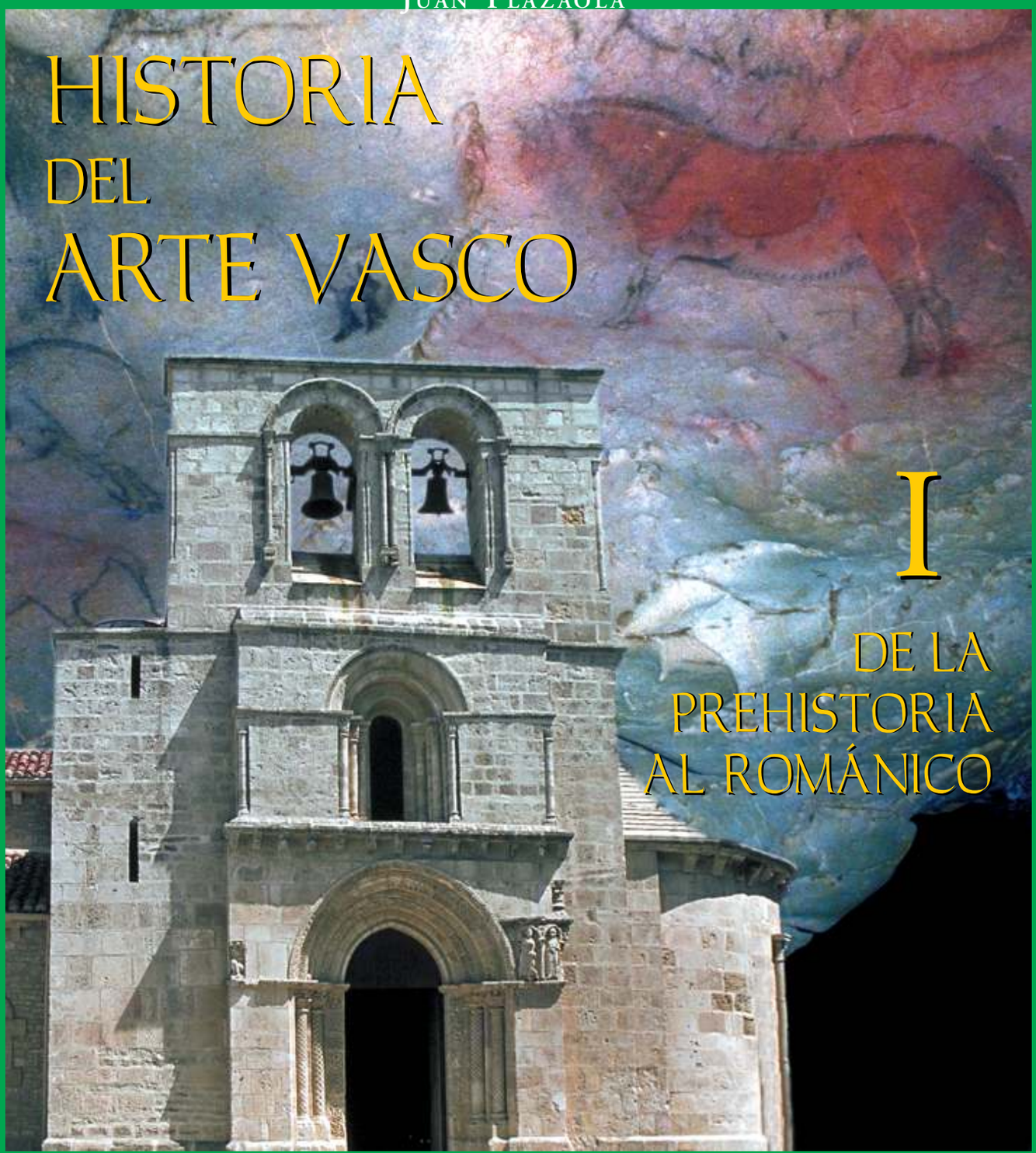
EUSKAL HERRIA EMBLEMÁTICA

ETOR - OSTOA

JUAN PLAZAOLA

HISTORIA DEL ARTE VASCO



I

DE LA PREHISTORIA AL ROMÁNICO

Dirección editorial
Enrique Ayerbe Echebarria

Autor
Juan Plazaola Artola

Fotografía
SAHATS
(Luis Mª Azpilikueta y José Mª Domench)
Iñaki Agirre
SORMEN
(Armando Llanos)
Archivo propio

Ilustración
Las fotografías que forman el cuerpo ilustrativo provienen del Archivo Propio y de los archivos de SAHATS Servicios editoriales, de Iñaki Agirre y de SORMEN Creativos.

Citas gráficas
Las citas gráficas en casi todos los casos se han colocado en los márgenes y tienen su referencia. Expresamos nuestro reconocimiento especial a las editoriales de las que proceden estas citas y que en su lugar han sido ya referenciadas.
Los planos y alzados de edificios y monumentos, y en su caso alguna fotografía, proceden en su mayor parte de: *Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria* editado por la Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, *Catálogo Monumental de Navarra* editado por la Institución Príncipe de Viana del Gobierno de Navarra, *Monumentos nacionales de Euskadi* editado por el Gobierno Vasco, *Munibe* revista editada por la Sociedad de Ciencias Aranzadi, y *Navarra Romana* de Ediciones Encuentro. **En varias ocasiones hemos recurrido para algunas imágenes** a la *Gran Enciclopedia Navarra* y *Signos de identidad histórica para Navarra*, ambas editadas por la Caja de Ahorros de Navarra, a la *Historia de Navarra* y *El Arte en Navarra*, ambas editadas por el Diario de Navarra, a la *Enciclopedia General Ilustrada del País Vasco*, de la Editorial Auñamendi, a la colección *Bizkaia. Arqueología, urbanismo y arquitectura histórica* editada por la Diputación Foral de Bizkaia y la Universidad de Deusto (Deiker), a *Nosotros los Vascos* de Editorial Lur, al *Catálogo del Museo Arqueológico de Álava* editado por la Diputación Foral de Álava, al *Catálogo del Museo de Navarra* editado por el Gobierno de Navarra, a *Summa Artis Historia General del Arte* de Editorial Espasa Calpe, a la *Historia de España* del Instituto Gallach, y a *El Arte y el Hombre* de Editorial Planeta.

Maquetación y Diseño gráfico
José León Huarte Ros
Begoña Goikoetxea Amonarraiz

Tratamiento de imágenes
Ana Jubín Ábalos
Pedro Tapias Anabitarte
Arantxa Merino León

Edita
© OSTOA S.A.
Pza. del Caddie, 1. Lasarte-Oria

Fotocomposición
OSTOA S.A. Lasarte-Oria

Impresión y Encuadernación
GRAFO S.A. Basauri

ISBN: 84-88960-76-X
Dep. Legal: BI-716-02

EUSKAL HERRIA EMBLEMÁTICA

ETOR - OSTOA

HISTORIA DEL ARTE VASCO

– I –

DE LA PREHISTORIA AL ROMÁNICO

Juan Plazaola

ETOR - OSTOA

ÍNDICE

HISTORIA DEL ARTE VASCO por Juan Plazaola

DE LA PREHISTORIA AL ROMÁNICO

1. CUANDO NO EXISTÍA VASCONIA

CONTEXTO 2
Panorama de la prehistoria 2
1. ASPECTOS GENERALES DEL ARTE PALEOLÍTICO 3
Técnicas y soportes 3
Formas y figuras 3
Ciclos, estilos y cronología 4
2. EL ARTE MUEBLE 4
Piezas reseñables 5
El tesoro mobiliar de Isturitz 5
Variedad de soportes 6
Contexto espacial y artístico 6
3. EL ARTE RUPESTRE 7
Pinturas y grabados 7
Cuevas con figuras rupestres 7
Los grandes santuarios 9
Santimamiñe 9
Altxerri 9
Ekain 10
4. SIGNIFICACIÓN DEL ARTE PALEOLÍTICO 11
Interpretaciones de la "voluntad artística" 11
5. FIN DEL ARTE PALEOLÍTICO EN EL PAÍS VASCO 13
Una provincia artística diferenciada 13
Hitos de una evolución y su final 14
BIBLIOGRAFÍA 14

2. EL PRIMER ARTE ABSTRACTO

CONTEXTO 24
El marco ambiental y antropológico 24
Las fases culturales: Neolítico, Bronce y Hierro 24
La población 25
1. LAS RUTAS MENTALES DEL EPIPALEOLÍTICO 26
La cuestión del esquematismo y del naturalismo 26
Yacimientos epipaleolíticos y postpaleolíticos 26
Modalidades artísticas postpaleolíticas 27
Significación de los elementos artísticos 27
2. LA EVOLUCIÓN DEL HÁBITAT 27
Modo de vida y arquitectura 27
Dos poblados: La Hoya y Cortes de Navarra 28
3. EL MEGALITISMO. EL DOLMEN 29
La construcción megalítica 29
Origen del megalitismo 29
El dolmen 29
Reseña de algunos dólmenes 30
Cronología 30
Significación social y espiritual 31
Enterramientos no megalíticos 31
4. CERÁMICAS 31
Significación de la alfarería 31
Evolución de formas y decoración 32
Dos secuencias completas: Los Husos y La Hoya 32
Ejemplares cerámicos reseñables 33
5. PINTURAS Y GRABADOS PARIETALES 33
Estilizaciones y esquematizaciones 33
Solacueva 33
Alto de la Cruz 34
Abrigo de las Yurdinas 35
Peña del Cantero 35
Cueva de Lazaldai 35
Cueva de Liciti 35
Cueva de Los Moros 35
Cueva de Goikolau 35
El canto pintado de Cueva de Urratxa III 36
Consideraciones de cronología, estética y significado ... 36
6. OBJETOS DE ADORNO Y DE USO 37
Yacimientos 37
Tipología y motivos ornamentales 39
7. BALBUCIENTE ESCULTURA 40
Espátulas e ídolos 40
Colgantes tridimensionales 41
8. LOS CROMLECHS Y MENHIRES 42
Cromlech 42
Monolitos o Menhires 43
BIBLIOGRAFÍA 44

3. VINIERON LOS ROMANOS

CONTEXTO 56
Los romanos en nuestro país 56
Fases de un proceso 56
Establecimientos y vías de comunicación 56
La romanización: factores geográficos y culturales 57
1. UN NUEVO HÁBITAT 62
Las ciudades romanas y su urbanismo 62
Iruña 62
2. MOSAICOS 63
Mosaicos en las ciudades 63
Cascante 63
Cara 63
Pompaelo 63
Andelos 66
Mosaicos en las villas romanas 66
Cabriana 66
Liédena 67
Ramalete 67
Arróniz/Arellano 67
Otras villas 72
Periodización formal y estilística 72
3. RESEÑAS DE LOS RESTOS ESCULTÓRICOS 73
Esculturas 73
4. LÁPIDAS Y ESTELAS 73
Refinamiento latino y acento indígena 73
Estelas con jinetes 73
Estelas con grupos de personas 76
Estelas con otras representaciones 76
Estelas con símbolos 77
Estelas en Navarra 77
Estelas en la zona navarro-aragonesa 80
5. AJUARES Y CERÁMICAS 80
Cerámicas 80
Bronces 81
BIBLIOGRAFÍA 84

4. ENTRE FRANCOS Y VISIGODOS

CONTEXTO 86
La amenaza bárbara y el impacto social y económico ... 86
La cuestión de las vagaudas 87
Las invasiones en tierra vascona 87
Incursiones vasconas contra los francos y visigodos hispánicos 87
La hostilidad de francos y visigodos 87
1. EL SILENCIO DE LA ARQUEOLOGÍA 88
Los factores geográficos y el modo de vida rural 88
Expectativas y perspectivas de investigación 88
2. ORNAMENTACIÓN Y UTILLAJE 89
Escasez de datos históricos 89
Restos arqueológicos 89
Dos necrópolis 90
3. EREMITORIOS VISIGÓTICOS 91
El foco eremítico de la Cogolla 91
Los eremitorios de Álava 92
En el Condado de Treviño 92
Laño 92
Albaina 93
Faido 93
Marquínez 94
En el occidente alavés 94
Otras cuevas en tierras vasconas 94
4. RECAPITULACIÓN 94
BIBLIOGRAFÍA 96

5. EL ARTE VASCO SE CRISTIANIZA

CONTEXTO 102
Marco político y religioso 102
El reino de Pamplona 102
Los reyes navarros 102
Álava, Bizkaia y Gipuzkoa 103
Fuentes documentales 103
1. LA CRISTIANIZACIÓN DEL PUEBLO VASCO 103
Planteamiento de un debate 103
La tesis de Mañaricúa 104
La tesis de Lacarra 105
Otras posturas 108
2. INFLUENCIA DEL ARTE CAROLINGIO 108
Templos 108
Monasterios 109
Castillos 109
3. IMPRONTA MUSULMANA Y MOZÁRABE 109
En Tudela. Edificios musulmanes 109
Dos arquetas musulmanas 114
Templos cristianos con huellas mozárabes 114
Álava 114
La Rioja 114
Aragón 115
Arquitectura militar en Aragón 122
4. INFLUENCIA DEL ARTE ASTURLEONÉS 122
Hórreos 123
Restos de San Miguel de Villatuerta 123
5. PRERRÓMANICO EN BIZKAIA Y GIPUZKOA 123
Bizkaia: Abrisketa 128
Gipuzkoa: Astigarribia 129
6. ICONOGRAFÍA PRERROMÁNICA 130
Marfiles 130
Miniaturas 130
Los códices 130
Códices albeldenses 131
Códices de la Cogolla 131
Los beatos 131
Beatos miniados salidos de la Cogolla 136
Otros beatos importantes con referencias navarras 137
BIBLIOGRAFIA 145

6. EL ARTE VASCO SE HACE EUROPEO

CONTEXTO 146
Hitos políticos y repercusiones culturales 146
1. EL ARTE ROMÁNICO, UN IDIOMA EUROPEO 148
El Románico: fenómeno cultural 148
El Románico: arte 149
El Románico: comunidad espiritual 149
2. EL ARTE VASCO SE HACE PEREGRINO 152
Peregrinaciones y cruzadas 152
Las rutas compostelanas 152
El paso de Ibañeta-Roncesvalles 152
De Roncesvalles a Puente la Reina 153
El paso de Somport 153
De Somport a Puente la Reina 153

De Puente la Reina a Estella 154
De Estella a Logroño 154
La ruta de Bayona a Miranda 154
Otras rutas 155
3. El primer románico vasco 155
Concepto, Características y Significado 155
El monasterio de Leyre 156
La catedral de Jaca 156
La iglesia de Ujué 157
El santuario de Aralar 157
4. Iconografía románica 160
Significación y orígenes 160
Un colapso cultural 160
La nueva síntesis cultural 160
Artes menores 160
Escultura monumental 160
El Maestro Esteban 161
En Pamplona 161
En Leyre 161
El Maestro del Claustro de Pamplona 162
Capiteles *162*
El Maestro de San Juan de la Peña 163
El Maestro de Uncastillo 163
Otros maestros 172
5. La expansión románica en Navarra 172
Iglesias-faro 173
Vadoluengo 173
Eunate 173
Torres del Río 173
Iglesias de tres naves y muy ornamentadas 178
San Pedro de Aibar 178
Santa María la Real de Sangüesa 178
Iglesias de una nave y cúpula de trompas 179
San Jorge de Azuelo 179
El Cristo de Cataláin 179
La Asunción de Olleta 179
Otras iglesias rurales 184
Los grandes focos del Camino 185
Puente la Reina 185
Estella 188
Tudela: un románico de frontera 196
6. El románico en la Vasconia norpirenaica 197
Laburdi 197
Baja Navarra 202
Zuberoa 202
7. El románico en Álava 203
Armentia 208
Estibaliz 209
San Vicentejo 209
Tuesta 214
Marquínez 214
Otras iglesias románicas en Álava 215
8. El románico en Bizkaia 220
9. El románico en Gipuzkoa 225
Ventanas, Portadas 225
La ermita de La Antigua 225
10. Cenotafios, imágenes exentas y artes suntuarias 228
Cenotafios 228
La imagen mariana. Iconografía 228
La imagen de Cristo crucificado. Iconografía 229
Artes suntuarias 234
Pintura 234
11. Recapitulación 234
Bajo el signo de la diversidad 234
Diversidad de presencia y de entidad 234
Diversidad constructiva y estilística 235
Diversidad de influjos exteriores 235
Rasgos de un "genius loci" vasco 235
Bibliografía 238

■ Siglas

A.A.E.: Archivo de Arqueología Española.
A.E.A.A.: Archivo Español de Arte y Arqueología.
A.E.A.: Archivo Español de Arte.
A.M.N.: Arte Medieval Navarro.
A.H.: Ars Hispaniae.
A.P.M.: Sociedad de estudios Vascos. Artes Plásticas y Monumentales.
B.A.C.: Biblioteca de Autores Cristianos.
B.C.M.V.: Boletín de la Comisión de Monumentos de Vizcaya.
B.I.S.S.: Boletín de la Institución Sancho el Sabio.
B.R.S.B-A.P.: Boletín de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País.
B.S.A.A.: Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid.
B.S.E.E.: Boletín de la Sociedad Española de Excursiones.
C.M.N.: Catálogo Monumental de la diócesis de Navarra.
C.M.V.: Catálogo Monumental de la diócesis de Vitoria.
C.A.E.: Cuadernos de Arte Español.
E.A.A.: Estudios de Arqueología Alavesa.
E.D.: Estudios de Deusto.
E.V.: Estudios Vizcaínos.
H.S.: Hispania Sacra.
L.D.: Letras de Deusto.
M.N.E.: Monumentos Nacionales de Euskadi.
O.C.: Obras Completas.
P.V.: Príncipe de Viana.
R.A.B.M.: Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
R.I.E.: Revista de Ideas Estéticas.
R.I.E.V.: Revista Internacional de Estudios Vascos (Eusko Ikaskuntza).
S.A.: Summa Artis.
T.C.P.: Temas de Cultura Popular.
T.V.: Temas Vizcaínos.
V.: Véase.
V.V.: Varios Autores.

Prólogo

Si no me equivoco, la bibliografía del arte (entiéndase, de las artes plásticas) en el País Vasco no cuenta aún con una obra que haya pretendido **compendiar** *en un solo manual toda su historia. Existen, sí, obras colectivas que intentan cubrir con relativa adecuación, los sucesivos períodos históricos del arte en Euskal Herria, mediante la colaboración de varios historiadores especializados en cada una de las diversas épocas, con las limitaciones que ese tipo de obras colectivas impone por la inevitable diferencia de métodos y sensibilidades. Esta constatación obliga al autor de estas páginas a justificar su audaz intento de ofrecer una visión panorámica a sus lectores, ya sean estudiantes universitarios, ya sean aficionados al arte, o simples amantes de la cultura de este pueblo.*

La razón originaria de este libro es muy sencilla: Es que el autor ha creído que ha llegado el momento de escribirlo. Cuando se ven puestos los cimientos de un edificio, es difícil resistirse a la tentación de ponerse a construirlo. Y los cimientos de una Historia del Arte Vasco están ya puestos. Son muchos, entre los profesionales de la docencia y de la investigación, los que con su perseverante exploración de campo, con su búsqueda documental, con su reflexión analítica o sintética, y con sus publicaciones, han contribuido en este país al aparejamiento de una historia del arte vasco. Habría que decir ante todo que, ateniéndose a la cronología, la cimentación prehistórica estaba ya hecha por nuestros arqueólogos y antropólogos desde los albores del siglo XX.

Pero fue la fundación de las Universidades y las Escuelas de Bellas Artes, en las cuatro capitales vascas, la que a partir de la década de los 70 del siglo XX, hizo posible que se pudiera dar forma, siquiera, a un compendio de lo más esencial del arte en Euskal Herria. La elaboración de tesis doctorales y su publicación, junto con los estudios aparecidos en revistas especializadas en los diversos sectores técnicos y geográficos del universo artístico, ensancharon enormemente el campo de nuestros conocimientos y despertaron en muchos jóvenes estudiantes el apetito de consagrarse profesionalmente a esta disciplina.

En el momento de establecerse tales centros de Estudios Superiores estaban ya puestos, como he dicho, los fundamentos para un estudio metodológico y rigurosamente científico de nuestra Prehistoria. La inmensa labor realizada anteriormente por la prestigiosa tríada de investigadores –T. de Aranzadi, José Miguel de Barandoarán y E. Eguren–, fue proseguida con entusiasmo por discípulos como Jesús Altuna y Juan M. Apellániz, que pronto, convertidos en maestros, fueron secundados por equipos cada día más numerosos de investigadores cuyos nombres son ya conocidos en el mundo de los estudios prehistóricos: L. Peña Basurto, A. Llanos, J.J. Vegas Aramburu, Amelia Baldeón, T. Andrés Pérez, S. Corchon, Patricia Caprile, D. Fernández Medrano, I. García Camino, etc.

Si, dejando aparte la arqueología, intentamos adentrarnos en la verdadera **historia** *del arte, hallaremos que, en el siglo XX, junto a un cierto interés reciente por la crónica periodística en materia del arte moderno en el momento en que se hacía mucho ruido en torno a una posible «escuela vasca», eran pocos los profesionales cuya afición a nuestro viejo patrimonio artístico fuera tan fuerte como para moverlos a ir a desempolvar viejos pergaminos en los archivos. Por eso deben ser de particular estima los trabajos de aquellos investigadores que fueron Félix López del Vallado, Fidel Fita, Julio Altadill, Tomás Biurrun, Pedro Vázquez, Francisco Sesmero, J. Ybarra y Berge, E. Enciso Viana y algunos más, cuyos escritos han envejecido con buena salud. El abandono, el deterioro y la desaparición de muchos de nuestros archivos municipales obligaban a esos beneméritos investigadores a apreciaciones y juicios que frecuentemente se apoyaban menos en pruebas documentales que en el instinto estético y en una educada sensibilidad.*

El panorama bibliográfico de la Historia del Arte Vasco se ha ensanchado y esclarecido de manera espectacular desde que la vida de los nuevos centros universitarios y escuelas de Bellas Artes alcanzó un ritmo normal de actividad investigadora. Hoy se cuentan por centenares las tesis doctorales que se han ido y se están elaborando sobre artistas, obras, estilos y aspectos de nuestro tesoro artístico del pasado.

Por lo que atañe a nuestra historia **antigua**, *los congresos, los trabajos en equipo, las tesis doctorales y las publicaciones en libros y revistas especializadas han dado ya una buena cosecha, y tras la meritoria labor de investigadores como Blas Taracena, J.M. Blázquez, etc. vinieron las aportaciones de Mª Ángeles Mezquiriz, J. Rodriguez Salis, Ignacio Barandiarán, Juan Carlos Elorza, Amelia Baldeón, J.L. Tobie, Milagros Esteban, A. Llanos, Eliseo Gil Zubillaga, I. Filloy Nieva, A. Iriarte, J.C. Labeaga, etc. con los que se ha podido certificar la insospechada amplitud y la no despreciable calidad que alcanzó la actividad artística en la tierra de los antiguos Vascones.*

Igualmente el horizonte histórico de los **siglos oscuros**, *en los que lentamente fue amaneciendo la luz del Cristianismo para una Vasconia constreñida entre los reinos visigodo, asturiano y merovingio, se ha ido aclarando merced a investigaciones de hondo calado de estudiosos como Agustín Azkarate, J. Alberto Monreal Jimeno, J.J. Sayas Abengoechea, Latxaga, y tantos otros,...*

Por lo que atañe al arte **medieval**, *como auténticos fundadores de escuela podemos calificar a autores como Micaela Portilla y S. Andrés Ordax, Ana de Begoña, en Álava, Concepción García Gainza en Navarra, J. Angel Barrio Loza y J.G. Moya Valgañón en Bizkaia, y Mª Asunción Arrázola y Manuel de Lecuona en Gipuzkoa, sin que esto signifique que su magistral labor se haya limitado exclusivamente al Medievo, pues a los mismos se deben obras de alta calidad sobre el Renacimiento y el Barroco. Afortunadamente, su labor ha sido generosamente secundada por el trabajo y las publicaciones de autores como J. Martínez Marigorta, Dulce Ocón Alonso, Lucía Lahoz, J.M. González de Zárate, J.J. López de Ocáriz, S. Ruiz de Loizaga, G. López de Guereñu, y Fernando Tabar en Álava; Kosme Mª de Barañano, J. González de Durana, A. Santana Ezquerra, Agustín Gómez Gómez, en Bizkaia; J. Erenchun, L.P. Peña Santiago, I. Zumalde, Juan San Martín, Edorta Kortadi y algunos más, en Gipuzkoa. En cuanto al viejo Reino de Navarra, excepcionalmente dotado en arte medieval, la obra fundamental que constituyen los cinco volúmenes de Iñiguez Almech y J. Esteban Uranga sobre* **Arte Medieval Navarro** *ha hallado una nutrida secuencia de investigadores como J.M. Jimeno Jurío, M.C. Lacarra Ducay, Clara Fernández Ladreda, J. Martínez de Aguirre, Soledad Silva y Verástegui, Mercedes de Orbe Sivatte, M. Molero Moneo, etc.*

Al entrar en tiempos **modernos** *la lista de investigadores se multiplica. Y junto a los jefes de equipo citados (C. García Gainza, M. Portilla y J.A. Barrio Loza) es obligado recordar a quienes han contribuido a despejar las nieblas que cubrían gran parte de nues-*

tro patrimonio artístico del Renacimiento y del Barroco, nombres ya acreditados como P.L. Echeverría Goñi, J. Vélez Chaurri, Mª Isabel Astiazaráin, J. Manuel González Cembellín, A. Santana Ezquerra, Ignacio Cendoya y Julen Zorrozúa, Blanca Sañudo Lasagabaster, J.Mª González de Zárate, J.Mª Ruiz de Ael, etc. Y por lo que atañe a Iparralde, preciso es acudir a los trabajos de Elie Lambert, René Couzacq, M. Milhou, O. Ribeton, R. Poupel, etc.

Entrando en el último siglo, se hace imposible ni siquiera mencionar a cuantos han realizado y publicado estudios sobre el arte vasco contemporáneo. Son legión, casi todos de carácter monográfico. Abundan estudios biográficos, análisis de obras, notas críticas, catálogos de exposiciones, pero también tesis doctorales sobre los más conocidos artistas vascos de nuestro tiempo.

Junto a los trabajos publicados por los autores que he citado, contamos hoy con el precioso instrumental constituido primeramente por las compilaciones bibliográficas promovidas por Eusko Ikaskuntza (con la colaboración de Agustín Gómez Gómez, Lucía Lahoz, Arantza Cuesta, Pedro Pérez, Raquel Sáenz, Rosa Martín Vaquero y especialmente Julen Zorrozúa) y también con los Catálogos del Patrimonio artístico de nuestros territorios y de nuestras diócesis, patrocinados por entidades públicas y privadas: los nueve volúmenes del Catálogo Monumental de Navarra, y los ocho de Álava publicados hasta la fecha; a los que hay que añadir los Catálogos de Monumentos de Euskadi, los dedicados más singularmente a cada uno de los tres territorios, los fascículos consagrados al Arte en Navarra, etc.

Convencido de que las obras artísticas de remotas épocas son frecuentemente cuerpos mudos si no los vivifica y les hace hablar la historia de los hombres y mujeres de su tiempo, he procurado situar las obras reseñadas en cada capítulo dentro de un marco socio-histórico. Son muchos los historiadores cuyas obras me han ayudado en este aspecto, pues también la Historia general de Euskal Herria ha conocido un especial impulso y desarrollo en los últimos cincuenta años. No puedo menos de recordar aquí a eximios historiadores del País Vasco como J.M. Lacarra, L. Vázquez de Parga, A. Mañaricúa, J. Goñi Gaztambide, Adrián de Lizarralde, Julio Caro Baroja, S. García Larragueta, A. Martín Duque, José Angel García de Cortázar, Pierre Narbaitz, J. Zabalo Zabalegui, J.M. Jimeno Jurío, Jose Luis Orella Unzué, Ignacio Arocena, M. Goyhenetxe, Beatriz Arizaga, Isabel Ostolaza, Rosa Ayerbe, Elena Barrena, Idoia Estornés, etc. Esta nómima que, como las anteriores, podría ser casi inacabable demuestra cuán expedito estaba el camino para quien estuviera dispuesto a intentar una obra de síntesis.

Lamento y pido perdón por los errores de omisión que sin duda he cometido al intentar presentar un elenco de los autores que han colaborado en esta empresa cultural que es el conocimiento más dilatado y exacto de nuestra historia y de nuestro patrimonio artístico. Pero me he sentido obligado a intentarlo para agradecer pública y explícitamente a quienes han contribuido, quizá sin saberlo, a la realización de una obra que solo pretende ser un modesto **Compendio** *de la Historia del Arte Vasco.*

Introducción

*Hace ya veinte años, redactando el prólogo de una obra colectiva sobre el arte en el País Vasco, me preguntaba a mi mismo si unir estas dos palabras –**arte** y **vasco**– tenía sentido.*

Tras aquel primer ensayo de historia del arte en nuestro país han aparecido no pocos libros y artículos que se han planteado, más o menos de frente, la misma cuestión. El resultado ha sido siempre desalentador. Hay que reconocer que una opinión unánime de los vascos, en este punto como en tantos otros, parece inalcanzable.

*En época reciente no han faltado quienes pensaban que el concepto de historia del arte **vasco** debía formarse a partir de la idea de **raza.** Los factores llamados **étnicos** deberían ser determinantes al pretender estudiar, analizar y definir lo **vasco**. De la influencia de la raza en los artistas vascos hablaron en los primeros decenios de este siglo autores serios como Juan de la Encina, Carmelo de Echegaray, Tomás de Elorrieta... Eran tiempos en que la preponderancia de lo étnico se respiraba en el ambiente aunque no se admitieran las concepciones fundamentalistas del Conde de Gobineau, sobre la desigualdad de las razas, que habían de nutrir los aberrantes sueños del nazismo germánico.*

*Pero es claro que buscar en los elementos constitutivos de una **raza** la razón, la justificación o la interpretación de lo que es, lo que va a ser o lo que va a hacer el hombre implica, metodológicamente, un salto en el vacío. Si el concepto de **raza** puede definirse con claridad, el riesgo de la oscuridad y la confusión surge inevitablemente cuando se trata de darle un sentido preciso al aplicarlo a la historia, y concretamente a la historia del pueblo vasco. Para comprenderlo así, basta un elemental conocimiento de las sucesivas aculturaciones sufridas por los indígenas de esta región pirenaica desde la prehistoria. No es fácil determinar qué grado de intensidad alcanzó, en cada zona de nuestra geografía, la simbiosis étnica al producirse las oleadas de pueblos venidos del exterior. Lo que es cierto es que fue muy diferente en las diversas cuencas de nuestro país. Añádanse las inmigraciones que en tiempos muy recientes ha conocido nuestra población, para que se nos haga sumamente indefinible lo que la palabra **raza** puede significar en nuestro caso. Consecuentemente no es posible que tal principio pueda servirnos para delimitar el campo de nuestro ensayo histórico.*

*Por otra parte, resulta evidente que la especificación determinada por el adjetivo **vasco** no es homologable con la significada cuando leemos una historia del arte **español** o del arte **italiano**, calificativos que, para cualquier lector, tienen una clara y precisa referencia a países ocupados hoy por **estados** o comunidades **políticas** que se llaman España e Italia. Podrá parecernos discutible, pero el hecho está ahí: ningún español se extraña de que la colección de ARS HISPANIAE dedique un capítulo al arte visigodo; y a cualquier universitario de Milán o de Sicilia le parece obvio que André Chastel incluya en su **Arte Italiano** un capítulo sobre el arte bizantino de Ravenna. Reconozcamos que, si por lo que se refiere a los ejemplos citados, adoptar ese criterio «político» no carece de objeciones, tal postura en nuestro caso sería mucho menos aceptable. No tendría sentido fundamentar en razones políticas –esgrimidas sea como hechos, como derechos o como pretensiones voluntaristas– la unificación de un estudio del arte producido en territorios que, como es sabido, sólo una vez –bajo Sancho el Mayor de Navarra– estuvieron juntos bajo un sola corona.*

*Podríamos plantearnos, como les gusta a algunos, la posibilidad de integrar e incluso identificar el concepto de **etnia** (para hacerlo menos antipático a oídos modernos) con el de **cultura**. Efectivamente, se habla con frecuencia de lo **étnico-cultural** como un elemento que necesariamente habría que tener en cuenta a la hora de estudiar las raíces, los orígenes, la evolución y el sentido de cuanto afecta a los hombres y mujeres del País Vasco. A este propósito se ha ponderado la importancia que, desde el punto de vista de la identidad cultural de un pueblo, tiene el hecho de poseer una lengua propia, especialmente en el caso de una lengua tan diferenciada como el euskara. Pero tampoco este enfoque de la cuestión puede alzarse como argumento sin sólidas objeciones. ¿Tendríamos que excluir de nuestra encuesta aquellas zonas geográficas en las que ya no se habla la venerable «lingua navarrorum»? Si miramos al pasado, puesto que tratamos de hacer «historia» del arte, es precisamente la historia la que nos demuestra que las fronteras del pueblo* euskaldún *han sido también movedizas, en una continua marcha de repliegue. La toponimia ha ido descubriendo en Aragón, en Rioja y en Castilla, nombres euskéricos que los filólogos recogen y analizan cuidadosamente como hacen los paleontólogos con esos ictiolitos y numulitos que el océano, en su repliegue milenario, ha ido abandonando en nuestros estuarios.*

*La dificultad aumenta si el concepto de cultura no se limita a esa realidad tan concreta como es la lengua vasca y se quiere hacer de la cultura vasca el elemento determinante de lo que algunos llaman la **identidad** del vasco. Porque no se puede negar que la cultura –la cultura de cualquier pueblo histórico– es ella misma historia, es decir, movimiento, cambio.*

*Sería un disparate concebir **lo vasco** como una esencia perenne y casi platónica. Porque el hombre, como decía Ortega siguiendo a Dilthey, «no tiene naturaleza, lo que tiene es historia; porque **historia** es el modo de ser de un ente que es constitutivamente, radicalmente, **movilidad** y **cambio**». Ya Voltaire empezó a darse cuenta de ello cuando, en sus **Consideraciones** sobre la misión del historiador, le aconsejaba dejar de lado lo anecdótico de los acontecimientos menudos y ceñirse al estudio de las costumbres y de los grandes movimientos políticos, sociales y económicos, pero observándolos siempre como fenómenos dinámicos: «Les changements dans les moeurs et dans les lois seront enfin son grand projet».*

*Si no se toma el criterio étnico-cultural en un sentido muy preciso, como ya aconsejaba Juan de la Encina, y si, sobre todo, se concibe la **cultura** de un pueblo como un conjunto de elementos dinámicos, creo que podría resultar fecundo y, en todo caso, estimulante para el historiador, intentar espumar los rasgos que podrían caracterizar el arte vasco en cada época. Si hemos estudiado el arte románico o el arte gótico como expresión de la sociedad cristiana, de su ideología, de su cultura y de sus condicionamientos socioeconómicos en determinados siglos de su historia, no se ve **a priori** razón ninguna para invalidar una historia del arte en*

agrupaciones humanas que durante largos siglos han mostrado una comunidad de rasgos específicos. Hacer verdadera historia del arte de un pueblo exige desvelar su sentido haciendo ver su correspondencia con caracteres, más o menos constantes y profundos aunque siempre históricos, que se revelan en otros sectores de su vida: en sus hábitos familiares, en sus costumbres sociales, en sus ritos religiosos, en su manera de regirse políticamente, etc., siempre que se acepte como indiscutible el carácter cambiante de la cultura en todos los pueblos.

La posición metodológica menos problemática para un historiador del arte, al afrontar este cuestión, es la de definir su campo de trabajo apoyándose en esa realidad insoslayable e inmutable que le ofrece la ***geografía****. Arte vasco equivaldría al arte* ***del País Vasco*** *o Arte* ***en el País Vasco****. Precisamente el término País parece implicar* in recto *una referencia topológica. Arte vasco, en este sentido, podría llamarse así al arte producido o situado históricamente dentro de los confines de lo que hoy llamamos* ***País Vasco****. Aunque esta precisión parezca, a primera vista, la más innocua y menos susceptible de apasionamientos politicos, no facilita la unanimidad en los conceptos si se tiene en cuenta que, en el curso de los siglos, no han sido constantes las fronteras de ese conjunto de tierras y de gentes que muchos llamamos Euskal Herria.*

Sin embargo, tampoco queremos ser fundamentalistas en la aplicación de este método que puede parecer el menos problemático. Consideramos útil no rechazar de plano el criterio culturalista, con tal de no mitificar los conceptos de ***cultura*** *y de* ***identidad*** *vascas. Y al pueblo vasco precisamente se refería el historiador Claudio Sánchez Albornoz cuando escribía que «la idiosincrasia de los pueblos, el fondo incoercible de su temperamento, de donde emergen sus tendencias y sus hábitos primarios, permanece casi inalterable a través de los más profundos cambios de los tiempos; y basta una chispa para alumbrar incendios no del todo extinguidos. En la historia basta la reproducción de situaciones, parejas de las ya atravesadas antes por un pueblo, para que se despierten sus viejas cualidades, instintos, inclinaciones y costumbres».*[1]

Cuando historiadores del arte que, lo mismo que Sánchez Albornoz, no pueden ser tachados de nacionalistas porque ni siquiera son vascos, hablan del «gótico vasco», cualquier investigador honesto se sentirá razonablemente tentado a dar una interpretación a los rasgos que distinguen ese «modo vasco» de arquitectura de la segunda mitad del siglo XVI. Cuando a principios del siglo XX los críticos de arte empiezan, aunque no sin contradicciones, a hablar de una «pintura vasca», o cuando, en la década de los 50, vemos a un grupo de escultores de nuestra tierra salir al proscenio de la estima internacional y promulgar su proyecto de «escuela vasca», es obvio que el historiador quiera prestar atención a esos eventos, estudiar sus razones objetivas y no despreciarlos como fenómenos carentes de significación.[2]

Somos conscientes de que, en esta búsqueda de rasgos que definan lo que puede calificarse de ***vasco*** *en las realizaciones artísticas de nuestro pasado histórico, toda prudencia es poca. Primero habría que comprobar si realmente existe tal* ***comunidad*** *de rasgos (técnicos, estilísticos o de contenido). En segundo lugar habría que demostrar (sobre todo cuando la distancia temporal nos ofrece solo un contexto social pobre de elementos comparativos), si tales rasgos son objetivamente específicos y suficientemente duraderos; y finalmente, la encuesta debería completarse haciendo ver el parentesco semántico entre tales rasgos estéticos y otros caracteres de la cultura vasca en la misma época.*

Fue una actitud absolutamente científica la que movió a nuestros antropólogos Juan Mª Apellániz y Jesús Altuna a observar y señalar los rasgos que distinguen, dentro del amplio bestiario magdaleniense, a los espléndidos caballos de Ekain. Pero de poco pueden servirnos sus conclusiones a la hora de caracterizar la plástica vasca, pues parece seguro que hasta el Eneolítico no se formó ni siquiera el tipo biológico que luego se denominaría ***hombre vasco****.*

¿Llegaremos un día –me preguntaba yo hace algunos años– a percibir un aliento vasco en la estela de Gastiáin, en las cerámicas vulgares de Berdún, o en las fíbulas de la necrópolis carolingia de Iruñea (Pamplona)? Hoy por hoy la respuesta sigue siendo negativa. Pero eso no hace ilegítima la pregunta.

Se ha observado que en la iconografía vasca –la que vemos en nuestras kutxas, dinteles, impostas o pilas bautismales– predominan con constancia ciertos motivos figurativos y geométricos. Pero los motivos dibujados aparecen también en latitudes muy alejadas de Euskal Herria y parecen responder a arquetipos universales. ¿Cabría entonces discernir, en esos mismos motivos, matices o inflexiones que el artesano vasco daba a tales diseños?. Es probable que una respuesta afirmativa esté dictada más por impulsos subjetivos que por una observación crítica.

Este tipo de preguntas pueden parecerle al historiador cada vez más apremiantes ante el arte de tiempos rigurosamente históricos, y tanto más tentadoras cuanto mayor sea la documentación escrita que pueda reunir sobre un determinado contexto histórico. En la coyuntura de los siglos VIII-IX, el monje Beato de Liébana daba forma alucinada a sus visiones del Apocalipsis creando un estilo –textos, formas y colores– que habían de difundirse en los célebres Beatos *durante varios siglos por todo el Occidente cristiano. Lo que a un historiador vasco le puede interesar es saber qué puso de su propia cosecha y de su probable estirpe vasca otro monje que, dos siglos después, copiaba el famoso manuscrito en el escritorio del monasterio de Saint-Sever-sur-l'Adour, firmando sus espléndidas miniaturas con el nombre de «Stephanus Garcia Placidus», o el pintor de los manuscritos conservados en ese crisol del* euskara *y del romance castellano que fue el monasterio riojano de San Millán de la Cogolla.*

¿Eran vascos los canteros que los sucesores de Sancho el Mayor llevaron a Loarre para levantar, en pleno siglo XI, la magnífica bóveda de la iglesia del Castillo? ¿Era vasco el «Maestro de San Juan de la Peña» o el «Maestro del claustro de Pamplona»? Y si lo eran ¿quedó algo de su sensibilidad vasca apresado en los lineamentos de aquellos arcos y en la flora y fauna de aquellos capiteles?. Con todo, nos asalta imperativamente la pregunta: ¿Tiene este empeño relevancia suficiente para ocupar a un hombre de ciencia en el momento en que parece inevitable la ***globalización*** *del arte, como de todos los sectores de la cultura?*

Estas y otras cuestiones como éstas son las que pueden tentar a un verdadero historiador del Arte Vasco. Y la tentación se hace progresivamente más apremiante e insuperable, cuando vemos que está ya realizándose una historia absolutamente rigurosa, analítica y descriptiva de cada una de las parcelas, diacrónica y geográficamente hablando, de nuestro patrimonio artístico.

No puedo ponerme a escribir sobre la historia del arte vasco sin hacer otra anotación fundamental que ya formulé hace algunos años. El pueblo vasco es hoy un pueblo reducido a pequeñas dimensiones, a una geografía relativamente estrecha. Por otra parte, y aunque de existencia milenaria, el tiempo ***histórico*** *de Euskal Herria tiene también fechas recientes. El historiador de ese pasado, comparativamente con otros países, dispone de escasa documentación. Resulta así problemático el estudio de un pueblo tan enigmático, si pretendemos abordarlo con los conceptos y métodos utilizados hasta ahora para el estudio de otras culturas estéticas. Honradamente no podemos compartir el optimismo entusiasta de quienes, no hace muchos años, pensaban que «los vascos poseemos en un grado máximo el genio inmortal que crea y expande valores plásticos y de pensamiento».*[3]

Si tomamos el Arte en su sentido más estricto y específico, inspirado en los últimos cinco siglos de la civilización occidental, se impone un honrado y humilde reconocimiento de nuestra pobreza, y la sospecha de que ese espontáneo sentimiento está en la raíz de que no se haya podido ni querido construir una verdadera Historia ni de la Literatura ni del Arte del pueblo euskaldun.

Hasta fechas recientes era opinión generalizada que el vasco no era poeta y que no existía ninguna literatura euskérica, puesto que por ***literatura*** *se entendía siempre una literatura culta y escrita. Hemos tenido que abandonar ese estrecho concepto de literatura y valorar la inspiración de nuestros romances y de nuestros bertsolaris para percatarnos de que hay una literatura vasca tan válida como cualquier otra.*

Algo parecido puede ocurrirnos con las artes plásticas, de las que aquí queremos ocuparnos. El arte vasco ha tomado vida y realidad de milenios en la artesanía. La creatividad plástica del vasco se halla unida a la vida diaria. Durante siglos ese empeño creativo se ha resistido tenazmente a convertirse, como en otros pueblos, en una actividad «genial», privilegiada, casi esotérica y separada de la experiencia fundamental de la vida, de esa vida familiar y social que ha sido tan característica de Euskal Herria. Al iniciar su estudio sobre el ***Renacimiento en el País Vasco****, Chueca Goitia ha escrito sugestivamente: «El verdadero estilo de Vasconia es profundo, elemental y primario; está escrito en el fondo de un paisaje, de una raza y de una sociedad; no se apoya, como en Florencia, sobre el pedestal de una mentes geniales. No es Historia, sino Naturaleza».*

Hoy, sumidos en la crisis cultural producida por el vertiginoso desarrollo de la tecnología, no faltan artistas y filósofos de la historia para quienes el arte debe fundirse con la vida. Y, efectivamente, muchos profesionales del arte no nos hablan de obras sino de «vivencias». Se busca el arte en la experiencia; se le coloca en la alacena de las cosas diarias. La vivencia estética reemplaza al objeto estético. El espacio sustituye a la cosa. El urbanista al constructor. El arte se hace «ecología». Y el célebre sociólogo Marshall McLuhan puede escribir con humor: «Arte es todo lo que Ud. puede hacer». Y probablemente sin esa ironía han dicho otros: «Cualquier cosa puede ser arte» (R. Rauschenberg).

Es decir, que al cerrarse en Occidente la gran aventura iniciada en el Renacimiento, al acabarse el «culto a los genios», al constatar que la noción de arte vuelve a desvanecer sus perfiles como en tiempos primitivos para fundirse con la vida, con la experiencia de vivir profundamente lo cotidiano, nos damos cuenta de que el vasco apenas tiene que enmendar su filosofía estética, que la actividad del vasco no tiene que regresar a la vida y a la cotidianidad, porque nunca salió de ellas.

La operatividad plástica del vasco estuvo tradicionalmente unida a la vida... Y a la muerte. Su arte estuvo en la labra de sus dinteles y de sus estelas funerarias, en la talla de sus kutxas, de sus yugos, katillus *y argizaiolas, y en la forja de sus veletas, de sus aldabas, de sus cerrajes y de sus cruces.*

Y, al llevar mi reflexión hasta este punto, me doy cuenta de que puede tener sentido narrar la historia del arte ***en el País Vasco*** *pensando que quizá, al mismo tiempo, estoy contribuyendo a conocer la historia* ***del Arte Vasco****.*



1. *En torno a los orígenes del feudakismo, 1942, III, 61-65; reimpr. En Vascos y navarros en en su primera historia* (Madrid 1984) p. 222.
2. Sobre tan debatido tema de una «escuekla vasca» en nuestro siglo, véanse los interesantes datos aportados por K. Mª BARAÑANO , J. GOZALEZ DE DURANA y J. JUARISTI, en su *Arte en el País Vasco*
3. Así pensaban los editores de La *Trama del arte vasco*, de Juan de la Encina (Bilbao 1920). Reimpres. En edición facsímil por el Museo de Bellas Artes (Bilbao 1898)

Sumario

Historia del Arte Vasco



1. Cuando no existía Vasconia



2. El primer arte abstracto



3. Vinieron los romanos



4. Entre francos y visigodos



5. El arte vasco se cristianiza



6. El arte vasco se hace europeo

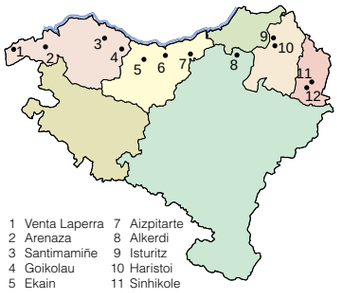


Pinturas rupestres de Ekain. Deba (Gipuzkoa).

1. Cuando no existía Vasconia

De 200.000 a 40.000	De 40.000 a 13.000			
P A L E O L Í T I C O				
Inferior	Medio	Superior		
Acheulense.	Musteriense.	Auriñaciense.	Solutrense.	Magdaleniense.
Bifaces.	Puntas. Raederas. Denticulados. Enterramientos con ajuar y alimentos.	Azagayas. Láminas. Raspadores	Hojas de talla facial.	Arpones cilíndricos. Laminillas y puntas. Azagayas.
		Arte rupestre y mobiliar.		

YACIMIENTOS CON ARTE PALEOLÍTICO



1 Venta Laperra
2 Arenaza
3 Santimamiñe
4 Goikolau
5 Ekain
6 Altxerri
7 Aizpitarte
8 Alkerdi
9 Isturitz
10 Haristoi
11 Sinhikole
12 Etcheberri



Bifaz en sílex.
Museo Arqueológico de Álava. Fot. Llanos

CONTEXTO

PANORAMA DE LA PREHISTORIA

HOMBRE, FAUNA, CONDICIONES AMBIENTALES Y ELEMENTOS DE CIVILIZACIÓN

El progreso continuo de los estudios arqueológicos y paleo-antropológicos en el País Vasco –una de las regiones más ricas en yacimientos prehistóricos– y los descubrimientos que en ellos se van realizando nos obligan a retrasar cada vez más la datación de los primeros asentamientos del hombre en nuestra tierra.

***Paleolítico inferior**. Las recientes excavaciones de Atapuerca, dada su proximidad geográfica, hacen pensar que la habitación humana en el País Vasco hay que remontarla en el Paleolítico Inferior más allá de los 200.000 años. El hombre que vive entonces es el* pithecantropus *que caza uros, caballos y ciervos.*

*Talla **bifaces** o hachas de piedra **sobre nódulos** aplanados de roca (sílex y cuarcita), que presentan formas almendradas y aristas cortantes.*

Desde esa lejana época la habitación humana en nuestro País ha sido ininterrumpida. Pero nuestra ignorancia es grande respecto al modo de pensar de aquellos seres.

***Paleolítico medio**. De los hombres que en el Paleolítico Medio, llamado también* Musteriense, *iniciaron una rudimentaria industria, sabemos un poco más.*

Sabemos que el clima era templado y húmedo; que ese clima le permitía al llamado «hombre de Neanderthal», habitar, además de cavernas, en abrigos rocosos e incluso al aire libre; que practicaba la combustión, que cazaba sarrios, ciervos, uros, bisontes, cabras monteses y caballos salvajes. Curiosamente han aparecido en Lezetxiki de Garagarza (Arrasate) también algunos huesos de rinoceronte, una especie que debió de desaparecer al término de la era glaciar.

*Para la caza de esos animales y para otros menesteres de su vida diaria el hombre tallaba algunos instrumentos elementales, pero más perfeccionados que los anteriores, es la **industria sobre lascas** (astillas que saltan al tallar un núcleo de roca). Estos instrumentos se han ido hallando en los yacimientos de Gatxarria, Olha, Isturitz y sobre todo, de Lezetxiki, una cueva que fue objeto de 13 campañas de investigación por parte de J. Miguel de Barandiarán y Jesús Altuna. Eran raederas y hachas de filo transverso; nada artístico en sentido estricto.*

*Con todo, «el que, en determinados yacimientos de esa época, se hayan encontrado concentraciones de colorantes, **ocres alóctonos**, es decir, transportados a las cuevas, hace pensar que adornaban su cuerpo quizá para la realización de determinadas prácticas rituales». ¿Podría hablarse ya, según eso, de un primitivo «body-art»?*

*A los estratos de este período pertenecen también ciertos objetos extraños –piezas de galena y de plomo, cristales de roca (en Axlor junto a Dima y en Lezetxiki). Está comprobado también que practicaban **inhumaciones** en las que junto al cadáver depositaban armas y alimentos; lo cual parece demostrar cierta sensibilidad religiosa, o al menos alguna creencia en la vida de ultratumba.*

***Paleolítico Superior**. Tenemos que llegar al Paleolítico Superior (30.000-10.000 a. C.) para poder afirmar que, además del tipo somático de aquellos hombres, conocemos algo más concreto sobre su modo de vida.*

Es la época del «Homo sapiens», *del también llamado* «Hombre de Cromagnon». *El clima era frío (última glaciación Würmiense), y el hombre de la vertiente cantábrica habitaba en cavernas, preferentemente de las zonas bajas del país. La fauna era semejante a la del período anterior y el sistema económico también. En el marisqueo el hombre prehistórico encuentra una nueva fuente de su sistema alimenticio.*

*Tambien la técnica había hecho algún progreso. A la industria sobre lascas se añadió ahora una **industria sobre láminas**. «Con un kilogramo de sílex se podían obtener 15 m de filo cortante» (J. Altuna).*

*Por otra parte, además de la piedra, se utilizaba ya el **hueso** y el **cuerno** para proveerse de armas útiles y objetos de adorno.*

***El destello del arte**. Imaginemos: Un día a alguno de aquellos artesanos de la piedra se le ilu-*

minaron un momento los ojos y sobre la plaqueta que acababa de raspar se le ocurrió aplicar el punzón y dibujar el morro de un ciervo. A su lado el compañero de tribu se le quedaría mirando y tal vez le preguntaría a qué venía aquello. Más valdría raspar mejor la plaqueta o afilar mejor el hacha. A fin de cuentas ¿para qué servía aquel diseño muerto si lo que importaba era el animal vivo? «¿Para qué servía aquello?». Aquel «homo faber», convertido un instante en «homo poeta», no tenía respuesta a aquella pregunta. Había sentido un extraño impulso que le distrajo de su cotidiano e imperioso afán. Y la pregunta sin respuesta quedó planeando en el aire denso de la caverna.

Y aquella pregunta atravesaría la caverna de los tiempos y su eco resonaría durante milenios: ¿Para qué sirve el arte? Y ¿para qué sirve el aroma de una flor, una aurora boreal, la sonrisa de un niño? ¡Cuántas preguntas sin respuesta!... Pero aquel rasgo grabado por el punzón de un cazador hace 30.000 años era la primera nota, el primer compás de una grandiosa sinfonía que empezaba a componer la humanidad y que no terminaría jamás: Se iniciaba la gran aventura del arte.

Pero si la filosofía nos permite hoy conocer en qué consiste ese secreto e inconsciente instinto de la creación artística, ignoramos aún cuáles fueron los deseos conscientes que desencadenaron tales secretos impulsos. Estamos en la oscuridad cuando intentamos conocer qué clase de aspiraciones, de necesidades, de deliberados estímulos les llevaron a realizar esos trabajos de los que tantas y tan admirables muestras han llegado hasta nosotros resistiendo el paso de muchos milenios.

Por otra parte, no hay que extrañarse mucho de que fuera en la región vasca donde se produjo este desarrollo si se tiene en cuenta su situación geográfica, en el corazón del área fundamental de la creación artística de esas épocas, área que abarca conjuntamente Aquitania y la región cantábrica, aunque no hay que olvidar que, en diversa medida, el fenómeno se extiende hasta zonas muy alejadas de la misma. ■

1.

■ Aspectos generales del arte paleolítico

No parece que en Euskal Herria podamos hablar de una auténtica creación artística antes del último período glacial Würmiense. Es precisamente entonces cuando tenemos pruebas de una ocupación relativamente intensa, de cazadores-recolectores, que habitan cuevas y abrigos naturales próximos a la costa y situados en alturas no superiores a los 350 m. Estos hombres desarrollan la **cultura Magdaleniense** en sus fases superior y final. Santimamiñe, Lumentxa, Bolinkoba, Urtiaga, Ekain, Aizpitarte, Ermittia, Isturitz y Berroberria, son algunos de los yacimientos más importantes tanto por la potencia de los rellenos estratigráficos que contienen, como por la riqueza y variedad de sus equipamientos industriales: buriles, raspadores, laminillas, arpones, azagayas, varillas, agujas, etc.

Como historiadores del arte dejamos a los arqueólogos cuestiones más específicas de su disciplina, debatidas sobre todo por razón de que en los yacimientos prehistóricos, que fueron el normal hábitat del hombre durante milenios, necesariamente se superponen los niveles dando lugar a muchas dudas sobre cronología, periodización e identificación de las diversas «facies» que presentan los restos aportados por las excavaciones. Orillando tales problemas y ateniéndonos a los resultados que de tales investigaciones y debates nos ofrecen arqueólogos y antropólogos, nos detendremos solamente en lo que atañe a lo que puede calificarse como actividad artística.

Técnicas y soportes

Ya desde los comienzos esa actividad artística del hombre se aplica a la producción de objetos que se distinguen según lo que hoy consideramos como diferentes **técnicas** : la pintura, el grabado, el relieve y hasta la escultura.

En relación con el tipo general de su **soporte**, pueden distinguirse también dos vertientes: el *arte mobiliar* y el *arte rupestre*.

Los artefactos muebles se encuentran sobre *plaquetas de piedra* o *cantos rodados*, pero también en soportes de *hueso*, *cuerno* y *marfil*. El artesano paleolítico a veces se limitaba simplemente a dibujar formas no figurativas, sobre instrumentos útiles tales como azagayas o arpones. Los especialistas subrayan la conveniencia de distinguir entre la *industria instrumental de piedra* y la de las *incisiones en hueso*, anotando que no cabe considerar como manifestaciones artísticas las canaladuras, estriaciones o incisiones vinculadas a la **manufactura del soporte** que responden a la mera operatividad del útil.

Más fácilmente puede atisbarse un inicio de **operaciones estéticas** en objetos colgantes y otros objetos no utilitarios, realizados a veces en piedra, pero más frecuentemente en placas y trozos de hueso, y también en forma de estatuitas de piedra, hueso, cuerno o marfil.

El arte rupestre, realizado sobre las paredes de las cuevas, son *pinturas* o *grabados*. Existen también *relieves*, aunque son más raros. Uno de los contados casos de relieve se da en la cueva de Isturitz.

Formas y figuras

Entre las **formas** diseñadas por el hombre paleolítico, tanto en el arte mueble como en el parietal, las hay *figurativas* y *no figurativas*.

Entre las **figurativas** las más frecuentes son las que representan animales diversos de la época: bisontes, caballos, ciervos, renos, cabras monteses, uros, etc. Casi no existe la figura humana.

Entre las **no figurativas** existe una enorme variedad, casi siempre de muy difícil interpre-

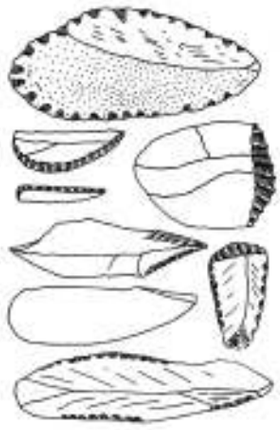
Evolución técnica de los útiles.



Industria del Paleolítico Inferior y Medio.



Industria de Paleolítico Medio. Musteriense.
Ref. gráfica: Odisea en el pasado. Edit. Etor



Industria del Paleolítico Superior. Raedera, puntas, raspadores y buril.

Operaciones estéticas



Representación esquemática de colgantes o adornos de los yacimientos de Aizpitarte, Bolinkoba e Isturitz. Moluscos, dientes y huesos.

Hacia el arte.



Huellas de la mano izquierda en negativo, primeros balbuceos del arte en nuestra región. Cueva del Castillo Santander.
Ref. gráfica: Nosotros los vascos. Arte I. Edit. Lur

ESTATUILLA DE ATXETA



Ref. gráfica: Bizkaia II. Edit. Univ. Deusto. Deiker.



Ref. gráfica: Munibe, 40. 1988.

Cabeza de felino del Magdaleniense Superior-Final en Atxeta.



Retrato de Sadi Zañartu. *1935. Oteiza.*
Ref. gráfica: Munibe, 40. 1988



Foca. *Constantin Brâncusi.*

tación. Pueden ser simples líneas longitudinales, quebradas en zig-zag, onduladas, estrelladas, cerradas formando triángulos, rombos, óvalos, cuadrículas, etc.

Buscando medios eficaces para resolver el **problema de la datación** de las obras de arte rupestre, los prehistoriadores se han planteado siempre la posibilidad de relacionarlas con las piezas del arte mueble, ya que fechar éstas es más facil, supuesto que suelen aparecer en los estratos del yacimiento asociadas a otros materiales que permiten la datación del estrato, y consecuentemente de la pieza en cuestión.

En cambio, las figuras rupestres se encuentran en paredes independientes de los estratos del yacimiento, pudiendo los artistas que las grabaron o pintaron pertenecer a cualquiera de los períodos del Paleolítico Superior. De ahí el interés que han tenido siempre los arqueólogos, entre ellos el prestigioso Henri Breuil, por relacionar ambas variantes del arte. Pero ese método ha sido muy criticado. Paralelismos cronológicos entre ambas actividades artísticas no ofrecen casi nunca garantías de certeza. Esa disparidad se debe, con gran probabilidad, al hecho de que tales manifestaciones plásticas no son fruto de un mero instinto estético sino que responden a razones más profundas, y desde luego hasta hoy no conocidas con seguridad. Todo hace pensar que las finalidades e intenciones del arte mueble y las del arte rupestre eran diferentes.

CICLOS, ESTILOS Y CRONOLOGÍA

De todos modos, los más eminentes arqueólogos han intentado definir las características de diversas fases del arte paleolítico de manera que sirviera para establecer un proceso cronológico. Henri Breuil fue quien primero intentó elaborar un sistema. Apoyándose en argumentos técnicos y estilísticos, ideó un proceso en **dos ciclos**, uno *auriñaco-perigordiense* y otro *solutro-magdaleniense*.

Actualmente los prehistoriadores han preferido aceptar el criterio de André Leroi-Gourhan de que «lo más elemental no es siempre lo más antiguo», y en general siguen el sistema establecido por este prestigioso prehistoriador que se sirvió para ello no sólo del arte rupestre sino también del arte mueble.

Leroi-Gourhan empezó por elegir varios **factores estructurantes del estilo**; concretamente, la *localización*, la *composición*, la *articulación* y la *animación*,[1] y añadió a esta serie algunos otros elementos más secundarios. Y sirviéndose de todos ellos, aplicándolos al estudio de centenares de muestras de arte, y dando por supuesto un primer período de arte «no figurativo», las clasificó en **cuatro grupos o estilos**:

En el **Estilo I** (Auriñaciense, 30.000-27.000 a. C.) se contienen una serie, muy limitada, de imágenes y símbolos de carácter sexual de estilo muy tosco.

El **Estilo II** (llegaría hasta comienzos del Solutrense, 25.000-18.000) es la época rica en estatuillas humanas y animales y arte mueble (cueva de Isturitz); aparecen las primeras obras seguras de arte parietal, con una tendencia naturalista y otra de estilización; las figuras están construidas sobre una línea fuertemente sinuosa que representa el cuello y el dorso del animal y detalles que identifican su especie; las astas y cornamentas se representan de perfil absoluto o de frente («perspective tordue»), y hacia la parte baja los detalles desaparecen.

El **Estilo III** (Solutrense y Magdaleniense Medio, 17.000-13.000) conserva algunos caracteres del II, pero con una técnica más perfeccionada. Los caballos tienen un cuerpo alargado (Ekain). En los bisontes, toros y cápridos se acentúa el volumen de la parte delantera; las extremidades están detalladas hasta los cascos y las pezuñas, pero generalmente son cortas y hacen que los animales parezcan de poca altura con cuerpos de gran volumen (y por ello se ha hablado a veces de animales grávidos). Astas, cornamentas y pezuñas se presentan en diferentes perspectivas, incluso la «perspective semi-tordue».

En el **Estilo IV** (Magdaleniense Final, 13.000-9.000) las figuras tienen un contorno más próximo a la realidad fotográfica, con algunos convencionalismos: astas, cornamentas y pezuñas están representadas en una perspectiva normal y se va codificando la manera de modelar las figuras, etc. Aproximadamente un 78% de las obras de arte parietal paleolítico pertenecen a este período.[2]

* * *

Cada uno de estos cuatro estilos puede, según Leroi-Gourhan, subdividirse en períodos (antiguo, reciente...) y todos ellos identificarse, de una manera aproximada, con los diversos períodos del Magdaleniense numerados por Henri Breuil. Aunque los arqueólogos siguen hoy remitiéndose a la división de Leroi-Gourhan, no le han faltado críticas.[3]

2.

■ EL ARTE MUEBLE

Hablamos de **arte mueble** para referirnos a los objetos fabricados por el hombre que pueden trasladarse de un lugar a otro. Los yacimientos ricos en este tipo de arte con decoración en relieve se encuentran en cuevas del Pirineo occidental, y entre ellas sobresale Isturitz.

Advirtamos ante todo que el relieve y más aun la escultura exenta apenas puede hallarse en el arte mobiliar de la región pirenaica. Es escasa y de baja calidad estética. Desde luego no se ha encontrado ninguna muestra de las célebres estatuitas femeninas –las llamadas «Venus»– que se han hallado en el Sur de Francia y en otras regiones.

LA ESTATUILLA DE ATXETA. Una estatuita curiosa que ha merecido la atención del profesor Juan Mª Apellániz es un canto arenisco, hallado en **Atxeta** (Forua, Bizkaia) sobre el cual un cazador paleolítico operó para convertirlo en *cabeza de felino.*[4] Mide 15 cm de longitud y 7 de anchura. Apellániz lo sitúa en torno al 10.000 a. C., y observa que el artista ha convertido un objeto natural en una figura mediante el pulimento del ángulo entre el anver-

1. A. LEROI-GOURHAN, *Arte y grafismo en la Europa prehistórica* (Madrid 1984). V. un resumen de su sistema en H. DELPORTE, *L'image des animaux dans l'art paléolithique* (Paris 1990), 64 ss.
2. V. un resumen de esta clasificación de Leroi-Gourhan en Eduardo RIPOLL, *El arte paleolítico* (Madrid 1989, «Historia 16») , 104-114.
3. V. esta «crisis de las ideas tradicionales» en A. BELTRAN MARTINEZ, *Ensayo sobre el origen y significación del arte prehistórico* (Madrid 1989), 33-37.
4. «La cabeza de felino del Magdaleniense Superior/Final de Atxeta». En *Munibe* 40, 1988, 3-7. Este objeto se halla ahora en el Museo Etnográfico de Bilbao.

so y la mitad derecha de la fractura superior, un pulimento que señala el testuz, la frente, la nuca, un ojo... y la boca.

El comentarista recuerda a este propósito el «retrato de Sadi Zañartu» del escultor vasco **Jorge Oteiza**. Este mismo escultor vasco inventó hace algunos años su teoría del «encontrismo» , una teoría que calificaría como «arte» la sensibilidad estética con la que cualquiera podría «encontrar» y descubrir la belleza en ciertos objetos elaborados por las fuerzas azarosas de la naturaleza. En todo caso, puede decirse que la «cabeza de felino» magdaleniense de Atxeta nos puede recordar el arte depurador y sintético con el que **Brancusi** ha dado forma a alguna de sus figuras; su célebre «foca», por ejemplo.

Piezas reseñables

Los grabados decorativos. Es en el grabado, más que en la plástica exenta, donde puede decirse que el cazador pirenaico empezó a sentirse artista. Y es en el Paleolítico Superior Final cuando se puede hablar de una actividad artística al comprobar que la mera funcionalidad de los objetos se ve conjugada y superada por algunos signos de decoración.

En la decoración cabe observar aspectos diferentes: su diseño formal (lineal, curvilíneo, punteado), su ordenación (en series, en paralelo, en bandas, en elementos opuestos o cruzados, etc.), en formas de expresión (totalmente abstracta, figurativa naturalista, estilizada o esquemática, geometrizadora). Desde todos estos puntos de vista los especialistas han llegado a clasificar varias docenas de motivos diferentes.[5]

Ignacio Barandiarán ha aportado sugestivas observaciones sobre la comprensión, por parte del artesano, de los espacios disponibles en el soporte, así como del proceso de ejecución de las figuras en esos soportes.[6] También nos parece atinada la idea sugerida por algunos arqueólogos franceses (H. Breuil, A. Laming Emperaire y A. Leroi-Gourhan) de distinguir entre un **arte mobiliar aplicado** como puede ser la fabricación de una azagaya o una espátula de las que debían servirse constantemente y en las que debía primar la resistencia y la durabilidad, y un **arte puro**, como podían ser los colgantes de adorno personal, seguramente elaborados con una más clara conciencia de su valor estético.

Algunas piezas con grabados. Antes de introducirnos en ese gran hogar del arte mueble del paleolítico vasco, que fue la cueva de Isturitz, mencionemos varias piezas particularmente notables descubiertas en otros lugares. Una enumeración y somera descripción de los objetos de arte mueble hallados en las cuevas del País Vasco, distinguiendo en ellos los motivos figurativos y los simplemente decorativos, puede verse en el estudio presentado, con ilustraciones muy didácticas, por Ignacio Barandiarán en el Simposio de 1965 sobre Problemas de la Prehistoria y de la Etnología vascas.[7] Posteriormente el caudal de arte mueble se ha ido descubriendo y acrecentando notablemente, y ha sido objeto de excelentes trabajos de clasificación.[8]

De ese cuantioso acervo de objetos de arte mobiliar, convendría destacar:

- un **cincel de cuerno de ciervo** con varios grabados, entre ellos una **cabeza de ciervo** con su cuerna, en el yacimiento de *Berroberria* (Urdax),
- una serie de **cantos de piedra** con grabados de **ciervos** en *Aitzbitarte* (Rentería),
- un **canto rodado** de cuarcita presentando dos **siluetas de cuadrúpedos** (¿zorros?) en *Santimamiñe*,
- un **fragmento de cuerna** con varias figuradas «desglosadas» (en ambas caras del soporte) de caballos con alguna **cabeza de bóvido** en *Lumentxa* (Lekeitio),
- figuras esbozadas de **caballos** en *Urtiaga* y *Ermittia* (Deva) y en *Lumentxa*,[9]
- figuras de **cabras** en *Bolinkoba* (Abadiano), y hasta un probable **reno** en *Urtiaga*.

* * *

Pero lo que debe calificarse verdaderamente de artístico son dos objetos muebles descubiertos en cuevas guipuzcoanas.

El hueso de Covacho de Torre. En el **covacho de Torre**, en *Oiartzun*, se ha hallado un cúbito de alcatraz en el que se han grabado siete excelentes figuras, aunque incompletas, situadas en dos hileras: en la superior, un ciervo, un caballo y una cabra; en la inferior, un sarrio, un uro, una cabra y un antropomorfo. Numerosos signos acompañan a la escena, combinándose con las representaciones animales.

Esta pieza ha sido hallada fuera de su contexto arqueológico, al hacer una somera cata para ver si la cueva contenía o no un yacimiento prehistórico, y, como ya observaron José Miguel de Barandiarán y Jesús Altuna, su análisis parece demostrar que pertence al Magdaleniense Final y entronca mejor con las obras de la escuela norpirenaica que con las de Santander y Asturias. Incluso ha servido a Juan M. Apellániz para sugerir la posibilidad de una común autoría con una azagaya de Isturitz.[10]

La plaqueta de Ekain. La segunda pieza excepcional es una **plaqueta** hallada en la cueva de **Ekain**, en un nivel Magdaleniense Final (hacia el 10.000 a. C.), que lleva grabadas tres figuras: una **cabra montés**, realizada a base de trazo profundo; un **ciervo**, limitado a la cabeza, cuello y cuerno, grabados con un trazo más fino; y un **caballo**, del que se diseñan sólo el hocico y parte delantera del cuerpo. Una «tríada» dotada sin duda de un significado hoy desconocido. Estos grabados entroncan también mejor con la escuela pirenaica.

Desde el **punto de vista cronológico**, puede decirse que la gran proliferación del arte mobiliar cantábrico se sitúa en los últimos cinco milenios del Paleolítico Superior y su transición al Mesolítico, es decir, desde el Magdaleniense III al Aziliense : del 13.500 al 8.500 a. C.[11]

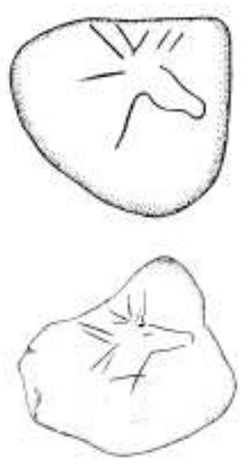
• El tesoro mobiliar de Isturitz

Los hallazgos de la cueva de Isturitz (Lapurdi) hacen de este yacimiento el más insigne y emblemático dentro del arte mobiliar paleo-

Arte Mueble. Piezas con grabados



Cincel de cuerno de ciervo grabado. Berroberria. Urdax (N).



Cantos de piedra grabados. Aizpitarte. Rentería (G).
Ref. gráfica: Nosotros los vascos. Arte I. Edit. Lur

5. S. CORCHON, *El arte mueble paleolítico cantábrico* (Madrid 1987), 109 ss.
6. *Homenaje al profesor Jordá.* (Salamanca 1984).
7. «Arte paleolítico en las Provincias Vascongadas». En *Problemas de la Prehistoria y de la Etnología vascas.* «IV Symposium de Prehistoria peninsular» (Pamplona 1966), 48-79.
8. Soledad CORCHON RODRIGUEZ, *El arte mueble paleolítico cantábrico. Contexto y análisis interno* (Madrid 1987).
9. T. de ARANZADI y J.M. BARANDIARAN, *Contribución al Arte Mobiliar Magdaleniense del País Vasco (Santimamiñe, Lumentxa, Bolinkoba y Urtiaga).* En OC XI, 197-211 (Public. antes en «Eusko-Folklore» VII, 1927).
J.M. APELLANIZ, «La plaquette à chevaux hypertrophiques de Lumentxa (Byscaye) et les styles u Magdalénien Supérieur/Final dans le Pays Basque». En *Munibe* 40, 1988, 9-14. En este trabajo el autor atribuye la obra a una corriente expresionista que se entremezcla con el estilo esquemático. «Les plus importants détails anatomiques ont été supprimés, comme l'oeil, le nassau. La bouche a été transformée en un petit espace en réserve à l'extrémité du nassau, etc.», rasgos deformadores que manifiestan una tendencia al esquematismo.
10. J.M. APELLANIZ, *El arte prehistórico del País Vasco y de sus vecinos* (Bilbao 1982), 37.
11. Ignacio BARANDIARAN, «El arte mobiliar cantábrico». En *La Prehistoria en la cornisa cantábrica* (Santander 1975) 144.

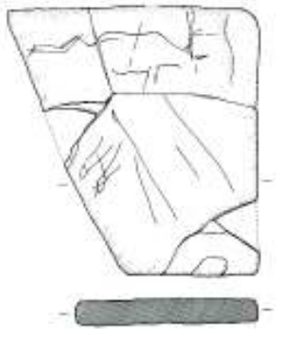
Arte Mueble. Piezas con grabados



Canto rodado con siluetas de cuadrúpedos. Santimamiñe. Kortezubi (B).



Fragmento de cuerna con cabeza de bóvido. Lumentxa. Lekeitio (B).
Ref. gráfica: Nosotros los vascos. Arte I. Edit. Lur



Plaqueta con figuras de caballos. Urtiaga. Deba (G).
Ref. gráfica: Munibe, 36. 1984.

lítico vasco, y uno de los más famosos en el panorama europeo. Por otra parte, es el que presenta menos homogeneidad con los otros yacimientos del País Vasco.

Descubierto hace ya más de un siglo (1885), entre Isturitz y Saint-Martin d'Arberoue (Basse Navarre) las principales excavaciones las hizo Emmanuel Passemard entre 1913 y 1922, y los condes de Saint-Périer entre 1928 y 1956. Por desgracia los materiales se encuentran muy dispersos en museos y colecciones particulares; y sólo una mínima parte, y desde luego la menos significativa, ha pasado al Museo de Bayona.

Como hemos indicado anteriormente, el yacimiento de Isturitz contiene una secuencia de niveles culturales muy importantes, pues abarca desde niveles musterienses hasta elementos romanos, medievales y aun posteriores. Hay, entre ellos, al menos diez niveles del Paleolítico Superior, todos ellos con abundantísimo ajuar lítico y óseo.[12]

Entre los niveles más ricos en obras de arte mobiliar destaca el nivel Magdaleniense Medio, tanto por el número, como por la calidad de las representaciones a las que nos referimos.

Variedad de soportes

Debemos mencionar como más dignas de consideración, en primer lugar, las **varillas** semicilíndricas talladas en bajo relieve sobre cuerno de reno, describiendo formas meándricas y curvilíneas que revelan un sentido muy desarrollado del ritmo, del paralelismo y del contraste como factores estéticos. Según Breuil, el esquematismo decorativo de estos objetos fue la fase final evolutiva de verdaderas representaciones de animales (peces y cérvidos), es decir, son como el resultado degradado de una decoración realista cuya repetición fue desembocando en trazos carentes de significación para nosotros.

En bajo relieve igualmente están grabados los llamados «**bastones**», entre los cuales hay algunos cuyos grabados revelan una admirable capacidad de observación y reproducción de las formas naturales. Entre los «bastones», perforados y decorados, sobresale entre todos el que lleva en bajo relieve una **cabeza de bisonte** primorosamente labrada, al que, por el rayado que lo modela, Leroi-Gourhan ha relacionado con las pinturas de la cueva de Niaux. Hay también bastones con grabados de **caballos**, **renos** y **peces**. Algunos debieron ser utilizados como piezas intermedias, para sujetar las azagayas a varas de madera.

Un tercer tipo de objetos de arte es el de las **siluetas planas** de cabezas de animales, en especial **caballos**, recortadas y grabadas en huesos hioides de esa especie animal. El hioides es un hueso muy plano que condiciona el tipo aplanado de las citadas siluetas. Pueden llevar un orificio de suspensión o dos, probablemente para colgarlas o fijarlas en algún punto. También pueden verse en Isturitz siluetas de **cabezas de reno**, **oso** y **salmón**.

Otro conjunto de objetos artísticos de esta cueva lo constituyen las **esculturas** de animales efectuadas en hueso, cuerno y piedra arenisca. Estas estatuillas, que representan animales, son muy abundantes en el arte Paleolítico Occidental. Son más abundantes en la Europa Central y Oriental. Dentro del área Occidental vuelve a descollar Isturitz, ya que la mayoría de las que se conocen pertenecen a esta cueva. Sobresalen, entre otras, la estatuita de un **oso**, la de un **león** y la de un **bisonte**.

Por fin, debemos mencionar de Isturitz las **plaquetas de hueso o piedra**, (por su forma aplanada se les llama frecuentemente «**espátulas**»), decoradas con figuras de **bisontes**, **caballos**, **renos**, **cabras** y **antropomorfos**.

Se supone que tales **estatuitas**, como las **plaquetas** grabadas de épocas anteriores, no se destinaban a finalidades prácticas, como ocurría con las azagayas o arpones, ni eran tampoco para adorno personal, como los colgantes. Por eso han sido consideradas como **obras de arte religioso**. Y esta opinión se confirma con el hecho de que son las plaquetas, precisamente, las que muestran el mayor parentesco formal con el arte parietal, al cual todos los arqueólogos atribuyen una significación religiosa.[13]

Contexto espacial y artístico

Por otra parte, situando Isturitz en un **contexto espacial** entronca mucho mejor con los grandes yacimientos del Pirineo central que con los de la parte occidental del País Vasco. También las semejanzas con el arte del Cantábrico central y occidental –Santander y Asturias– donde vuelven a aparecer magníficas manifestaciones, son mucho menores que con la escuela del Pirineo central. Por tanto, «puede decirse que Isturitz es el avance hacia Occidente de esta esplendorosa vida artístico-religiosa que se desarrolló en el Pirineo central durante el Paleolitico, pero con la particularidad de que en este caso el extremo de la expansión supera al centro de la misma».[14]

La cueva de Isturitz fue, pues, un centro de capital importancia durante el Paleolítico, en especial durante el Magdaleniense Medio. La riqueza y belleza de sus manifestaciones artísticas sobresale aun más cuando las comparamos con el resto de las cuevas paleolíticas vascas, en las que, a excepción del hueso de Torre, en Oiartzun, y de la plaqueta de Ekain, el resto del arte mueble vasco es pobre.

En contraste con este esplendor del arte mueble, el yacimiento de Isturitz **no posee un arte rupestre comparable** con los yacimientos de Ekain, Altxerri y Santimamiñe. Y es difícil hallar una respuesta convincente si se nos pregunta por qué a la extraordinaria calidad del arte mueble de Isturitz no corresponde un arte rupestre de la misma calidad. Es la misma ignorancia que nos envuelve si nos preguntamos por qué los pintores de bisontes de Santimamiñe no dejaron nada comparable entre los compresores y plaquetas de su yacimiento.

Jesús Altuna, al dar cuenta de este tesoro artístico de Isturitz, indica que esa misma perfección artística parece indicar **la «fase final» del arte mueble magdaleniense**: «Hacia el 11.000 a. C. la decoración de objetos alcanza en Isturitz un dinamismo y una soltura que suele ser preludio de épocas abstractizantes». Esta observación del ilustre antropólogo nos

12. X. ESPARZA SAN JUAN, *La cueva de Isturitz. Su yacimiento y sus relaciones con la cornisa cantábrica durante el Paleolítico Superior.* UNED (Madrid 1995).
13. Véase la «secuencia de Isturitz» en J.M. APELLANIZ, *El arte prehistórico...*, 23-25.
14. J. ALTUNA, «Un realismo rupestre». En *Arte Vasco* (San Sebastián, Erein, 1982), 20.
15. W. WORRINGER, *Abstraction und Einfühlung* (München 1908); trad. esp.: *Abstracción y Naturaleza* (México 1953).
16. A. LEROI-GOURHAN, *Los primeros artistas de Europa. Introducción al arte parietal paleolítico.* Ed. Encuentro 1983, 37.
17. *Trois essais sur la signification de l'art pariétal paléolithique* (Kronos 1906) 44.
18. Herbert Kühn, *Die Kunst der Primitiven* (Munich 1923, p. 24); v. también G. OUY, K. OUY-PARCZEWSKA, «Les origines des règles de l'art. Une première enquête. En *Annales* 27, n. 4-5, jul.-oct. 1972, 1264-1316.

parece sumamente interesante y congruente con un fenómeno que, en nuestra opinión, puede observarse en otras épocas de la historia del arte. Subrayémoslo ya desde ahora, pues tendremos que referirnos a este hecho cuando, más tarde, queramos explicar la evolución estilística del arte vasco.

3.

■ El arte rupestre

El arte parietal conocido en el País Vasco no se encontraba especialmente representado hasta hace poco tiempo. Pero los descubrimientos habidos en los últimos años han situado al país entre las zonas verdaderamente importantes del arte paleolítico.

● Pinturas y grabados

El arte parietal en el País Vasco se inscribe en el **área del arte franco-cantábrico**. Antes del descubrimiento de nuestras pinturas prehistóricas se conocían las de Lascaux (1940) en la Dordoña (Francia meridional) y mucho antes las de Altamira (1879). Las de Lascaux son más antiguas; pertenecen al Auriñaciense, en un período de clima relativamente templado; las de Altamira son del Magdaleniense. Más recientemente (1995), en el departamento del Ardèche (sureste de Francia) se ha producido, a lo que parece, otro descubrimiento de primera magnitud en una caverna con cientos de figuras de animales que están siendo estudiadas por los especialistas.

El arte rupestre se presenta en el Paleolítico Superior, más concretamente en el Magdaleniense, en forma de **pinturas y grabados**.

A veces, las pinturas se adaptan a los relieves naturales de las rocas y parecen sugeridos por ellos. El artista magdaleniense pinta con negro (carbón o bióxido de manganeso), **blanco** y **ocre**, éste con variantes desde el amarillo al rojo y violeta.

En algunas regiones, además de la representación faunística que todos conocemos, se han encontrado **formas extrañas** y más o menos geométricas –los «macaroni»– , trazos de líneas sinuosas, como hechas por los dedos; y hasta **huellas de la mano entera**, en negativo, casi siempre de la mano izquierda. Se diría que ahí tenemos los primeros balbuceos del arte en nuestra región. Esas siluetas de la mano humana son un modo de proyectarse al exterior, de inscribirse en el universo; una especie de «toma de posesión». No olvidemos la congruencia de este fenómeno plástico con la significación del «esku-bide» vasco («derecho»).

Luego vendrá el descubrimiento de la **«semejanza»** el asombro de la **mímesis** que milenios más tarde comentará Aristóteles como fuente del arte figurativo, es decir, el placer de constatar «que éste (el objeto dibujado) es aquel». Y más tarde, o quizá simultáneamente, aparecerá el **«signo abstracto»** y el **«símbolo»**.

Antes de enumerar y describir someramente lo que podríamos considerar como nuestro patrimonio artístico paleolítico hagamos algunas observaciones propias de cualquier historiador del arte. Notemos, ante todo, algo que podría parecernos natural, pero que en el hombre primitivo debe valorarse como un curioso y tempranero esfuerzo creativo: el intentar reducir objetos tridimensionales a la **representación bidimensional** en la superficie plana de una pared. Notemos también que se trata de una reproducción a **escala reducida**. Según parece, algunos pueblos africanos no han llegado aún a ese grado de abstracción.

Otra abstracción se concreta en el **dibujo a un solo color**, que sustituye a la policromía del modelo natural.

Este tipo de abstracciones asumidas por el hombre paleolítico llevó a los primeros arqueólogos a la idea apriorística de que la escultura tuvo que preceder a la pintura; pero esta teoría no se ha podido mantener ante el análisis objetivo del arte prehistórico.

Se constata, además, que en el arte prehistórico se va **del naturalismo a la esquematización simbólica**, aunque hay casos en que conviven los dos tipos de pintura; pero, en los comienzos, predomina el naturalismo. Recordemos, a este propósito, la tesis de Wilhelm Worringer que, ya a principios del siglo XX, hacía esta constatación, añadiendo su teoría de que el verdadero arte creador no comienza sino en la abstracción y el geometrismo.[15] A la vista está que el artista magdaleniense no tenía dificultad en dibujar figuras en escorzo y en modelar sus volúmenes.

Más dudas hay sobre su **sentido de la composición**. Durante mucho tiempo se pensó que no la conocía. Pero este postulado sólo es mantenible si nos limitamos al significado estricto que se ha dado al concepto de composición en la historia del arte; es decir, en cuanto se prescinde de todo fondo paisajístico y de mínimas referencias espaciales que puedan centrar, enmarcar y organizar las posibles escenas.

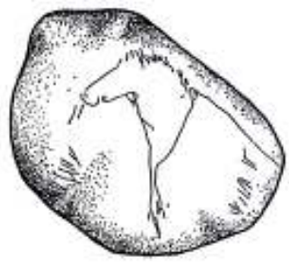
Después de definir la noción de *campo manual* (espacio accesible para el artista sin cambiar de posición) y de analizar la superposición de figuras, el encuadre, la simetría y la perspectiva, Leroi-Gourhan anota el hecho de que, si bien hasta hoy no se conoce la representación de la línea de suelo en la pintura o grabado, el artista paleolítico «a menudo ha utilizado como sustituto de la misma una hendidura o una cornisa de la pared».[16] Mucho antes que Leroi-Gourhan, Max Raphael había ya criticado a los que «interpretaban el arte paleolítico como un arte primitivo incapaz de afrontar los problemas del espacio, del movimiento y de la composición».[17]

En sentido contrario, más recientemente ha habido quienes han hablado de los «geómetras paleolíticos» atribuyéndoles, en sus dibujos y pinturas, un uso consciente de determinados **«trazados reguladores»**: la doble «sección de oro», la proporción raíz cuadrada de 2, etc.; en todo caso un poder de captación de la realidad visual y de reproducirla en formas plásticas que, como escribió Herbert Kühn, ante ellas «la voz enmudece de admiración».[18]

● Cuevas con figuras rupestres

Aunque su descubrimiento es de reciente fecha, los conjuntos artísticos rupestres que el

Arte Mueble.
Piezas con grabados



Plaqueta con cabeza de caballo. Urtiaga. Deba (G).
Ref. gráfica: Odisea en el pasado. Edit. Etor



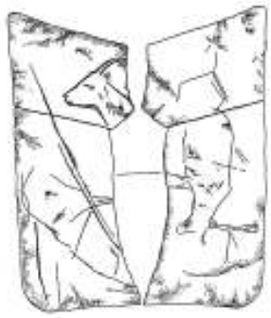
Compresor de piedra con caballo. Ermittia. Deba (G).
Ref. gráfica: Nosotros los vascos. Arte I. Edit. Lur



Plaqueta con caballo. Lumentxa. Lekeitio (B).
Ref. gráfica: Munibe, 40. 1988.



Cabeza de cabra sobre piedra. Bolinkoba. Abadiño (B).
Ref. gráfica: Nosotros los vascos. Arte I. Edit. Lur

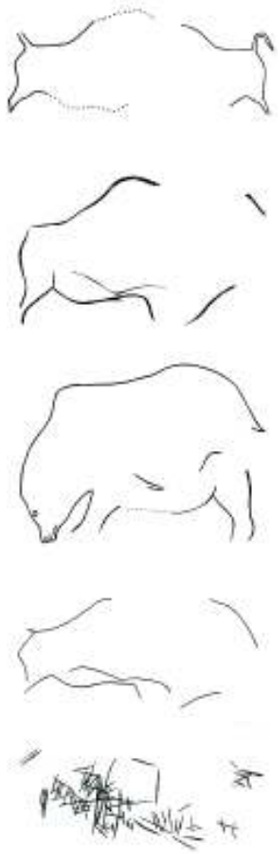


Plaqueta con cabeza de cabra. Urtiaga. Deba (G).
Ref. gráfica: Odisea en el pasado. Edit. Etor



Cueva de Aizpitarte. Rentería (G).

ARTE PARIETAL.
FIGURAS RUPESTRES.



Figuras de bisontes, oso y trazos geométricos. Venta Laperra. Carranza (B).
Ref. gráfica: Munibe. 1971.



Grabados. Alkerdi. Urdax (N).
Ref. gráfico: Historia de Navarra. Temas de Navarra, nº 7. Edit. Gobierno de Navarra.

hombre prehistórico ha dejado en yacimientos del País Vasco empiezan a ser numerosos –unos doce en total– y entre ellos algunos se cuentan entre los más importantes.

Vamos a empezar por los menos importantes, siguiendo el orden aproximadamente cronológico de su descubrimiento.

AIZPITARTE. El primer hallazgo de un yacimiento paleolítico notable, fue el de **Aizpitarte** (Rentería), las popularmente llamadas «**cuevas de Landarbaso**». Situadas a diversos niveles, se ha encontrado en ellas abundante industria humana (láminas, lascas, raspadores de varios tipos, punzones, etc.) derivada de una larga habitación del hombre prehistórico; por lo menos, desde el Auriñaciense hasta el Mesolítico. Aunque se ha empezado a explorar la cueva III con sorprendentes hallazgos como algunos huesos decorados con figuras animales, el yacimiento mejor investigado ha sido el de la cueva IV de las cinco existentes. En ella se han encontrado alguna plaqueta con grabado de cabeza de cérvido, algún bastón perforado, varillas decoradas, y algunos huesos con incisiones de figuras animales.[19]

VENTA LAPERRA. En la **cueva de Venta Laperra** (Carranza, Bizkaia, cerca de la frontera con Cantabria), se produjo en 1904 el primer hallazgo de arte rupestre: una figura en la misma entrada de la cueva. Dos años más tarde, Breuil descubrió cuatro figuras más: tres bisontes acéfalos, un oso completo, un bóvido poco definido, y una serie de líneas indescifrables. Están realizadas mediante un grabado relativamente profundo en la roca. Lo excepcional de estos grabados es que, por hallarse a la entrada de la cueva, pueden contemplarse a la luz del sol. Son las más antiguas que hallamos en nuestro país y deben atribuirse al Auriñaciense. Ello da razones a Apellániz para pensar que, en las fases antiguas del paleolítico, el **arte cantábrico** avanzaba hasta la parte más occidental del País Vasco, dejando el resto del País libre para recibir otras fórmulas artísticas (las **pirenaicas**) o para crear las suyas propias.[20]

ISTURITZ. Ya hemos observado antes que la **cueva de Isturitz**, tan espléndido en arte mueble, no lo es en cuanto a lo rupestre: dos caballos y dos renos; a uno de ellos se le han superpuesto dos cuerpos de rumiantes de cola corta y bella factura, pero cuya cornamenta ha desaparecido. A un nivel inferior han aparecido otros tres caballos y otras figuras de interpretación dudosa. Lo más notable es que las figuras se realizan en bajorrelieve sobre roca. Por su estilo parecen del Magdaleniense Medio, ya al borde del más reciente.

HARISTOI. Muy cerca y debajo de la cueva de Isturitz está la **cueva de Haristoi**, llamada también **Otzozelaya**, donde pueden verse cuatro caballos, un bisonte, un ciervo y una cabeza de ave. Son del Magdaleniense Medio.

ALKERDI. Las primeras pinturas rupestres de la **cueva de Alkerdi** en Urdazubi (Navarra) fueron descubiertas por Casteret en 1939. Más tarde J.M. de Barandiarán descubrió cuatro más. Se trata de dos conjuntos de grabados, situados en dos zonas de la cueva. Uno de ellos está frente a la entrada, a unos 20 m de la misma. El otro, a unos 40 m de ella, en el fondo de una estrecha galería. Sobresalen entre otros el grabado de un ciervo, el de un par de bisontes incompletos, subrayando la giba y una cola muy larga, y el de la cabeza de un lobo, probablemente. Se les asigna al Magdaleniense Inferior.

ETXEBERRI. En **Etxeberriko-Karbia**, en Gamere-Zihiga (Zuberoa), Boucher descubrió en 1950 una serie de figuras situadas en sitios de muy difícil acceso, a casi 200 m de la entrada. Las figuras están algo degradadas, ejecutadas en negro aunque marcadas con puntos y manchas de ocre. En ambas paredes de la cueva se pueden contar hasta una docena de caballos, un par de bisontes y otro par de cabras. Algunas figuras parecen hechas con el dedo sobre la arcilla blanda.

En una sima, a más peligroso acceso aun, se ha descubierto otro conjunto de cinco caballos y trazos de otro, más una cabra, un bisonte y algunos puntos rojos. Se trata, según Leroi-Gourhan, de un santuario con dos conjuntos idénticos sobre el tema persistente del emparejamiento caballo-bisonte más un tercer animal (aquí la cabra). Algunos antropólogos sitúan algunas de estas figuras en el Auriñaciense. Leroi-Gourhan las retrotrae al Magdaleniense Medio.

GOIKOLAU. Las figuras de la **cueva de Goikolau** en Berriatua (Bizkaia) fueron descubiertas por José Miguel de Barandiarán en 1962. Se trata de una serie de grabados distribuidos en cinco grupos. Son figuras esquemáticas e incompletas de animales cuyos lomos a veces se superponen; tanto que no es fácil determinar especies animales, a excepción de alguna que otra cabra. Su descubridor piensa que hay que situarlas en el postpaleolítico y relacionarlas con el carácter sepulcral de algunos niveles del yacimiento.

SINHIKOLE. En agosto de 1971 un equipo de espeleólogos de Burdeos descubría en la cueva de **Sinhikoleko-Karbia** un nuevo yacimiento de arte rupestre. Es una sala única, de unos 60 m de longitud por 10 m de ancho con un conjunto reducido de figuras, entre las que destaca un caballo y un bisonte de excelente calidad. El caballo está pintado en contorno negro con larga cola. En su interior han pintado en rojo la doble coloración del pelaje y de la cabeza, dejando un vacío para el ojo. El bisonte, situado sobre el caballo, está incompleto. Su grupa está formada por el contorno de la roca. A la derecha de estas dos figuras hay otra más incompleta que parece pertenecer a un bisonte. Bajo la parte anterior del caballo, hay algunos trazos rojos de difícil interpretación.

ARENAZA. Durante el invierno de 1973 miembros de la Sociedad Aranzadi descubrieron un nuevo yacimiento de arte rupestre en la **cueva de Arenaza**, en Galdames. Las figuras se hallan en una pequeña cámara de difícil acceso. Es un aula de forma semiesférica con una pequeña prolongación ascendente situada en un punto casi opuesto a la entrada, hay un conjunto de ciervas. Casi todas están en muy mal estado de conservación, debido al desconchamiento que ha sufrido la roca. Las ciervas están pintadas en rojo, mediante una técnica de punteado, similar a la utilizada en otras cuevas

de Cantabria. Este detalle, lo mismo que el predominio de los cérvidos, parece demostrar un parentesco, como ya se ha observado a propósito de **Venta Laperra**, con el arte del área astur-santanderina más inmediato que con el área norpirenaica. Por su estilo parece que hay que adscribir estas figuras al Magdaleniense Antiguo.

• Los grandes santuarios: Santimamiñe, Altxerri y Ekain

Santimamiñe

En la cueva de **Santimamiñe** (Kortezubi) se descubrió en 1916 un notable conjunto de arte rupestre.[21] La importancia de Santimamiñe desde el punto de vista arqueológico es enorme pues ofrece todos los niveles que van desde el Auriñaciense Antiguo hasta el Bajo Imperio.

Para el prehistoriador del arte, el espacio interesante es el que podríamos definir como **verdadero santuario**: Mide unos 20 m de longitud y 4 ó 5 m de altura. El grupo principal de las figuras se halla en una pequeña cámara (el «salón») originariamente de difícil acceso, que está precedida de una antecámara donde pueden verse varios bisontes y caballos incompletos, además de una serie de rayas. La cámara o «salón», de forma casi circular («rotonda» la llamó Leroi-Gourhan), encierra un conjunto más numeroso de figuras distribuidas en varias zonas de la misma.

Las figuras y su disposición. Sobresale por su espectacularidad **el panel** donde se aprecian nítidamente seis bisontes, un caballo, una cabeza de ciervo y un conjunto de trazos y líneas de más difícil interpretación. ¿Qué puede significar este obsesivo emparejamiento caballo-bisonte y esos seis bisontes (varios de ellos en posición vertical) circundando los seis a un solo caballo pintado en el centro?, se cuestiona el curioso espectador de hoy. Preguntas sin respuesta.

Fuera de estos dos conjuntos, muy adentro en la cueva, a unos 150 m de la entrada, se han descubierto, entre 1953 y 1962, nuevas figuras; entre ellas, algunos bisontes, un caballo y una cabra.[22]

En conjunto, las figuras de animales llegan casi al medio centenar. La especie más representada es el bisonte.

Aspectos de técnica y estilo. Aquí, al contrario que en Altxerri, la mayoría de las figuras están dibujadas y pintadas, algunas con sombreados. Las figuras grabadas son muy pocas. Se advierte una variedad en perfección y estilo, pero no es fácil deducir de ahí ninguna cronología.

Henri Breuil anotaba que tres de los cuatro bisontes modelados con sombreados muestran sus cuatro patas, mientras que los que están simplemente dibujados con un simple trazo sólo tienen dos; igualmente, aunque todos ostentan su cornamenta de perfil propio del Magdaleniense, sólo nueve muestran los dos cuernos.[23]

Entre los bisontes del grupo principal Ignacio Barandiarán anota igualmente esas divergencias: «Junto a figuras de simple trazo lineal hay otras en que se plantea un sumario claroscuro por intensificación del grosor del perfil en ciertas partes o por relleno en tintas casi planas más o menos extendidas por el vientre, giba, papada... Tal modelado llega a ser de buen arte en algunos ejemplares».

Puede decirse que, estilísticamente, deben considerarse bastante avanzadas; probablemente realizadas hacia el Magdaleniense Medio. Son posteriores a las de Venta Laperra. Por su técnica y convencionalismos pueden relacionarse con los santuarios pirenaicos.

Altxerri

La cueva de **Altxerri** en Aia (Gipuzkoa) sorprendió en 1962 a todos los especialistas al ser descubierto casualmente en ella (por tres miembros de la Sociedad de Ciencias Aranzadi) el yacimiento de arte rupestre más importante hasta aquel momento: más de un centenar de figuras, y de muy diversas especies, distribuidas en 7 conjuntos.

Al dar el primer informe de este sensacional descubrimiento José Miguel de Barandiarán hizo la descripción de todas las figuras, añadiendo además excelentes dibujos;[24] pero posteriormente Jesús Altuna y Juan Mª Apellániz, con excelente equipamiento fotográfico, presentaron un estudio más completo, con análisis cronológico, artístico y paleontológico de sus figuras.[25]

Figuras representadas. Domina el bisonte del que se contaban ya (antes de este último descubrimiento) casi una treintena de ejemplares.[26] Pero también hay renos, ciervos, caballos, uros, cabras, salgas, sarrios, zorros, peces, un ave y hasta una serpiente. Se ven asimismo dos figuras antropomorfas. Y además, una serie de signos de difícil interpretación. Leroi-Gourhan, además de destacar la calidad plástica de estas obras, subraya «el testimonio de la importancia del reno en las cavernas españolas».

Particularidades formales. Es también curiosa la existencia de bastantes animales cuya especie no es fácil identificar por estar incompleta su figura: a veces presentan sólo la cabeza, otras veces, los cuartos traseros. Algunas figuras se superponen a otras; por ejemplo, un zorro aparece en el interior de un reno, grabado después; y varios animales se ven en el interior de un enorme bisonte de 4,20 m por 2,10 m de ancho. Este hecho podría ayudar a determinar un cierto proceso cronológico de realización.

Posteriormente a ese primer descubrimiento, Jesus Altuna[27] descubrió otros dos bisontes en la sima de la cueva: en ellos se observa que, aunque hay partes anatómicas que se han perdido, en otras se ve que el artista empleaba **pintura roja** en las partes más voluminosas de la anatomía del animal y que, aunque la pintura ha desaparecido en algunos puntos, una línea fuerte define perfectamente su silueta. Por otra parte, también aquí se observa, como en otros lugares, que para definir ciertos miembros anatómicos se utilizan los **accidentes de la roca**.

La particularidad notable de Altxerri, comparado con otros yacimientos del mismo pe-

Arte Parietal. Figuras rupestres



Grabado de bisonte. Etxeberri. Camou-Cihigue (Z).
Ref. gráfica: Euskaldunak 1. Edit. Etor.



Figuras de animales e ideomorfos. Goikolau. Berriatua (B).
Ref. gráfico: Nosotros los vascos I. Edit. Lur.



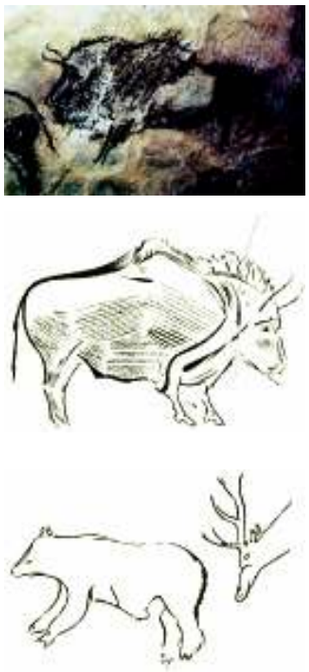
Figura de uro. Arenaza. Galdames (B).



Figuras de cabra. Bolinkoba. Abadiño (B).
Ref. gráfica: Munibe Barandiaran.

19. Las diversas campañas de excavación de esta cueva han sido descritas en varias entregas de la revista *Munibe* en 1961, n. 3-4, 1963, n. 1-2, y 1965, ilustradas con abundantes dibujos.
20. *El arte prehistórico...* (1982), 25-101 y 219.
21. Visitada por Henri Breuil en 1916, la cueva de Santimamiñe fue estudiada por el equipo de T. Aranzadi, J.M. Barandiarán y E. de Eguren en nueve campañas desde 1918 a 1926. El resultado de todas ellas se recoge en el tomo IX de sus Obras Completas. (La Gran Enciclop. Vasca, 1976).
22. Una descripción detallada de todas las figuras rupestres de esta cueva puede verse en J.M. APELLANIZ, *La caverna de Santimamiñe* Ed. Diput. de Vizcaya (Bilbao 1971).
23. *Quatre-cents siècles d'art pariétal. Les cavernes ornées de l'âge du renne* (Paris 1974) 342.
24. «La cueva de Altxerri y sus figuras rupestres». En *Munibe* 1964, fasc. 3-4, 91-141.
25. «Las figuras rupestres paleolíticas de la cueva de Altxerri (Guipúzcoa)». En *Munibe* 1976, fasc. 1-3, 3-242; v. también J. ALTUNA, *Ekain. Altxerri. Dos santuarios paleolíticos en el País Vasco*. Ed. Haramburu (San Sebastián 1947).
26. *Munibe* 16, 1964, y 28, 1976.
27. *Munibe* 42, 1996.

CUEVA DE SANTIMANIÑE



Bisontes, oso y ciervo. Santimamiñe. Kortezubi (B).
Ref. gráfica de los dibujos: Nosotros los vascos I.- Edit. Lur.



Figura de bisonte aprovenchado el reborde de la pared. Ekain. Deba (G).
Ref. gráfica: Munibe. Barandiaran.

ríodo, es el **predominio del grabado sobre la pintura** (casi el doble); y dentro del relieve, una gran variedad de técnicas. Ello ha hecho pensar a los especialistas en la presencia de distintos artistas.

El dibujo anatómico de los animales responde a veces a un esmero en reproducir exactamente su anatomía, y otras parece insistir únicamente en determinados rasgos con un estilo que podríamos hoy calificar de expresionista. Esta **acentuación estilística**, que se presenta con diversos grados, es utilizada sobre todo en la representación de bisontes, para sugerir el pelaje mediante un rayado denso.

Aparte de ello, se emplea una **técnica de rayados de campo** sobre los que luego se pinta el animal. Este rayado de campo en muchos casos no es una simple preparación del soporte rocoso destinada a incorporar mejor la pintura que se superpone, sino que tiene también la función de perfeccionar el modelado de la figura. Ignacio Barandiarán y A. Beltrán sugieren aunque dubitativamente que podrían interpretarse como signos de posesión, caza o destrucción.[28]

AUTORÍAS, ESTILO Y CRONOLOGÍA. El riguroso análisis que Apellániz hace de Altxerri le lleva a la conclusión de que la moda del grabado como técnica aceptada y como forma de expresión, al menos desde el Magdaleniense antiguo cantábrico, es sentida de forma muy especial por los grabadores y «rayadores» de esta cueva. La fórmula de Altxerri no se identifica con ninguna otra y eso lleva a suponer que se trataba de un grupo estrictamente propio del País Vasco.[29]

Como hombres del siglo XX, herederos de una cultura que reconoce la singularidad del conocimiento estético y de la creación artística, y desde nuestro punto de vista de la «prehistoria del arte», no podemos menos de estimar en lo que valen los esfuerzos hechos por el profesor Apellániz, para «identificar» o clasificar a los diferentes artistas (o diferentes manos) que intervinieron en la decoración de este gran santuario y, partiendo de sus conclusiones, intentar un parentesco con otros santuarios y ensayar también un ordenamiento cronológico. Pero, al mismo tiempo, cabe interrogarse sobre la eficacia de tales ensayos para el conocimiento del arte parietal, tratándose de unas manifestaciones de carácter colectivo, siempre constreñidas por los convencionalismos de un contexto cultural muy riguroso. En todo caso, y como conclusión general –escribe Apellániz–, podríamos afirmar que la cueva de Altxerri «ha sido decorada por dos grupos de individuos que han trabajado en lugares diferentes. La armonía de las zonas consideradas individualmente parece suponer que las diferencias entre las figuras de cada grupo no deben ser atribuidas al paso del tiempo, sino al gusto de cada maestro».[30]

En Altxerri, cuyo yacimiento parece corresponder al ciclo solutrense-magdaleniense, las figuras habría que asignarlas, según algunos, al Magdaleniense Antiguo y Medio;[31] pero Juan M. Apellániz, tras analizar detenidamente su estilística, cree más prudente excluir el Solutrense y el Magdaleniense Antiguo juzgando más probable una datación en «el Magdaleniense IV, V y VI de las clasificaciones tradicionales» (de H.Breuil).

En todo caso, las figuras de Altxerri muestran cierto parentesco con Santimamiñe, y su estilo se relaciona más con el arte rupestre norpirenaico que con el astur-santanderino.[32]

Nos gustaría poder afirmar algo sólido **sobre la significación** de estas representaciones artísticas; pero los especialistas prefieren prudentemente guardar silencio al respecto. En todo caso, juzgamos muy interesante la sugerencia que José Miguel de Barandiarán hizo ya en 1964, al subrayar el hecho de que muchas de las figuras de animales en Altxerri no están completas. «Es que las mismas figuras no eran probablemente más que **signos**, formas visibles de seres invisibles, como aquellos animales (caballos, cabras, toros) que la mitología vasca considera como habitantes de las cavernas. Diríase que, en muchos casos, el artista, el mago o el hierofante quería expresar una ecuación conceptual y no una representación realista; una verdad artística y no la objetividad fotográfica».[33]

EKAIN

El descubrimiento más importante del arte rupestre paleolítico en el país Vasco es el de la cueva de **Ekain** ocurrido en 1969, en el término municipal de Deba pero muy cerca de Zestoa. Sus descubridores[34] tuvieron que penetrar por un estrecho agujero y avanzar reptando una veintena de metros hasta llegar a una galería cuyo espacio se elevaba sensiblemente. Puestos en pie pudieron caminar por una cueva que resultaba cada vez más amplia y bella. Luego vino el asombro. Era un verdadero santuario en el que se veían pintados un numeroso conjunto de caballos, y luego otra larga serie de figuras. Siguieron varias campañas de excavaciones que ampliaron de manera sorprendente el conocimiento del tesoro artístico-religioso de aquel santuario.

FIGURAS Y MAESTROS. Las figuras de Ekain son admirables. Forman conjuntos bellísimos. Uno de los lienzos de pared, el que ostenta más número de caballos, ha sido denominado por Leroi-Gourhan como «el conjunto de caballos más perfecto de todo el arte cuaternario», que nada tiene que envidiar a las maravillas ya conocidas de Altamira, Niaux y Lascaux. «Aproximadamente contemporáneas a las de Niaux y Altamira, las figuras de Ekain muestran una de las cumbres del período clásico del arte franco-cantábrico».

En Ekain es el **caballo** el que ocupa la posición central. Hay 33 figuras de caballos, 10 bisontes, 4 cabras, 2 ciervos, 2 osos y 2 peces. Son representaciones icónicas de una perfección anatómica admirable, alcanzada por otra parte con una gran economía de medios.

Algunas de las figuras están **policromadas**. Por su estilo parecen pertenecer al Magdaleniense Medio-Superior. No juzgamos necesario detenernos a describir y analizar los detalles formales de estas figuras de Ekain porque

28. «Arte paleolítico en las Provincias Vascongadas». En *Problemas de la Prehistoria*.... «IV Symposium de Prehistoria peninsular» (1966) 41.
29. *El arte prehistórico...*, 220.
30. *Munibe* 1976, fasc. 1-3, 153.
31. A. BELTRAN, «Avance al estudio de la cronología del arte parietal de la cueva de Altxerri». En *Problemas de la Prehistoria vasca.* «IV Symposium...» (Pamplona 1966) 81-91. En este trabajo se presenta también un catálogo descriptivo y completo de las figuras de Altxerri, pero sin ilustraciones gráficas.
32. J. ALTUNA y Juan Mª APELLANIZ, *Las figuras rupestres...*, 147.
33. Ibid., 139.
34. Este asombroso santuario , descubierto en 1969 por dos jóvenes espeleólogos, A. Albizuri y R. Reizábal, fue estudiado en seguida y sus resultados publicados por J.M. de Barandiarán y J. Altuna, patrocinados por la Soc. de CC. Aranzadi.
35. A. LEROI-GOURHAN, *Prehistoria del arte occidental* (Barcelona 1968) 337.
36. J. ALTUNA, *Ekain. Altxerri. Dos santuarios paleolíticos en el País vasco.* (San Sebastián 1997) 199.
37. Ibid., 28.

las fotografías en color, ya copiosamente publicadas, valen por mil palabras.

El arqueólogo Juan Mª Apellániz ha intentado, como en Altxerri, un estudio de los «**diferentes maestros**» que actuaron en este santuario de Ekain. Para ello él ha analizado tres aspectos: la forma de marcar los contornos, los detalles anatómicos, y la técnica empleada. Así ha llegado a distinguir cuatro «maestros de caballos», un «maestro de los bisontes» y un «maestro de cabras y peces». En todos ellos ha creído reconocer una «cierta unidad técnica».

Cuestiones planteadas. Son varias las interrogantes que las figuras representadas, su disposición y algunos detalles, plantean.

Hagamos una anotación que será interesante cuando contemos con datos suficientes para intentar una interpretación de todo este conjunto. En un lugar importante de la cueva, es decir, entre el gran panel de caballos y el que se halla en el último extremo de la cueva, se pueden ver **dos osos**. De los osos, **uno es acéfalo**; «su sentido –dice Leroi-Gourhan– no ha sido aclarado aún; pero su significación tuvo que ser importante».

Otra curiosa circunstancia es que la mayoría de los caballos situados a uno y otro lado miran hacia los osos. Este detalle, que contradice a una tendencia natural y espontánea de cualquier dibujante sin especiales intenciones, no puede menos de tenerse muy en cuenta cuando se trata de buscar la significación de estas pinturas.

Los diferentes tratamientos de las especies representadas es otra particularidad interesante, anotada por Leroi-Gourhan. Dice que «el modelado de los cuerpos (ejecutado en ocre y en negro), y especialmente el de los cuellos y las cabezas de los caballos es notable por su delicadeza. En cambio, los bisontes, tratados en un estilo (Magdaleniense IV, Estilo IV) muy correcto, parecen haber sido descuidados en relación a los caballos; sólo uno de ellos está modelado en ocre, los otros quedan prácticamente definidos por el trazo negro del perfil».[35]

Otro detalle a retener, que hace más enigmático el sentido de estas pinturas, es **la proporción inversa entre lo cazado y lo representado**. Y es que en los mismos niveles magdalenienses del yacimiento los restos óseos más numerosos son los de ciervo y cabra. Es decir, que lo que más representaban en las paredes de la cueva era lo que menos cazaban y consumían. «Las apetencias del hombre paleolítico a la hora de cazar y los intereses que tenía a la hora de figurar los animales que conocía no se corresponden».[36] También es de notar que a varios de los caballos de Ekain se les ve heridos por azagayas y puntas enmangadas; lo que haría difícil una interpretación totémica.

Se advierte que entre las figuras de Ekain y las de Etxeberriko-Karbia parece existir un cierto parentesco, por el aspecto de sus especies y el predominio de la especie equina. Pero la calidad de las figuras de Ekain es tan superior que la comparación induciría a ver en ese santuario «una catedral comparada con una ermita» (J. Altuna).

4.

■ Significación del arte paleolítico

Interpretaciones de la "voluntad artística"

En todo arte auténtico se dan conjuntamente belleza y sentido, forma y expresión. Un verdadero historiador del arte no se resigna a estudiar un solo aspecto. No puede limitarse a registrar las figuras y las formas, sin preguntarse qué deseos, qué impulsos inconscientes o deliberados movieron a aquellos hombres a realizar esas obras que asombran hoy a quienes, como nosotros, conocemos su elemental modo de vida. ¿Cuál fue, como hoy se dice, su «kunstwollen», su voluntad artística?

Es mucho más fácil comparar estilos y técnicas y efectuar estadísticas acerca del número y de la distribución de tales figuras, que responder a esas preguntas.

En la imposibilidad en que nos hallamos de descifrar con seguridad y unanimidad tales enigmas, vamos a limitarnos a exponer las interpretaciones que, sin ninguna pretensión de alcanzar la verdad, se han ido dando en el curso de este siglo.

El arte por el arte. *E. Lartet* (1801-1871), uno de los pioneros de la Paleoantropología en Francia, descubridor de los yacimientos de Aurignac, junto con *H. Christy*, investigador de la zona de Les Eyzies (La Madeleine, etc.) y *Emile Cartailhac*, estudioso de las esculturas de Laugeire-Basse, fueron los primeros que sugirieron la explicación que en su tiempo estaba de moda para dar razón del arte en general. Era la explicación del «arte por el arte». No habría que buscar más misterios. En su tiempo aún no se había descubierto el arte rupestre. La interpretación de Lartet se refería forzosamente sólo al arte mobiliar, en especial a los objetos que él mismo descubrió en la zona de Les Eyzies, Dordoña. El descubrimiento de Altamira sólo vino siete años después. Lartet suponía que el cazador paleolítico tenía las mismas aspiraciones, los mismos impulsos y la misma capacidad que los artistas de hoy. Vivía cómodamente con lo que cazaba o pescaba, y le sobraba tiempo para ocuparse en actividades de ocio y diversión estética. Así fue como pudo decorar sus bastones de mando, sus colgantes de adorno, y su utillaje de caza.

Según eso, habría que imaginar a los artistas de Lascaux, de Altamira o de Ekain viviendo y trabajando como en «una especie de Montparnasse paleolítico en el que en su rústico taller los alumnos se dejarían corregir el trazo de la pata de un rebeco o la posición de los cuernos de un bisonte».[37] Esta explicación, que a fines del siglo XIX podía satisfacer a muchos, porque respondía a las teorías de muchos historiadores del arte del momento, resultó poco convincente en cuanto se empezaron a descubrir las maravillas del arte rupestre.

La magia. La simple experiencia estética no podía dar total explicación de aquel fenómeno artístico. Las figuras descubiertas se hallaban

Cueva de Ekain



Detalle de cabeza de caballo.



Caballos.



Osos.



Caballo bicromado y grabado.

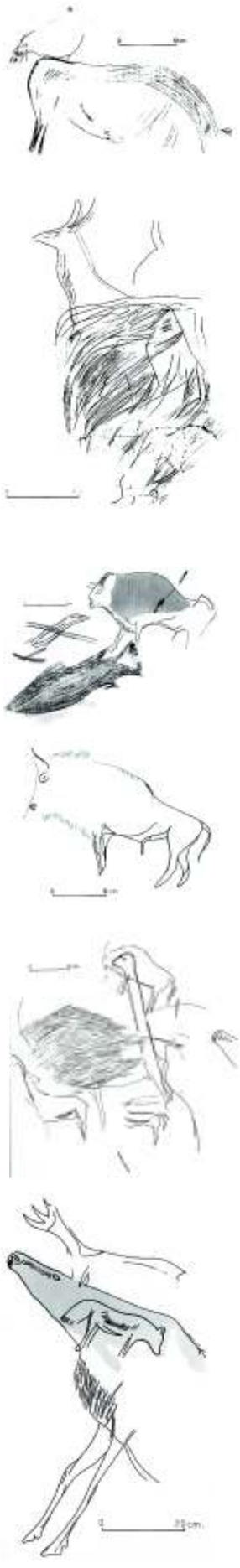


Bisonte bicromado y grabado.
Ref. gráfica: Munibe, 1-3. 1978. J. Altuna y J.M. Apellaniz.



Figuras de caballos, según J.M. Barandiaran y J. Altuna.
Ref. gráfica: Estudios de Arqueologia Alavesa, nº 6.

CUEVA DE ALTXERRI



Ref. gráfica: Munibe, 1-3. 1976.
J. Altuna y J.M. Apellaniz.

en el interior de cavernas, en lugares totalmente oscuros y no cerca de la entrada donde normalmente discurría la vida cotidiana de sus autores. Por otra parte, la superposición frecuente de unas figuras sobre otras en un mismo lienzo de pared contradecía también una interpretación puramente estética o decorativa.

En 1903 *Salomón Reinach* publicó su libro ***El arte y la magia*** lanzando la idea de que había que acudir a la etnografía para buscar una explicación más convincente. Y el estudio de la etnografía hizo pensar en la **magia de la caza** como raíz del fenómeno artístico de aquellas gentes primitivas. La idea de que la posesión de la figura de un ser o de un objeto proporciona un cierto poder sobre el objeto mismo, debió de mover a aquellos pueblos cazadores a representar las formas del animal codiciado. Era el principio de que un espíritu o un animal puede ser forzado a permanecer allí donde ha sido representado su cuerpo. De hecho los animales más representados en el arte parietal paleolítico eran precisamente los herbívoros que el hombre cazaba. Las fieras y otros animales peligrosos raramente aparecen representados en las cuevas. Por la misma razón tampoco se representaba normalmente la figura humana. Cuando la pintaban, la figura humana aparecía de forma camuflada, tanto que a esas figuras se les denomina **antropomorfos**.

La nueva interpretación era seductora: el cazador, débil y dependiente de mil azares de la vida, sobrevivía acechando y matando a su presa. El animal era el gran adversario, el que permitía a su cazador vivir mediante su muerte. El cazador tenía que prevalecer. Pero su éxito lindaba con la derrota, porque cuanto más animales mataba, menos quedarían para ser matados. Era la magia la que por una parte garantizaba la caída de la presa; y por otra, debía también asegurar su suficiente abundancia.

La idea de la magia fue abrazada por el prestigioso paleontólogo Henri Breuil y luego por la mayoría de los arqueólogos. Durante casi medio siglo la interpretación mágica prevaleció sobre cualquier otra, aunque ante la complejidad del problema la prudencia aconsejó no cerrarse a otras interpretaciones que podían ser complementarias. Pronto se vio que la magia no podía ser el sistema explicativo exclusivo ni predominante pues sólo un 14% de figuras presentaban signos de destrucción.

De hecho, a la interpretación mágica que se apoyaba en la necesidad de alimentación y supervivencia inmediata de los cazadores, *Breuil* añadió otra explicación, en el fondo igualmente fundamentada en la magia, pero ligada al culto de la fecundidad femenina y a la fecundidad animal. Pero esta explicación también tiene sus dificultades. Y, por lo que afecta al arte parietal de la región vasca, si es verdad que en Altxeri y en Ekain abundan los caballos pintados o grabados en el fondo de la caverna, también es verdad que en los sedimentos la especie caballo es la menos abundante.

EL TOTEMISMO. Otra interpretación que obtuvo partidarios en los comienzos del siglo es el **totemismo**. Se apoya también en la etnografía. Muchos pueblos entre los denominados primitivos poseen como creencia fundamental la de tener un antepasado común bajo la especie de un animal. El totem es sagrado. Los no iniciados no pueden verlo. Por eso suele estar oculto en un santuario.

Explicación sugestiva. En Ekain el totem sería el caballo. Pero si es así ¿por qué aparece herido en su efigie? Y además ¿por qué aparece unido a otras muchas especies, bisontes, cabras, ciervos, etc?. En las sociedades totémicas, cada clan posee su totem exclusivo. No es éste el caso de las cuevas decoradas. Las figuras representadas en ella son un número reducido y constante en toda el área franco-cantábrica. Las especies más representadas son el caballo y el bisonte; luego el ciervo, mamut, cabra, uro y reno. Este número relativamente reducido de especies y esta uniformidad generalizada de representación no se aviene con los principios del totemismo.

EL DUALISMO SEXUAL. Otra explicación ha sido sugerida por algunos antropólogos franceses de nuestro tiempo, concretamente, *Annette Lamming-Emperaire* y *André Leroi-Gourhan*.

En realidad, fue un americano, filósofo e historiador del arte, *Max Raphael* (1889-1952), quien, después de una visita a las Eyzies, sugirió una nueva pista hacia una recta interpretación. El fue quien, en carta a Henri Breuil, escribía: «Ante los originales, he concebido la hipótesis de que allí donde hay proximidad espacial entre varios animales, existe una intención que debemos desvelar», porque no podemos dudar de que «tales figuras están asociadas por alguna razón y que tienen una significación».[38] Además tomó posición en contra de la interpretación simplemente cronológica de las figuras superpuestas (el llamado «palinsesto»).

A partir de estas ideas, Laming-Emperaire y Leroi-Gourhan abandonaron definitivamente el enfoque llamado «etnográfico» que habían adoptado algunos autores para quienes «el presente (es decir, los primitivos actuales) debe informar sobre el pasado», y pretendieron que todo esfuerzo de interpretación del arte paleolítico debe basarse en los datos evidentes que se han descubierto. Debían analizarse, estudiarse y clasificarse con más minuciosidad las formas en que se presentan las figuras, debía observarse mejor cómo están asociadas entre sí. «¿Por qué esas agrupaciones insólitas en un arte tan realista?», se preguntaba Laming-Emperaire.[39] Habría que determinar bien el emplazamiento privilegiado que suele ocupar tal especie o grupo de especies, y distinguir los temas centrales y los secundarios, etc. Después de tres años de estudios analíticos orientados en esta dirección, sobre 2.188 figuras en 66 cavernas, comprobaron que sus conclusiones eran coincidentes.

Su método de investigación les llevaba a subrayar el hecho de que existe un sistema dual en el que animales y signos de un tipo determinado completan y encuadran animales y signos de otro tipo distinto. El persistente emparejamiento figurativo del caballo con el bisonte, que no puede atribuirse al azar, les sugirió la idea de una «díada de símbolos fundamentales». Esta dualidad representa la dualidad

sexual existente en la naturaleza. Sin duda el hombre prehistórico sabía distinguir el sexo dentro de cada especie, pero su representación como tal no parece haberle interesado mucho. La figuración de los atributos sexuales es rara y a este propósito se ha hablado justamente de la «pudibundez» del arte paleolítico. En cambio, todo hace pensar que debía atribuirse un valor simbólico de determinado sexo a una especie animal. Así, según Leroi-Gourhan concretamente, el caballo, la cabra y el ciervo, por un lado, y las flechas, azagayas, líneas y puntos, por otro, representarían el sexo masculino. El bisonte y los animales heridos por armas arrojadizas serían elementos femeninos. Esta combinación fundamentalmente binaria se completaría con un tercer elemento igualmente simbólico más accesorio: A (caballo) y B (bisonte) pueden estar unidos con otros complementarios, laterales o marginales: C (mamut, cabra o ciervo) o D (felino, oso o rinoceronte).

La distribución topográfica de estas figuras en la caverna se ajusta también a esquemas precisos de valor simbólico. La disposición de tres grupos de figuras en las cavernas es la siguiente: los animales y signos masculinos en la zona próxima a la entrada, los femeninos acompañados por alguno masculino en el centro, y masculinos en la zona profunda de la cueva.[40] Por tanto, el tema figurativo más común es el del bisonte completado por el caballo. La cueva misma es considerada como símbolo femenino; los animales y signos masculinos de la entrada y del fondo serían los complementarios de la caverna misma.

Además de esta interpretación sexual habría otra referente a la muerte. La azagaya y la herida, tomados como símbolos de unión sexual y de muerte, se integrarían en un ciclo de vida renovada, cuyos autores se ordenarían en dos líneas paralelas y complementarias: Hombre - caballo - azagaya, y mujer - bisonte - herida.

Toda esta compleja interpretación deja demasiado suspenso y escéptico al simple observador. Annette Laming-Emperaire confesaba honradamente en 1972 que esta interpretación «deja en la sombra una masa considerable de datos y reposa más en sugestiones que en rigurosas demostraciones». También Leroi-Gourhan dice: «La hipótesis del dualismo sexual es ciertamente simplista, incompleta; es necesario una nueva experimentación sobre los materiales».

Posiciones críticas. Los prehistoriadores han expresado, en general, una gran estima por el enorme y concienzudo esfuerzo que supone este sistema interpretativo de Leroi-Gourhan.

Quizá el único análisis crítico haya sido el de *Ucko* y *Rosenfeld*, quienes han insistido en que el mayor obstáculo para comprender la significación del arte paleolítico es el desconocimiento del uso que sus autores hacían de sus cuevas.[41]

Tras un instructivo resumen de todas estas teorías, *Altuna* opina justamente: «Parece exagerado pretender explicar la amplia y variada realidad del arte paleolítico, que ha durado tantos milenios, por una única vía». Ahora, más bien, la investigación se orienta a perfeccionar los trabajos de Leroi-Gourhan y abrir nuevos caminos a partir de los mismos, aunque las aportaciones son escasas y se producen a un ritmo muy lento».[42]

Ultimamente *M. Conkey* cree ver, al menos en algunos conjuntos rupestres, una expresión simbólica de la organización social de los grupos humanos en cuyo seno se dieron estas manifestaciones. Así los grupos centrales de signo femenino simbolizarían la posición central de la mujer en una sociedad matriarcal-recolectora-cazadora. Ella asegura la perpetuación del grupo y cuida de la familia, mientras los varones, simbolizados por los animales periféricos, parten para la caza.

«Todas estas teorías pecan de lo mismo. Todas han pretendido explicar todo mediante una única idea. Quizá todas tienen su parte de verdad...». Como ha expresado *Leroi-Gourhan*, las fórmulas figurativas, paleolíticas o no, son continentes que pueden haber acogido contenidos ideológicos en gran medida diferentes.

Pero, aunque diferentes, esos contenidos tienen también un carácter general común de profunda significación. Todo indica que en esta era tan primitiva de la historia humana, lo mismo que en tantas civilizaciones posteriores, el arte va unido a la religión.

5.

■ Fin del arte paleolítico en el País Vasco

Una provincia artística diferenciada

Si en el período paleolítico no podemos hablar aún de **arte vasco** pues en esa edad ni siquiera hallamos conformada la etnia somática y culturalmente vasca, sí que podemos advertir que las manifestaciones artísticas descritas presentan una comunidad de rasgos que constituyen una especie de provincia especial dentro del arte pirenaico.

«No hay unanimidad en incluir al País Vasco en una u otra de las áreas reconocidas porque indica que tiene particularidades que lo hacen incómodo» ¿En qué grupo hay que colocar a Isturitz?

Según *Strauss*, en el País Vasco del Solutrense; según *I. Barandiarán*, no tiene paralelo en el País Vasco. Y en lo referente a los signos del arte paleolítico, *Casado* considera al País Vasco como una entidad de personalidad propia diferente de sus vecinos, tanto cantábricos como pirenaicos».[43]

Los santuarios paleolíticos del País Vasco son profundos. En cada uno de ellos predomina un animal. Desde el punto de vista formal, los autores de las figuras son «maestros» difícilmente relacionables entre sí. En todo caso, las formas plásticas que se observan en el arte de la región vasca lo separan desde luego del arte cantábrico-astur. Por el otro lado, Isturitz parece marcar una frontera estilística con el arte pirenaico-septentrional.

Ignacio Barandiarán, al concluir su estudio sobre el paleolítico en Euskal Herria notaba también la peculiaridad de nuestro arte paleolítico, sugiriendo que el Pirineo debió de ac-

Cueva de Altxerri



Rayados con indicación de partes de animales.



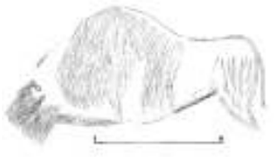
Bisonte rayado y pintado.



Bisonte con contorno de rayado múltiple y pintado.



Caballo sin tren delantero, rayado en las ancas.



Bisonte con contorno de trazo múltiple.

Ref. gráfica: El arte prehistorico del País Vasco y sus vecino. J.M. Apelleaniz. Edit. Desclée de Brouwer.

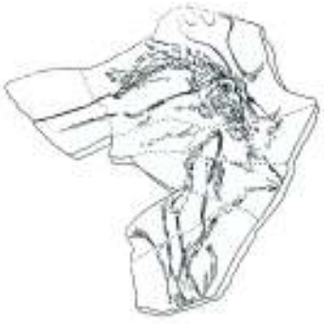
38. Sus hipótesis de 1945 apenas fueron tenidas en consideración. Solo mucho más tarde fueron reunidas en *L´art pariétal paléolithique* (Paris 1985) con una presentación de Patrick Brault. Véase también M. LORBLANCHET, *Les grottes ornées de la Préhistoire. Nouveaux regards* (aris 1995) 81.
39. *La signification de l´art rupestre paléolithique* (Paris 1962) 280.
40. A. LEROI-GOURHAN, O. c., 147.
41. P.J. UCKO y A. ROSENFELD, *Paleolithic Art* (Londres 1967); trad. esp. de J.M. Gómez Tabanera. Ed. Guadarrama (Madrid 1967).
42. E. RIPOLL, *El arte paleolítico* (Madrid 1989, Historia 16) 125.
43. Juan Mª APELLANIZ, *El arte prehistórico*... 21.



Ref. gráfica: Bizkaia I. Edit. Univ. Deusto. Deiker



Plaqueta de hematites roja. Ambas caras. Lumentxa. Lekeitio (B).
Ref. gráfica: Nosotros los vascos. Arte I. Edit. Lur.



Plaqueta de arenisca con fragmentos de cabra y cuernos. Ekain. Deba (G).
Ref. gráfica: Odisea del Pasado. Edit. Etor.

"La plaqueta de arenisca de Ekain, situada en un nivel del Magdaleniense Final y fechada por el C-14, sirve para reconocer uno de los estilos que vive en este periodo en el que, en Altxerri se ha producido una descomposición de la línea."

Hueso con grabados y desarrollo. Cobacho de Torre. Oiartzun (G).
Ref. gráfica: Munibe, 1. 1971.

tuar «como un auténtico tamiz que limitaba y seleccionaba el paso de corrientes culturales, determinando la presencia de lo más característico, condicionándolo y dándole una peculiar personalidad». Pero, escribiendo antes de los grandes descubrimientos de Altxerri y Ekain, le parecía ver en él un parentesco más estrecho con lo asturiano o santanderino que con lo pirenaico francés.[44]

El hombre vasco va a tardar aún varios milenios en constituirse somática y culturalmente. Pero, como notan José Miguel de Barandiarán, Bosch Gimpera, Jesús Altuna y otros antropólogos, ya a finales del Paleolítico Superior en la morfología humana se observa el inicio de una evolución hacia el tipo vasco actual.

Hitos de una evolución y su final

Al final de la época glacial concluyen también las manifestaciones artísticas del Magdaleniense final. Este final parece anunciarse por un **arte convencional** que obedece a una especie de código pictográfico que uniformiza la representación de los diversos miembros del animal (el estilo IV del Magdaleniense final según Leroi-Gourhan), y se expresa en el predominio de los rayados en los relieves.

Los animales árticos desaparecen del arte franco-cantábrico. Luego es el **silencio del arte representativo**. A partir del llamado por *Breuil* Magdaleniense VI, en el arte paleolítico se inicia una disolución de formas.

El arte paleolítico ha durado 20 milenios (del 30.000 al 10.000 a. C.), tras haber descrito, como ocurrirá en todas las grandes aventuras artísticas posteriores, una coherente evolución desde un período de infancia, pasando por un apogeo que aquí se alargó durante 5.000 años, hacia un ocaso que se acelera y termina bruscamente.

Se inicia el **Mesolítico**. ■

BIBLIOGRAFÍA

APELLANIZ, J.M.: *El método de determinación de autor...* En «Zephyrus», 30-31,1980. *El Arte Prehistórico del País Vasco y de sus vecinos*. Bilbao 1982.

BARANDIARAN, J.M.: *El hombre prehistírico en el País Vasco*. Buenos Aires 1963.

BREUIL, H. l'abbé: *Quatre cents siècles d'art pariétal. Ls cavernes ornées de l'âge du renne*. Paris 1974.

CHOLLOT-VARAGNAC, M.: *Les origines du graphisme symbolique. Essais d'analyse des écritures primitives* Paris 1980.

CORCHON RODRIGUEZ, S.: *El arte mueble paleolítico cantábrico. Contexto y análisis interno*. Madrid 1987.

DELPORTE, H.: *L'image des animaux dans l'art préhistorique*. Paris 1990.

NOUGIER, L.R.: *Les grottes préhistoriques ornées de France, d'Espagne et d'Italie*. Paris 1990.

OUY, G., OUY, K. et PARCEZEWSKA, K.: Les origines des règles de l'art. Une première enquête. En «Annales», nov.-déc. 1972, pp. 1264-1316.

LAMING EMPERAIRE, A.: *La signification de l'art rupestre paléolithique*. (Paris 1962). *Pour une nouvelle approche des sociétés préhistoriques*. En *L'Homme de Cromagnon. 1868-1969*. Paris 1970.

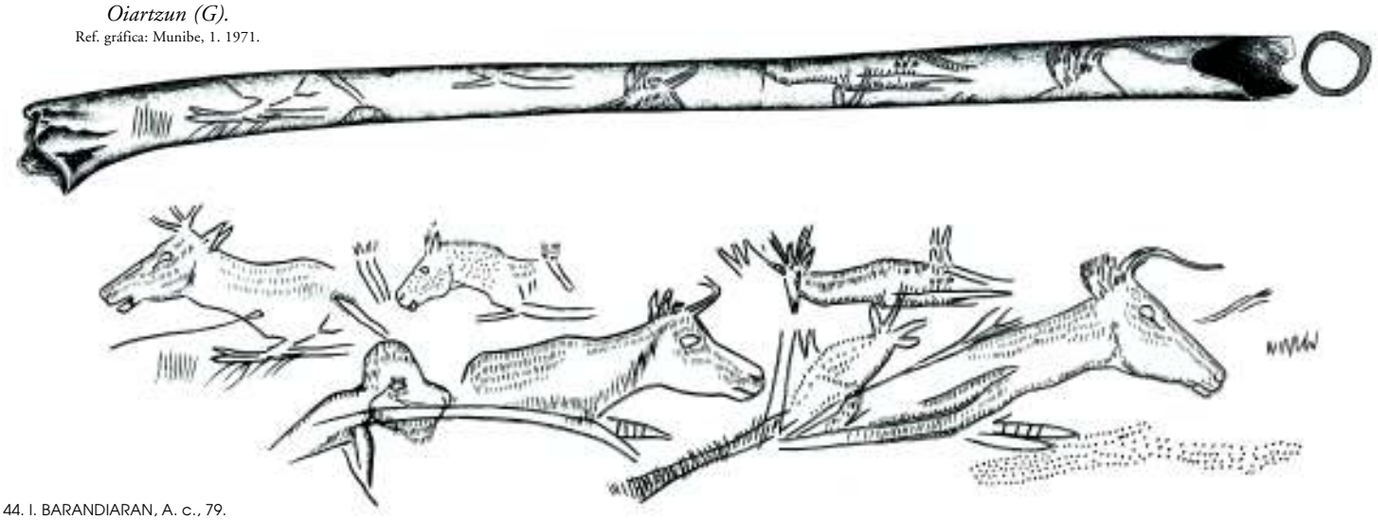
LEROI-GOURHAN, A.: *Los primeros artistas de Europa. Introducción al arte parietal paleolítico*. Edic. Encuentro 1983. *Préhistoire de l'art occidental*. Paris 1965. *Arte y grafismo en la Europa prehistórica*. Madrid 1984. *Símbolos, artes y creencias de la prehistoria*. Madrid.

LLANOS, A.: *Los primeros impulsos artísticos*. En *Alava en sus manos*. Caja de Ahorros Provincial de Alava. Vitoria 1983. *Carta arqueológica de Alava*.

LORBLANCHET, M.: *Les grottes ornées de la Préhistoire. Nouveaux regards*. Paris 1995.

RAPHAEL, Max: *Trois essais sur la significtion de l'art pariétal paléolithique*. Kronos 1986.

VV. : *L'Art des cavernes. Atlas des grottes ornées paléolithiques françaises*. Paris 1984.

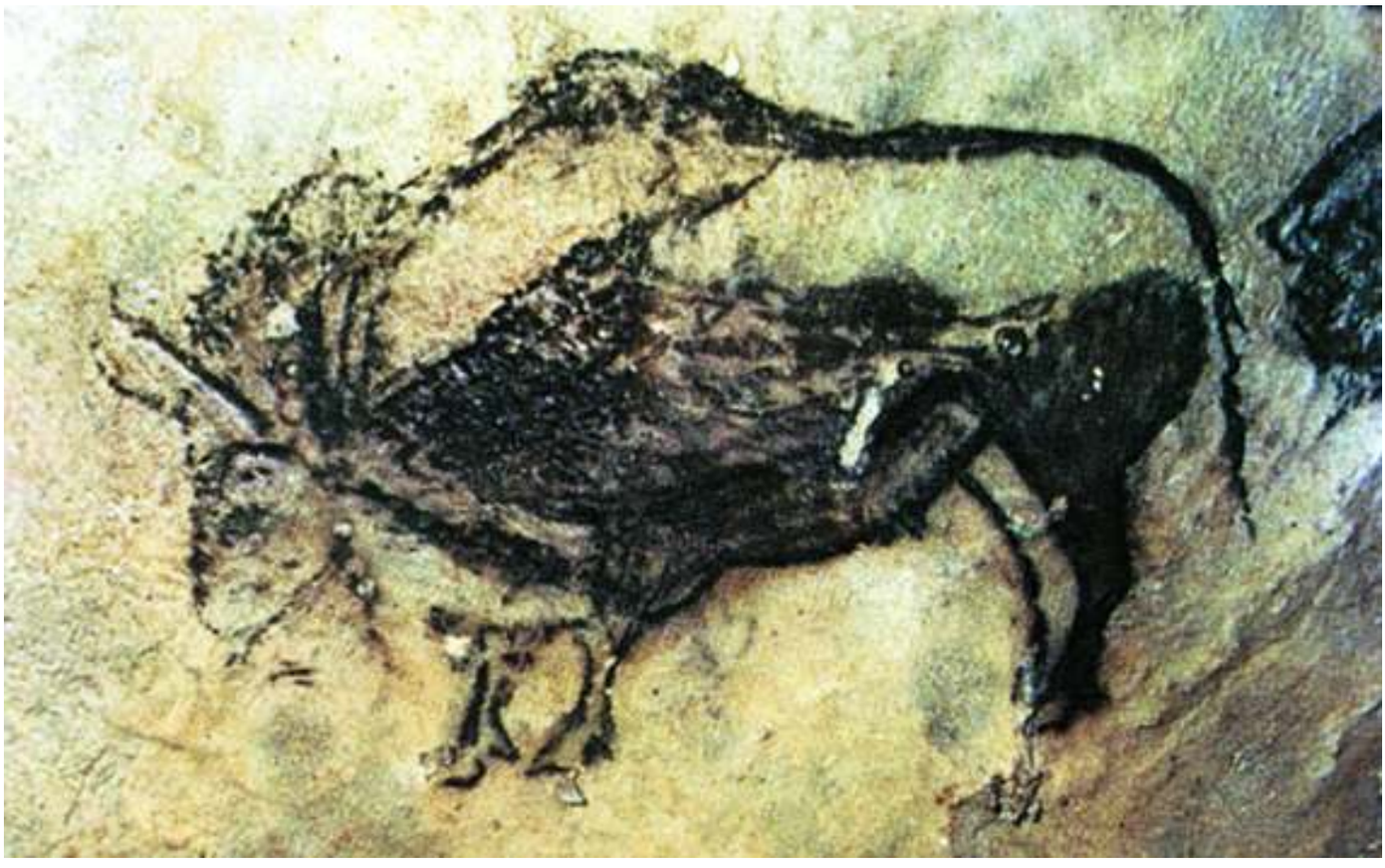


44. I. BARANDIARAN, A. c., 79.



Caballo. Santimamiñe. Kortezubi (B).

Bisonte. Santimamiñe. Kortezubi (B).



Cueva de Isturitz. Arte Mobiliar



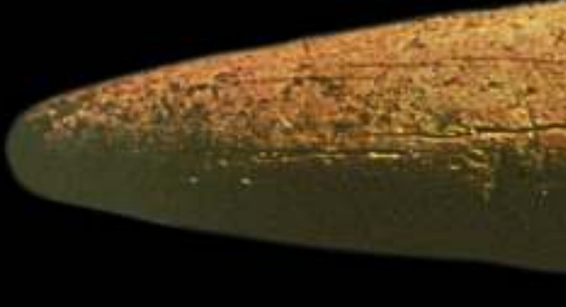
❶



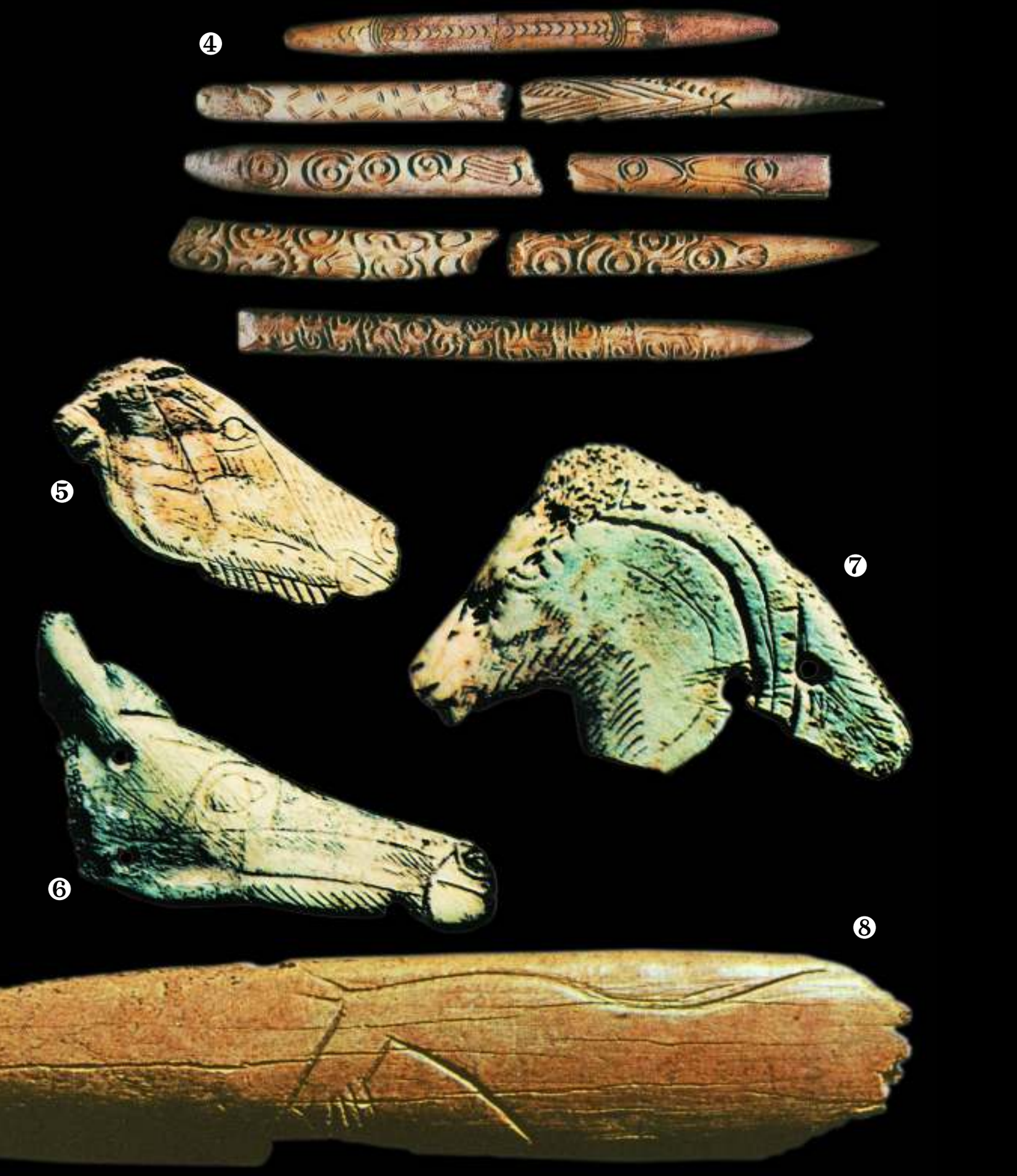
❸



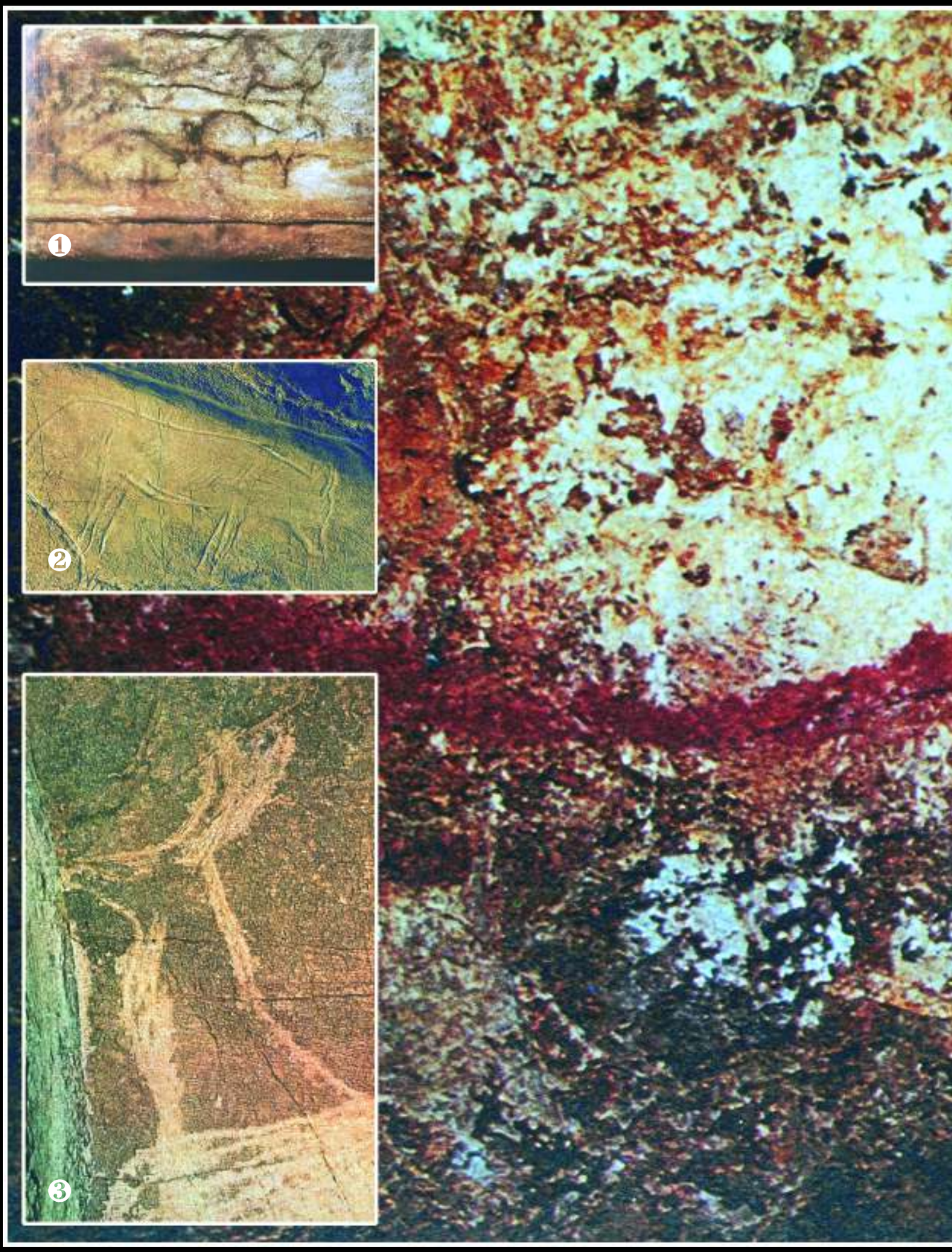
❷



1.- Plaqueta con grabado de antropomorfo y parte de una cabeza de caballo. 2.- Estatuilla de bisonte sobre piedra arenisca. 3.- Fragmento de bastón sobre cuerno con bajo relieve de cabeza de bisonte. 4.- Varillas de cuerno de reno decoradas. 5-6-7.- Siluetas planas de hueso hioides de cabra y de caballos. 8.- Cuerno con grabado de la parte delantera de un caballo.



Cuevas de Arenaza y Altxerri. Arte parietal



1.- Pinturas de bisontes en Altxerri. 2.- Grabado de zorro en Altxerri. 3.- Saiga (o sarrio?) grabada en Altxerri.
4.- Ciervo. Cueva de Arenaza I en Galdames (B).

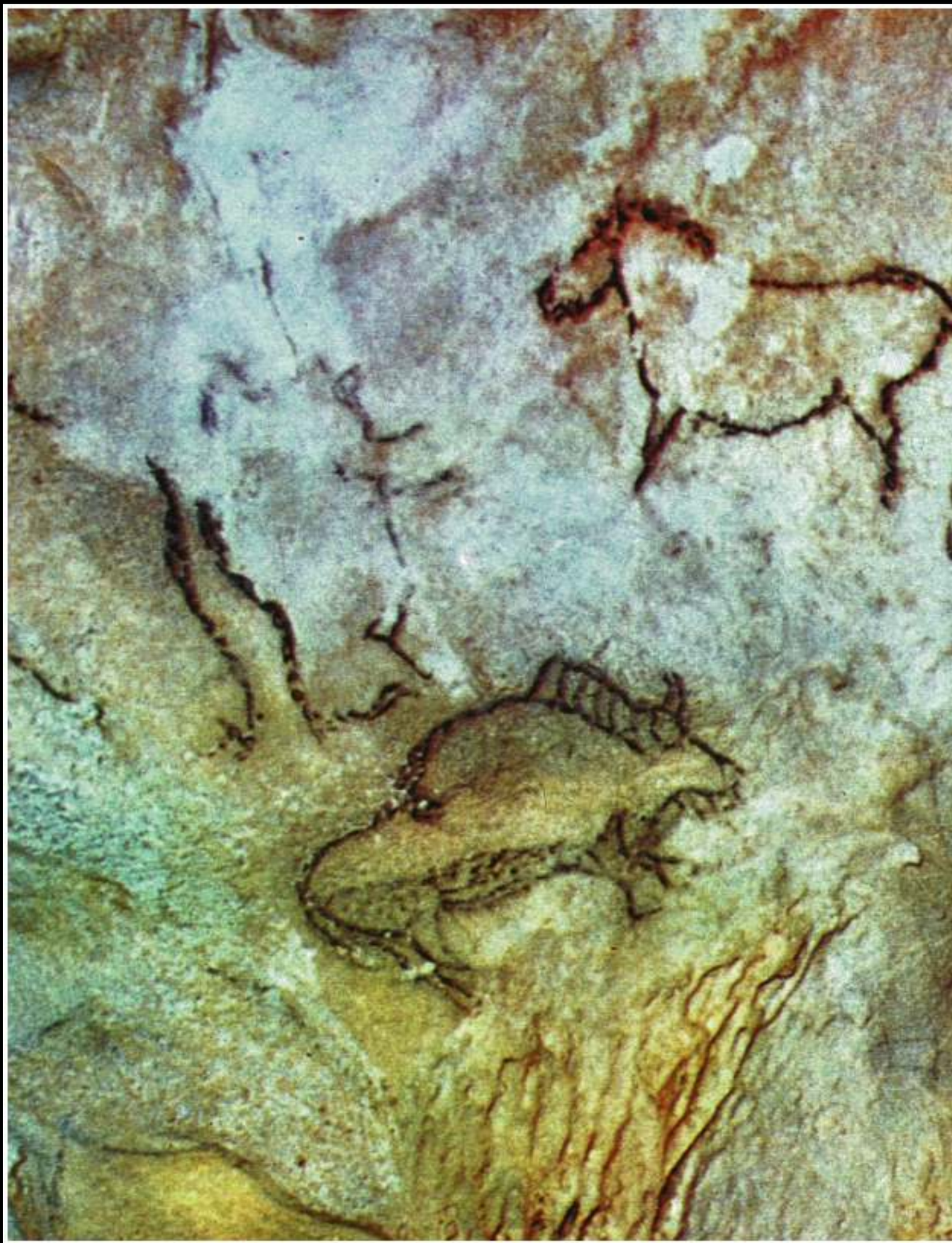


Cueva de Ekain. Arte parietal





Cueva de Santimamiñe. Arte parietal



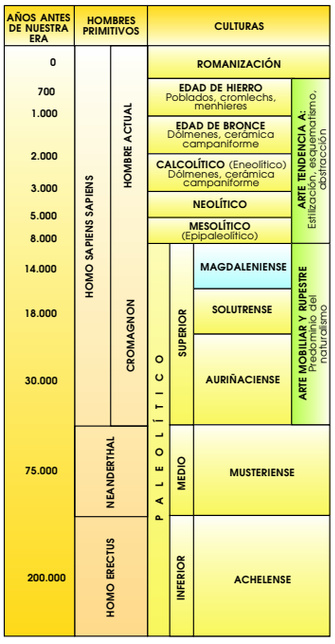




Dolmen de la Hechicera. Elvillar (A).

2.

El primer arte abstracto



CONTEXTO

EL MARCO AMBIENTAL Y ANTROPOLÓGICO

Al final del Paleolítico, hace unos 10.000 años, sobrevienen una serie de cambios muy importantes que originan una nueva cultura que queda englobada al principio en el período Epipaleolítico, al que en el País Vasco se le suele situar entre el 9.000 y el 5.000 a. C., y al que sigue el Neolítico.

***Los cambios ambientales** se producen en gran parte como consecuencia de que concluye la última glaciación y el clima se hace templado y húmedo. Desaparecen en las regiones centrales y meridionales los animales árticos que emigran al Norte. Como objetivos de los cazadores persisten el ciervo, el sarrio, la cabra; aumentan el jabalí y el corzo. Los bosquecillos de abedules ceden terreno a los pinares. Se extiende el bosque caducifolio; y en la región vasca los hayedos dominan en alturas superiores a los 800 m y los castañales y robledales por debajo de ese nivel.*

*Por otra parte, el hombre de esta región evoluciona somáticamente. **Los cráneos descubiertos en la cueva de Urtiaga** hicieron pensar, por razones estratigráficas, que podían situarse en el Paleolítico.[1] Luego esta atribución cronológica fue abandonada porque el número de restos antrópicos que se manejaban era insuficiente.[2]*

En 1963 la profesora francesa Paulette Marquer negó la unicidad de un tipo racial vasco, afirmando la existencia de una variante de tipo mediterráneo, diferente del tipo pirenaico occidental.

Finalmente un estudio más cuidadoso de las capas del yacimiento de Urtiaga y la prueba del C14 llevaron a los antropólogos a una valoración crítica de las dataciones primeras induciéndoles a asignar dichos cráneos a la Edad del Bronce.[3]

Ello no fue óbice para que algunos pensaran que los restos humanos hallados en el período Aziliense (9.000-6.000 a. C.) revelaban una tendencia transicional hacia el tipo vasco actual *y que pudiera decirse que fue en el Eneolítico y en la Edad del Bronce, hace unos 6.000 años, cuando quedó formado un tipo racial semejante al vasco actual.[4] Se pensó incluso que esta tesis quedaba confirmada desde la lingüística al observar la conservación de ciertos términos del euskara actual que evocan la Edad de Piedra.*

Con todo, investigaciones más recientes hacen pensar que la constitución genética del tipo vasco es más compleja de lo que se creía, que en la zona meridional del País debió de haber influjos étnicos por parte de los grupos indoeuropeos que penetraron por el Pirineo en el siglo IX a. C., y desde la Meseta varios siglos después, y que lo más prudente es mantener una diferenciación dentro de la población vasca actual. El grado de transformación genética de la población «ha podido estar condicionado por las respuestas culturales, respuestas que en gran medida tienen que ver con la satisfacción de las necesidades básicas y con la existencia de barreras culturales que constituyen barreras también para el cruzamiento y por tanto con repercusiones biológicas».[5]

El estudio de los restos humanos descubiertos en el valle del Ebro en los que se constatan rasgos antropológicos asociados a la tipología mediterránea, lleva a la conclusión de una heterogeneidad racial *que, por otra parte, se vería confirmada por la variedad dialectal del euskara y otras expresiones culturales del País Vasco y, en general, de la región norpirenaica occidental.*

LAS FASES CULTURALES: NEOLÍTICO, BRONCE Y HIERRO

El Neol'tico. *En el País Vasco la neolitización se va produciendo a partir del **quinto milenio a. C.**, con cierto retraso en comparación con ciertas culturas de Oriente.*

*Los factores que suelen considerarse como esenciales **para definir el Neolítico**, aunque no coexistan siempre en el mismo grado, son:*

- *la sustitución del hábitat en cuevas y abrigos rocosos por poblados al aire libre;*
- *la transformación de la economía depredadora en un sistema de técnicas de producción regular de alimentos, agricultura y domesticación de animales;*
- *la aparición de elementos industriales novedosos (piedras pulimentadas, cerámicas) que causan una evidente ampliación y diversificación del ajuar.*

1. J.M. de BARANDIARAN, *Antigüedad del Pueblo Vasco*. 1939. Obras Completas, XII, 65-67.
2. C. de la RUA, «Revisión de los cráneos prehistóricos de Urtiaga». En *Munibe*. 1988, supl. n. 6, 269-280.
3. J. ALTUNA y C. de la RUA, «Dataciones absolutas de los cráneos del yacimiento prehistórico de Urtiaga». En *Munibe* 41, 1990, 23-28. También J.M. de Barandiarán, ya en 1954, matizaba sus primeras afirmaciones: En la última fase del paleolítico «se esbozaba el tipo antropológico vasco... Aquellos se pueden considerar como antepasados de los pastores vascos». Deva 1954.

Este cambio debió de tener importantes consecuencias en cuanto que debió de propiciar un aumento de población y una sedentarización cada vez mayor de los grupos o tribus, y con ello un cambio en el sistema social y en las relaciones humanas. Es posible que por ello cambiasen también las creencias en fuerzas superiores derivando la orientación religiosa hacia la naturaleza misma, tierra madre y fuente de las semillas y de la vida humana.

Otro problema que sigue sin resolverse con absoluta certeza es el del modo como se produjo ***el fenómeno de «neolitización»*** *en la región vasca, dándose por supuesto que los diversos aspectos de lo que se ha llamado «revolución neolítica» no fueron simultáneos en todos los lugares. Pero ¿fue un fenómeno peculiar de la población indígena o fue promovido por una inmigración de nuevas poblaciones? Y en este caso, ¿hasta qué grado y en qué medida se produjo un cambio étnico-cultural en la población autóctona?*

En el País Vasco los ***principales yacimientos*** *que corresponden a los períodos del Epipaleolítico y del Neolítico se encuentran en Montico de Charratu y la cueva de los Husos en* Álava, *Marizulo en* Gipuzkoa, *Mouligne en* Lapurdi.

Posteriormente se han descubierto yacimientos neolíticos en cuevas o abrigos rocosos de Álava (Fuente Hoz y Peña Larga), de Navarra (Zatoya, Abauntz y Padre Areso) más algunos otros asentamientos de superficie que están siendo investigados.

La cronología *de todos estos yacimientos pueden situarse entre el* quinto y el tercer milenio a. C.

En cuanto a los modos de vida *se constata que su* ***hábitat*** *al aire libre en el País Vasco no se produce en un primer desarrollo hasta el Eneolítico para arraigar luego en verdaderos poblados estructurados y conocidos en el Bronce Final. Por otra parte se comprueba también que la habitación en cuevas no fue abandonada por completo hasta muy entrada la Edad del Hierro y aun más tarde. Los indicios de* ***domesticación*** *de animales son muy escasos, conviviendo largamente con una amplia práctica cazadora. Una ganadería que abarque las tres especies fundamentales (ovicaprina, bovina y porcina) es también relativamente tardía. Los instrumentos que prueban el desarrollo de la* ***agricultura*** *como la hoz y el molino de mano tardan igualmente en aparecer, comenzando por las tierras llanas, de la Navarra media y la Ribera.*

En cuanto a la industria *los instrumentos son de dos tipos:*

- *uno,* ***heredado*** *del Paleolítico, de utilización doméstica: raspadores, buriles, perforadores, truncadores, laminitas, etc.*
- *Y otro lote* ***novedoso****, de forma más geometrizada, instrumentos empleados probablemente como armas de caza, que aparecen en el Epipaleolítico reciente y se mantienen largo tiempo. Los cazadores de este período manejaban el arco y preparaban sus flechas con pequeños elementos de piedra, «microlitos», puntas o láminas, muy geometrizadas, que se ensamblaban en un astil de madera y que pudieron servir como armas arrojadizas y arpones.*

El Bronce y el Hierro en Europa. *En Europa tras la fase transicional del Eneolítico o Edad del cobre, se inicia la Edad del Bronce (II milenio a. C.) que se caracteriza por la disminución de la industria lítica, la iniciación del comercio, la fortificación de los poblados, y una cierta jerarquización social, probablemente provocada por el poder que dan las armas de metal.*

La ***Edad del Hierro****, con sus dos períodos, el de* Halstatt *(s. VIII-V a. C.) y el de la* Tène *(s. V-I a. C.), conoce un sensible aumento demográfico y con él una intensificación del policultivo mediterráneo, la introducción de nuevas tecnologías (cerámicas a torno y metalurgia del hierro) y finalmente la aparición de las primeras ciudades y la colonización en las costas mediterráneas.*

CRONOLOGÍA

En el País Vasco *estos elementos culturales van apareciendo con un cierto retraso cronológico.*

La primera fase del ***Neolítico vasco*** *se podría fechar a partir del quinto milenio; yacimientos de* Abauntz, Zatoya, Kobeaga *y* Fuente Hoz. *Se observa un área de influencia mediterránea al Sur y de ámbito continental al Norte, sin que ello signifique aislamiento e incomunicación.*[6]

El ***Eneolítico*** *o un Neolítico muy avanzado se puede hallar en el* estrato IV de los Husos, *datado por el C14 entre el 2.800 y el 1970 a. C., en el* nivel I de Marizulo *y en el* IC de Arenaza, *en el que se observa ya la presencia de animales domésticos, aunque no hay prueba alguna de agricultura.*[7]

El ***Bronce*** *debe situarse entre el 1.200 y el 600 a. C.*

El ***Hierro*** *desde esa fecha hasta la romanización.*

POBLACIÓN

En esas épocas la población preexistente se vio incrementada por una aportación poblacional indoeuropea que, penetrando por los Pirineos occidentales, alcanzó la Navarra meridional, produciéndose así un proceso de transculturación cuya medida no es fácil precisar.[8] *Quizá podría hablarse de la formación de una cultura «vasco-céltica», que fue la que ofreció a la aculturación romana una resistencia menor que la zona septentrional.*[9] *En todo caso, parece cierto que la confluencia de esa diversidad étnica y cultural no impidió una cierta identidad unitaria, suficiente para que los romanos invasores sólo notaran la comunidad de un pueblo: los Vascones.*[10]

*A partir del Neolítico nuestros conocimientos arqueológicos se han ido haciendo más abundantes y precisos. Ello ha permitido observar una cierta división geográfica del territorio vasco estableciendo grupos que presentan caracteres culturales diferenciados. El profesor Apellániz ha encontrado datos suficientes para definir dos grupos correspondientes a dos zonas geográficas del País Vasco, al norte y al sur de la línea divisoria de aguas atlántico-mediterránea; y ha llamado a la del Norte «****Grupo de Santimamiñe****» y a la que habita en el Sur «****Grupo de Los Husos****». Son grupos que se hallan repartidos en torno a grandes yacimientos que habrían actuado como centros administrativos y socio-políticos (en cuanto estos términos pueden tener sentido dentro del modo de vida tribal de aquellas remotas épocas).*

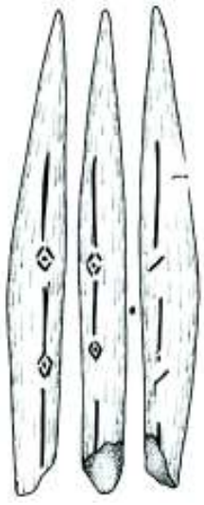
El Grupo de Santimamiñe está más relacionado con el Pirineo mientras que el Grupo de los Husos, además, se relaciona con la Meseta y el Valle del Ebro, de donde procedían poblaciones con las que se mestizaron. El primero es ganadero pastoril, el segundo también, pero además preferentemente agricultor. ■

4. J. ALTUNA, «La race basque». En *Etre basque*. (Toulouse 1983) p. 95. Juan Maluquer de Motes, hace ya más de 30 años, notaba el hecho de que desde la Edad del Bronce existieron tres o cuatro grupos raciales diferentes, de tal modo que en el momento de la penetración romana no puede decirse que existiera una uniformidad racial en el País Vasco. Con todo, advierte también que «el hecho de que unos caracteres raciales documentados en unos pocos restos neolíticos y eneolíticos lleguen a imponerse en la formación de la raza vasca resulta sorprendente y es uno de los grandes misterios de la antropología del País». «Consideraciones sobre el problema de la formación de los vascos». En *Problemas de la Prehistoria y de la Etnología vascas*. IV Symposium de Prehistoria peninsular. Pamplona 1966, 115-126.
5. La arqueología ha aportado suficiente documentación para pensar que, al final de la época prehistórica, se produce una expansión que desde el centro de Europa llegó a las costas mediterráneas y desde ellas al País Vasco; y su influencia, que afecta a la parte más meridional del País, se registra fundamentalmente a nivel cultural pero no a nivel biológico. C. de la RUA, El poblamiento del País Vasco desde la antropología biológica. En ILLUNZAR 94. *Problemática de la reconstrucción del poblamiento en el País Vasco. Un enfoque interdisciplinar.* (Gernika 1993) pp. 79-85. Ver también P. RIQUET, «Anthropologie aquitaino-vasconne». En *Bulletin du Musée Basque*, n. 92; Philippe GARDES, «Les piémonts pyréneenns occidentaux: unité ou pluralité culturelle au début de l'âge des métaux». En Congrès du C.T.N.S. Pau 1993.
6. Ana CAVA, «El Neolítico en el País Vasco». *Munibe* 42, 1990, p. 103.
7. J.M. APELLANIZ, Neolítico y Bronce en la costa cantábrica. En VV, *Prehistoria en la cornisa cantábrica*. (Santander 1975) 205.
8. I. BARANDIARAN y E. VALLESPI, *Prehistoria de Navarra*. (Pamplona 1980) 224. V. también E. VALLESPI, «La Romanización del País Vasco». En E.D. 46, 1972, 41 ss.
9. A. MARCOS POUS, «Esquema sobre la relación cultural entre vascos, indoeuropeos y romanos en la región navarra». En *Problemas de la Prehistoria peninsular*. En «Actas del IV Symposium...». (Pamplona 1966) p. 172.
10. J.J. ZAYAS, «El poblamiento romano en el área de los Vascones». En *Los Vascos en la Antigüedad*. Cátedra 1994, 13-21. V. también la opinión de Maluquer de Motes en nuestra nota 4.

Útiles
con decoraciones
esquemáticas



Utillaje óseo del Paleolítico Superior con decoraciones del período Magdaleniense de las cuevas de Bolinkoba y Urtiaga.



Triple vista de una azagaya ósea decorada. Cueva de Ermittia. Deba (G).

Ref. gráfica: Nosotros los vascos I. Edit. Lur

1.

Las rutas mentales del epipaleolítico

La cuestión del esquematismo y del naturalismo

Todavía no se ha hallado una razón que explique suficientemente **la desaparición del arte figurativo y naturalista del paleolítico**. Esto no significa que el arte esquemático o abstracto viniera a sustituir al arte realista anterior, pues es sabido que puede hablarse de una facies abstracta ya en el Paleolítico Superior. Ejemplos de un arte esquemático se hallan con presencia dominante en conjuntos auriñacienses de cuevas de Asturias y desde luego en numerosas cuevas del Solutremse y Magdaleniense, reducidas a veces a simples trazos, puntos y manchas, frecuentemente asociadas, es verdad, a figuraciones naturalistas. No puede hablarse, por tanto, de una necesaria evolución o derivación transicional de la figuración hacia la abstracción a través del esquematismo, como algunos han pretendido interpretar a propósito del arte levantino. Precisamente en esa región se ha comprobado que algunas figuras animales se superpusieron a otras esquemáticas, lo que probaría que, al menos en algunos casos, «el esquematismo es más antiguo que el naturalismo».[11]

Lo que sí constituye aún un problema no resuelto a gusto de todos es el de **las causas** que provocaron la difusión generalizada de la estilización y el esquematismo, y simultáneamente el abandono del arte naturalista.

Se trata de una profunda mutación en la visión estética de la realidad, fenómeno especialmente extraño para aquellos historiadores y estetas que suelen explicar la evolución de las formas y estilos artísticos en el curso de los siglos a base de los cambios en la industria y en la economía y en los modos de vida; pues en esos remotos tiempos la investigación arqueológica nos muestra que durante varios milenios siguientes al Paleolítico pervive el mismo sistema de industria lítica y el mismo tipo de economía, la caza, aunque durante algún tiempo respaldada con el marisqueo en la costa. El período Aziliense se presenta sin rupturas en cuanto al uso de instrumentos técnicos, como una simple continuación del Magdaleniense Final, si bien con una mayor tendencia a la microlitización y algunas variantes más.[12]

En estos períodos postpaleolíticos, el alma y la mano del hombre se revelan sólo en una serie persistente de líneas que **tienden al esquema y a la abstracción geométrica**, tanto en el campo mobiliar como en el rupestre. Desaparece la tendencia figurativa hacia las formas del mundo exterior. Ahora es el imperio de las estructuras mentales.

Buscando las causas de este cambio (una mutación que no deja de tener algun paralelismo con cambios alternantes de la sensibilidad estética que se han producido en los siglos históricos), uno se siente tentado a ver en tales mutaciones causas puramente psicológicas, como sería el simple cansancio en la repetición de formas realistas, etc. Otros buscan causas más profundas. Francisco Jordá Cerdá, por ejemplo, piensa que el arte esquemático fue consecuencia de importantes movimientos artísticos relacionados con creencias religiosas originadas en la Península Ibérica.[13]

Independientemente del problema de las causas que promovieron el cambio, podría pensarse que, al menos desde el punto de vista pragmático, **los pasos transicionales** se fueron produciendo mediante una progresiva *simplificación* de las figuras que fue desembocando en el *esquematismo*, en la *simbolización* y finalmente en la *abstracción*.

La cuestión en el País Vasco. Por eso quizá sea conveniente subrayar ya desde ahora el hecho de que este inicio del arte abstracto, aunque sea bastante común y geográficamente generalizado en este período de la prehistoria hispánica, en la región pirenaica es especialmente acentuado y se produce precisamente cuando, en la parte montañosa de esta zona, se está conformando un cierto tipo racial vasco.

En diversos yacimientos del País aparecen **algunos motivos abstractos**, en general líneas o rayas grabadas en huesos, de difícil interpretación; tanto que existe el peligro de confundirlas con las simples líneas que originan los útiles empleados en el descarnado de los huesos. A veces resulta difícil poner un límite entre la intencionalidad artística neta y esas huellas de descarnado. Las líneas de clara significación «artística» son unas veces pequeños **trazos paralelos**, como en *Arenaza*, otras **en zig-zag**, como en *Lumentxa*.

Para que vuelva a aparecer el arte parietal entre nosotros, hay que esperar algunos milenios más, hasta la Edad del Bronce. A esta época, en efecto, y a la que sigue, del Hierro, cabe atribuir los contados hallazgos de arte parietal del País que enseguida vamos a comentar.

Yacimientos epipaleolíticos y postpaleolíticos

Son numerosos los yacimientos donde se han hallado, **además de los estratos del Paleolítico, objetos del Epipaleolítico**: *Isturitz, Berroberria, Urtiaga, Ermittia, Lumentxa, Bolinkoba, Santimamiñe, Mouligne, Kobeaga II, Arenaza, etc.*

Pero hay otros yacimientos que pudieran considerarse como más propios de los **períodos postpaleolíticos**. Como tales pueden citarse en Álava, el *Montico de Charratu*, el de la *Fuente de Hoz* y el de *Kukuma*.

Montico de Charratu. El Montico de Charratu, situado en **Albaina (Treviño)**, yacimiento investigado por J.M. de Barandiarán (1965 y 1966), y luego por Amelia Baldeón (1976 y 1978), es un yacimiento al aire libre. El asentamiento más antiguo es del Aziliense no geométrico, que evoluciona hacia un Epipaleolítico geométrico, sobre el que se produce la neolitización con presencia de cerámica.

Fuente Hoz. Otro yacimiento de este período en Álava es el de Fuente Hoz, covacho situado en **Anúcita**, en un valle formado por el río Bayas. Hasta el momento se ha excavado un nivel epipaleolítico de facies geométrica que

11. A. BELTRAN, «Las pinturas de la cueva de Porto Badisco y el arte parietal esquemático español». En *Zephyrus* 37-38, 1984-1985, pp. 217-225.
12. J. ALTUNA, *Arte Vasco*. San Sebastián 1982, p. 35. V. también J. BARANDIARAN, «El proceso de transición epipaleolítico-Neolítico en la cueva de Zatoya». En P.V. 146, 1977, 5-46.
13. «Introducción a los problemas del arte esquemático en la Península Ibérica». En *Zephyrus* 36, 1983, p. 8.
14. A. BALDEON y E. BERGANZA, *El yacimiento epipaleolítico de Kukuma*. (Vitoria 1976) p. 34.
15. F. JORDA CERDA, «Cronología y periodización del esquematismo prehistórico en la Península Ibérica». En *Zephyrus* 36, 1983, 27-35.
16. F. JORDA CERDA, *Introducción a los problemas del arte esquemático en la Península Ibérica*, p. 9.

ha sido fechado por el C14 hacia 6170 a. C. y el 4170 a. C. fecha ya neolítica, con notable ajuar instrumental de armaduras geométricas, láminas retocadas, piezas denticuladas, raspadores, raederas, etc.

Kukuma. En el extremo Norte de Álava, se sitúa el tercer yacimiento epipaleolítico, época de los últimos cazadores: Kukuma. Una pequeña cueva, en la **sierra de Altzania** (a 900 m de altura), justo en el límite con Gipuzkoa. Quizá estuvieron ahí los primeros cazadores-recolectores que, tras el deshielo, van pasando hacia las zonas altas y llanas. Han dejado allí un utillaje lítico, laminillas para instrumentos de caza y de corte de materias animales blandas.[14]

Modalidades artísticas postpaleolíticas

Puesto que nos toca registrar todo lo que puede calificarse de artístico, dejaremos de lado todos los restos líticos que atestiguan una actividad puramente industrial para centrarnos allí donde la mano del hombre prehistórico parece moverse a impulsos de una imaginación creadora. Y en ese terreno empezaremos advirtiendo que nos atenemos a la división preferida por los arqueólogos en cuatro modalidades artísticas –el *realismo*, la *estilización*, el *esquematismo* y la *abstracción*– que es fácil definir con suficiente claridad teórica,[15] pero admitiendo que entre tales variantes estilísticas no hay necesariamente una derivación cronológica.

- El **realismo** es un modo de representación que intenta imitar fielmente las formas naturales tal como las captan nuestros sentidos, con detalles suficientes para remitirnos inmediatamente a la idea del objeto real representado.
- **Estilización** es la representación convencional que hace resaltar sólamente algunos de los rasgos más característicos y, por decirlo así, estructurales del objeto natural.
- **Esquematismo** es la representación convencional que ostenta únicamente unos rasgos mínimos para la identifcación de una figura.
- La **abstracción** consiste en la elaboración de formas con las que, abandonado todo intento de imitar o sugerir las figuras visibles de la naturaleza, se intenta expresar alguna idea o algún sentimiento.

En el País Vasco. Si tomamos el arte en su sentido estricto, es evidente que el arte postpaleolítico conservado en el País Vasco es escaso en comparación con el de otras regiones de la Península, especialmente con el de la región levantina. Con todo, desde hace pocos años en algunos yacimientos de cuevas, en abrigos rocosos y al aire libre, en Álava y en Navarra, se han ido produciendo algunos notables descubrimientos que seguidamente reseñaremos y que caben perfectamente en la división estilística que acabamos de definir.

- **Realismo**. No se han hallado en ningún lugar figuras de arte **realista**, en el sentido estricto que los historiadores del arte dan a este término y del que tantas y tan insignes muestras nos ofreció el arte magdaleniense.
- **Estilización**. En el postpaleolítico vasco hallamos **estilizaciones** de figuras humanas, arqueros en su mayoría, en Solacueva (Jócano, Álava) y en Cortes (Navarra).
- **Esquematismo**. Como más propiamente **esquematizaciones** deben considerarse algunas figuras de la citada cueva de Solacueva y unas pocas en Lazaldai (Zárate), los Moros (Atauri) y Goikolau (Berriatua).
- **Abstracción**. Finalmente figuras **abstractas** son las series de puntos, líneas, aspas y ángulos descubiertas en Liziti (Andagoya) y en el canto pintado de Urratxa III (Orozko, Bizkaia).

Significación de los elementos artísticos

¿Qué sentido podemos dar a estos cambios estilísticos? Según *Francisco Jordá Cerdá*, la expansión del esquematismo durante el Neolítico hay que relacionarlo cronológicamente con el megalitismo.

Este autor lanza la hipótesis de que, en contraste con el Oriente, donde se tiende al desarrollo de la sociedad urbana y del poder personal, en Occidente aparece una sociedad de pastores trashumantes y cazadores, basada en la ganadería y en la agricultura extensiva, entre los que domina un sentido comunal, expresado en sus enterramientos colectivos y en sus megalitos, que carecen de templos y cuyas creencias están enraizadas en unas formas religiosas que tienen al ídolo –funerario, impersonal y esquemático– como elemento de relación entre el hombre y el más allá.[16] Detengámonos, pues, en la **descripción del fenómeno megalítico en Vasconia en el contexto del hábitat**.

2.
■ La evolución del hábitat

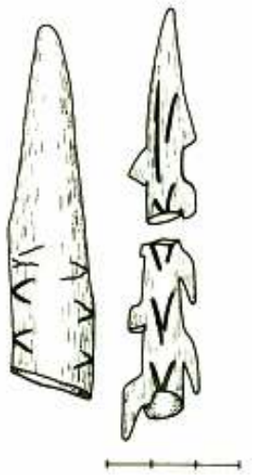
• Modo de vida y arquitectura

Como es obvio, el hábitat del hombre prehistórico tiene relación con la historia de la arquitectura. El primer impulso que el hombre sintió hacia **la arquitectura nació de la necesidad de cobijo**: un lugar en el que poder vivir y sobrevivir, protegido contra las fuerzas adversas de la naturaleza, de las fieras y de otros hombres. Ese cobijo lo halló en la misma naturaleza: las cuevas y los abrigos rocosos; pero muy pronto debió de poner su ingenio al servicio de esa finalidad creando espacios de refugio con materiales (madera, barro, piedras) sobre los que él empezó a ejercer un elemental dominio.

Aunque la habitación en cuevas y bajo abrigos rocosos persistió en el Epipaleolítico y en los inicios del Neolítico, es decir, durante varios milenios, la preferencia por el aire libre se atestigua ya en el mismo período neolítico en algunas zonas de la región vasca. Y es natural que tales asentamientos evolucionaran hacia complejas estructuras de refugio y defensa».

El aumento demográfco y otras circunstancias hicieron sentir la necesidad de la construcción de la casa –cabaña, txabola o choza– que paulatinamente evolucionaría hacia edificios más sólidos.

Útiles con decoraciones esquemàticas



Esquirla y arpón de hueso decorados. Aizpitarte. Rentería (G).



Hueso decorado del Aciliense. Aizpitarte IV. Rentería (G).
Ref. gráfica: Nosotros los vascsos I. Edit. Lur

MAPAS INDICATIVOS DE LAS ÁREAS DE DENSIDAD DE YACIMIENTOS DE DIVERSAS ÉPOCAS



Yacimientos del Neolítico.



Localización de las áreas dolménicas.



Yacimientos del Epipaleolítico o Mesolítico.



Yacimientos del Eneolitico Edad de Bronce.



Yacimientos Bronce Final Edad del Hierro.

Estos mapas nos permiten visualizar la densidad de yacimientos de cada época perfilando áreas.

Euskal Herria en la prehistoria. Xabier Peñalber. Edit. Orain.

El paso del tiempo, la propia estructura y los materiales empleados han motivado su casi total desaparición, quedando en el mejor de los casos una huella de su planta».[17] Todo lo que pudo existir de ese tipo de «construcción» o de urbanismo en el Epipaleolítico y en el Neolítico ha desaparecido sin duda por razón de la endeblez y labilidad de su material y de su técnica. Alguna leve noticia se ha podido derivar de ciertos vestigios que nos ha proporcionado el yacimiento de La Renke en Berniollo (Álava), poblado cuyo conjunto de fundación es Neolítico y perdura hasta el Eneolítico.

A principios del II milenio a. C. el hombre vasco había aprendido a manejar y fundir metales. Era la Edad del Bronce (1600 a. C.). El hombre, especialmente el de la llanada navarro-alavesa, había empezado a conocer mejor los ritmos de la naturaleza, es decir, del tiempo, del año. **Se hizo campesino**: sembró, cosechó y volvió a sembrar. Llegaban las lluvias y el frío, pero después todo volvía a ser cálido y luminoso. Los ojos ya no buscaban ávidamente la caza; también se dirigían al cielo, hacia las fuentes del agua y del calor. Las estrellas y la luna servían de señales de fenómenos esenciales para la vida, fenómenos que podían preverse. La vida se hizo estable. El antiguo cazador se hizo sedentario. De esta época, ya antes de la Edad del Hierro, la excavación en algunas zonas del País Vasco nos ha suministrado conocimiento bastante concreto de poblados organizados en asentamientos modestos.

Así se han podido «reconstruir» **poblados celtibéricos**, ceñidos por murallas defensivas de madera o de piedra, y con viviendas fabricadas de tapial con armadura de madera.[18] Con todo, la ocupación de tales lugares por poblaciones posteriores ha hecho que sus huellas se encuentren muy mezcladas y difíciles para la determinación de una cronología consistente.

Recientes investigaciones realizadas en los **Castros** de *Lastra*, *Atxa*, *Intxur*, *Maruelaza*, etc. así como otras en Navarra, más las antiguas de *Oro*, *Henayo*, *Barrio*, etc. nos sugieren la existencia de modelos de viviendas y urbanismo en función del espacio natural, sobre el que se construyen, así como otros datos universalmente aceptados. Piedra, adobe, barro y madera son ya los elementos básicos de la construcción».[19]

Dos poblados

La Hoya. El yacimiento situado en un lugar llamado *El Torreón*, muy próximo a **Laguardia**, ha sido de una importancia excepcional.

Está ubicado en territorio Berón, al pie de la sierra de Cantabria y no lejos del Ebro. Desde 1935 cuando se iniciaron las primeras exploraciones se le dio el nombre de **La Hoya**. Siguieron varios trabajos de investigación a cargo de diferentes arqueólogos, quedando desde 1973 *Armando Llanos* como director de los trabajos de campo. El resultado de 18 campañas dirigidas por este investigador en tres sectores del yacimiento y a distintos niveles ha sido el descubrimiento de un importante núcleo de población.

Las excavaciones han hecho posible una «reconstrucción» muy aproximada de la disposición de su **poblado**, con un recinto amurallado de unos 360 m en torno a un espacio de unas 4 ha de extensión.

Igualmente se ha podido reconstruir su tipo de **vivienda**: planta rectangular, ligeramente trapezoidal, estructura totalmente de madera al principio, techumbre sustentada sobre postes centrales. «Las señales de los agujeros y cuñas de piedra que sujetaban los postes son claramente identificables, ayudando a definir las formas de estas construcciones de trazados angulosos poligonales.

La mayor ocupación del espacio se estructura perimetralmente junto a la muralla, estando los espacios centrales prácticamente libres en una primera fase y posteriormente con ocupación completa.

Una **primera ocupación** puede fijarse en torno al siglo XIV-XIII a. C.»[20] según demuestran los vestigios de viviendas.

- Una **segunda fase** parece caracterizada por enterramientos infantiles dentro de las viviendas, alzadas sobre zócalos de piedra y cubiertas con armaduras de madera. Sigue una **tercera etapa** en que la construcción aumenta su base pétrea.
- Hay una **cuarta y última fase** de expansión que pudo ser provocada por la introducción de una agricultura cerealista potente y que se expresó en una especie de arquitectura reticular bien organizada, ocupando totalmente el espacio central, con paredes estucadas y pintadas con evidente sentido estético.

Hay también **enterramientos rituales** de niños en el interior de las viviendas, costumbre que ha perdurado en el País hasta tiempos muy recientes, según testimonia la etnografía.

Cortes de Navarra. Igualmente interesante, por no decir asombroso, ha sido el descubrimiento en 1946 y posterior excavación y recuperación de los **poblados del Alto de la Cruz** en Cortes de Navarra**.** Los trabajos de *Blas Taracena, L. Vázquez de Parga* y *O. Gil Farrés*[21] sobre cuatro zonas de amplia superficie en este montículo artificial, que resultó estar constituido por los restos de varios asentamientos o barrios, han sido de una fecundidad notable para el conocimiento del hábitat vasco-céltico.

El poblado de Cortes a finales de la Edad del Bronce (c. 850 a. C.) debió de prolongarse durante un lapso de unos 500 años al menos, en el que no faltaron incendios, destrucciones y reconstrucciones.

El complejo poblado de Cortes se estableció conformando barrios de viviendas paralelas construidas con los materiales que ofrecía el suelo: con el adobe formado con paja y el barro de la llanura aluvial se alzaron casas que se sostenían con troncos descortezados de pino, muy abundante en las terrazas bajas del Ebro. Eran viviendas más complejas de lo que quizá imaginamos, pues además de la pieza principal, constaban de vestíbulo y compartimento de despensa; casas, en las que se ha encontrado inmenso ajuar, dispuestas a lo largo de calles que parecen responder a una unidad de disposición, con paredes medianiles. Cada barrio formaba una unidad, lo cual representa un esfuerzo colectivo que sugiere la constitución de una autoridad y un derecho consuetudinario firme.[22]

17. José I. VEGAS ARAMBURU, «Arte postpaleolítico en el País Vasco». En *Munibe* 42, 1990, p. 192.
18. A. LLANOS, «La Hoya. Un poblado de la Edad del Hierro». En VV. *Los Celtas en la Península Ibérica*. Revista de Arqueología. Ed. Zugarto, 1991.

3.

■ El megalitismo. El dolmen

La construcción megalítica y su significación

Pero la arquitectura es algo más que la simple solución a la necesidad natural de **cobijo** a la que nos hemos referidoal hablar de hábitat. El hombre debió de sentir muy pronto, en la misma vivencia de esa respuesta elemental a su instinto de conservación, un deseo de enfatizar su obra, de expresar la importancia de esa función de limitación de un espacio para su vida: es **la arquitectura como monumento**.

Pero la dimensión monumental de la arquitectura entre los pueblos ganaderos y cazadores no iba a producirse en el terreno de su hábitat sino en el de las construcciones de **carácter funerario y religioso**.

Varios milenios antes, los cazadores paleolíticos habían estado muy preocupados por su destino. No era sólo sobrevivir lo que importaba. La muerte era algo misterioso y aterrador, y podía no ser el final. Había que conciliarse el favor de númenes misteriosos. Fue así como la caverna fue algo más que alojamiento. Se convirtió también en santuario. Las oscuras tinieblas del interior se reservaron para ceremonias sobre la vida y la muerte y sobre el más-allá.

Luego, la mitigación del clima había llevado a aquellos hombres a vivir más frecuentemente en el exterior. Pero ese cambio en el «modo de vivir» no suprimió en ellos el verdadero «humanismo» que consiste, entre otras cosas, en reflexionar sobre el sentido de la vida y de la muerte. Algunos autores, a propósito del megalitismo, han hablado del miedo reverencial a poderes sobrenaturales, de terrores colectivos que tuvieron que propiciar respuestas colectivas. El hecho es que terrores sobrenaturales o simples aspiraciones a la supervivencia y a una vida mejor fueron sentidos de una manera colectiva y exigieron expresiones igualmente colectivas. Así nació muy probablemente el megalitismo que se propagó por toda la geografía habitada por el hombre.

Y con el megalitismo nació la arquitectura, tal como la entendemos hoy: como **espacio** y como **volumen**; como **refugio** y como **monumento**.

Origen del megalitismo

Durante muchos años se ha discutido sobre el origen del megalitismo. Hace algunos años la opinión común se inclinaba hacia la tesis del **difusionismo** desde el Mediterráneo oriental.

Modernamente y dado que es en la Europa atlántica donde encontramos la mayor concentración de megalitos, se prefiere atribuirles un origen occidental, más o menos simultáneo y autóctono en diversas regiones, a partir de ciertas concepciones religiosas y de ciertas circunstancias favorables como la expansión demográfica y las nuevas condiciones económicas y sociales provocadas por la revolución neolítica.

Por lo que atañe al Pais Vasco, el análisis de los tipos megalíticos y del ajuar encontrado en ellos, lleva a algunos arqueólogos a una posición que podría calificarse de «poligenismo o difusionismo moderado». El fenómeno megalítico (no digamos «cultura» megalítica pues se trata de un hecho producido en el marco de culturas diferentes) habría tenido su origen en «ciertos focos de la orla occidental atlántica»: Portugal, Bretaña, Inglaterra Meridional, Irlanda, Dinamarca y Península Ibérica. Concretamente, en los megalitos de la Rioja Alavesa, después de Bosch Gimpera, Maluquer de Motes, Palol y otros han visto una influencia portuguesa.

La expansión megalítica vasca se habría debido, según eso, a la llegada de una nueva población a la zona alavesa, concretamente desde el occidente y desde el sur.[23] Muchos miles de años antes el hombre de Neanderthal enterraba a sus muertos individualmente. Ahora, en el Neolítico, se hizo habitual la práctica de los enterramientos colectivos.[24] Precisamente los arqueólogos creen hallar, en esta época, pruebas de una especie de «explosión demográfica». **La necrópolis se va a imponer al enterramiento individual**.

El dolmen

Su difusión, iniciada probablemente en las etapas finales del Neolítico, perdura durante la Edad del Bronce. Y aunque su construcción parece cesar en la Edad del Hierro, ello no implica el abandono de su utilización.

El dolmen es una estructura sepulcral consistente en una cámara, formada por varias losas hincadas verticalmente (*ortostatos*), con otras a modo de cubierta, que a veces va precedida de un corredor de acceso, también cubierto. La cámara sepulcral está orientada normalmente de Este a Oeste. Fuera del País Vasco, no es raro encontrar dólmenes cubiertos con «falsa cúpula» por acercamiento de hiladas.

El enterramiento se acompañaba de **ofrendas** alimentarias (oveja, cabra, vaca, etc.) e instrumentos: cerámicas, materiales líticos tallados o pulimentados, microlitos geométricos, puntas de flecha, cuchillos, botones, espátulas, etc.

El dolmen parece confirmar una firme idea de cohesión social.

Aquí sólo nos interesa anotar el fenómeno dolménico desde **el punto de vista constructivo y estético**, aunque no querríamos ceñirnos únicamente a la observación de los aspectos técnicos y formales sino también intentar, en la medida de lo posible, adentrarnos en su significación, y así conocer mejor lo que, desde el punto de vista humano-social, era aquella población vasca de hace varios milenios.

Tipos dolménicos. La diversidad en estructura, dimensiones y situación geográfica en Euskal Herria ha obligado a establecer dos grandes grupos de dólmenes: los de valle y los de montaña.[25]

Los dólmenes de montaña suelen ser pequeños monumentos que en general se destinan a pocos inhumados y tienen escaso ajuar.

Los dólmenes de valle, por el contrario, son grandes construcciones, con un número considerable de esqueletos y exvotos, y parecen res-



Yacimiento de La Hoya. Laguardia (A)

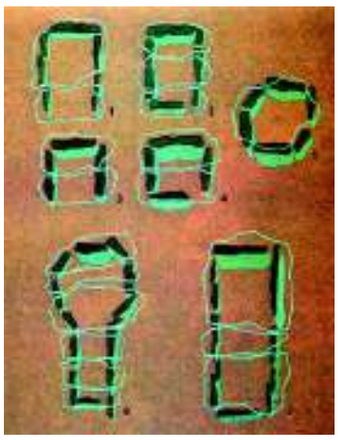


Reconstrucción ideal del poblado de La Hoya, nivel celtibérico. Laguardia. (A).
Ref. gráfica: A. Llanos



Reconstrucción ideal de vivienda del castro de Henayo.
Ref. gráfica: A. Llanos

19. J.I. VEGAS, *A.c.*, p. 190. Sobre los aspectos topológicos y urbanísticos de estos asentamientos y su diversidad –en llanura, en espolón, en farallón, en colina o en collado– véase A. LLANOS: «Urbanismo y arquitectura en el primer milenio antes de Cristo». En VV: *El Habitat en la historia de Euskadi.* (Bilbao 1981), pp. 49-64.
20. A. LLANOS, *A.c.*, p. 116.
21. *Excavaciones en Navarra.* Vol. III. (Pamplona 1954). Los notables descubrimientos de La Hoya (Álava) y de Cortes de Navarra parecen justificar la opinión de los que creen que, en el momento de la llegada de los romanos, debió de ser muy variado el estado de civilización urbana de los grupos humanos, desde situaciones que podrían calificarse de «retardatarias» –el mayoritario habitat de los castros, los *oppida* indígenas–, hasta un avanzado status protourbano, quizá exclusivo de La Hoya. (Eliseo GIL ZUBILLAGA, *El instrumental metálico en epoca romana en Álava. Testimonio de actividades domésticas y profesionales.* 1º Coloquio Intern. sobre la Romanización de Euskal Herria. T. II. En *Isturitz* 9, 1997, p. 559)
22. J.MALUQUER DE MOTES, *El yacimiento hallstático de Cortes de Navarra.* (Pamplona 1954), 2 vols.
23. Podemos admitir que en pleno tercer milenio «la población del área vasca adoptó el ritual megalítico gracias a la llegada de grupos humanos en posesión de ese ritual, procedentes primeramente del occidente y del mediodía y luego del área oriental catalana». MALUQUER DE MOTES, *Consideraciones...* Em IV Symposium... 115-115; Idem, *Notas sobre la cultura megalítica navarra.* (Pamplona 1963); v. también Teresa ANDRES RUPEREZ, «Las estructuras funerarias del Neolítico y el Eneolítico en la cuenca media del Ebro: Consideraciones críticas». En P.V. 1977, n. 38, 65-129.
24. Comúnmente se cree que el gigantesco dolmen de tres piezas colosales de Carnac (Bretaña) era una tumba individual.
25. En su *Corpus de materiales prehistóricos...* referidos a la cerámica, J.M. Apellániz prefirió, por razones de distribución geográfica, distinguir esos dos grupos con los nombres de «Grupo de Santimamiñe» y «Grupo de los Husos».



Tipología de plantas de dólmenes.
Ref. gráfica: Álava en sus manos, 18. A. Llanos



Tipo de dólmenes de Aralar y del área meridional de Euskal Herria.
Ref. gráfica: Mendiak 2. Edit. Etor. J. Altuna.



Plantas representativas de los dólmenes vascos. 1. Aizkomendi. 2. Arteko Saro. 3. El Sotillo. 4. Gurpide sur. 5. Gentillari este.
Ref. gráfica: Munibe 1990. Apellaniz.

26.V. un estudio muy completo sobre la diversa tipología de los dólmenes en Juan José VIVANCO, «Orientación y tipología de los dólmenes de montaña y de valle». En E.A.A. 10. 1981, 67-144.

27. En el «Corpus» de Apellániz (*Munibe*, supl. 1973) se catalogan 302 dólmenes. En la *Carta Arqueológica de Vizcaya*, de 1984, J.Gorrochátegui y MªJosé Yarritu consignaban, solo en ese territorio, un centenar entre dólmenes y túmulos. En el Catálogo de Armendáriz, de 1987 (cit. por M.Teresa Andrés, «El fenómeno dolménico en el País Vasco». En *MUNIBE* 42, 141-152) pasan de 800.

28. Especialmente instructivos e interesantes son los informes presentados por J.Miguel de Barandiarán sobre las excavaciones dirigidas por él en los dólmenes de El Sotillo (Rioja Alavesa) y San Martín (Laguardia): *Investigaciones arqueológicas en Álava 1957-1968.* (Vitoria 1971) 135-173.

ponder a núcleos importantes de población, como si pretendieran ser el panteón del poblado. También la estructura suele ser mucho más simple en los dólmenes de valle.

En los dólmenes, se pueden distinguir varios tipos:

El *dolmen largo*, rectangular, con dos paredes formadas por dos o más ortostatos, y puede ser abierto o cerrado, según tenga losa de cierre en la entrada o no.

El *dolmen corto* se reduce a una simple caja de piedra, con tres paredes reducidas a una sola losa. Puede ser cerrado o abierto; el *dolmen poligonal*, en el que la cámara funeraria es de planta poligonal, a veces tendente al círculo; el *sepulcro de corredor*, que dispone de una cámara funeraria de planta cuadrada, poligonal o circular, a la que se accede por un corredor; y el *sepulcro de galería*, semejante al anterior, pero sin diferenciación entre la cámara y el corredor de acceso.[26]

El dolmen se solía proteger cubriéndolo con un **túmulo** o montículo artificial, que en muchos casos se conserva aún. A veces el túmulo se ve rodeado por un círculo de piedras que lo refuerza y evita su desmoronamiento.

Por otra parte, se encuentran **túmulos carentes de dolmen** y enterramiento, y que deben ser considerados como monumentos en si mismos. Debieron de tener sin duda su propio destino y su propia significación.

Los dólmenes frecuentemente aparecen formando estaciones de llamativa concentración, lo cual ha facilitado su estudio. Pero es difícil asignarles una datación absoluta al carecer de estratigrafía, dado que su propia utilización exigía retirar los restos de los cadáveres inhumados anteriormente.

Sin embargo, del extenso repertorio de dólmenes catalogados en el País Vasco, que actualmente pasan de los 800[27], solamente una pequeña parte han sido excavados de manera sistemática, particularmente en Álava.[28]

El estudio de los dólmenes ha interesado a los antropólogos por los resultados que han ido dando los análisis de los restos humanos encontrados en ellos. Así se han excavado y estudiado los dólmenes de la zona de **Aralar** (una docena aproximadamente), **Aizkorri** (media docena), y otros en las zonas de **Ataun-Burunda** y Sierra de **Entzia** (Álava), etc. De estos y de otros muchos dólmenes situados especialmente en Navarra, sacó Telesforo de Aranzadi restos humanos abundantes para elaborar su estudio antropológico del hombre vasco.

Reseña de algunos dólmenes

Álava. Del análisis del medio centenar de dólmenes descubiertos y excavados en **Álava** parece deducirse, según Maluquer de Motes,[29] que la arquitectura dolménica llegó a Álava en un momento muy antiguo, procedente de la expansión megalítica del área occidental portuguesa; y que sobre esas poblaciones dolménicas en un momento dado apareció un nuevo elemento portador de la cultura del *vaso campaniforme tardío* con la consiguiente transformación social.

Entre los dólmenes alaveses merecen destacarse varios.

El **dolmen de Aizkomendi** en *Egilaz*, es el primer monumento prehistórico descubierto en el País Vasco, no anterior a la cultura de la cerámica campaniforme.

Más antiguo es el **dolmen de San Martín** de *Laguardia*, de una época en que se utilizaban preferentemente las puntas de flecha de tipo trapecial.

El **dolmen de El Sotillo** (*Rioja alavesa*), dotado de un corredor de dos pares de ortostatos que desemboca en una cámara formada por 9 losas; en él se encontró abundante material lítico y cerámico.

El **dolmen de Kurtzebide** en *Letona*, uno de los más antiguos del País Vasco.

El **dolmen de Sorginetxe** en *Arrizala*.

Varios en la zona de Cuartango.

El **dolmen de la Chabola de la Hechicera** de *Elvillar*, analizado con gran precisión y riqueza de detalles por Juan Mª Apellániz y Domingo Fz. Medrano, ha servido para confirmarnos sobre la alta antigüedad de los sepulcros megalíticos, retrasándolos por lo menos hasta el Neolítico.[30]

El **dolmen de Los Llanos** en Cripán es el más oriental en la línea de los dólmenes de la Rioja Alavesa.

Navarra. En Navarra se han ido descubriendo un buen número de dólmenes de los dos tipos, de montaña y de valle.

Entre los de **montaña** habría que destacar los de la *zona del Baztán*.[31]

Entre los de **valle** se han estudiado con especial atención los sepulcros megalíticos de *Artajona*: en el **Portillo de Enériz** y en la **Mina de Farangortea**. Este es un dolmen de corredor, cuyo elemento más llamativo y característico, desde el punto de vista arquitectónico, es el hecho de tener perforadas las puertas de acceso a la cámara, como si se quisiera expresar fundamentalmente el deseo de cerrar al máximo el orificio de entrada.[32]

País vasco-francés. También en el País Vasco francés se han ido descubriendo y excavando un buen número de sepulcros megalíticos, generalmente no muy grandes. Hace pocos años, sobre un total de 104 estudiados, 68 se hallaban en Lapurdi, 28 en la Baja Navarra (entre ellos los más monumentales en **Gaxteenea**, **Buluntza**, **Xuberaxain**, **Armiaga**), y sólo 8 en Soule. Su análisis, a pesar de la desaparición de todos los objetos móviles, confirma su predominante orientación Este-Oeste y su destino de inhumación.[33]

Cronología

Un capítulo que interesa particularmente a los arqueólogos es el de la cronología de los dólmenes. Poco a poco se ha ido admitiendo, como hemos dicho, la alta antigüedad del fenómeno megalítico.

Los más antiguos por el ajuar encontrado, premetálico y precampaniforme, se sitúan en el Neolítico Final y Eneolítico. Los ajuares del túmulo-dolmen de **Kurtzebide** se han podido

fechar con el C14 en el año 2945 a. C., con un margen de 95 años. Y del mismo tiempo más o menos deben de ser los dólmenes alaveses citados anteriormente.

A un momento posterior deben asignarse otros dólmenes en cuyo ajuar aparecen restos de vasos campaniformes. En ese período habría que situar los dólmenes de la **Chabola de la Hechicera**, el nivel superior de **San Martín** y casi seguramente el de **Aitzkomendi** de Egilaz y varios de Cuartango.[34] Del análisis de los megalitos de esa región y de su ajuar Teresa Andrés Rupérez fijaba seis fases de construcción de dólmenes entre los años 3300 y 1700 a. C.

La extensión temporal del uso de los dólmenes hasta la Edad del Bronce Pleno viene justificada por la presencia de elementos metálicos aislados, así como ciertas cerámicas que se inscriben en ese momento. En todo caso, el fenómeno dolménico, al menos en su utilización, llega incluso hasta la época romana. Al comienzo de la era cristiana debió de desaparecer, pues la aculturación romana «afectó a todos los aspectos de la vida colectiva y rompió la continuidad socio-ideológica, al colapsar paulatinamente la religión naturalista, la relación tribal y la concepción orgánica del territorio».[35]

Significación social y espiritual

Volviendo al tema de sus lejanos orígenes, el fenómeno megalítico nos obliga a reflexionar sobre la capacidad técnica y artística de aquellas gentes. En las paredes interiores de los ortostatos de dólmenes de algunas regiones se han encontrado pinturas y grabados, generalmente geométricos y raramente figurativos; pero nada de eso se ha hallado en los monumentos del País Vasco. Al referirnos aquí a la capacidad artística de aquellas gentes estamos pensando en la arquitectura.

El megalitismo es la **primera arquitectura monumental** de nuestra historia. Como se ha observado con mucha razón, se trata de una operación que, por la extracción de losas de piedra, su acarreamiento, su labrado, su transporte, su alzado y su construcción, requirió la inversión y consumo de cientos o miles de horas de trabajo, el esfuerzo coordinado y bien dirigido de muchos individuos, y una planificación coherente y minuciosa de todas las fases de trabajo. Todo ello da idea de la cohesión social y jerarquizada de aquellos hombres de hace 5.000 años.

El megalitismo es «la primera arquitectura que **representa un hito sobre el espacio**; la primera arquitectura que no sólo desafía el tiempo, sino que, además, ha sido hecha y concebida para desafiarlo, para resistirlo, para sobreponerse a él».[36] Pensando precisamente en el colosalismo de los megalitos y en su ubicación deliberada en puntos estratégicos, dominantes, Colin Renfrew arguye sugestivamente que los dólmenes no se limitaron a ser lugares fúnebres, sino que desempeñaron también el papel de símbolos de propiedad sobre el espacio que dominaban; que actuaron, pues, como **marcas de territorio, y** como «símbolos duraderos de la ocupación continua de la tierra».

La construcción de tan insignes monumentos debió de tener a menudo una función más social que religiosa, por el prestigio que daba a una comunidad. Podría decirse, por tanto, que a veces se levantaron en atención a los vivos más que en recuerdo de los muertos.[37]

Del examen de los objetos hallados en la excavación de los dólmenes y de su coetánea desaparición de la iconografía tradicional, Maluquer de Motes ha deducido una aparente pérdida (más bien debería decir transformación) de la religiosidad; pérdida que él considera «consecuencia por un lado del dinamismo de los grupos estimulado probablemente por el incremento de las actividades metalúrgicas y mineras y el contacto con otros pueblos, y por otro, del desarrollo de una mayor espiritualidad que desencadena una fase iconoclasta que habría de prevalecer durante la Edad del Bronce».[38]

• Enterramientos funerarios no megalíticos

El estudio de los dólmenes y de su función sepulcral nos lleva obviamente a la observación de otros monumentos no megalíticos como son los de **estructura tumular** y **sepulcros de fosa** y **de cista**.

El estudio de los **túmulos** resulta extremadamente problemático, dados los fenómenos de remoción de tierras por una labranza existente desde hace muchos siglos. En todo caso, la inhumación en túmulos tuvo que ser rara en el País Vasco a juzgar por los escasos restos que han quedado: algunas incineraciones, restos humanos calcinados y algunos ajuares cerámicos y líticos pobres.

Ni los túmulos ni las cuevas sepulcrales, dado el escaso ajuar conservado, sólo interesante en cuanto utillaje técnico, merecen la atención del historiador del arte.

Un enterramiento singular. Uno de los más notables enterramientos por su antigüedad y por la enorme riqueza de restos antrópicos desenterrados es el abrigo conocido por el topónimo de **San Juan ante Portam Latinam**. Las excavaciones realizadas entre 1985 y 1991 por el equipo de J.L. Vegas Aramburu han dado resultados espectaculares desde el punto de vista antropológico.

Millares de fragmentos óseos han evidenciado la existencia y enterramiento de 289 individuos, de ambos sexos, muchos de ellos muertos en enfrentamiento bélico, a juzgar por los flechazos recibidos. Un estudio riguroso de la cronología del yacimiento ha dado, para las inhumaciones realizadas en un margen de tiempo muy limitado, una datación relativa entre los años 3365 y 3035 a. C.

4.

■ Cerámicas

Significación de la alfarería

Como ya hemos indicado, en el período Epipaleolítico se continúan utilizando instrumentos de piedra en los que se advierte una



Dolmen de Organbide



Mapa de los yacimientos de la Edad del Hierro en Euskal Herria.
Ref. gráfica: Mendiak 2. Edit. Etor



Diferentes tipos de túmulos con y sin cromlechs periféricos.
Ref. gráfica: Munibe 1990. J. Blot

29. J. MALUQUER DE MOTES, «En torno a la cultura megalítica de la Rioja Alavesa». En E.A.A. 6, 1974, 83-100.
30. «El sepulcro y galería segmentada de la Chabola de la Hechicera (Elvillar, Álava). Excavación y restauración». E.A.A. 9, 1978, 141-221.
31. F. ONDARRA, «Nuevos monumentos megalíticos en Baztán y zonas colindantes». En P.V. 138-139, 140-141, y 142-143 (1975-76).
32. T. ANDRES RUPEREZ, «Los sepulcros megalíticos de Artajona» En *Munibe* 140-149 (1977) 405-422.
33. J. BLOT, «Nouveaux vestiges mégalithiques en Pays Basque. VIII. Contribution à la préhistoire en Pays Basque». En *Bull. du Musée Basque* 61, 1974, 65-100.
34. «Túmulo-dolmen de Kurtzebide en Letona. Memoria de excavación». En E.A.A. 10, 1981, 19-65.
35. T. ANDRES RUPEREZ, «El fenómeno dolménico en el País Vasco». *Munibe*, 1990, 152.
36. F. CRIADO, M.J. Ana RODRIGUEZ y F. DIAZ-FIERROS, *La construcción del paisaje: Megalitismo y ecología. Sierra de Barbanza (Galicia)*. Public. de la Xunta de Galicia. (Santiago 1986) p. 173. Cit. por G. DELIBES, *El megalitismo ibérico*. (Madrid 1985).
37. G. RENFREW, *El alba de la civilización. La revolución del radiocarbono y la Europa prehistórica*. Ed. Istmo, (Madrid 1986), 147-151.
38. J. MALUQUER DE MOTES, «En torno a la cultura megalítica de la Rioja alavesa». En E.A.A. 6, 1974, 83-100.



Ajuar neolítico del yacimiento de Los Husos (A).
Álava en sus manos 18.



Ajuar cerámico típico de los momentos indoeuropeos.
Ref. gráfica: Álava en sus manos 18. A. Llanos



Introducción del torno, nuevas formas en la cerámica celtibérica.
Ref. gráfica: Álava en sus manos 18. A. Llanos



Cerámicas modeladas. Bronce Final y Hierro. Poblado de La Hoya. Laguardia (A).
Ref. gráfica: A. Llanos

evolución de los períodos anteriores, sin grandes aportaciones. Aparecen hachas pulimentadas; los instrumentos geométricos son muy abundantes y aparecen las llamadas «piezas de hoz», sin duda relacionadas con la recolección de cereales. Algunas novedades pueden también observarse cuando en el Neolítico aparece la cerámica que responde a **necesidades nuevas**, como el almacenamiento del grano, nuevas formas de alimentación, etc. y consecuentemente formas nuevas de estructura económico-social.

Desde nuestro **punto de vista estrictamente estético**, apenas tenemos nada que señalar de especial valor referente a la industria lítica elemental, próxima al epipaleolítico. En cambio, nos vemos más fácilmente atraídos a la observación y estudio de la alfarería. Sería legítimo decir que es en la industria del barro donde se percibe con más claridad el progreso que el hombre prehistórico, en el curso de los siglos, va realizando en cuanto a su sensibilidad estética y a su creatividad artística. Se diría que la misma blandura natural del barro y su fácil oferta para el trabajo manual directo invitaba a aquellas gentes a una operación decorativa y artística, en contraste con otros posibles soportes de naturaleza más esquiva y resistente.

La fácil adaptación de los recipientes de barro a finalidades de la vida práctica y cotidiana explica la generalización de su uso. Por eso se ha llegado a decir, quizá con excesivo énfasis, que «la alfarería es una de las creaciones más geniales y fecundas del intelecto humano».[39]

Evolución de formas y decoración

Neolítico. El arte de **la alfarería llega al País Vasco con el Neolítico**. La cerámica hallada en los niveles neolíticos más antiguos en las cavernas vascas es hecha a mano, de técnica tosca, químicamente impura, de formas ovoideas y de aspecto poco grato a causa de sus defectos e irregularidades. Recordemos algunos **datos conclusivos** sobre los materiales encontrados en algunos yacimientos.

- En **Arenaza I**, junto a ajuar lítico de transición al Neolítico, se ha encontrado cerámica lisa, de formas ovoideas, alguna con decoración impresa cardial.
- En **Santimamiñe,** muchos fragmentos de vasos carenados con decoración de surcos incisos.
- En **Kobeaga II**, Ispaster, aparece ya el vaso campaniforme.
- En **Marizulo** (Urnieta), aparecieron cerámicas y objetos de adorno personal en los niveles menos antiguos.
- En **Fuente Hoz** (Anúcita) la cerámica neolítica aparecida se reduce a unos pocos fragmentos, sin decoración, y semejante a la que más tarde aparecen en el nivel sepulcral: vasos de pasta oscura, lisa, de forma ovoidea.
- De **Kutzemendi** (Olarizu), cerca de Vitoria, provienen unos fragmentos de *cerámica excisa*.

Ni en esos escasos objetos cerámicos ni en los instrumentos de piedra (de finales del 4º milenio a. C.) se halla nada que por sus formas o por aditamentos decorativos signifique un especial sentido estético.[40]

Neolítico de transición. En **Los Husos,** un yacimiento considerado del *Neolítico de transición* (hacia el 3000 a. C.), situado en el término de Elvillar, en la vertiente sur de la sierra de Cantabria, excavado por Apellániz entre 1965 y 1969, ha aparecido, además de copiosa industria lítica de láminas y raspadores, cerámica abundante, lisa, de *formas ovoideas*. Pero en ella apunta ya una *decoración elemental* con incisión de líneas horizontales y triángulos e impresiones de objeto punzante.

A partir de esa época se propaga en las cerámicas una decoración con verdugones realizados de varios tipos que, modelados aparte y aplicados luego sobre los vasos para hacerlos más manejables, inducen un cambio de **perfil**. A ellos se añade una **ornamentación** de superficies más variada, obtenida con impresiones digitales, de uñas o del borde de espátulas, generalizándose todas en el País Vasco y manteniéndose su uso durante muchos siglos.

Del eneolítico a los metales. En la fase final del Eneolítico y primeras fases del Bronce empiezan a variar y hacerse más complejos los perfiles de la cerámica, distinguiéndose los de *forma troncocónica* y otros de *carena alta*, silueta que resulta característica de muchas cuevas de habitación situadas en la parte meridional de la divisoria de aguas del País Vasco.

La cerámica campaniforme. De la **época de los metales** los yacimientos dolménicos han dado algunos testimonios de cerámica **campaniforme**, decorada como en el resto del ámbito de esta cultura, con influencias tanto nórdicas como meridionales; *«decoración de peines», surcos ondulados* o en *zig-zag, triángulos rellenos de puntos*, *digitaciones*, etc.

Dos yacimientos con secuencias completas

Existen varios yacimientos en el País Vasco en los que se podría seguir la evolución de la cerámica desde el Neolítico Final hasta la romanización.

La cerámica de Los Husos. Cuando en el Grupo de Santimamiñe no se encuentra nada semejante, en la cueva de **Los Husos** tenemos, como acabamos de decir, vestigios del Neolítico en algunos fragmentos de cerámica sin decorar, pero también muestras de las diversas fases del Eneolítico, desde cerámicas decoradas a base de pastillas y de perfiles ovoideos abiertos y cerrados y algún carenado, hasta vasos campaniformes propios del comienzo de los Metales, y otros modelos posteriores con novedades como la decoración de peine; y así hasta la Edad del Hierro y la romanización.

La cerámica de La Hoya. Otro lugar, también del mismo grupo, donde podríamos seguir con suficiente continuidad el desarrollo técnico y artístico de la cerámica es el poblado de **La Hoya**.

En la primera fase de su asentamiento (en torno al siglo XIV a. C.), hay cerámicas en las que se ven ornamentos de incisión y superficies cordonadas que en algunos casos aparecen sobre recipientes polípodos.

En una segunda fase de su asentamiento se observan técnicas de incisiones finas, luego ornamentaciones excisas, acanaladas, pintadas con tonos rojizos o con barbotina blanca; así como impresiones digitadas, unguladas y acordonadas.

En la etapa del Hierro II, en la que una economía basada en la agricultura determina un notable avance cultural, se difunde la cerámica torneada, con decoraciones anaranjadas pintadas con manganeso y ornamentaciones geométricas con predominio de los ritmos curvilíneos. Junto a ellas hay también otras realizadas a mano, de pastas negras y decoración incisa, excisa e impresa.

En cuanto a sus formas, las hay de todo tipo, desde la cerámica de mesa en piezas de **uso común**, cuencos, vasos, jarras, cantimploras, etc. a las de **uso especial**, como copas, embudos, etc. y unas extrañas cajas de patas con decoración excisa, y grandes piezas de almacenaje «para contener especialmente gramíneas».[41]

Ejemplares cerámicos reseñables

Puesto que no podemos detenernos a reseñar el paulatino desarrollo de la sensibilidad estética y creativa en este campo de la alfarería que va a durar tres milenios, hasta que los romanos traigan los nuevos modelos que habrán de imponerse en el País, nos limitaremos a destacar, de todo ese conjunto, algunos ejemplares cuya observación y estudio puede instruirnos sobre ese itinerario que consiste en la transformación del artesano en el artista.

Vasos campaniformes. Para poner algún ejemplo proveniente del llamado Grupo de Santimamiñe, atrae nuestra atención el **vaso campaniforme** de **Pagobakoitza**, hallado en el ajuar de un dolmen de la pradera de Urbia en Aitzkorri, Gipuzkoa, (hoy en el Museo de San Telmo), que se distingue por la elementalidad y simplicidad decorativa a base de incisiones paralelas ciñendo todo el recipiente.

De una decoración más variada y un sentido de la composición más vivo y perceptible son algunos vasos conservados hoy en el Museo Arqueológico de Álava (Vitoria).

Extraordinario nos parece el **cuenco campaniforme de El Sotillo,** que tuvo que ser especialmente bello antes de perder la pasta blanca de sus incisiones que harían valer el juego de sus bandas de alternantes motivos geométricos, y que, en todo caso, conserva el encanto de su sencillo perfil como de patena ritual.

De abierto perfil campaniforme es el **pequeño vaso de la Chabola de la Hechicera** con una panza toda ceñida por una red de bandas alternantes encuadrando zonas de puntos, líneas y rombos.

Cajas cerámicas. Del copioso repertorio de **alfarería de La Hoya** cautiva la mirada del historiador del arte la misma variedad de formas y perfiles y, si debiéramos de elegir entre esa diversidad, señalaríamos como realizaciones notables por su misma excepcionalidad, las famosas **cajas de cerámica** sobre cuatro patas, en las que el bello juego de decoración incisa y excisa, en bandas paralelas y contrastadas de puntos, líneas en zig-zag y triángulos, no puede menos de traernos a la mente las **kutxas** que siglos más tarde serán utilidad y ornato de la tradicional casa vasca.

* * *

Si la escasa y rudimentaria decoración de las cerámicas del Neolítico no concitan mucho la atención del historiador del arte, no puede decirse lo mismo de los objetos de adorno, en los que frecuentemente la intención ornamental, si no es exclusiva, es notable porque acompaña con gran relevancia a su función utilitaria.

5.

■ Pinturas y grabados parietales

No es empresa fácil fijar límites entre la Edad del Hierro y la del Bronce. Y por otra parte, las pinturas postpaleolíticas raramente ofrecen evidencias cronológicas. Las más recientes podrían situarse en la Edad del Hierro y en la época de la romanización. Pero hay algunas en Solacueva y en Cortes que cabría remontarlas hasta los períodos del Bronce e incluso quizá hasta el Neolítico, según algunos investigadores.[42]

● Estilizaciones y esquematizaciones

Decimos *pinturas parietales* y no *pinturas rupestres* porque, aunque las pinturas y los pocos grabados a los que nos vamos a referir, se hallan en cuevas, los hay también en abrigos rocosos al aire libre y en paredes de viviendas recientemente excavadas, como ocurre en Cortes de Navarra.

Siguiendo un ordenamiento formal y estilístico, y dejando aparte la cronología, que por ahora sólo es relativa y nos deja en el terreno de lo discutible y lo probable, empezaremos por señalar los lugares donde se han encontrado vestigios a los que podríamos designar como **estilizaciones**.

Solacueva

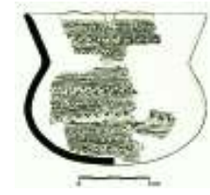
En **Solacueva de Lacozmonte**, en el término de Jócano, ya José Miguel de Barandiarán inició sus primeras catas en 1961, siendo luego esta cueva objeto de varias campañas de excavación con A. Llanos. En dicha cueva se han constatado hasta siete niveles, correspondiendo a un prolongado tiempo que va desde el Bronce hasta la romanización.

Se trata de una cueva, ocupada desde el Bronce Final pero abandonada durante un lapso de tiempo que puede oscilar entre el 700 a. C. hasta el 300 d. C. Poco visible desde el exterior y situada la cueva en un escarpe rocoso, piensa Apellániz que quizá sirviera de refugio frente a los habitantes de los castros que tenían una cultura diferente.

Posiblemente esta cueva no fue lugar de habitación y aunque no se hayan hallado restos de incineración de cadáveres, sí aparecen restos de hogueras que podrían ser rituales. La cueva pudo ser utilizada con **finalidades reli-**

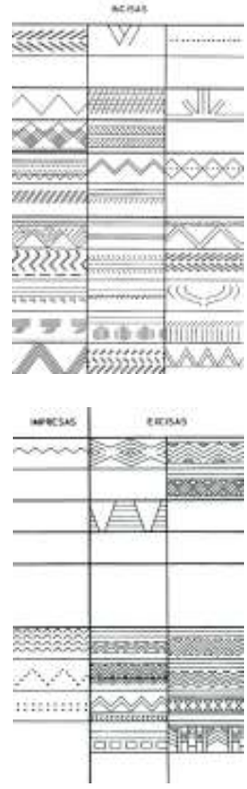


Vaso campaniforme del dolmen de Pagobakoitza.
E. Munibe 1988.



Vaso campaniforme del dolmen de la Chabola de la Hechicera.
Estudios de Arqueología Alavesa 9.

Diseños de decoración cerámica. Castillo de Henayo.



Estudios de Arqueología Alavesa, 8.

39. L. SILVAN, *La cerámica del País Vasco.* (San Sebastián 1982) p. 41.

40. La cerámica del Neolítico recogida en los museos vascos ha sido estudiada por M. MUÑOZ AMILIBIA, «El Neolítico del País Vasco». En *Problemas de la Prehistoria peninsular.* IV Symposium... 107-114.

41. A. LLANOS, *La Hoya*... pp. 110-113.

42. V. la monografía de Apellániz y J.L.Uríbarri : «Estudios sobre Atapuerca (Burgos). I. El Santuario de la Galería del Sílex». En *Cuadernos de Arqueología de Deusto*, num.5, pp. 1-197, en la que se reseña un santuario similar al de Solacueva con decoración cerámica en un contexto claramente neolítico.

Pinturas y grabados. Estilizaciones y esquematizaciones



Mapas de yacimientos con arte esquemático en Euskal Herria.
Estudios de Arqueología Alavesa, 1. A. llanos.



Trazos convergentes hacia un punto indefinido; en el centro figuras con sensación de movimiento. (Solacueva).



Motivos de avanzada esquematización. (Solacueva).



Estilización de figuras humanas portando armas. (Solacueva).



Esquematización de figuras humanas. (Solacueva).



Signos abstractos (cueva de los Moros. Atauri) (A)

Ref. gráfica: Estudios del Grupo espeleológico alavés. 1962-1963. Las pinturas esquemáticas de la provincia de Álava. A. Llanos.

giosas, y en ese sentido habría que interpretar sus decoraciones que hoy pueden verse en bloques desprendidos de la pared. Hay algunos pocos grabados, y son las pinturas las que predominan.

Figuras humanas. La forma de la cueva es la de una larga y casi rectilínea galería terminada en una gran sala a doble altura. Y en esa **gran sala** es donde están las representaciones humanas. Se trata de unas pinturas que muestran una estilización muy acusada, tanto que no nos extrañaría que alguien las calificara como verdaderas **esquematizaciones**. Desde luego ante ninguna de las figuras de Solacueva se puede hablar de realismo (como hacen Llanos y Maluquer de Motes), si se da a este término el significado común que le dan los historiadores del arte.

Como no parece que exista un orden lógico que corresponda a la situación de los bloques de piedra sobre los que han sido pintadas las figuras, no importa el orden en que las describamos.

En Solacueva las figuras humanas representan cazadores o guerreros. Algunas de ellas han desaparecido. La que mejor se conserva y que puede calificarse de estilización, es **un guerrero o cazador** que está pintado a base de simples líneas: un óvalo describe la cabeza; de ella sale una línea vertical que representa el cuerpo, y de ésta nacen otras líneas para figurar las extremidades. Caracteriza esta figura una especie de penacho que parece superponerse al óvalo de la cabeza. Una línea transversal atraviesa el cuerpo a una distancia media entre brazos y piernas sugiriendo que se trata de un hombre armado, pues en los extremos de esa línea parecen representarse un arco y una flecha.

Hay también otras figuras de una estilización muy similar y que parecen formar **grupos de dos o de tres**, nunca de más. Hoy las calificaríamos a todas ellas de dibujos «infantiles» si no fuera porque su estilización no responde tanto a una incapacidad técnica cuanto a un empeño de enfatizar el movimiento de una escena bélica y, más probablemente, cinegética.

Líneas y trazos. La estilización de los pintores de Solacueva se acentúa en las escenas pintadas en la **galería** anterior a la gran sala. Se trata de una serie de líneas y trazos convergentes hacia un punto indefinido, en el centro de las cuales hay unas figuras esquemáticas que parecen animales; a pocos centímetros encima de ellas se ve una figura humana esquematizada. Armando Llanos ha dado de estas figuras una interpretación que nos parece probable. La convergencia de líneas, en cuyo centro se encuentran corriendo unos animales hacia un punto extremo en el lado inferior derecho de la composición, hace pensar en unas trampas de caza llamadas **loberas**, usadas en estas tierras de Arkano y Guibijo hasta hace pocos años.[43]

En todo caso, la elocuencia de este estilo que parece responder a una intuición tan propia del arte contemporáneo, de un lenguaje expresivo a base de puros factores plásticos, es el que nos prohibe tachar de «infantil» el arte pictórico de los artistas de Solacueva.

Motivos esquemáticos. En otros puntos de la misma caverna se pueden ver otros motivos interesantes por lo avanzado de la esquematización, algunos reducidos a pura geometría; puntos y líneas en relación angulosa y casi siempre sugiriendo dinamismo y movimiento, trazos que hoy nos resultan de imposible interpretación.

Alto de la Cruz

El yacimiento hallstático del **Alto de la Cruz** en **Cortes de Navarra** fue el primer lugar donde aparecieron (1950) figuras estilizadas pintadas en lo que quedaba de una de las paredes de las viviendas del poblado. Se les ha atribuido una cronología entre los años 650 y 550 a. C.

Las pinturas. Son esquematizaciones rigurosamente geometrizadas. En ellas predomina el gusto por lo rectilíneo y lo triangular. Junto a motivos de geometría lineal no-figurativa, aparece **una figura humana** claramente reconocible como tal, pero reducida a la consabida forma bitriangular. Casi podría decirse que los cultivadores del arte abstracto geométrico del siglo XX podrían sentirse, a una distancia de casi 2.500 años, vástagos lejanos de aquellas gentes de la Edad del Hierro.

Respecto a la cronología de las pinturas de tema humano de Cortes y Solacueva, Armando Llanos no se atrevió a retrasarlas más allá del Bronce Final por hallar en ellas paralelismos con cerámicas de ese período, y les atribuye un sentido necrolátrico.

Apellániz no está de acuerdo con esa cronología tan tardía,[44] ni siquiera cree aceptable la tipología de Llanos si se la aplica con criterio evolutivo, arguyendo con la diferencia cultural existente entre las pinturas de una cueva-santuario (Solacueva) más relacionables con el arte levantino, y las pinturas de un poblado al aire libre (Cortes de Navarra). Por otra parte, no existen hallazgos estratigráficos que permitan afirmar con seguridad que estas pinturas sean de la Edad del Hierro. Sin embargo, sí coincide con A. Llanos en que tienen un carácter necrolátrico».[45]

Comparación con la pintura levantina. Solacueva. No puede negarse que hay razones para **emparentar con el arte levantino**, especialmente las pinturas de **Solacueva** (no tanto las de **Cortes de Navarra**) con el arte levantino por su tendencia común a la esquematización y su pasión por sugerir el movimiento. Con todo, junto a esta posible «derivación» habría que reconocer un espíritu diferente en las pinturas vascas. Para empezar, en el Levante, la pintura de la figura humana es de una abundancia que contrasta con la poca representación que tiene en tierra vasca.

La pintura levantina, además de abundantísima, probablemente es más temprana pues aparece en el Calcolítico y aun en el Neolítico. Estilísticamente, en el arte levantino la estilización es más tenue, y aunque no se pueda hablar de pinturas realistas, sí puede decirse que alcanzan un cierto expresionismo con el que el tema expuesto se hace muy elocuente. Es el arte del movimiento y del grupo social. Parece

interesar el hombre más que el animal. Curiosamente se contempla la vida del hombre en grupo. Los personajes participan en una acción de comunidad: ceremonias, caza, combate.

Al artista levantino le apasiona ahora la **acción** y el **movimiento**, mucho más que la silueta evocadora de la estructura somática del hombre y del animal. El artista franco-cantábrico, en cambio, generalmente reduce la figura a un esquema geométrico.

Abrigo de las Yurdinas

La división adoptada entre **estilización** y **esquematización** no resulta cómoda ni acertada cuando hay que clasificar dentro de esa tipología a determinadas pinturas. Es lo que ocurre, por ejemplo, con las descubiertas en el Abrigo de las Yurdinas (**Peñacerrada-Urizaharra**), al sur del territorio de Álava.

Se trata de dos pinturas que representan a **una mujer y a una cabeza de bóvido**, ejecutadas con técnica de tinta plana a base de la combinación de dos colores (rojo y marrón).

La figura femenina se ve en posición frontal, con vestido de faldellín acampanado terminado en extremos apuntados, cabeza de aspecto piriforme y brazos en Y invertida. La figura mide 28 por 15 cm.

La cabeza del bóvido está de perfil y mirando al norte. Mide 21 por 15 cm. Probablemente sólo es parte del animal pues hay varios desconchados en la pared.

Peña del Cantero

En la cuenca de Pamplona, en el término de **Echauri**, se descubrieron casualmente, en la llamada *Peña del Cantero*, tres figuras pequeñas pintadas en **color rojo ocre**:[46]

- un **cuadrúpedo** delineado con un contorno bastante esquemático, de cola muy corta, que mide 6,5 cm de longitud desde el hocico hasta la cola, y que puede interpretarse como **cabra**;
- otra figura que representa claramente una cabra, pintada en tinta plana, de unos 8 cm de largo, que no está completa pues le falta parte del cuarto trasero;
- y una **figura humana** de silueta anatómica muy incorrecta y además incompleta, pues le faltan la parte inferior de las piernas y los extremos de los brazos; está pintada también en tinta plana, y mide más de 13 cm de alto.

Se ven también varios **trazos aislados** que bien podrían ser parte de otras representaciones, no bien conservadas. Las pinturas se sitúan en un abrigo rocoso que mira hacia el sur-sureste, y no tienen fácil acceso pues están situadas a unos 10 m sobre el suelo.

Las pinturas de Echauri plantean igualmente **el problema de su cronología**. En el primer informe de I. Santisteban (1968) se sugería una referencia al «tipo levantino», como simple hipótesis. Pero la tendencia hacia una esquematización bastante acentuada y su carencia de escenas de movimiento hace menos probable tal hipótesis.

Su interés, en cambio, proviene de otras circunstancia especial: su localización. Como expresaron los arqueólogos que primeramente las estudiaron «la presencia de esas figuras en Echauri tiene un particular interés por ampliar el área de concentración de esas manifestaciones del arte rupestre esquemático hacia esa zona en la que se desconocía hasta ahora tal tipo de evidencias».[47]

Cueva de Lazaldai

Un grado muy acentuado de **esquematización** es el que presentan las figuras pintadas en la cueva sepulcral de **Lazaldai**, situada en el término municipal de Zuya, próxima al pueblo de Zárate, al sur del monte Gorbeia. Se hallan a unos 62 m de la entrada, en la galería central y en una de las tres galerías en que aquella se bifurca. Pintadas en la pared, con *color negro*, se ven varias **series de líneas y de puntos** de difícil interpretación.

Por los materiales hallados en el mismo nivel las pinturas podrían fecharse en la Edad del Hierro,[48] con posibilidad de retrasarlas hasta la romanización.

Cueva de Liciti

En el flanco Este de la sierra de Guibijo, a unos 2 km del pueblo de Andagoya se halla la **cueva de Liciti,** que consta de una sola galería larga que termina en un ensanchamiento en forma de sala, alcanzando todo un desarrollo longitudinal de 135 m. Hacia el final de la caverna, pintadas a derecha e izquierda se ven una serie de simples **rayas aisladas**.

Cueva de Los Moros

Algo parecido encontramos en los alrededores de Atauri (Álava), en un antro denominado **cueva de Los Moros** o de la **Peña Rasgada**. Penetrando por un covacho que no supera los 15 m de largo, se abre paso hacia una cueva que mide unos 50 m de longitud, en la que, además de restos óseos y cerámicas, se han descubierto unas **manchas pintadas en negro**, carentes de figuración; son líneas y puntos como las que van apareciendo en otros covachos.

Se ha pensado que algunas de estas figuras meramente geométricas pueden tener relación con el carácter funerario de estas cuevas y por tanto es posible que haya que situarlas ya en la **Edad del Bronce**, y algunas como las de Cortes **quizá en la del Hierro**, muy cercanas a la romanización.

A este mismo mundo cabe asignar las cuevas de Basaura (Navarra) y Uriogaña, Faardiko-Harria (Sara, Laburdi).

* * *

Las pinturas que acabamos de reseñar pertenecen todas a yacimientos que corresponden al denominado «Grupo de los Husos». Del «Grupo de Santimamiñe» podríamos recordar al menos un modelo.

Cueva de Goikolau

La **cueva de Goikolau**, en el término municipal de **Berriatua** (Bizkaia). Es una galería estrecha y corta en cuyo yacimiento Jose Miguel de Barandiarán halló vestigios de habitación y de enterramientos. En sus paredes des-

Pinturas y grabados. Estilizaciones y esquematizaciones



Pinturas rupestres de las Yurdinas. Peñacerrada (A).
Ref. gráfica: A. Llanos.



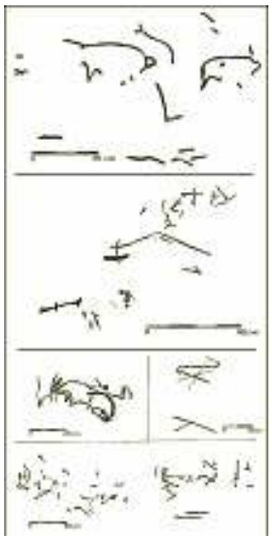
Pinturas rupestres de la cavidad de Solacueva de Lacozmonte. Jócano (A).
Ref. gráfica: A. Llanos.



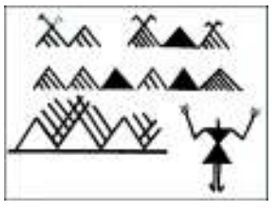
Pinturas rupestres de la cavidad de Solacueva de Lacozmonte. Jócano (A).
Ref. gráfica: A. Llanos.

43. A. LLANOS, «Las pinturas rupestres esquemáticas de la Provincia de Álava». En *Estudios del Grupo Espeleológico Alavés* (Vitoria 1963) 112.
44. J.M. APELLANIZ, «El Grupo de Los Husos durante la Prehistoria con cerámica». En E.A.A. 7, 1974; v. también «Interpretación de la secuencia cultural y cronológica del Castro de las Peñas de Oro (Zuya, Álava)». En *Munibe*, 1974, num.1-2, 3-26.
45. J.M. APELLANIZ, *El arte prehistórico del País Vasco y sus vecinos*. (Bilbao 1982) pp. 192-193.
46. I. SANTISTEBAN, «Primeros vestigios de pinturas rupestres en Navarra». En P.V. 112-113, 1968, pp. 327-328. V. también I.BARANDIARAN y E.VALLESPI, «Prehistoria de Navarra». En *Trabajos de Arqueología navarra* 2/ (Pamplona 1984), 185-186.
47. I. BARANDIARAN y E. VALLESPI, *O.c.*, p. 185.
48. A. LLANOS, «Las pinturas rupestres...». En *Estudios del Grupo Espeleológico Alavés*, (Vitoria 1963), p. 113.

Pinturas y grabados. Estilizaciones y esquematizaciones



Grabados en la cueva de Goikolau.
Estudios de Arqueología Alavesa, 1.



Grabados en Cortes de Navarra (N).
Estudios de Arqueología Alavesa, 1.

cubrió varios grabados en los que creyó poder identificar vagas formas esquemáticas de animales, que él atribuyó al Paleolítico Superior. También encontró grabados algunos signos indescifrables, trazos sueltos, aislados o cruzados, que le parecieron de la Edad del Hierro. Otros investigadores no creen que pueda afirmarse tal diversidad formal ni, por tanto, tal distancia cronológica; y piensan que más bien habría que atribuirlas al Bronce Final.[49]

El canto pintado de Cueva de Urratxa III

Para terminar con este capítulo del arte abstracto o tendente a la abstracción, y a beneficio de inventario, dada su probable antigüedad, pensamos que merece aquí una mención el **canto pintado**, recientemente descubierto en la cueva de **Urratxa III** (Orozko, Bizkaia).

Se trata de un canto rodado que mide 82 mm de largo, 39 mm de ancho y 22 mm de espesor. En una de sus superficies se pintaron con **colorante rojo**, probablemente un óxido de hierro, **once rayas transversales paralelas**. Las rayas parecen constituidas por pequeños puntos rojos discontimuos (si es que tal aspecto hay que interpretar como un deliberado punteado y no como debido a un simple desprendimiento de la pintura). En los bordes del canto y en su cara inferior se ven también algunos pequeños puntos, más dispersos que en las rayas. Este tipo de pinturas es frecuente en cantos pintados franceses, pero el paralelismo de rayas transversales sobre material lítico es desconocido en la Península.

Conforme a la cronología atribuida por el C14 a cantos rodados similares, y a los restos óseos hallados en la misma cueva, parece que el canto pintado de Urratxa habría que fecharlo en el Aziliense cantábrico.[50] Esta fechación y la elementalidad de las rayas paralelas del canto de Urratxa nos volvería a replantear el problema de las plaquetas o huesos del Mesolítico en los que se hallan rayas paralelas y transversales sobre las que los arqueólogos no acabaron de aclararse si eran signos artificiales deliberados o simples marcas de descarnado.

• Consideraciones de cronología, estética y significado

Como caracteres comunes a casi todas las pinturas rupestres de estos períodos postpaleolíticos se han señalado los siguientes: se hallan en el interior de las cuevas y más frecuentemente a notable distancia de la entrada; son pinturas en negro o en rojo, en las yurdinas solamente; están pintadas en los bordes de grandes bloques pétreos; todas son de pequeñas dimensiones; y se han hallado en lugares pródigos en objetos arqueológicos.

Hecha esta constatación, la observación y el análisis de tales pinturas y grabados del País Vasco conduce a las dos cuestiones que surgen constantemente en la mente del historiador y que, por el momento quedan pendientes: la cronología y la significación.

Respecto a la cronología, si uno se dejase llevar instintivamente por su conocimiento del proceso del arte histórico occidental, aceptaría como obvio el principio general de una derivación continua desde la estilización hacia lo abstracto a través de una progresiva esquematización, como proponía Camón Aznar en su obra de 1954; y según eso, admitiría, una cronología relativa que se formularía, como hizo A. Llanos en 1966, de esta manera: Las pinturas en las que predomina un seminaturalismo muy estilizado pudieran incluirse en el Bronce Final, las esquemáticas y otras composiciones combinadas podrían adjudicarse a la Edad del Hierro, y las abstracciones más o menos geometrizadas habría que situarlas en el Hierro Final y en la misma Romanización. Pero las cosas no son tan sencillas cuando se constata, como indicamos anteriormente, que en algunos lugares los signos abstractos son más antiguos que las esquematizaciones.

En cuanto al significado de estas pinturas su frecuente relación con enterramientos ha hecho pensar en una significación de carácter necrolátrico.[51] En todo caso no es fácil sustraerse a la idea de un sentido de trascendencia. Y a este respecto nos resulta muy interesante y digna de atención y de estudio la observación que hace A. Llanos, recordando el pensamiento de C.G. Jung, quien relaciona el arte introvertido con sociedades de claro predominio matriarcal y de economía preferentemente agrícola, caracteres que se han notado como de milenaria tradición en el País Vasco.[52]

Por otra parte, e independientemente del enfoque geográfico con el que se hace esa interpretación, la atribución de un valor introvertido y espiritual al arte abstractizante de la época postpaleolítica puede tener una explicación desde el punto de vista diacrónico, si reconocemos un cierto paralelismo entre el arte prehistórico y las vicisitudes del arte en épocas estrictamente históricas.

El historiador del arte, y concretamente del arte cristiano, puede comprobar que siempre que en las diversas épocas se ha producido un abandono o distanciamiento del arte naturalista para ser sustituido por un arte simbólico, esquemático y tendente a la abstracción, tal impulso innovador ha procedido de personas y grupos sociales que se sienten apremiadas por una visión radicalmente trascendente de la vida. En el caso del Cristianismo, se puede constatar que la exageración heterodoxa del espiritualismo y la añoranza de una Iglesia paleocristiana rigurosamente espiritual y mística ha llevado siempre al rechazo de imágenes.

Con razón, por tanto, puede pensarse que también en estas lejanas edades prehistóricas esos simbolismos pictóricos y esos esquemas de un arte tan poco «realista» nacieron más destinados a «traducir conceptos o sensaciones íntimamente ligadas al estado espiritual de las personas, que a reflejar hechos materiales tangibles»;[53] lo cual no impide que, en algunos casos, a ese destino se pueda añadir, como ha ocurrido otras veces en la historia, otros fines pragmáticos como es el simple embellecimiento y la ornamentación. Es lo que puede verse en las pinturas de las viviendas de Cortes de Navarra.

Por otra parte, presentir que detrás de esas pinturas abstractizantes de la Edad de los Me-

49. J.M. APELLANIZ, *El arte prehistórico...*, p. 207.
50. M. MUÑOZ, *El yacimiento de la cueva de Urratxa III (Orozko, Bizkaia)*. Univ. de Deusto, (Bilbao 1997).
51. Ya J. Camón Aznar les dió esta interpretación en un capítulo de su obra *Las artes y los pueblos de la España primitiva* (Madrid 1954).
52. J. CARO BAROJA, *Nosotros los Vascos.* (Bilbao 1995). V. también A. ORTIZ-OSES, *El inconsciente colectivo vasco.* (San Sebastián 1982).
53. A. LLANOS, «Resumen tipológico del arte esquemático en el País Vasco-navarro». En E.A.A. I,1966, p. 157.
54. Pilar UTRILLA y C. MAZO, «Informe preliminar sobre la actuación de urgencia en la cueva de Abauntz». En *Trabajos de Arqueología navarra*, 11 , 1993-1994, 9-30.
55. J. MALUQUER DE MOTES et al., «Alto de la Cruz. Cortes de Navarra. Campañas 1986-1988». En *Trabajos de Arqueología navarra* 9, 1990.

tales debió de latir una sensibilidad colectiva abierta a realidades espirituales y trascendentes no significa gran cosa para un historiador del arte. Uno querría saber en qué contenidos ideológicos se concretaba esa sensibilidad, en qué creencias precisas tomaba perfiles dogmáticos el sentimiento del más allá que parece hacía vibrar el corazón y la mano del hombre prehistórico. Y de eso nuestra ignorancia hasta el momento es tanto mayor cuanto menos figurativas son las pinturas y los dibujos que han llegado hasta nosotros.

6.

■ Objetos de adorno y de uso

Con esta denominación queremos referirnos a un inmenso repertorio de **objetos** destinados a adornar el cuerpo humano. Dejamos el terreno de lo bidimensional (dibujo, pintura y grabado) para fijarnos ahora en trabajos plásticos y en cierta medida tridimensionales.

La arqueología va desenterrando infinidad de objetos en los que reconoce, **además de su utilitariedad práctica, una función estética y un valor artístico**, clasificándolos en una variada tipología según la función que se les va atribuyendo: fíbulas, hebillas, broches de cinturón, botones, alfileres, etc.

Vale la pena dedicar un breve capítulo a este inmenso muestrario de objetos en los que, a veces, concurren las dos finalidades –la estética y la utilitaria–, dos funciones cuya armonización va a caracterizar, en siglos históricos, a las diversas artes: Desde luego a la arquitectura, en muchos casos también a la escultura y especialmente a esas otras artes que antes se llamaban «menores» y que preferimos ahora denominar artes **suntuarias**. En muchos de esos casos, la finalidad ornamental y estética es dominante y hasta exclusiva, como ocurre con brazaletes, anillos, torques, collares, etc.

De toda esta diversidad de objetos nuestros arqueólogos van descubriendo numerosos ejemplares en los dólmenes, cuevas sepulcrales y demás yacimientos del País Vasco, correspondientes a los períodos prehistóricos a partir del Neolítico.

No entraremos en cuestiones debatidas por los arqueólogos referentes a las vías utilizadas por los diversos pueblos que, a partir del s. IX a. C. fueron penetrando en Vasconia, y a la diferenciación y calificación de culturas que, a base de los restos encontrados, pueden atribuirse a las gentes que se instalaron en Euskal Herria y habitaron en cuevas, abrigos, castros y poblados.

Estos objetos hoy se van recogiendo y exponiendo en los museos, es decir, lejos de su natural contexto. Nos atendremos a la observación de los objetos mismos y a su consideración y análisis desde el **punto de vista artístico**, allí donde éste sea perceptible, dejando abierto, como hacen en general los mismos arqueólogos, el problema de su cronología absoluta.

Objetos de ornato se van hallando en todo tipo de lugares: cuevas, covachos, hoyos, necrópolis, dólmenes y enterramientos de todo tipo, campos de urnas, poblados, etc. Sólo en Álava en 1986 se habían extraido objetos de unos 70 lugares. Su materia es también de todo género: piedra, hueso, cristal, marfil, metales diversos. Variadas son también sus formas, incluso dentro de una serie de idéntica función. Colgantes, por ejemplo, los hay que adoptan forma circular, rectangular o trapezoidal; se han recuperado a veces en su integridad, más frecuentemente fragmentados; los hay en forma de tubos segmentados en esferas o cilindros, etc.

● Yacimientos

Yacimiento de Abauntz. Entre los más antiguos se cuentan los aportados por las excavaciones de la **cueva de Abauntz**,[54] donde se ha obtenido abundante material de adornos calcolíticos: 20 espátulas de hueso (ocho de ellas enteras y perfectamente conservadas) asociadas a enterramientos en fosa profunda; 16 punzones de hueso y varios objetos utilizados como colgantes de adorno, varios colmillos de jabalí trabajados, 17 puntas de flecha, de sílex, 28 elementos perforados sobre piedra, hueso o concha y un sin número de cuentas discoideas.

Destaca dentro de esa serie una especie de **collar** similar a un torques, fabricado sobre un enorme colmillo de jabalí, de casi 15 cm de diámetro externo.

Yacimiento de Cortes. Sin salirnos de los límites de Navarra, pero a larga distancia de Abauntz (y dando también un gran salto en el tiempo hacia nosotros), hallamos en el ya citado *poblado del Alto de la Cruz*, en **Cortes de Navarra,** abundante material metálico: fíbulas, hebillas de cinturón, arcos, brazaletes, collares, botones, etc. Un conjunto que hay que situar entre finales del s. VIII y mediados del s. VI a. C.[55]

De todo ese material destaquemos como elemento más significativo las **fíbulas de doble resorte**, que no son muy comunes en la región vasca.

Yacimiento de la Torraza. Abundantes son también los adornos que se han podido extraer de los yacimientos de la Navarra meridional, y que se muestran en el Museo de Navarra (Pamplona). Las **decoraciones** sobre metal son abundantes. De gran interés son la que una población probablemente celtibérica realizó sobre fíbulas y otros objetos metálicos, como las que se han hallado en **Valtierra** (Navarra), en el lugar llamado la **Torraza**.

De ese conjunto destaquemos especialmente una **diadema de bronce**, considerada por Maluquer de Motes como pieza única de la joyería de la *Edad del Hierro* en la cuenca del Ebro. Consiste en una cinta recortada de modo irregular, con una parte superior abombada que se adelgaza hacia los extremos. Mide 36 por 6 cm y está decorada con series de círculos repujados por el sistema batido propio de la época hallstática. Tres filas de ocho «botones» formados por círculos concéntricos ocupan la parte ancha de la pieza y otros de mayor diámetro se sitúan en los extremos completando una bella composición. Por su técnica se la ha datado entre los años 450 y 400 a. C.



Hachas de anillas
Álava en sus manos 18. J. llanos.







Hachas sin anillas. Museo de Navarra

OBJETOS
DE ADORNO Y USO



Fíbulas del poblado de La Atalaya. Cortes (N).
Ref. Estudios de Arqueología Alavesa 2. J. Fariña



Peñas de Oro (A).
Ref. gráfica: A. Llanos.



Poblado de La Hoya. Collares con colgantes de rueda y repujado.
Ref. gráfica: A. Llanos.

YACIMIENTO DE LA CUSTODIA. También son notables los broches de cinturón descubiertos en el poblado de **La Custodia** en **Viana** (Navarra), uno de los poblados protohistóricos más relevantes del Valle del Ebro, muy rico en material arqueológico desde el Neolítico hasta la Romanización.

De su yacimiento se extrajeron 16 **broches de cinturón** : dos de tipo céltico y 14 de tipo ibérico, casi todos en estado fragmentario. Son piezas de bronce con una fina y variada labor de filigrana, sobre temas decorativos exclusivamente geométricos, predominando los motivos curvilíneos y en espiral. Hay piezas lisas, pero otras presentan una excelente labor de trazos incisos, troquelados o repujados, e incluso damasquinados en oro y plata que han perdido su metal. Estéticamente debieron de tener una gran belleza por la combinación de ritmos lineales y curvos y los contrastes de posición vertical y horizontal de los elementos decorativos.[56]

YACIMIENTO DE SAN JUAN ANTE PORTAM LATINAM. Si remontando el curso del Ebro, penetramos en tierras de la Rioja alavesa, volviendo a alejarnos en el tiempo, hallaremos en torno a Laguardia una zona rica en dólmenes, **La Hechicera**, **Los Husos**, **San Martín**, etc. y en múltiples yacimientos de abrigos roqueños.

En cuanto al ajuar recuperado se constata que no puede considerarse como funerario. Todo lo recuperado puede muy bien atribuirse al Neolítico Final. Dejando de lado la escasísima cerámica y las puntas de flecha y objetos de sílex que constituyen las tres cuartas partes del ajuar, notemos que, entre los **objetos de adorno personal**, que son bastante numerosos y llamativos, destaca una serie de 9 **defensas de jabalí**, algunas de ellas de gran tamaño, ocho de las cuales están emparejadas, formando un adorno a la manera de gargantillas. Hay también dos fragmentos de colmillo perforados y otro con aspecto de espátula.[57]

YACIMIENTO DE PEÑAS DE ORO. En la parte meridional del valle de Zuya (Álava), entre el macizo del Gorbeia y la Sierra de Badaia, hay una cumbre llamada **Peñas de Oro** donde fue descubierto en 1918 un yacimiento que fue excavado posteriormente en varias campañas. De tales trabajos se llegó a la evidencia de que se trata de un asentamiento de gentes del Bronce Final (s. VIII a. C.) y luego un poblado de la Edad del Hierro. De diversos sectores y a distintos niveles del período del Hierro I y de sus viviendas se han extraído más de un centenar de objetos de ornamentación de diversa materia, predominando con mucho los de bronce.

De bronce hay alfileres, fíbulas y sus resortes, agujas de fíbula, fragmentos de casquetes semiesféricos, pulseras enteras o fragmentadas, hebillas anulares, cuentas de collar, laminillas y chapas, varillas, botones semiesféricos, etc.

De hierro hay también hebillas anulares, una pulsera muy deteriorada, algún resorte fragmentado, etc. Los hay asimismo de pasta vítrea y hasta un anillo de oro (sin duda importado), formado por una varilla retorcida en espiral «salomónica», excepto en sus dos extremos, que cruzándose rematan en pequeñas bolas aplastadas.

YACIMIENTO DE CASTILLO DE HENAYO. El **Castillo de Henayo**, en la llanada alavesa a 14 km de Vitoria y en el término de Alegría, es conocido desde antiguo como lugar despoblado. En él se han realizado varias campañas de excavación a partir del año 1969. Sus más antiguos asentamientos, con restos de viviendas de planta circular o curvilínea (como en Peñas de Oro), parece que corresponden a los años 750-670 a. C.

De este yacimiento se han extraído también objetos preferentemente de **bronce**: agujas de hebilla anular, fragmentos de fíbulas y de un broche de cinturón, grapas semiesféricas, piezas anulares, fragmentos de varillas, pequeños objetos circulares con orificio. De **hierro** se ha salvado alguna pulsera.

YACIMIENTO DEL CASTRO DE BERBEIA. En el **Castro de Berbeia**, próximo al pueblo de Barrio, en la parte más occidental de Álava, las exploraciones dieron por resultado la existencia de un poblado sin romanizar, con diversos niveles de ocupación, recogiéndose junto a abundante cerámica, algunos adornos de bronce y de hueso. Se les ha relacionado con la cultura de los pueblos de la Meseta norte.

YACIMIENTO DE SOLACUEVA DE LACOZMONTE (JÓCANO). A él que nos referimos a propósito de sus pinturas rupestres, ha aportado abundante material de uso y de adorno: De niveles profundos, correspondiendo al Bronce Medio, se han recuperado piezas de hoz, puntas de flecha, punzones de sección cuadrada y cerámicas decoradas.

De niveles más recientes pero probablemente del mismo Bronce Medio, han aparecido tres pulseras (de oro, plata y de aleación de plata), puntas de flecha decoradas, y discos de hueso.

* * *

También la **cueva de Lazaldai** (Zárate) tiene cierta importancia desde el punto de vista de los objetos de adorno.

Otros hallazgos de interés, en cuanto a objetos de ornamentación, se han realizado en varios «Depósitos de Hoyos» y en yacimientos del Bronce y del Hierro, dispersos por el territorio alavés, como el situado en el **poblado de Kutzemendi-Olarizu**, muy cercano a Vitoria, donde ha habido excavaciones a partir de 1950, extrayéndose adornos de bronce, de hierro y de hueso.

* * *

Nuestra gira por los yacimientos del Bronce y del Hierro en tierras alavesas en busca de instrumentos de adorno, exige un mayor detenimiento en dos lugares: La Hoya y Landatxo.

YACIMIENTO DE LANDATXO. De Landatxo, en un arenal próximo al pueblo de Gardelegui, provenientes de lo que los arqueólogos denominan «Depósitos de Hoyos», se han podido recuperar dos series de objetos, unos adquiridos por compra a un anticuario, que son los más interesantes, y otros hallados por excavación; todos pueden verse hoy en el Museo de Arqueología de Álava. Se ha sospechado que pertenecían a una necrópolis y que la diversa tipología de cerámicas y metales acusa una gran diferencia cronológica y consecuentemente una larga perduración en la utilización de este campo.

56. *Ibid.*, 10, 1990, 317-336. V. también Juan Cruz LABEAGA, «Los broches de cinturón en el poblado de La Custodia. Viana, Navarra». En *Trabajos de Arqueología navarra* 10, 1991-1992, pp. 317-336.
57. J.I. VEGAS ARAMBURU et al., *El enterramiento neolítico de San Juan ante Portam Latinam.* (Vitoria 1999).
58. A. LLANOS, *La Hoya...*, p. 112.
59. P. CAPRILE, «Estudio de los objetos de adorno del Bronce Final y Edad del Hierro en la Provincia de Álava». En E.A.A. (Vitoria 1986), 416 pág.

Entre los objetos comprados se cuentan un alfiler de vástago de sección circular con una cabeza decorada con incisiones, una fíbula completa del tipo denominado de botones con placas adornadas asimismo con incisiones; una fíbula anular hispánica, del tipo llamado «hoja de laurel», que ha perdido la aguja; y varias hebillas incisas.

De esa serie deben destacarse dos piezas notables: una **fíbula de pie rematado** en **gran disco** terminal ricamente ornamentado, y que mide 8,5 cm de longitud y 4,6 cm de altura. Llama la atención la profusión de incisiones que decoran las diversas partes que articulan la fíbula, y el extraordinario sentido de la composición artística en el juego de líneas concéntricas en contraste con los dibujos radiales.

Otro de los objetos a admirar es una **peineta de doce púas** (ha perdido una) de casi 10 cm de largo y 6 cm de alto, con un remate en forma de puente que facilita la manualidad del peine y que se articula bellamente con la parte inferior; todo fundido en un solo cuerpo. Pero esta pieza, cuyo diseño suscita la admiración, parece que debe adscribirse a una época posterior, influida por la romanización.

Yacimiento de La Hoya. De las excavaciones realizadas en el poblado antes citado de **La Hoya** se han extraído restos de varios períodos culturales desde el Bronce Medio hasta el Hierro Final (desde el s. XIV al II a. C.), de caracteres celtibéricos.[58] Tiene por tanto el interés de un lugar donde pueden hallarse vestigios de tres culturas superpuestas: la autóctona, la indoeuropea y la celtíbérica.

Del estudio de la estructura del poblado, de las diferencias culturales evidenciadas en las diversas fases de los asentamientos (con incendios, destrucciones y reconstrucciones) se han deducido conocimientos importantes referentes a aspectos sociales, económicos, rituales, y otras características étnico-culturales de sus habitantes y de sus posibles relaciones con determinados pueblos, cuya problemática no nos toca abordar aquí. Ya señalamos anteriormente que la vida del poblado pasó por cuatro fases, sufriendo diversos avatares en el curso de un milenio; y que esa evolución puede seguirse en la diversificación de los utensilios cerámicos y en el progreso en las técnicas de construcción.

En cuanto al material de adorno que se ha ido descubriendo, sorprende la potencia metalúrgica del **hierro** que se revela en este poblado. El número total de objetos de adorno y de uso personal –fíbulas, pulseras, colgantes, collares y un largo etc.– es amplísimo, frecuentemente en estado fragmentario, siendo la inmensa mayoría de bronce, una docena de hierro y varios de pasta vítrea y de hueso.

Descuellan por su forma original varios **colgantes antropomorfos**, **de bronce**, presentando un cierto aspecto de idolillos y al que, por lo mismo, probablemente debe dárseles un sentido más profundo que el de la utilidad o la mera ornamentación personal.

Yacimientos dolménicos. Nuestra lista de objetos, si pretendiera ser completa, tendría que ser mucho más larga e incluir, por ejemplo, las aportaciones de los dólmenes alaveses de **San Martín** (Laguardia), **Gúrpide N.** (Catadiano), del **túmulo de Kurtzebide** (Letona); y las *cuentas de collar y cristales de roca* halladas en muchos dólmenes navarros de las sierras de Urbasa, Aralar, etc. o las *puntas metálicas lanceoladas* y el *gran colgante en colmillo de jabalí* del **dolmen de Sakulo** (Roncal), etc. Ni podríamos tampoco olvidar el famoso *anillo de oro* en espiral de dos vueltas, del **dolmen de Ausokoi** (Aralar, Abaltzisketa).

• Tipología y motivos ornamentales

En este capítulo de los utensilios ornamentados, en los que transparece el sentido estético y creativo del hombre de las Edades del Bronce y del Hierro volvemos a sentir la misma apetencia de saber **lo que tales objetos «significaban»**. No hay obra de arte auténtica que no tenga, además de su valor formal, ese otro «valor añadido» que consiste en su capacidad de expresión, en esa conformación visual de un lenguaje que, 25 o 30 siglos después de formularse, apenas es para nosotros un confuso balbuceo, pero que sin duda era elocuente forma de expresión para aquellos grupos humanos de agricultores, ganaderos y cazadores. ¿Qué mensaje intentaba escribir a su manera aquel artesano cuando aplicaba el punzón sobre aquella amalgama de zinc y estaño para dibujar sus grecas, aspas y meandros? ¿En qué pensaba cuando apretaba el troquel de *eses* tumbadas sobre el hierro caliente de las cabezas de fíbulas y colgantes?

Temas astrales y de fertilidad. En el magnífico estudio realizado por Patricia Caprile sobre los objetos de adorno de estos períodos en Álava,[59] se observa que entre los motivos decorativos que aparecen sobre las placas de un *arte* que podríamos llamar vasco-céltico se encuentran los motivos propios de la **simbología astral y de la fertilidad**. Son ciertamente motivos que tienen su lejano origen en el Creciente Fértil y que por el Mediterráneo llegaron a Europa. Los círculos concéntricos, la espiral, la cruz equilátera, la estrella, la rueda. Son los motivos que aparecen en el centro de los broches.

El simbolismo de fecundidad lo hallamos enmascarado, como es sabido, en *símbolos ofídicos y vegetales*. Hay broches decorados con espirales o enroscamientos, y a veces verdaderas serpientes con cabeza y cola perfectamente indicadas. Y otros que pueden relacionarse con la *simbología solar* por sus redondeles punteados, sus pequeños círculos incisos, etc. Por su extrema sencillez, quizá no se pueden comparar con piezas del mismo tipo meseteñas, pero se ve que se trata de representar las mismas ideas.

El tema de la serpiente. El tema de la serpiente lo volvemos a encontrar en otros objetos. Entre las **pulseras** hay varios ejemplos de representación de este animal; la forma del objeto en si, a la que a veces describimos precisamente aludiendo a su forma «serpentina», se presta a ello. En la mayoría de los casos, los rasgos de ese reptil se reducen a la forma de la cabeza, que constituye uno de los extremos de las pulseras de **La Hoya** y que podemos com-

Objetos de adorno y uso



Fíbulas del los yacimientos de La Hoya (arriba) y Kutzemendi.
Estudios de Arqueología Alavesa 2. J. Fariña



Necrópolis de Landatxo. Gardelegi (A)
Estudios de Arqueología Alavesa 5. A. Llanos. J. A. Agorreta



Necrópolis de Landatxo. Gardelegi (A)
Ref. gráfica: A. Llanos.



Fíbulas de Gardelegi (A).
Estudios de Arqueología Alavesa 2. J. Fariña



Segunda Edad de Hierro.
Estudios de Arqueología Alavesa 3



Segunda Edad de Hierro.
Estudios de Arqueología Alavesa 3



Serpiente forjada en hierro encontrada en el nivel celtibérico de La Hoya.

pletar imaginando la cola, ahora inexistente por faltar el otro extremo.[60]

Otro ejemplar puede verse en **Doroño** (en la zona occidental del Condado de Treviño), donde encontramos, en secuencia cultural del Hierro, **un brazalete** en forma de cuerpo ondulado de serpiente, representado en relieve, con cabeza y cola bien definidas.

La serpiente se halla asimismo ligada al tema de la fecundidad femenina. También tenía sugerencias malignas, es decir, todo lo referente al origen y final de la vida. Por tanto, al ser un animal símbolo a la vez de la vida y de la muerte, debió de simbolizar para los pueblos primitivos la fuerza de la tierra, la vieja creencia agraria en la fecundidad casi mágica de la tierra que hacía nacer y crecer a todos los seres vivos.

Autoctonía o asimilación. En este conjunto de elementos decorativos de las Edades del Bronce y del Hierro de la región pirenaica ¿cabría distinguir rasgos específicos de una cultura autóctona? Podría sospecharse que tuvieron alguna incidencia sobre el posterior y tradicional arte popular del País Vasco. Pero el fenómeno de las sucesivas inmigraciones en el País con una complejidad que oscurece el horizonte de la investigación arqueológica, impide discernir lo que fue asimilación cultural de lo que podría concebirse como creación indígena primitiva.

Tradición vasca de algunas formas. A propósito de las formas que se ven en las estelas prehistóricas –el lauburu, la svástica, la vírgula, el corazón, la rosa de seis radios, el rosetón helicoidal, etc.– y de su adscripción al arte céltico, se ha observado justamente que esa misma geometrización sobre la morfología natural distingue al arte de nuestro país. En principio, no se podría hablar de un carácter específico del arte vasco. Pero cuando se observa la fidelidad milenaria que, desde la edad del Bronce hasta nuestros días, el vasco ha mantenido a este tipo de decoración labrada en sus estelas discoidales de los cementerios y en las tallas de sus mesas, sus kutxas y sus muebles cotidianos, no puede uno evitar la idea de que el alma vasca ha encontrado en ese género de decoración abstracta la más natural y necesaria salida para su imaginación creadora.

Los cuencos de Axtroki

Precisamente un hallazgo casual y obtenido fuera de todo contexto estratigráfico –los dos extraordinarios **cuencos de oro de Axtroki** (Eskoriatza)–, si por una parte muestran una datación precisa por su tipología, por otra deben considerarse ajenos a una producción autóctona. Fabricados muy probablemente en Germania, se ha sospechado que su origen más inmediato pudo ser el Castro de Peñas de Oro, que se halla a 26 km de distancia y que probablemente era puesto de vigilancia y de comercio de toda la zona.

Decorados en bandas horizontales, repujados con motivos semejantes a los que se hallan en vasos de la primera Edad del Hierro en Centroeuropa, fueron evidentemente importados de allí. Los dos son de parecido tamaño: de un diámetro entre 205 y 210 mm, trabajados en chapa de oro bastante puro, ostentando en relieve una decoración de bandas horizontales con rosetas como tema central alternando con molduras lisas, trabajadas mediante la técnica del falso repujado. Se cree que fueron ocultados en Axtroki como ofrenda religiosa, al pie de la peña que se eleva en el lugar.

7.

■ Balbuciente escultura

No podemos cerrar este capítulo del arte prehistórico sin referirnos a una actividad, ya iniciada en el Paleolítico Superior, nos obliga a calificarla como los primeros balbuceos de una escultura con valor propio, independiente de finalidades decorativas.

● Espátulas e ídolos

Este arte tridimensional toma en estos períodos postpaleolíticos formas sencillas, de reducido tamaño, en objetos de hueso (generalmente una tibia de ovicáprido) que se han denominado **espátulas**,[61] y que frecuentemente han sido trabajadas ellas mismas y decoradas con una figuración antropomorfa específica, más o menos común en muy diversas regiones culturales del Neolítico.

Aunque halladas por los años 60 en algunos dólmenes o sepulcros de corredor de la vertiente mediterránea de Euskal Herria, el estado fragmentario de estas espátulas y su escaso número no invitaron a un estudio más atento y preciso sino algunos años más tarde, cuando se disponía de más abundantes ejemplares.

En la espátula se puede observar primeramente un cuerpo correspondiente a la epífisis distal (superior) de la tibia que generalmente ha sido sometida a una abrasión que ha hecho desaparecer todo indicio que facilite su identificación anatómica. Por debajo sigue otro cuerpo que corresponde a la zona media o diáfisis del hueso y que suele estar decorada con anchos y profundos surcos casi siempre horizontales; y finalmente, una tercera zona inferior en la que generalmente se ha practicado una labor de rehundimiento en forma de media caña, y que termina en un sector como mango del utensilio. Esta variedad plástica, elaborada en soportes óseos de reducido tamaño como es la tibia de oveja o cabra, interesa sin duda al historiador del arte que busca y persigue los primeros meandros por los que fue avanzando y desarrollándose la capacidad escultórica en las primeras edades de la humanidad.

En dólmenes del Grupo de los Husos. Algunos ejemplares de estos objetos que han merecido el nombre de **ídolos-espátulas** por las figuras antropomorfas que ostentan o sugieren se han encontrado en varios yacimientos de Euskal Herria. Detengámonos a describir varios de ellos.

El primero fue descubierto en el **dolmen de Gúrpide Norte** (Catadiano, Álava), junto a otros restos de cerámica, puntas de flecha, etc. De la tibia original sólo han quedado fragmentos, concretamente una **epífisis** muy limada por

60. Véase una descripción más detallada con abundantes dibujos y fotografías en la obra citada de Patricia Caprile.

61. La **espátula** era un utensilio, corrientemente de hueso, consistente en una hoja ancha pero delgada. Su uso en los períodos postpaleolíticos fue tan general que es difícil especificarlo en cada caso; posiblemente se empleó para bruñir la cerámica, trabajar la piel, etc.

62. En esta enumeración hemos seguido la descripción que hace el arqueólogo J.A. Mújica en su completa monografía sobre «Ídolos-espátulas del País Vasco. Fabricación, cronología y paralelos». En «*Veleia*» 15, 1998, 121-144.

63. *Ibid.,*, p. 135.

64. J.M. APELLANIZ, *El arte prehistórico...* pp. 194-195.

abrasión y sin la talla de los signos geométricos que decoran otras espátulas.

Del sepulcro de corredor de San Martín (Laguardia), excavado por Jose Miguel de Barandiarán y F. Fz. Medrano, se han recuperado varios **ídolos-espátulas**.

En uno de ellos bajo una epífisis muy pulida se observa en la zona media una ornamentación curiosa que se inicia con dos pequeños bultos circulares paralelos en relieve que quizá representen un busto femenino, seguidos de una decoración acanalada realizada con anchos y profundos surcos transversales; finalmente sigue la zona terminal rehundida en forma de media caña.

Un segundo ejemplar ostenta caracteres similares al anterior; muestra una fractura que separa los dos sectores superiores; y la zona media conserva una decoración acanalada con distintos motivos geométricos: surco transversal, línea quebrada y motivos más rectilíneos en arco. Se han hallado también fragmentos de otras dos espátulas de estructura similar.

El túmulo-dolmen de Kurtzebide (Letona) ofreció abundante ajuar, del que deben destacarse **dos espátulas** fragmentadas mostrando únicamente la parte de la epífisis completa y el comienzo de la diáfisis, y entre ambas zonas un cuerpo segmentado a modo de anillo.

El sepulcro de corredor de Los Llanos, excavado bajo la dirección de J.L. Vegas en 1985-87, ofreció un abundante ajuar con evidencias neolíticas pero también más modernas. Entre los hallazgos obtenidos en la cámara destaca un ídolo-espátula casi completo, aunque le faltan los extremos. La decoración acanalada ostenta un motivo segmentado localizado en la mitad distal del mango.[62]

En el sepulcro de corredor de la Chabola de la Hechicera (Elvillar) se halló bastante material arqueológico; pero sólo un pequeño fragmento óseo calcinado y decorado con profundas incisiones puede recordarnos este tipo de ídolo-espátula.

Estos ejemplares, como se ve, pertenecen todos a la zona geográfica designada como «el grupo de los Husos».

En el dolmen de Praalata del Grupo de Santimamiñe. Pero en 1992, reemprendiendo la excavación del **dolmen simple de Praalata** (Ataun-Idiazabal, Gipuzkoa), descubierto en 1917 por J.M. de Barandiarán, aparecieron en un contexto eneolítico de ajuar muy abundante, dos fragmentos óseos quemados y mal conservados que son relacionables con el tipo de objetos al que nos estamos refiriendo. Son fragmentos de diáfisis de tibia posiblemente de ovicáprido con incisiones tranversales muy parecidas a los motivos decorativos de los ídolos-espátulas que conocemos.

Estudios de las espátulas e ídolos.

Similitudes. El arqueólogo J. Antonio Mújica, a quien se debe el estudio más completo de los **ídolos-espátulas** en el País Vasco, ha comparado los modelos aquí descritos con otros paralelos occidentales de la Península Ibérica y del mundo oriental (Grecia y Siria), y el resultado es casi asombroso por la coincidencia que puede comprobarse en la naturaleza del soporte, la técnica de fabricación y la morfología, «siendo destacable su similitud con los ídolos-espátulas de decoración más simple y en concreto con el de Gurpide».[63]

El mismo investigador se ha planteado la **cuestión de la funcionalidad** de estos objetos exponiendo las diversas hipótesis sugeridas: idolillo, alfiletero, aguja, cucharilla ritual... Dado que algunas de estas piezas presentan manchas de ocre, podría pensarse que se utilizaban para esparcir ocre o para la manipulación de esta sustancia. Es posible, pues, que dada la vinculación de estas espátulas con enterramientos, existiera la práctica de espolvorear o impregnar de ocre a los difuntos. Lo que sí se deduce es que el depósito de estas piezas se generaliza para todos los enterramientos, y que más bien están en relación con determinados individuos de la población. Por otra parte, su **carácter ritual** parece confirmarse por las representaciones femeninas que presentan algunos ejemplares y que evocarían a la «diosa de la muerte» vinculada al mundo funerario dolménico.

El problema de su cronología es también muy complejo. Que haya que relacionar los ídolos-espátulas con la cultura dolménica parece obvio; pero que tenga que atribuírseles la misma edad neolítica que a los dólmenes es otra cuestión.

En 1982 el profesor Apellániz, ateniéndose al contexto arqueológico del dolmen de Kurtzebide, propuso dataciones relativas dando a los ídolos-espátulas de este dolmen una fechación en torno al 2495 a. C., sugiriendo, al mismo tiempo, que, en general, a todos esos objetos, por su ajuar acompañante, habría que situárseles en el Eneolítico. Actualmente, cuando además de nuevos ejemplares que permiten conocer su contexto, se poseen dataciones absolutas que ayudan a centrar su cronología en el contexto megalítico, se ha podido confirmar tales dataciones, con algunas precisiones, en cuanto que habría que ensanchar algo el lapso cronológico que correspondería a tales estatuillas.

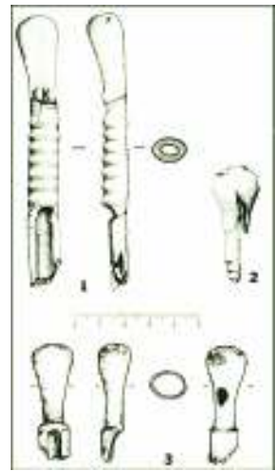
Los ídolos de San Martín serían quizá los más lejanos en el tiempo, junto con otros ejemplares ibéricos. De una fase posterior sería el lote de geométricos e ídolos-espátulas de **Los Llanos** datables hacia finales del IV milenio, conservando las fechas propuestas antes para el dolmen de **Kurtzebide** y retrasando otros ejemplares, como el de **Praalata** hasta la segunda mitad del III milenio.

En todo caso, queda en pie la consideración que hacía Apellániz hace ya 20 años, y que resulta particularmente interesante para quien pretende seguir paso a paso la historia del arte en el País Vasco: «Esto tiene como consecuencia que debemos renunciar a consideraciones artísticas sobre el Neolítico a falta de datos. Pero esto a su vez deja un vacío cuya interpretación no es facil».[64]

• Colgantes tridimensionales

Abandonando el Eneolítico y el campo de los objetos líticos y óseos, y entrando en la Edad de los Metales, nuestra búsqueda de objetos plásticos con valor artístico tendría que dete-

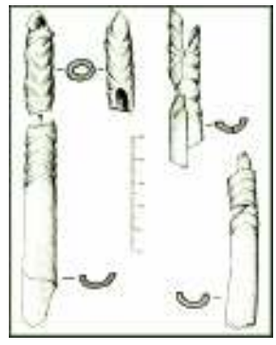
Ídolos espátula
Utillaje de hueso en los dólmenes de San Martín y Gurpide Norte.



1 y 2. San Martín.
3 Gurpide norte.



Dolmen de San Martín.



Dolmen de San Martín.
Ref. gráfica: Estudios de Arqueología Alavesa, 10.



Ídolo de Ordoñana, sin contexto arqueológico.
Ref. gráfica: Estudios de Arqueología Alavesa 3. Dos nuevos hallazgos de la segunda Edad del Hierro en Álava. A. Llanos



Menhir de Iruñarri. Ezkurra (N).





Errolan Harria. Valle de Ata (N).

nerse en algunos artefactos que superan, aun más que los adornos descritos anteriormente, el ámbito de lo bidimensional. Es de aquel lote de piezas de arte ornamental del que parece deben desprenderse ciertos objetos en los que la actividad artística se libera de los rasgos meramente lineales y decorativos para mostrar un nuevo sentido estético, el de la palmaria plasticidad tridimensional, por la que puede decirse que está naciendo (o renaciendo) la escultura exenta.

Esta se hace evidente, por ejemplo, dentro del caudal de objetos rescatados de algún yacimiento especial como es el de **La Hoya**. La mirada del historiador del arte no puede menos de detenerse en algunos de sus **colgantes antropomorfos**.

- Uno, recogido ya en las primeras excavaciones, y que define cuatro zonas del cuerpo casi geometrizadas –cabeza, pecho, tronco y extremidad–: una testa en la que se marcan los rasgos faciales de forma ruda y esquemática, un torso pectoral cuadrado sin brazos con incisiones decorativas en sus tres lados, una cintura estrecha y un glande triangular invertido sustituyendo a las extremidades inferiores.
- Otro antropomorfo está aun más esquematizado. Pertenece al tipo que se ha denominado como «colgante amorcillado»: de bronce fundido en una sola pieza, su esquematizada cabeza es el anillo perforado destinado a ser enganchado a la cadena de anillos que lo sostienen.
- Un tercer antropomorfo, fundido también en una única pieza, tiene, como el primero, cuatro zonas diferenciadas: la cabeza parece estar cubierta por una especie de yelmo coronado por un penacho; el tronco y los brazos, marcados por incisiones, se doblan en ángulo recto para unirse ante el pecho y formar dos anchas perforaciones; las piernas, cubiertas desde la cintura con un faldón y luego separadas; y finalmente una peana de forma cónica y formada por cuatro acanaladuras cóncavas y concéntricas que van ensanchándose y constituyen así la base de toda la figura.
- Un cuarto antropomorfo presenta una curiosa cimera a modo de casco con la figura de cabeza de caballo.

8.
■ Cromlechs y Menhires

● Cromlech

Aunque sólo fuera porque un ilustre escultor vasco contemporáneo, Jorge de Oteiza, ha dado, en el ámbito de sus elucubraciones sobre la identidad vasca, una importancia trascendental al cromlech vasco, debemos detenernos en este tipo de estructura que corresponde al milenio anterior a la era cristiana.

A la llegada de pueblos expedicionarios, seguramente de origen céltico, se debió la intrusión de esta modalidad cultural en una gran parte de la región pirenaica, principalmente en los pastizales septentrionales. Una de sus manifestaciones fue el *círculo de losas* que en la región vasca se denomina frecuentemente con el nombre de **arrespil** o **baratza**, y que más comúnmente se conoce con el nombre céltico de **cromlech.**

Los cromlechs pirenaicos se encuentran en tierras situadas desde el Ariège hasta los confines de Navarra y Gipuzkoa.[65] Se trata de una forma de la cultura céltica, que en opinión de José Miguel de Barandiarán tuvo su origen en Bohemia y Baviera, y llegó a las Islas Británicas donde ha dejado huellas gigantescas como el santuario circular de Avebury de 396 m de diámetro o el de Stonehenge, el mejor conservado dentro de su grandeza y calidad arquitectónica.[66] El cromlech, quizá pasando por Suiza y por el Norte de Italia debió de extenderse a las regiones pirenaicas.

En nuestra región los **arrespil** se presentan como un **círculo de losas de piedra hincadas verticalmente**, limitando un recinto que suele medir entre 4 y 10 m de diámetro, que tiene en su centro una urna o cista de piedra con cenizas como resultado de una cremación de cadáveres, lo cual le caracteriza como funerario y revela la aparición de nuevas ideas religiosas. El cromlech vasco se encuentra a veces rodeando un túmulo o un dolmen, y puede llevar integrado un menhir como unos de los megalitos del círculo.

Puede también asegurarse que esas formas de monumento sepulcral son expresión de la cultura pastoril propia de esas zonas, y que, aunque conservan algunos elementos de la Edad del Bronce, en nuestro País se les puede situar entre los años 1000 y 650 a. C.[67]

Se extienden en nuestro País **desde los Pirineos hasta el valle de Leizaran** para reaparecer, excepcionalmente, al Oeste de Bizkaia.

En 1948 José Miguel de Barandiarán enumeraba y describía sucintamente 24 estaciones de cromlechs en la zona pirenaica, desde el Ariège hasta Berastegi en Gipuzkoa.[68] En 1960 Luis Peña Basurto contabilizaba sólo en Gipuzkoa 107 cromlechs. En su revisión publicada en 1988 Vegas Aramburu enumeraba y describía 143 cromlechs (6 en Álava, 3 en Bizkaia, 28 en Gipuzkoa, 51 en Navarra y 55 en el País Vasco septentrional). Hoy puede decirse que conocemos más de 400 cromlechs repartidos por el País Vasco.

Los cromlechs de Oyanleku. Un excelente estudio de este tipo de monumento protohistórico es el efectuado por Jesús Altuna en los **cromlechs de Oyanleku** (Oiartzun, Gipuzkoa). Se trata de una formación en dos círculos tangentes, de diferente diámetro, en cuyo yacimiento han aparecido buena cantidad de fragmentos de cerámica, raspadores, lascas, algún objeto de bronce, huesos calcinados, etc.

Todo demuestra que la incineración no se practicaba en el cromlech mismo.

«Que el monumento tuviera otra función totalmente distinta e independiente del enterramiento, como quiere Oteiza,[69] es algo posible, pero totalmente gratuito. Es más, Oteiza parece exigir para su hipótesis que en el inte-

65. L. BARBÉ, «Aux origines de l'art des Basques. Influences et résurgences». En *Hil-Harriak*. Actes du Colloque Intern. sur la stèle discoïdale. «Musée Basque», (Bayona 1984), 89-105.

66. El conjunto de Stonehenge no era sepultura sino santuario. Construido en forma de anillos concéntricos, tenía en el centro un altar, y alrededor de él, había cinco trilitos, cada uno formado por dos pies derechos. que pesan unas 40 toneladas cada uno, sosteniendo un solo dintel colosal.

67. L. PEÑA BASURTO, «Reconstitución y catalogación de los cromlechs existentes en Guipúzcoa y sus zonas fronterizas». *En Munibe* 1960, cuad. 2º y 3º, 89-212.

rior de los cromlechs no salga nada. Pues bien, he aquí pruebas patentes de lo contrario».[70]

El cromlech en Iparralde. Los cromlechs y túmulos abundan también en la zona vasca transpirenaica. Los trabajos de excavación y análisis de sus materiales, dirigidos por Jacques Blot y otros arqueólogos, publicados en diversos números del «Bulletin du Musée Basque» y de la revista «MUNIBE», muestran que los cromlechs de Iparralde son de dimensiones reducidas. Como en Euskal Herria meridional, casi la mitad de los explorados tienen un diámetro medio entre los 5 y los 7 m y el número de piedras es entre 5 y 12. El análisis por el C14 ha dado una datación entre 1000 y 600 a. C.

Y el estudio de su yacimiento confirma y coincide con lo que, más o menos, se hace también evidente en los cromlechs del País Vasco meridional: la estructura del cromlech no cambia sustancialmente en el curso de los siglos, su área geográfica se limita a la parte oriental del País, refleja la **cultura de los pastores de la Edad del Hierro**, «guardando, sin embargo, alguna tradición de la Edad del Bronce; puede deducirse también que la **incineración** que muestran los cromlechs está en relación con una ola de invasiones probablemente celta que trae el uso del hierro».[71]

El origen y procedencia del fenómeno cromlech es el que no ha quedado aún completamente aclarado. Su origen ¿hay que ponerlo en Centroeuropa, en la Bretaña francesa o en la misma región pirenaica? Es en esta región donde se le encuentra con mayor abundancia, donde parece que hay que relacionarlo con la trashumancia pastoril, y donde el **arrespil** presenta unos caracteres comunes muy específicos.

Precisamente, son rasgos que a J. Blot le sugieren una observación que nos puede interesar como historiadores del arte vasco: «La complejidad del rito de incineración, que nos revela ya, por su búsqueda del detalle, el esmero en la ejecución, una elaboración muy apurada de los conceptos y un cuidado evidente en el deber religioso con los difuntos. Todo ello ¿no constituye ya un pensamiento «moderno», y demuestra que el pastor vasco de la Protohistoria estaba extrañamente muy cerca de nosotros?».[72]

Es curioso e interesa observar las **áreas del cromlech y del dolmen** ya que «mientras los habitantes de la zona montañosa oriental del País durante la Edad del Hierro adoptaron una forma de enterramiento por incineración (cromlechs y túmulos), los de la zona occidental siguieron inhumando en dólmenes y mostrándose impenetrables a la penetración de la cultura del Hierro».[73]

Como conclusión de su revisión de los cromlechs en el País Vasco, Vegas Aramburu aconseja no fijar con absoluto rigor los límites de su extensión geográfica, sobre todo en lo referente a la dirección sur, lo que él llama «la aportación alavesa».[74]

• Monolitos o Menhires

Asociados a estos cromlechs, existen también en la misma zona una serie de monolitos o menhires, denominados **Irunarri**, **Sansonarri**, etc. que parecen ser de la misma época.

Quizá anteriormente hubo monolitos de poca talla que marcaron una época intermedia entre ésta y la era de los dólmenes, pues a propósito del dolmen de **San Martín** (Laguardia) sus descubridores registran la existencia de tres estelas, de unos 75 cm de alto, que debieron de estar enhiestas primitivamente, enfiladas de Sur a Norte y casi contiguas, presidiendo el sueño eterno de los más antiguos inhumados en el dolmen. Jose Miguel de Barandiarán pensó que representaban divinidades protectoras de los muertos allí depositados.[75]

Significación. El menhir fue un tipo de monumento generalizado en la cultura neolítica. Quizá se erigieron para señalar el campo abierto, plantados en tierra con fuerza evocadora de vida colectiva y civilizada, como árboles artificiales.

Es también segura su significación religiosa. Se elevaban hacia el cielo como si se quisiera atraer desde allí los poderes divinos. Es lo que leemos en la Biblia : «Jacob se levantó de madrugada, y tomando la piedra que se había puesto por cabezal, la erigió como estela y derramó aceite sobre ella. Y llamó a aquel lugar **Betel**... Jacob hizo un voto: Si Dios me asiste y me guarda en este camino... y vuelvo sano y salvo, entonces Yahvé será mi Dios y esta piedra que he erigido como estela será casa de Dios» (Gen 28, 18-22).

* * *

Sobre las gentes que vienen realizando las obras vasco-celtibéricas o del Hierro Final que hemos descrito va a producirse ahora el fenómeno que se denomina **romanización**, que será intensa en las tierras llanas y meridionales del País, y muy tímida en la zona montañosa del mismo. ■

Tradición vasca de formas





Arte escandinavo. Lauda sepulcral. Hacia el s. V.

Tradición vasca de formas



Estela nº 2 Berreaga.



Estela de Santa María de Lezama.



Clave en la portada de Santa María de Mañaria. (B). (S. XVI).

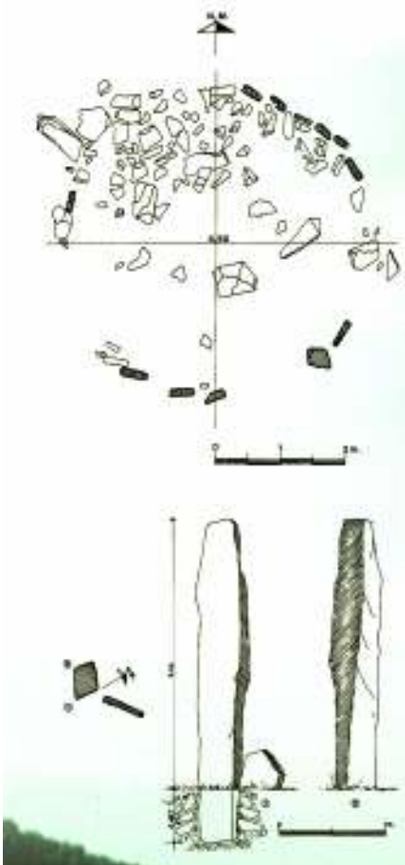
Tradición vasca de formas.
A propósito de las formas que se ven en las estelas prehistóricas –el lauburu, la svástica, la vírgula, el corazón, la rosa de seis radios, el rosetón helicoidal, etc.– y de su adscripción al arte céltico, se ha observado justamente que esa misma geometrización sobre la morfología natural distingue al arte de nuestro país. En principio, no se podría hablar de un carácter específico del arte vasco.



Estela funeraria. Museo de Bayona.

68. «Contribución al estudio de los cromlechs pirenaicos». En B.R.S.B.A.P. I, 1948, 197-212.
69. Recuérdese la teoría de Jorge Oteiza expuesta muchas veces, sobre la finalidad y sentido del cromlech vasco.
70. J. ALTUNA y P. ARESO, «Excavaciones en los cromlechs de Oyanleku (Oyarzun , Guipúzcoa)». *Munibe* 1977, 1-2, 65-76.
71. J. BLOT, «Les rites d'incinération en Pays Basque durant la protohistoire». En *Munibe* 31, 1979, 219-236.
72. J. BLOT, «Les cromlechs d'Errozate et d'Okabe (Basse Navarre)». En *Munibe* 29, 1977, 92.
73. J. ALTUNA, *Excavaciones en los cromlechs de Oyanleku...*, p. 72.
74. «Revisión del fenómeno de los cromlechs vascos. A raíz de la reciente incorporación de Álava al catálogo de los conocidos hasta hoy». En E.A.A. 16, 1988, 285-442. Se trata del estudio más completo publicado sobre el fenómeno cromlech en el País Vasco.
75. J.M. de BARANDIARAN y D. FERNANDEZ MEDRANO, «Excavaciones del dolmen de San Martín (Laguardia)». En *Investigaciones arqueológicas en Álava, 1957-1968*. (Vitoria 1971), pp. 147-173.

Menhir del cromlech mayor de Eteneta I.
Munibe 1979. L. del Barrio



BIBLIOGRAFÍA

ALTUNA, J. y ARESO, P.: «Excavación en los cromlechs de Oyanleku (Oiartzun, Gipuzkoa)». En *Munibe*, t. XXIX, nº 1-2. (San Sebastián 1977), pp. 65-76.

ANDRES RUPEREZ, T.: «Las estructuras funerarias del Neolítico y Eneolítico en la cuenca media del Ebro. Consideraciones críticas». En P.V. 146, 1977, 65-129.

ANDRES RUPEREZ, T.: «Artajona». En P.V. 148, 1977, pp. 405-422.

ANDRES RUPEREZ, T.: «Excavaciones en la cueva de Abauntz (Arraiz). Campaña de 1976». En P.V.,146-147, 1977, pp. 47-64.

APELLANIZ CASTROVIEJO, J.M.: «Corpus de materiales de las culturas prehistóricas con cerámica de la población de cavernas del País Vasco Meridional». En *Munibe*, supl. I, (San Sebastián 1973).

APELLANIZ, J.M.: «Monumentos megalíticos en Vizcaya y Álava». *Munibe* 1965, 72-86.

APELLANIZ, J.M.: «Neolítico y Bronce en la costa cantábrica». En VV.: *Prehistoria en la costa cantábrica*. (Santander 1975).

APELLANIZ, J.M. y FERNANDEZ MEDRANO, D.: «El sepulcro de galería segmentado de la chabola de la Hechicera (Elvillar, Álava). Excavación y restauración». En E.A.A. IX, 1978, 191-221.

APELLANIZ, J.M.: «El grupo de los Husos durante la prehistoria con cerámica del País Vasco». En E.A.A. VII, 1974, 409 p.

APELLANIZ, J.M.: «El grupo de Santimamiñe durante la prehistoria con cerámica». En *Munibe* t. XXVII, 1975, fasc. 2, 136 p.

ARANZADI, T., BARANDIARAN, J.M. y EGUREN, E.: «Exploración de nueve dólmenes del Aralar guipuzcoano». En «Euskalerriaren Alde», vol. VII, n. 175. (San Sebastián 1918). (OC VIII, 1975, 207-212).

Idem: «Exploración de seis dólmenes de la Sierra de Aizkorri». En «Euskalerriaren Alde», vol. VIII, (San Sebastián 1919), pp. 9-47. (OC VII, 1975, 255-339).

ARNAL, J.: «Sur les dolmens et hypogées des pays latins: Les V-Boutons». III Atlantic Colloquium. Moesgard 1969, pp. 221-226.

ARRESE,P.: «Cromlechs pirenaicos o baratzak en Navarra». Comunicación en el Congreso de Historia de Euskalherría. Actas del Congreso Mundial Vasco, t. I, San Sebastián 1988, 61-79.

BALDEON, A., GARCIA, E., ORTIZ, L. y LOBO, P.: «Excavaciones en el yacimiento de Fuente Hoz. Informe preliminar. I Campaña de excavaciones». En E.A.A., t. XI. (Vitoria 1984), pp. 7-67.

BARANDIARAN, I. y VALLESPI, E.: *Prehistoria de Navarra*. 2ª ed. 1984, 253 págs.

BARANDIARAN, J.M.: *Exploración de dieciséis dólmenes de la Sierra de Elosúa-Placentzia*. Diput. de Guipúzcoa. (San Sebastián 1922).

(También en OC VIII, 1975, pp. 101-165).

BARANDIARAN, J.M.: *Exploración de seis dólmenes de la Sierra de Urbasa*. En «Eusko-Ikaskuntza». (San Sebastián 1923). (OC VIII, 101-165).

BARANDIARAN, J.M.: *Exploración de siete dólmenes en la sierra de Atáun-Burunda*. En «Memoria» de Euskalherriaren-alde 1919. (OC VII, 167-237).

BARANDIARAN, J.M.: *Exploración de ocho dólmenes en Altzania*. En OC VIII, 11-81.

BARANDIARAN, J.M.: *Los nueve dólmenes de la sierra de Encía*. OC VIII, 83-100.

BARANDIARAN, J.M.: *Exploración de cuatro dólmenes de Belabieta*. OC VIII, 315-341.

BARANDIAAN, J.M.: *Exploración de ocho dólmenes de la sierra de Aralar*. OC VIII, 351-455.

BARANDIARAN, J.M.: «Contribución al estudio de los cromlechs pirenaicos». En «Homenaje a Don Julio de Urquijo e Ibarra. Estudios relativos al País Vasco». nº extr. del B.R.S.B.A.P., t. I. (San Sebastián 1948), pp. 197-212. (OC XII, 343-360).

BARANDIARAN, J.M.: *El hombre prehistórico en el País Vasco*. En «Colección Zabalkundea», nº 3. San Sebastián 1934.

BARANDIARAN, J.M.: «Excavaciones de dólmenes en Álava». En OC XV, 221-230. (Antes publ. en B.S.A.A., XXVII, 379-386, Valladolid.

BARANDIARAN, J.M. y FERNANDEZ MEDRANO, D.: «Excavaciones en Álava». En B.I.S.S. t. II, n. 1. (Vitoria 1958) pp. 41-67.

BLOT, J.: «Les rites d'incinération en Pays Basque durant la Préhistoire». En *Munibe*, t. XXXI, (San Sebastián 1979) pp. 219-236.

BLOT, J.: «Bilan de 20 années de recherches protohistoriques en Pays Basque de France». *Hommage au Musée Basque*. Société des Amis du Musée Basque, 1989, 21-30.

BLOT, J.: «Nouveaux vestiges mégalithiques en Pays Basque (VII). Contribution à la protohistoire en Pays Basque». En *Bulletin du Musée Basque*, 64, 1974, (Bayonne 1974), pp. 65-100 (Véase otros números de esta revista sobre el mismo tema).

CAPRILE, P.: «Estudio de los objetos de adorno del Bronce Final y Edad del Hierro en la Provincia de Álava» En E.A.A. (Vitoria 1986).

CAVA, A.: «La industria lítica en los dólmenes del País Vasco meridional». En *Veleia* t. I, (Vitoria 1984) pp. 51-145.

CAVA, A.: «El Neolítico en el País Vasco». En *Munibe* 42, 1990, pp. 97-106.

CLOTTES, J. y MAURAND, C.: *Inventaires des mégalithiques de la France* VII, Aveyron. (Paris 1983).

DELIBES, G.: «El País Vasco encrucijada cultural en el inicio del Bronce Antiguo. El siglo XVIII a. C.» *Varia*, t. II, Valencia 1983, pp. 131-164.

ENRIQUEZ NAVASCUES, J.J.: «Los objetos de adorno personal de la prehistoria de Navarra». En *Prehistoria de Navarra*, t. III. (Pamplona 1981), pp. 157-201.

GORROCHATEGUI, J. y YARRITU, Mª J.: *Carta arqueológica de Vizcaya. 2ª Parte. Materiales de superficie*. (Vitoria 1984).

JORDA CERDA, F.: «Cronología y periodización del esquematismo prehistórico en la Península Ibérica». *En* Zephyrus 36, 1963, 27-35.

JOUSSEAUME, R.: *Des dolmens pour les morts. Les mégalithismes à travers le monde*. Hachette (Paris 1985).

LABEAGA MENDIOLA, J.C.: «Los broches de cinturón en el poblado de La Custodia. Viana. Navarra». *En Trabajos de arqueología navarra* 10. 1991-1992, 317-336.

LAPLACE, G.: «Sepultures et rites funéraires préhistoriques en Vallé d'Ossau (Ursari)». En *Hil-Harriak*. Actes du colloque International sur la stèle discoïdale». Musée Basque. (Bayonne 1982), pp. 21-30.

LOPEZ, P. (ed): *El Neolítico en España*. Cátedra (Madrid 1988).

LLANOS, A.: «Las pinturas rupestres esquemáticas de la Provincia de Álava». *En Estudios del Grupo Espeleológico Alavés*. (Vitoria 1963).

LLANOS, A.: «Resumen tipológico del arte esquemático en el país vasco-navarro». En E.A.A. t. I, 1966, 150-157.

LLANOS, A.: «Algunas consideraciones sobre la cavidad de Solacueva y sus pinturas rupestres (Jócano,Álava)». *En Munibe* 1, 1961, 45-64.

LLANOS, A.: «Avance a un planteamiento sobre el arte rupestre esquemático-abstracto». En *Actas del XIV Congreso Nacional Arqueológico, Vitoria 1975*. (Zaragoza 1977), 645-648.

LLANOS, A.: *La Hoya, un poblado del primer milenio antes de Cristo*. (Álava 1983).

MALUQUER DE MOTES, J.: «Las comunidades prehistóricas alavesas y sus problemas». En B.I.S.S. t. I, nº 1-2. (Vitoria 1957) pp. 57-64.

MALUQUER DE MOTES, J.: *El yacimiento hallstático de Cortes de Navarra*. (Pamplona 1954) 2 vols.

MALUQUER DE MOTES, J.: «En torno a la cultura megalítica de la Rioja alavesa». En E.A.A. 6, 1974, pp. 237-235.

MALUQUER DE MOTES, J.: *Notas sobre la cultura megalítica navarra*. Diput. Foral de Navarra. (Pamplona 1963).

MALUQUER DE MOTES, J.: «Consideraciones sobre el problema de formación de los vascos». En *Problemas de la Prehistoria y Etnografía vascas*. «IV Symposium de Prehistoria Peninsular». (Pamplona 1966) pp. 115-128.

MARCOS POUS, A.: «Esquema sobre la relación cultural entre vascos, indoeuropeos y romanos en la región navarra». En *Actas del Symposium de Prehistoria peninsular* 1966.

MARSAN, G.: *Le problème du Néolitique dans les Pyrénées*. Thèse du troisème cycle. Univers. de Paris I. 1972.

MUÑOZ, A.M.: «El Neolítico del País Vasco». En *IV Symposium de Prehistoria Peninsular*. (Pamplona 1966), pp. 107-114.

MUÑOZ, M.: «Microlitismo geométrico en el País Vasco». En *Cuadernos de Arqueología de Deusto*, 4.

ONDARRA, F.: «Nuevos monumentos megalíticos en Baztán y zonas colindantes». En P.V. num. 138-139, 1975, pp. 5-46; *Ibid.*, num. 140-141, 1975, pp. 403-433.

SAENZ DE BURUAGA, A., URBINA, J., y URIGOITIA, T.: «Pinturas al aire libre en el abrigo de las Yurdinas (Álava)». En *Veleia* 8-9, 1991-1992, pp. 99-107.

SANTISTEBAN, I.: «Primeros vestigios de pinturas rupestres en Navarra». *En P.V.* num. 112-113, 1968, pp. 327-328.

UTRILLA, P.: «Excavaciones en la cueva de Abauntz (Arraiz). Campaña de 1976». En P.V. num. 146, 1977, pp. 47-64.

UTRILLA, P.: «El yacimiento de la cueva de Abauntz». En *Trabajos de Arqueología navarra*, 3, 203-353.

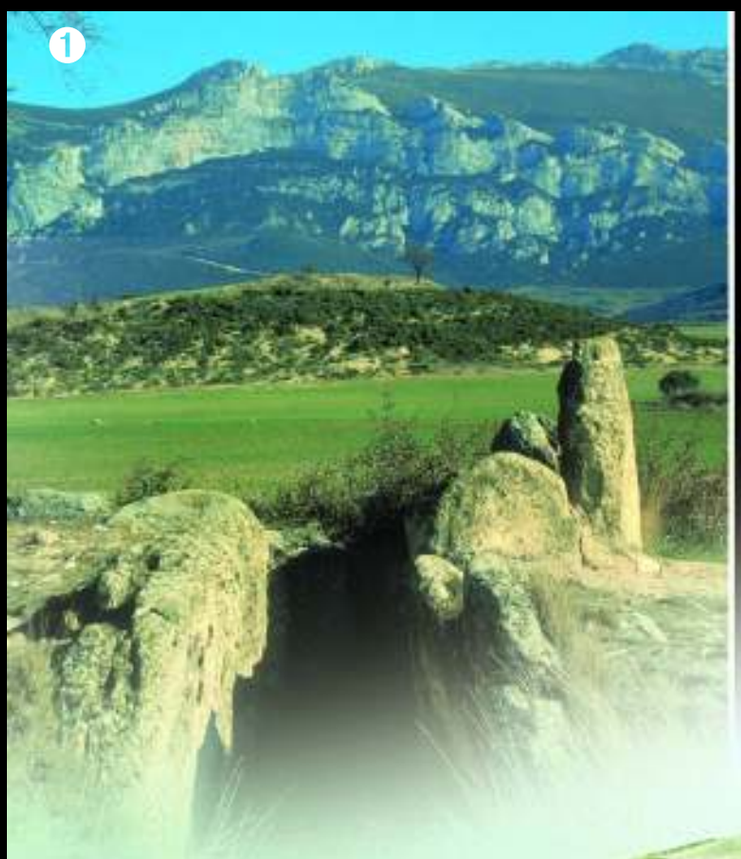
VEGAS ARAMBURU, J.I.: «El túmulo-dolmen de Kurtzebide». En E.A.A. t. X, (Vitoria 1981) pp. 19-66.

VEGAS ARAMBURU, J.I.: «Arte Postpaleolítico en el País Vasco». En *Munibe* 42, 1990, pp. 189-197.

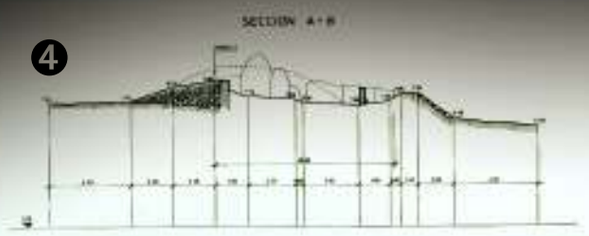
VEGAS ARANBURU, J.I.: *El enterramiento de San Juan ante Portam Latinam*. (Vitoria 1999).



Dólmenes



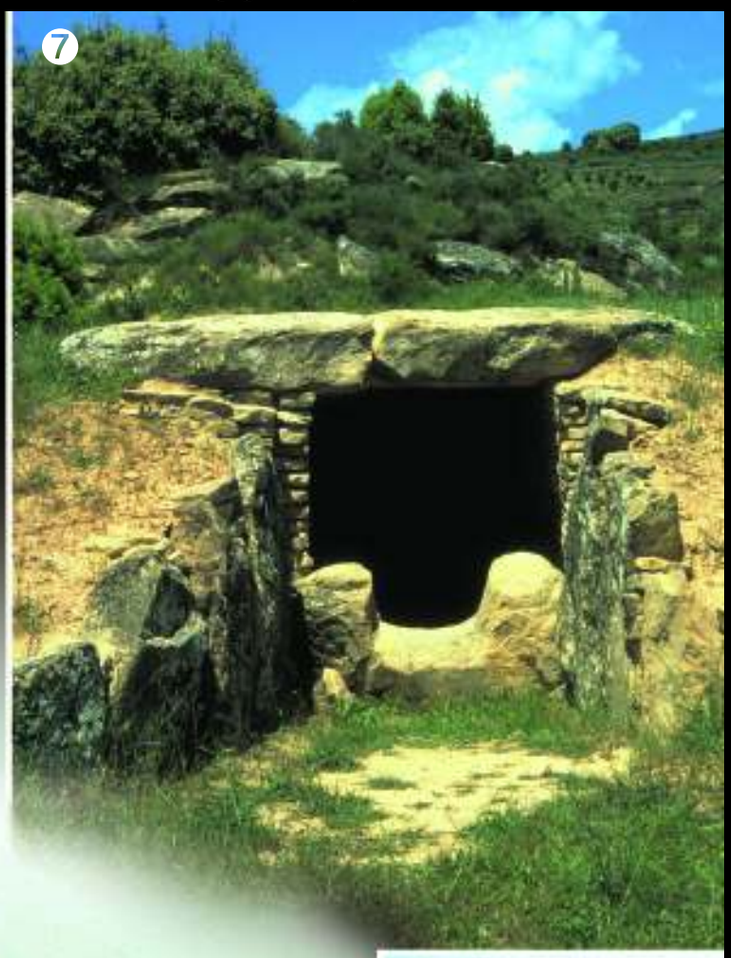




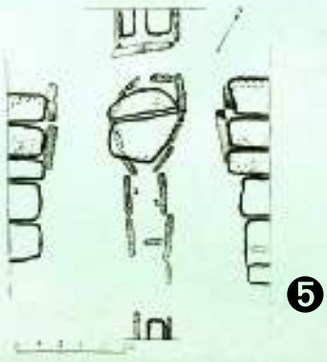


1.-Dolmen de San Martín. Laguardia (A). 2.- Dolmen de San Martín. Laguardia (A). 3.- Dolmen de la Hechicera. Elvillar (A). 4. Sección del túmulo y cámara del dolmen de la Hechicera. 5.- Planta del dolmen de la Hechicera. 6.- Dolmen de Farangortea. Artajona (N). 7.- Hipogeo del Lonjar. 8 a 10.- Dolmen de la Hechicera.



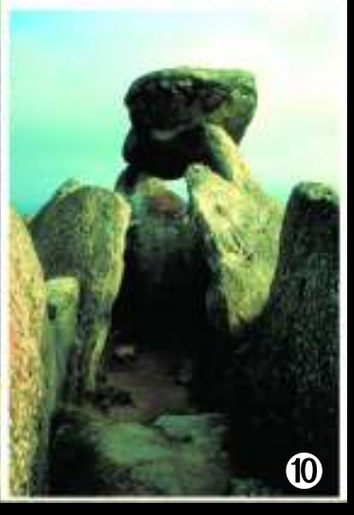












Dólmenes


1


2


3


4


5

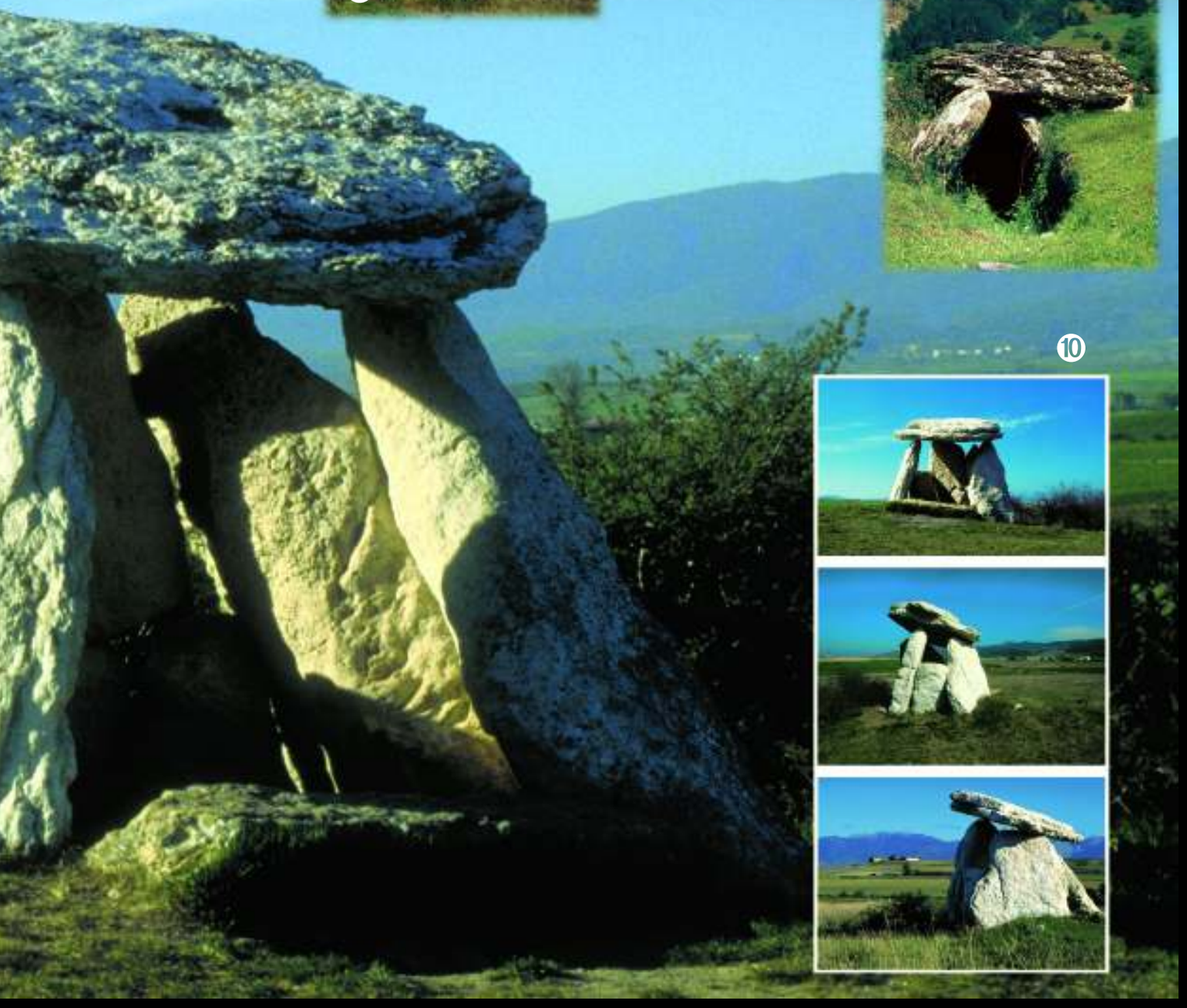
1 y 2.-Dolmen de Gaxteenia en Mendibe (BN). 3.- Dolmen de Jentillarri. 4. Dolmen de Jentillarri desde dentro.
5.- Dolmen de Sorginetxe en la Llanada alavesa. 6.- Dolmen de Egilaz (A). 7.- Dolmen de Egilaz.
8.- Dolmen de Arzabal en Aralar. 10.- Tres vistas del dolmen de Sorginetxe.





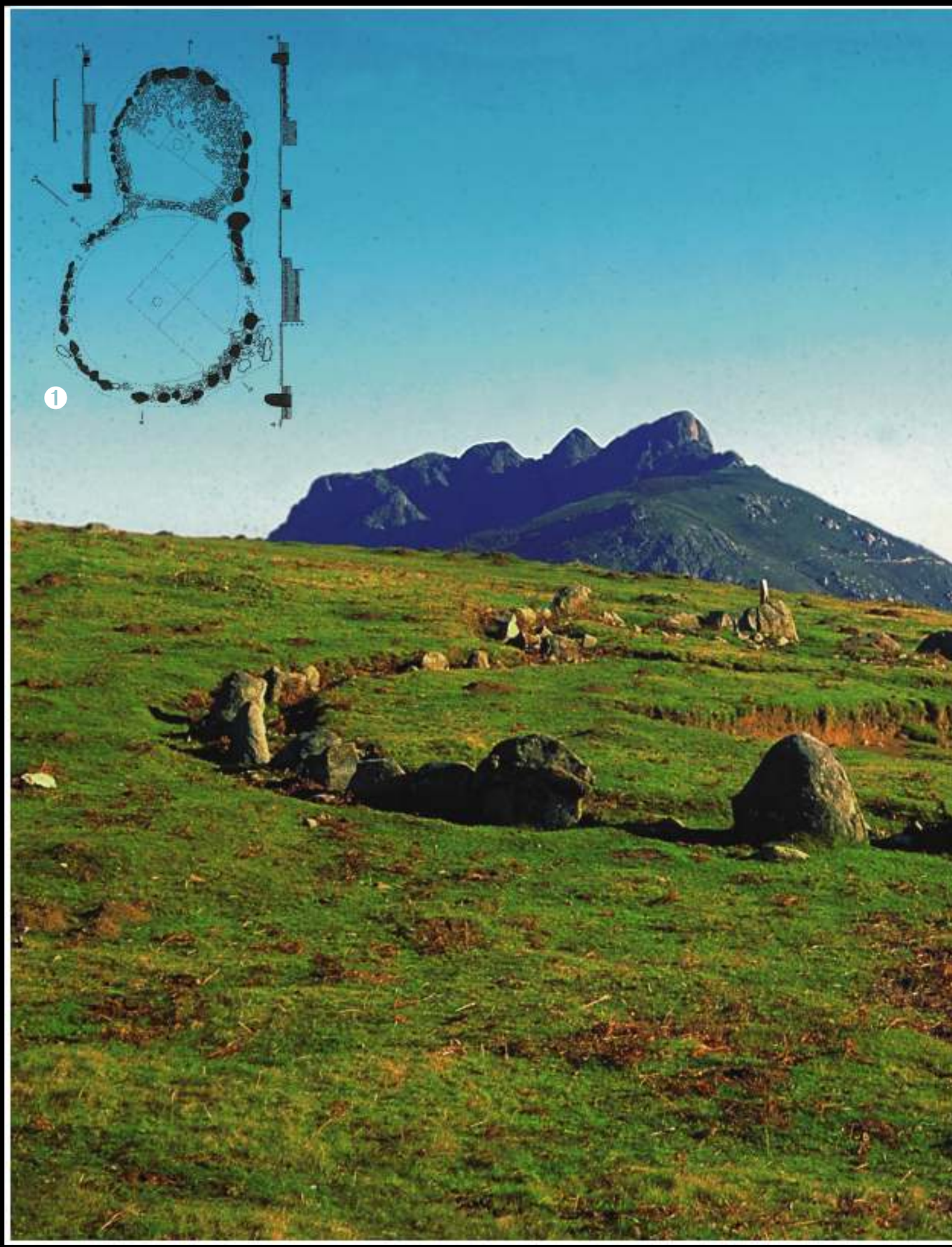






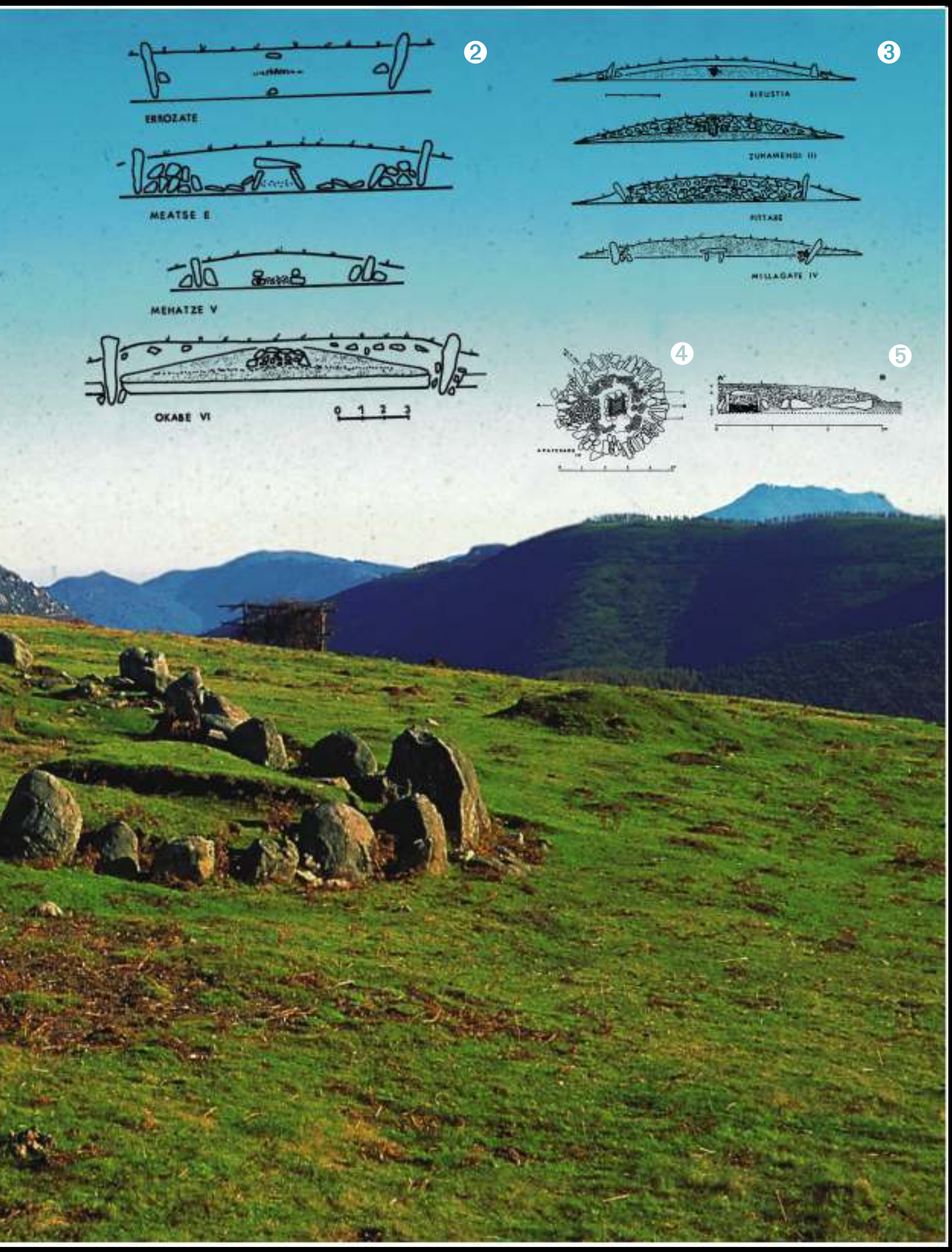
10

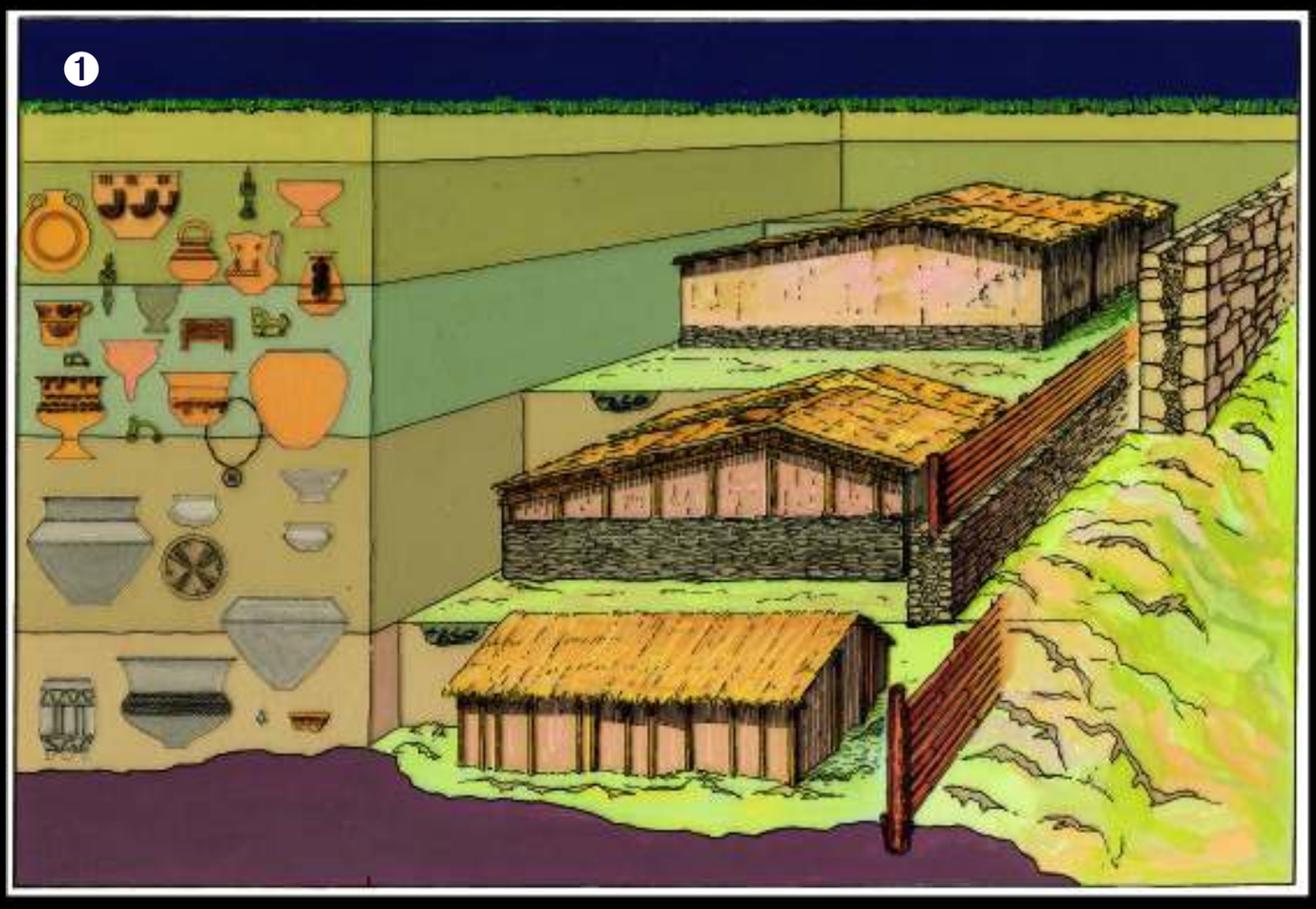
Cromlechs de Oyanleku.



1

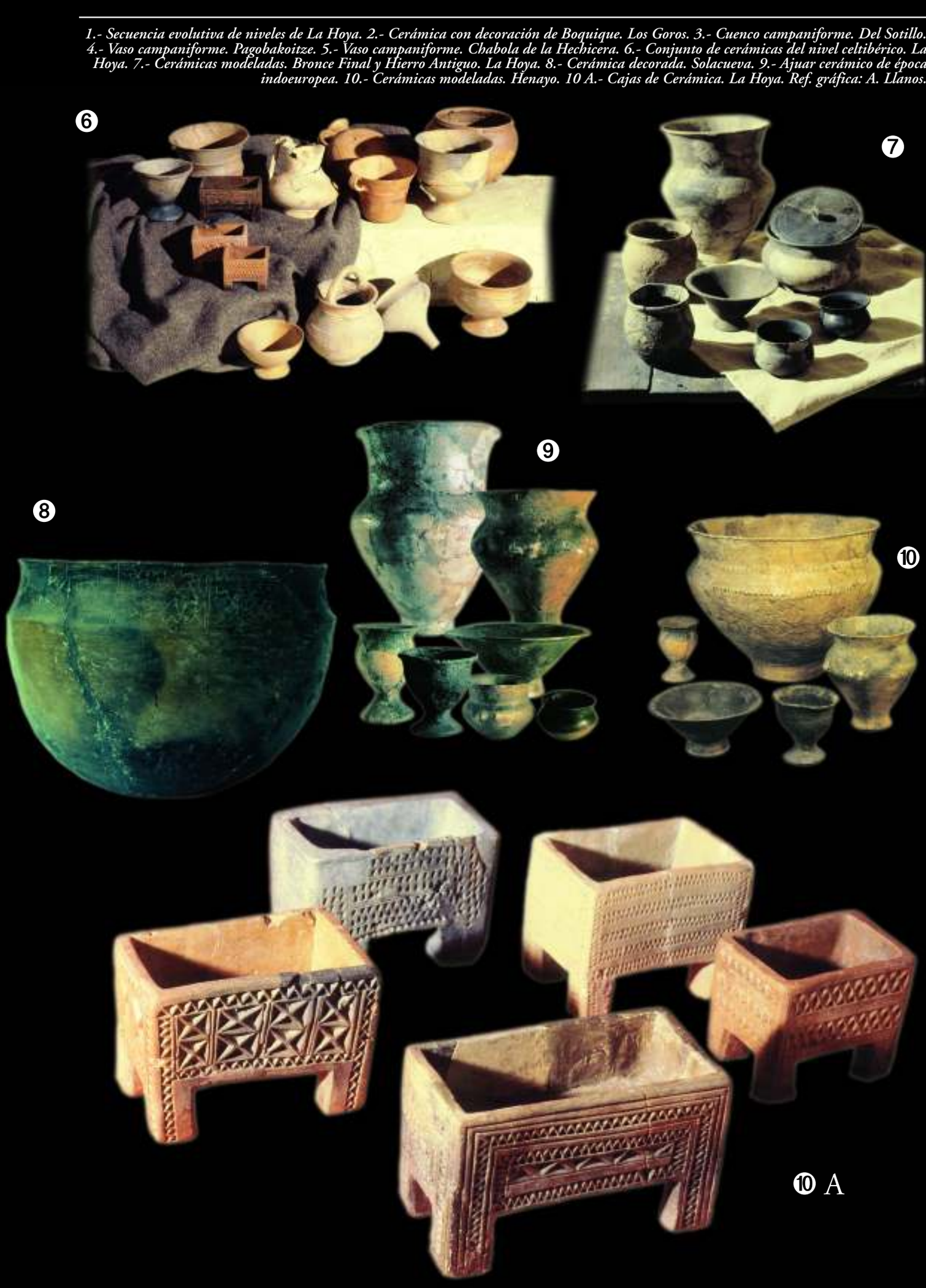
1.- Plano en planta y secciones de los cromlechs de Oyanleku. Oiartzun. (G). Ref. gráfica: J. Altuna y P. Areso. Munibe (f.1-2) 1977. 2.- Tipos de cromlechs. 3 Tipos de túmulos con y sin cromlechs periféricos. Ref. gráfica: J. Blot. Munibe nº 42. 4 y 5.- Plano y corte del túmulo de Apatesaro IV. (BN). Ref. gráfica: J. Blot. Munibe nº 36.







1.- Secuencia evolutiva de niveles de La Hoya. 2.- Cerámica con decoración de Boquique. Los Goros. 3.- Cuenco campaniforme. Del Sotillo. 4.- Vaso campaniforme. Pagobakoitze. 5.- Vaso campaniforme. Chabola de la Hechicera. 6.- Conjunto de cerámicas del nivel celtibérico. La Hoya. 7.- Cerámicas modeladas. Bronce Final y Hierro Antiguo. La Hoya. 8.- Cerámica decorada. Solacueva. 9.- Ajuar cerámico de época indoeuropea. 10.- Cerámicas modeladas. Henayo. 10 A.- Cajas de Cerámica. La Hoya. Ref. gráfica: A. Llanos.



Adornos



1.- Collares y colgante diseño laburu. La Hoya. 2.- Collares y pulseras. Dolmen de Gurpide y Solacueva. 3.- Cuencos de Astroki (M. Arqueológico. Madrid). 4.- Vaina puñal damasquinada. La Hoya. 5.- Fíbula de caballito. La Hoya. 6.- Fíbulas zoomorfas de Iruña. 7.- Ídolos espátula. Dolmen de San Martín. 8, 9 y 10.- Colgantes antropomorfos de bronce. La Hoya. (Colección del M. Arqueológico de Álava).





Mosaico de Teseo y Minotauro de Pompaelo.
Museo de Navarra.

3. VINIERON LOS ROMANOS



Mapa de vías romanas en Navarra.
Ref gráfica: Historia de Navarra. Temas de Navarra.
Fuente: Sayas y M. Perex

CONTEXTO

LOS ROMANOS EN NUESTRO PAÍS

Los Romanos habían penetrado en la península Ibérica ya en el siglo III a. C. con motivo de la guerra púnica. Esa ocupación de tierras hispánicas se fue ampliando en los siguientes decenios, y llegó a la cuenca del Medio Ebro y a Vasconia en el siglo I, y de forma intensa, con motivo de la guerra entre Sertorio y Pompeyo. De cuanto nos dicen sobre los pueblos «al norte del Ebro» los geógrafos de la antigüedad como Estrabón, Pomponio Mela, Plinio y Claudio Ptolomeo, y los historiadores como Tito Livio, Salustio y Julio César y el poeta Silio Itálico se deduce que, cuando las legiones romanas, avanzando por el valle del Ebro o cruzando la Celtiberia, se acercaron a los límites de Vasconia, hallaron en ésta una población repartida en cuatro tribus que denominaron Autrigones, Caristios, Várdulos *y* Vascones, *y cuyo sustrato común era perfectamente definible, a pesar del impacto producido en siglos anteriores por gentes de habla indoeuropea, que habían ido entrando en la Península a lo largo del último milenio antes de nuestra era.*

FASES DE UN PROCESO

La primera fase *de la penetración romana en el País Vasco se operó por el Levante y por el Sur en los dos primeros decenios del siglo II a. C.* Sempronio Graco, *nombrado Gobernador de la Citerior (180 a. C.) subió de la Bética hacia la Celtiberia «pacificando» el territorio, llegando a los límites de Vasconia donde fundó* ***Gracchurris*** *(Alfaro), ciudad que mucho más tarde –en la época imperial– sería anexionada a los Vascones.*

La segunda fase *se operó al sur de la divisoria de aguas del País, durante las campañas militares en la Hispania Citerior entre Sertorio y Pompeyo, en el período de 76-72 a. C., creándose el primer foco de irradiación de valores romanos hacia el Norte de la zona cantábrica. En su correría por el valle del Ebro para establecer un límite de contención al ejército enemigo,* Sertorio *firmó alianzas con algunas tribus y se enfrentó a otras; atravesó la tierra de los Vascones y atacó a Berones y Autrigones. Por su parte,* Pompeyo *pasó el invierno de 76-75 entre el Pirineo y el Ebro vigilando los movimientos de Sertorio; al año siguiente instaló su cuartel en la región vascónica, y fundó* ***Pompaelo****, sobre un* oppidum *ya existente de importancia estratégica pues aseguraba el paso por el Pirineo.*

Una tercera etapa *de penetración se produce en Aquitania cuando en el 56 a. C. el lugarteniente de César,* P. Craso, *inicia una serie de campañas para el sometimiento de esta región meridional de la Galia, en la cual se mantuvieron reductos rebeldes hasta la época de Augusto, motivando la intervención de* Mesala Corvino *(27-26 a. C) en Vasconia septentrional y luego la llegada del mismo* Augusto *(26-24 a. C.) para iniciar sin contratiempos las guerras cántabras.*

Estas tres etapas deben considerarse solamente como fases de la penetración romana. Pero es evidente que los avatares históricos del Imperio Romano en los primeros siglos de nuestra era tienen una repercusión en las tierras ocupadas por Roma y determinan cambios en sus asentamientos y consiguientemente en el número, naturaleza y calidad de los datos que afectan a nuestra arqueología.

ESTABLECIMIENTOS Y VÍAS DE COMUNICACIÓN

Los testimonios arqueológicos de época romana nos dicen que, ya desde el imperio de Augusto, y sobre todo desde la dinastía flavia, Roma toma conciencia del valor geoestratégico y económico de las tierras conquistadas y decide asentarse en la zona septentrional de Hispania, y sacar de ella sus recursos materiales y humanos. Así se nos revela la importante función que podían desempeñar ciertos lugares de la costa, como ***fondeaderos*** *para el comercio de Roma con la Galia:* Flavióbriga *(Castro Urdiales), la ría de Gernika en* Forua, *y el estuario del Bidasoa (*Oiasso*), dando salida a las minas de Somorrostro en Bizkaia y de Arditurri en Gipuzkoa.*

Atendiendo a los textos de los historiadores y observando los restos arqueológicos se llega a la conclusión de que Vasconia cedió sin mucha resistencia a la presión militar y política de los invasores, incorporándose aunque sólo parcialmente, es decir, en la parte meridional y oriental por de-

1. El fenómeno de la romanización en Vasconia ha sido muy estudiado por diversos autores en lo que atañe al *ager vasconum* (el valle del Ebro). Menos estudiado ha sido en la vertiente más septentrional, por encima de la divisoria de aguas. En este aspecto consideramos fundamental la tesis doctoral de Milagros ESTEBAN: *El País Vasco Atlántico en época romana.* (Donostia-San Sebastián 1990). En esta obra el lector puede encontrar una bibliografía muy completa sobre los varios aspectos que ofrece el tema general de la «romanización» de Euskal Herria. Un resumen de esa obra, redactado por la propia autora, exponiendo los sectores de irradiación de valores romanos, sus cauces de influencia y las áreas de Gipuzkoa más afectadas por ellos en el Alto Imperio, puede verse en *Aproximación a la Guipúzcoa de los primeros siglos de nuestra Era.* En «Munibe» 42, 1990, pp. 337-344; y en *El poblamiento de época romana en Gipuzkoa.* Primer Coloquio Intern. sobre la Romanización de Euskal Herria. «Isturitz» 8, 1997, 53-73. Por otra parte, conviene saber que recientemente se empieza a rechazar el término de **romanización** por prestarse a una significación equívoca si con él se quiere entender el sometimiento forzoso a valores culturales romanos como la lengua, la religión, etc., sometimiento que no se dió por parte de los invasores romanos. Cf. R. SYME, «Rome and the Nations». En *Roman Papers.* IV, (Oxford 1988) p. 64. Cit por Javier ARCE, «Vascones y Romanos». En «VI Jornadas sobre la Antigüedad». (Donostia-San Sebastián 1999), pag. 1.

bajo de la divisoria de aguas, a un proceso de romanización que ya estaba muy desarrollado en el resto de la geografía hispana.[1] Por la parte oriental, se produjo después del s. II a. C., con permiso de los romanos (y probablemente como premio a la ayuda vascona en la causa senatorial), un corrimiento de los Vascones por territorios de los Suessetanos al sur de la Jacetania (actual región de las Cinco Villas), atestiguado hoy por la toponimia.

Para facilitar la conexión del territorio ocupado con el exterior y la fluidez de tránsito de tropas y todo tipo de bienes, se fueron abriendo vías de comunicación, especialmente la **calzada** que unía Asturica Augusta (Astorga) con Burdígala (Burdeos) al norte y con Tarraco (Tarragona) al este.[2]

Se establecieron, además de Pompaelo, otros **centros urbanos**, como Veleia/Iruña, cerca de Vitoria-Gasteiz, Andelos (Andión), Cara (Santacara), Ilunberri (Lumbier) y Cascantum (Cascante) en la Navarra meridional, sin contar asentamientos como Olite (ciudad amurallada) y Santa Cris (Eslava) de cuyo yacimiento se han sacado capiteles, basas y fustes de columnas, y otros restos de cierta monumentalidad; y para no recordar otras ciudades y **oppida** mencionados por fuentes escritas cuyos asentamientos no se han identificado todavía.[3]

Aparte de los núcleos urbanos o municipios, hubo también **«mansiones»** y **«villas»** de gran importancia para el tema que nos ocupa, como son las que va desenterrando la labor de los arqueólogos: Cabriana, Liédena, Falces, etc.

Más tarde (siglos III-IV) surgirá al Norte la **guarnición** romana de Lapurdum (Bayona).

Entre las villas, algunas fueron grandes explotaciones agrícolas (como Falces, Funes, Villafranca, Arellano) que serían centros de atracción para «mansiones» y «villas» de menor tamaño.

Todos los establecimientos romanos se fueron uniendo mediante calzadas o vías secundarias de comunicación que facilitaron el intercambio comercial.[4] «Por un lado, los lugares más pequeños acudirían a las grandes villas a intercambiar sus productos, y éstas, a su vez, lo harían con las ciudades a través de las vías de comunicación».[5]

Téngase en cuenta que los datos arqueológicos atestiguan, no sólo en Bizkaia (Forua, Aloria, Lekeitio, etc,) sino también en Álava (Iruña, Atxa, etc.) la existencia de **factorías** de reducción del mineral, y que en diversos yacimientos se han hallado módulos férricos con los se forjaban los instrumentos tanto para la construcción como para la elaboración de objetos necesarios en la vida diaria.[6]

LA ROMANIZACIÓN: FACTORES GEOGRÁFICOS Y CULTURALES

Los historiadores discuten sobre las causas de que la romanización en cuanto proceso de **transculturación** no tuviera en Vasconia la intensidad que tuvo en el resto de la Península, ni alcanzara la misma profundidad en las diversas comarcas vascas.

Ese proceso no se inició hasta la segunda mitad del s. I a. C. Y se limitó prácticamente a la región meridional, a una zona (el **«ager Vasconum»**) situada exclusivamente al sur de una línea que desde Leire pasa por Lumbier, Pamplona y Araquil, y penetra en la llanada alavesa. De los pueblos de la península sacó Roma tropas auxiliares para su ejército, y de las tribus vascas salió la «Cohorte fiel» de los Bárdulos, de la que informan diplomas militares e inscripciones lapidarias.[7]

Cronología. En cuanto a la cronología del poblamiento del «ager», podemos decir que, aunque hay yacimientos con claro sustrato celtibérico y unos pocos pertenecen al período republicano, la mayoría de ellos (más de la mitad del total) tienen una cronología comprendida entre mediados del siglo I a. C. y fines del s. II d. C.

La etapa bajoimperial está menos representada; al menos en Navarra, a ese período sólo corresponden ocho asentamientos. Entre los siglos IV-V d. C. debió de producirse una reducción drástica de la población, debida a la debatida crisis que, probablemente por causas de inestablidad dinástica imperial y por las razzias efectuadas por francos y alemanes, en el siglo III afectó a todo el Imperio (235-268). Posteriormente fue el fenómeno «bagauda» el que volvió a provocar el mismo clima de inseguridad.

Generalmente los historiadores están de acuerdo en que, además de una diferencia geográfica y económica determinante entre **las dos zonas de Vasconia**, existió una nota de separación espiritual, a consecuencia de lo cual la cultura de Roma no llegó a calar de manera uniforme en todo el territorio vascón. Quizá influyeran en esta diferenciación las características del medio geográfico, «dada la conjunción de diversas circunstancias como una orografía agreste, un clima extremado, etc.» que pudieron constituir especiales dificultades para la expansión romana en la zona noroeste de Vasconia.[8]

En todo caso, no se puede afirmar que las tierras del **«saltus vasconum»** no tuvieran interés para los romanos, pues a esas zonas vinieron en busca de minería (Arditurri y Somorrostro) y hasta hubo en la franja cantábrica instalaciones destinadas, como hemos dicho, a la transformación del mineral y a las industrias de salazón (Guetary, Laburdi). Ya no puede dejarse en el olvido la red comercial que debió de vincular a los castros costeros con la cultura del Ebro y del Duero, alcanzando las rutas trazadas por las vías Tarraco-Oiasso y Pisoraca-Flaviobriga, aunque parece cierto que tales vinculaciones no debieron alterar mucho los tradicionales modos de vida prerromanos.

Añádase la importancia que, a partir del s. I d. C., tuvo **la «via maris»** en la romanización del litoral vasco, según va revelando la más reciente arqueología submarina y los últimos hallazgos realizados incluso en puertos guipuzcoanos. Esta «Via maris» como ruta de penetración de elementos culturales y humanos debió de desempeñar un papel de primer orden en los momentos iniciales de los contactos de Roma con nuestro territorio. Una navegación de cabotaje debió de servir tanto para el traspaso de productos materiales –material de minas y canteras, recursos agropecuarios y pesqueros– como para el paso de corrientes culturales. Téngase presente la posición estratégica que ocupan los principales **asentamientos costeros** desde el Asón hasta el Bidasoa: Santoña, Flaviobriga, Bermeo, Portuondo, Forua, Lekeitio, Getaria, Zarautz, Donostia, Oiasso.[9]

Dos pueblos y dos culturas. De todos modos, tampoco carece de razón el historiador Lacarra al pensar que, durante la época imperial, en la Vasconia oficialmente ocupada por los romanos **«conviven dos pueblos y dos culturas**; una adventicia, extraña, que lleva consigo los refinamientos de la civilización romana, y otra un tanto impermeable a estas novedades, separada por las barreras de la lengua y de la estructura económica».[10]



Cabo Higuer en Hondarribia y fondeadero romano de Asturiaga.



Mapa de situación de restos romanos en la bahía de Txingudi.
Ref. gráfica: Itsasoa. Edit. Etor; Rguez. Salís.

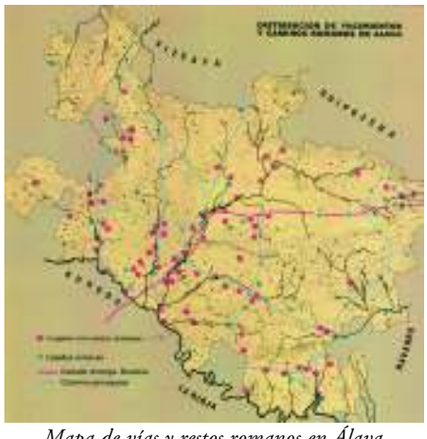
2. Varios ramales unían estas dos grandes vías, como la que, según J. C. Elorza, iba de Salvatierra a Santa Cruz de Campezo y Angostina pasando por la Rioja, o la que de Cascante, pasando por Santacara y Pamplona, llegaba hasta Oiasso. En cuanto a la vertiente cantábrica, y sus enigmáticas vías de comunicación en los primeros siglos de nuestra era, es interesante investigar la relación que debió de existir entre las calzadas romanas y sus ramales con las «vías de trashumancia»y otras rutas presumibles. Véase sobre esta cuestión las conclusiones de Milagros Esteban en *El País Vasco atlántico.*, pp. 61-147.
3. En el territorio de los Vascones no han sido localizadas algunas ciudades citadas por las fuentes, como **Mouscaria**, **Ergouia**, **Aracilus**, **Bitouris** y **Curnonion**; y en el de los Várdulos (actual Gipuzkoa), Plinio menciona los nombres de varios *oppida*, como **Morogi, Menosca, Vesperies**, cuyos asentamientos no han sido aún identificados.
4. Mª Angeles MAGALLON BOTAYA, «La red viaria romana en el País Vasco». Primer Coloquio Intern. sobre la Romanización en Euskal Herria. En *Isturitz* 8, 1997, 207-233.
5. Mª Luisa GARCIA GARCIA, «El poblamiento en época romana en Navarra: Sistemas de distribución y modelos de asentamientos». Primer Coloquio Intern. sobre la Romanización de Euskal Herria. *Isturitz* 8, 1997, p. 89.
6. E. GIL ZIBILLAGA, «El instrumental metálico de época romana en Álava. Testimonio de actividades domésticas y profesionales» Primer Coloquio Intern. sobre la Romanización de Euskal Herria. En *Isturitz*» 9, 1997, 535-563.
7. A. GARCIA Y BELLIDO, «Los Vascos en el ejército romano». En *Fontes Linguae Vasconum* 1, 1, 1969, 97-107. De la «Vasconum lectae a Galba cohortes» habla también Tácito (Hist. IV, 33).
8. Mª Luis GARCIA GARCIA, *O. c.*, p. 76.
9. Ana MARTINEZ SALCEDO, «La cultura material de época romana en Bizkaia. Testimonios en tono a la actividad económica». Primer Coloquio Intern. sobre la Romanización en Euskal Herria. En *Isturitz*. 9, 1997, 577.
10. J. Mª LACARRA, *Historia política del Reino de Navarra*. Pamplona 1972, t. I, 16. El resalte tipográfico es nuestro.



Villa romana de Liédena. Al fondo la Foz de Lumbier.



Presa de Andelos.



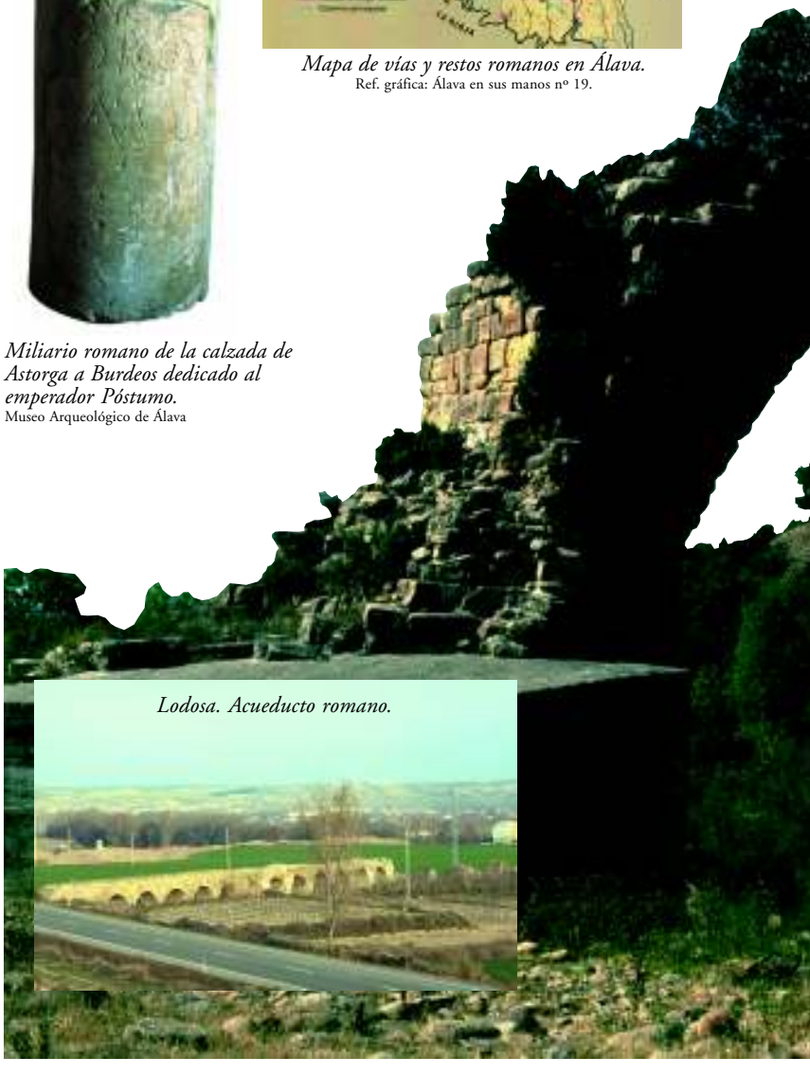
Mapa de vías y restos romanos en Álava.
Ref. gráfica: Álava en sus manos nº 19.



Miliario romano de la calzada de Astorga a Burdeos dedicado al emperador Póstumo.
Museo Arqueológico de Álava

Andelos

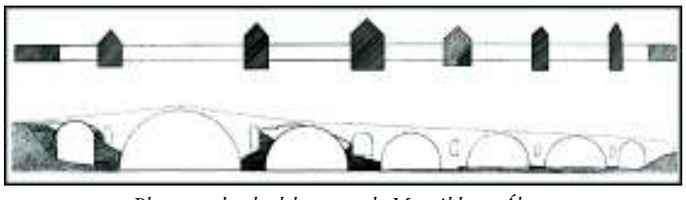




Lodosa. Acueducto romano.



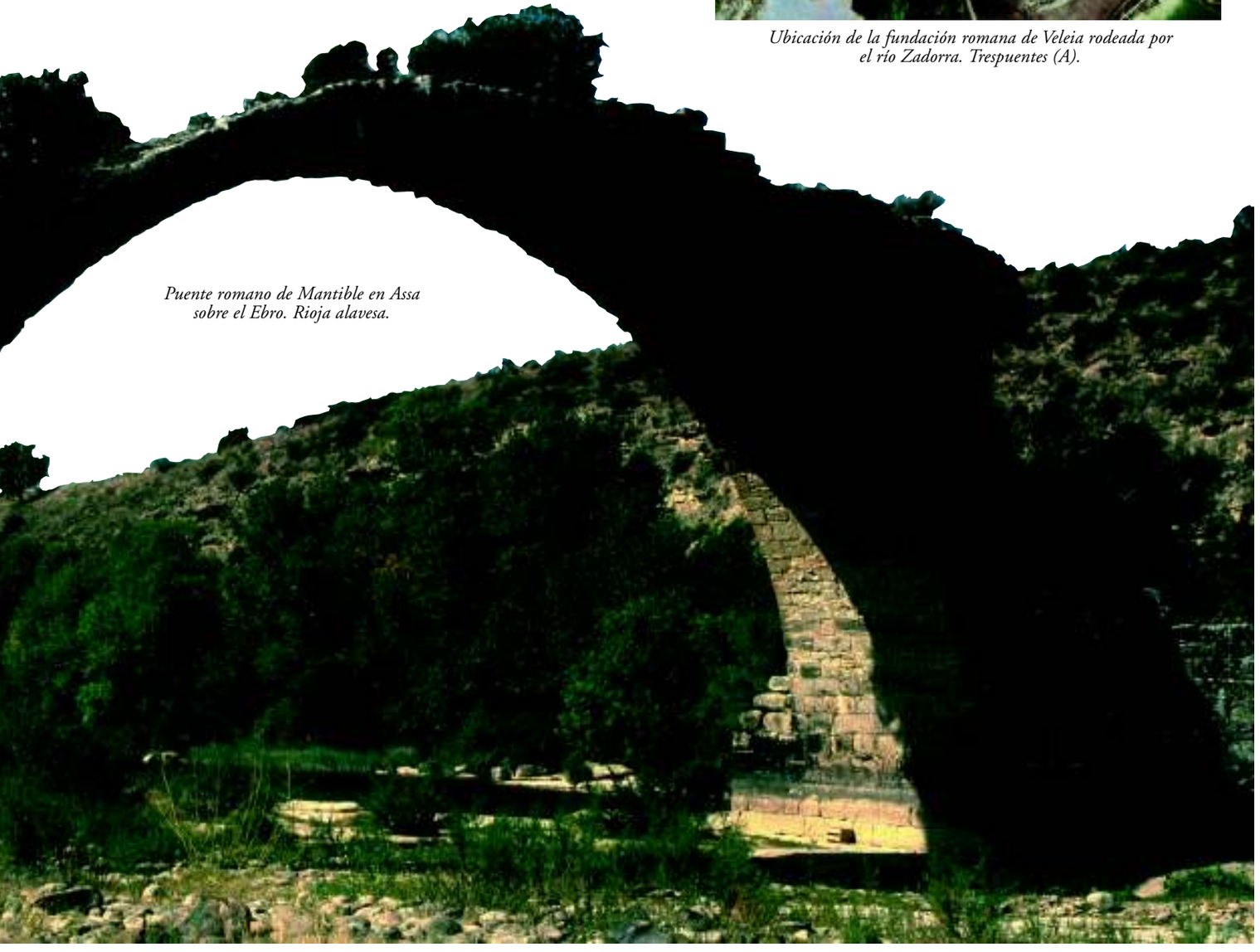
Restos romanos en el Château Vieux de Baiona.



Planta y alzado del puente de Mantible en Álava.
Ref. gráfica: Estudios de Arqueología alavesa, nº 5.

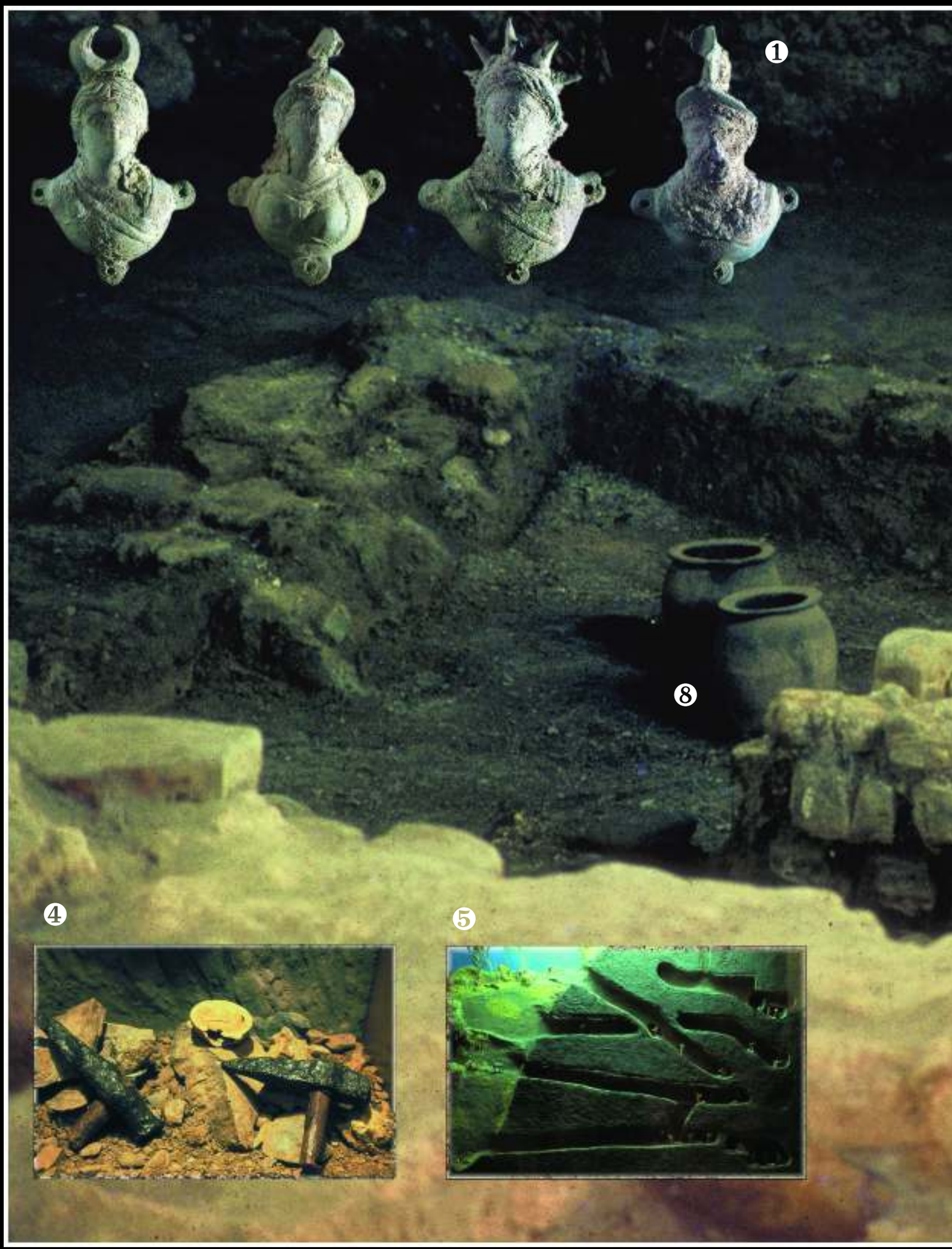


Ubicación de la fundación romana de Veleia rodeada por el río Zadorra. Trespuentes (A).

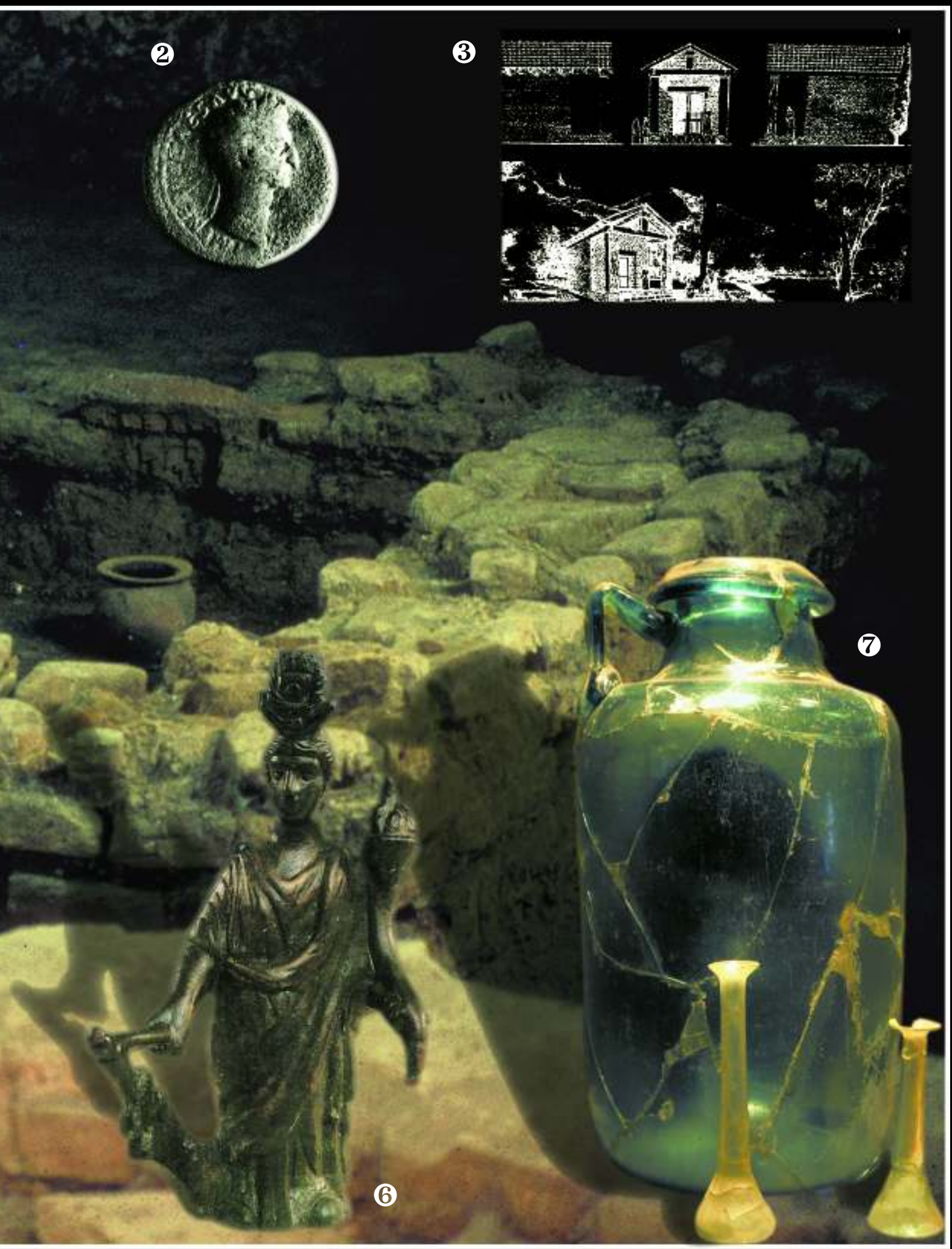


Puente romano de Mantible en Assa sobre el Ebro. Rioja alavesa.

La "vía maris". Oiasso y Forua



1.- Bronces de Higuer (Hondarribia): Isis, Minerva, Helios y Marte (Museo de Santa Elena. Irun). 2.- Moneda romana hallada en el monte Jaizkibel. 3.- Reconstrucción hipotética del templo de Santa Elena. Irun. 4 y 5.- Piquetas mineras y maqueta de las minas romanas de Arditurri en Irun. 6.- Diosa Isis Fortuna procedente del yacimiento romano de Forua. 7- Vidrios de Santa Elena. Irun. 8.- Excavaciones en la ermita de Santa Elena con urnas de incineración de la necrópolis.





Capiteles de Santacara en Navarra.
Museo de Navarra. Pamplona



Sarcófago de Castiliscar. Navarra
Museo de Navarra. Pamplona.

11. «Como en los mercados romanos, el de Pompaelo presenta patio porticado rectangular, restos de una de las *tabernae* y un edificio de planta cuadrada con amplia entrada y columnas delante, seguramente reservado como *cella* para las divinidades protectoras. Carece de *tholos* central, pero los restos de una tubería de plomo parecen indicar la existenca de una fuente». MªLuisa GARCIA GARCIA, *O. c.*, pp. 79-80.
12. Sobre la muralla de Veleia, v. Aitor IRIARTE, «La muralla tardorromana de Iruña/Veleia». «Primer Coloquio Intern. sobre la Romanización de Euskal Herria. En *Isturitz* 9, 1997, pp. 699-733. El autor hace una propuesta muy instructiva y visual de la «reconstrucción» de la muralla.
13. Mª Angeles MEZQUIRIZ, *Descubrimiento de pavimentos de opus signinum en Cascante*. En *Homenaje a don José Esteban Uranga*. Pamplona 1971, 277-292. V. también *Recientes hallazgos de arqueología romana en Navarra*. En «Letras de Deusto» 1972, mayo-ag., 261-273.
14. Mª A. MEZQUIRIZ, «Diversos tipos de pavimentos romanos hallados en las excavaciones de Pamplona». En L. D. V, 1973, 115-116. V. también J. M. BLAZQUEZ y M. A. MEZQUIRIZ, *Mosaicos romanos de Navarra*. (Madrid 1985) 53-60.

1.

■ Un nuevo hábitat

● Las ciudades romanas y su urbanismo

En una historia del arte vasco en la época romana, nada podemos decir de una arquitectura y una urbanística que pudieran denominarse vascas, pues las ruinas de centros urbanos que nos han quedado son testigos de una arquitectura típicamente romana, bajo la cual queda casi completamente sumergido el sustrato indígena.

Esa historia debería empezar por reseñar lo que se sabe de las **ciudades** fundadas por los invasores y su disposición general. Ya es algo conocer el número de tales *poleis*. Según las fuentes (aunque hay alguna diferencia de cifras entre Plinio y C. Ptolomeo), había tres ciudades en territorio de los Caristios, ocho entre los Várdulos, y 16 entre los Vascones; un total de 36 si se incluyen las situadas en territorio de los Berones. Fuera de eso, no sabemos mucho sobre la urbanística de tales núcleos urbanos, en cuanto a modalidades que pudieran contradistinguirlos de los demás modelos romanos.

Casi todas esas *civitates*, lo mismo que las *villae* que más pueden interesarnos, se hallan en lo que hoy es territorio de Navarra y más concretamente en la zona del *ager vasconum*. Por razones obvias, esa zona fue la más tempranamente romanizada, ya que por sus condiciones climáticas y geomorfológicas era la más apta para el asentamiento humano y los cultivos romanos, asi como para la instauración de una importante red viaria.

Con todo, habiendo en la región numerosos yacimientos de núcleos urbanos, no son muchas las evidencias que se han podido alcanzar en lo referente a su **disposición urbanística**, dado que las excavaciones arqueológicas en poblaciones actuales no se pueden realizar en extensión.

Normalmente son ciudades que se rodearon de **murallas**, en diversos momentos, y por diversas razones, no siempre con finalidades defensivas, a veces incluso por prestigio colectivo. Parece que de las excavaciones puede concluirse que ciudades como Pompaelo, Cara y Andelos en tierras navarras y de Irun en Gipuzkoa, podrían tener una extensión entre 12 y 18 ha, y que respondían a un plan ortogonal adaptado, en cada caso, a la topografía del terreno.

La excavación arqueológica ha descubierto **el plano de las ciudades**.

- En **Pompaelo** debe destacarse el *Macellum* o mercado público, del s. I d. C. situado en el cruce entre el *cardo* y el *decumanus maximus*, lugar donde puede suponerse que se encontraba el foro.[11]
- En **Cara** la excavación ha permitido descubrir el *decumanus maximus*, perfectamente enlosado y con sus habituales piedras pasaderas.
- En **Andelos**, además del *decumanus maximus*, en torno al cual se planeó la ciudad, se han identificado varias calles, cuya forma y disposición responden al plan general de las ciudades romanas del Imperio. La prolongación de esta principal calzada deja ver las dos entradas o salidas de la ciudad.

La arqueología revela también que en estas ciudades de provincias los restos más sobresalientes recuperados corresponden, como en la misma Roma, a **obras públicas**: el mercado, las termas y las construcciones para el abastecimiento de agua, etc.

- Así, en **Andelos** resulta espectacular el conjunto descubierto: la presa, el depósito de aguas, el acueducto, el *castellum aquae*, los ninfeos y las termas públicas.
- En **Irun**, los descubrimientos recientes bajo la calle Santiago han llevado a la evidencia de un puerto y otras estructuras en un asentamiento de unos 600 m de longitud y 300-400 m de anchura cubriendo unas 15-20 ha de extensión.

Iruña

Iruña es el yacimiento romano más importante del territorio alavés. Está situado a 11 km de Vitoria-Gasteiz, rodeado por un meandro del río Zadorra. Es la antigua **Veleia** citada por Claudio Ptolomeo en su *Geographica*.

En este lugar, ocupado durante varios siglos, la arqueología ha encontrado varios **niveles de ocupación** correspondientes a distintas etapas de su historia, anteriores a la romana.

Por el tercer nivel de su yacimiento, encima de otros dos más profundos de las edades del Bronce y del Hierro, constituye el ejemplo más característico de *oppidum* romano conocido hoy por los arqueólogos en nuestro País.

Dentro de su espectacular perímetro de un kilómetro y medio, se han desenterrado infinidad de objetos de ajuar y de adorno personal que se exhiben hoy en el Museo Arqueológico de Álava y que hacen pensar en una primera *civitas* que se fortificó en el Bajo Imperio, con una población civil más que propiamente militar, no obstante su colosal muralla. Es sabido que la inestabilidad social y económica del siglo III d. C. dio lugar a que en todo el Imperio se desarrollase una política de fortificación de centros urbanos.

La muralla de **Veleia** debió de construirse a finales del siglo III o comienzos del IV d. C., con grandes sillares de perfecto ajuste y materiales reutilizados, que en longitud alcanzan aproximadamente 450 m y que pudo muy bien llegar a los 8 m de altura.

Los datos arqueológicos no dan suficiente base para informarnos sobre el **plano urbano** exacto, aunque sí se puede afirmar su implantación sustancialmente ortogonal. Se da la circunstancia de que el repoblamiento de la ciudad en los siglos IV-V llevó a una reducción de su perímetro y a un desmantelamiento de edificios anteriores, utilizando su material para completar algunas zonas de la muralla.[12]

Además de sus murallas, el **oppidum de Iruña,** en cuanto conjunto arquitectónico muestra algunos **elementos constructivos y ornamentales**, que dan idea del desarrollo artístico de ese importante centro urbano, situado en la

calzada que conducía de Astorga a Burdeos:

- un pequeño **capitel** en forma de cono truncado decorado con ovas;
- **molduras** de mármol rosado que servían de remate de los zócalos con los que se revestían algunas viviendas;
- fragmentos de **ladrillos** decorados o pintados, etc.

* * *

Los historiadores de arte romano en las provincias del Imperio tienen amplio campo de trabajo en los restos que se van descubriendo tanto de los asentamientos urbanos como de las numerosas villas agrarias que se han ido descubriendo en el «ager vasconum». Pero ¿qué base pueden ofrecer para la tarea de un investigador que quisiera rastrear el espíritu creador de la población indígena, si se tiene en cuenta la confusión que ofrece el panorama arqueológico de la Navarra meridional y media, zonas de anterior confluencia de elementos culturales autóctonos, indoeuropeos y celtibéricos?

2.

■ Los mosaicos

• Mosaicos en las ciudades

La principal materia prima de los edificios y viviendas romanas en la tierra vasca era la piedra, arenisca o caliza, La madera servía para el entramado de los techos. Los **pavimentos** iban cubiertos de *mosaicos* (de los que se han descubierto abundantes restos y quedan por desenterrarse muchos más) y las **paredes** revestidas de mármol o, más frecuentemente, de *estuco pintado*, como se ha comprobado en las ruinas de Andelos, Cara, Pompaelo, y también en muchas villas.

Cascante

Los restos hallados (1970) en **Cascante** (ciudad celtíbera, luego vasconizada), hoy en el Museo de Navarra, constituyen el testimonio más antiguo de la presencia romana en el país, probablemente de los años 70-50 a. C. Se trata de tres habitaciones definidas por muros paralelos, perpendiculares a un muro construido con grandes sillares que servía de muro de contención a la ladera del montículo bajo el cual se asientan estas viviendas.

Pavimento con hexágonos. En las habitaciones se ha descubierto un pavimento musivario de *opus signinum* con dibujos en blanco y negro, meramente decorativos: en una de las estancias las teselas de 10 a 12 mm diseñan hexágonos secantes que originan unas líneas de rombos regulares; en la otra, forman un pequeño dibujo de rosetas esquemáticas.[13]

Cara

De la importante **ciudad de Cara** (actual Santacara) se conocía desde 1969 la existencia de algunos restos arquitectónicos. Una excavación posterior (1974-1975) reveló una secuencia cronológica entre la 1ª Edad del Hierro y el siglo I d. C. En 1994 se descubrieron buena cantidad de sillares, que podían formar parte de una conducción. También ha aparecido parte de un *decumanus pavimentado* de grandes losas, a cuyos lados se ven restos de casas de planta rectangular o cuadrada.

En general, son pocos los elementos constructivos que puedan calificarse de artísticos: Alguna pilastra, varios **capiteles corintios** y bella factura, que muestran su similitud con los salidos de talleres itálicos del tiempo de Augusto. Desgraciadamente no se han conservado las teselas que pavimentaban las estancias.

Pompaelo

De **Pompaelo**, las excavaciones practicadss desde el siglo XIX en la fortaleza instaurada por el general romano que le dio su nombre han mostrado que antes de la llegada de los romanos existía ya un *oppidum* indígena. Las excavaciones se realizaron en la zona del Arcedianato y en otros puntos estratégicos, y concretamente en la misma catedral con motivo de las obras de reforma que se han llevado a cabo en estos últimos años. La secuencia estratigráfica se sitúa entre la 1ª Edad del Hierro y el s. V. d. C.

Mosaico de la muralla. De la primera época romana (s. I a. C.) apenas han quedado restos que puedan ser considerados como artísticos. Han pasado al museo de Navarra los dos fragmentos que forman el famoso «**mosaico de la muralla**»; con teselas blancas y negras, representan una muralla construida de grandes bloques, almenada, con dos torres en uno de los fragmentos y con una torre y una puerta en el otro. Se trata de un tema muy frecuente y muy documentado dentro y fuera de Hispania; y debe ser connsiderado como un emblema o símbolo de la ciudad.

Mosaico del hipocampo. Un segundo mosaico pamplonés de pavimento es figurativo; está decorado con la **figura de un hipocampo** (animal mitológico), tema también muy socorrido en la España romana y fuera de ella. Hay asimismo fragmentos musivos con temas geométricos y florales.[14]

Mosaico de Teseo y el Minotauro. Pero lo más notable que de la antigua Pompaelo guarda hoy el Museo de Navarra es el mosaico llamado de «**Teseo y el Minotauro**». Es un pequeño fragmento (1,05 x 1,60 m), probablemente del siglo II d. C., que combina teselas negras y blancas con otras de color ocre, gris y rojo.

Representa el asunto mitológico que, según el naturalista Plinio, era el episodio preferido por artistas musivarios: el de la lucha del héroe griego con el Minotauro. Según parece, el arte imperial prefería la representación de héroes míticos a la de los dioses y diosas. Aquí el artista ha sabido dar a las figuras un extraordinario dinamismo, mediante la separación máxima que, sin perjuicio de la fidelidad anatómica, da a la posición de las piernas de ambos contendientes.

El héroe griego sujeta al Minotauro por uno de sus cuernos y alza el brazo derecho en cuya mano tenía la maza (hoy perdida) que arrebató al gigante Perifetes. Se trata de la parte cen-



Capitel de Iruña (A).
Museo arqueológico de Álava.



Capitel romano de Iruña (A).
Museo Arqueológico de Álava.



Capitel romano de Iruña (A).
Museo Arqueológico de Álava.

Mosaicos de Pompaelo y Andelos



❶





❷



❸



Detalle del mosaico Triunfo de Baco en Andelos.
Museo de Navarra.

tral de un pavimento en el que estaba también representado el laberinto de Creta, del que se ve una pequeña parte en los círculos que rodean la escena, pues en la parte derecha, el segundo círculo de doble hilera de teselas negras se interrumpe y se vuelve en ángulo recto hacia la derecha.

Andelos

En el pueblo navarro de **Andión**, identificado con la antigua **Andelos,** cerca de Mendigorria y en la margen derecha del Arga, se han hecho sucesivas excavaciones desde 1941. Blas Taracena localizó pavimentos de *opus signinum* y diversos materiales fechados entre el s. I a. C. y el IV d. C. Posteriores excavaciones sistemáticas han permitido conocer la evolución estratigráfica del lugar, que se extiende desde la 1ª Edad del Hierro hasta el s. II d. C., y han mostrado interesantes infraestructuras relacionadas con el almacenaje y distribución de agua.

Mosaico del Triunfo de Baco. En 1986 se descubrió un mosaico (hoy en el Museo de Navarra), realizado con teselas de colores neutros, que representa el mitológico **Triunfo de Baco** regresando victorioso de la India sobre un carro, del que sólo se ve hoy una de las ruedas.

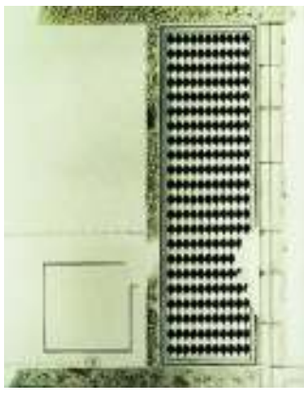
Baco está rodeado de motivos vegetales y geométricos en blanco y negro, pero de su figura sólo se conserva la mano izquierda, muy finamente realizada, con anillos en los dedos índice y corazón, que sujeta las riendas a la vez que un *cantharus* que simboliza su poder divino. De una figura que le acompaña sólo ha quedado la silueta de la cabeza; también se percibe parte de un cuerpo desnudo con la punta de la clámide movida al viento.

Conforme al relato mítico, el carro está tirado por dos panteras. A una de ellas se le ve casi todo el cuerpo, de perfil, y la cabeza de frente. Ante las fieras se alza la figura de Pan, el dios griego de la vida pastoril y dionisíaca. Con sus patas de cabra, cubierta la parte inferior de su cuerpo con pieles, presenta su torso desnudo. Dos largos y puntiagudos cuernos salen de su frente. Su brazo derecho blande un fuerte látigo con el que fustiga a las panteras. En segundo término se ve la figura fragmentada de una Bacante y en el ángulo superior derecho algunas letras que constituyen parte de la firma del *musivarius*. Toda la escena está enmarcada por un cordón y una cenefa de roleos en cuyo interior llevan hojas de hiedra. Los ángulos se hallan ocupados por cráteras.

Según M. Ángeles Mezquiriz «estamos, sin duda, ante un mosaico de tradición helenística, aunque realizado al gusto romano. Pavimentaba una sala triclinar con una zona en forma de U, en blanco y negro para situar los lechos. Los hallazgos arqueológicos encontrados en el estrato inferior del mosaico nos han aportado evidencias para fechar su ejecución a finales del s. I d. C.».[15]

Cabriana







Dibujos de los mosaicos, por Prestamero.
Ref: La arqueología en Álava en los siglos XII y XIX. Carlos Ortiz de Urbina. Edit. D.F.A. Fot. R.A.H.

• Mosaicos en las villas romanas

Si del estudio de los restos de centros urbanos pasamos a lo que se llama **poblamiento rural**, la primera constatación que sorprende al historiador del arte es el número y variedad de asentamientos romanos. Sólo en la actual Navarra se tiene evidencia de más de 250 asentamientos y esa multiplicidad ha obligado a los arqueólogos a establecer una tipología.[16] Nosotros simplificaremos nuestra exposición ateniéndonos fundamentalmente a lo hallado en las «villas».

Cabriana

De las villas romanas que sin duda existieron en el actual territorio alavés la más conocida es la **villa de Cabriana** en las inmediaciones del actual **Comunión**. El yacimiento está situado a 3 km al norte de Miranda de Ebro. Es posible que allí estuviera la **Deóbriga** que las fuentes latinas señalan como *mansio* en la ruta Astúrica-Burdígala. Descubiertas las ruinas a fines del siglo XVIII se realizaron excavaciones en el siglo XIX y se halló bastante terra sigillata y cerámica común, y algún recipiente de vidrio. La excavación se reanudó recientemente (1970-1972) y sus resultados aportaron evidencias de que la villa estuvo habitada en los siglos I y II d. C., y que sufrió luego un incendio para recuperarse más tarde en los siglos III-IV.

Los dibujos de los mosaicos. Sus pavimentos estuvieron cubiertos de bellos mosaicos que fueron vistos y descritos por el académico Lorenzo del Prestamero a fines del siglo XVIII, y dibujados, fechados y firmados por Valentín de Arambarri en 1794. Esos dibujos se guardan hoy en la Academia de la Historia de Madrid. En las recientes campañas de excavación realizadas por J. C. Elorza se descubrieron dos fragmentos de esos pavimentos, uno de ellos muy deteriorado. Pero el mejor conocimiento de tales mosaicos lo tenemos merced a los dibujos conservados en la Academia de la Historia. Ellos muestran que al menos ocho mosaicos eran de *opus tessellatum*, que preferentemente presentaban en blanco y negro motivos geométricos y vegetales esquematizados, piñas, grecas, etc. una efigie de Diana cazadora y representaciones de las cuatro estaciones.[17]

Una descripción muy explícita de los mosaicos, realizada por su descubridor Prestamero y reproducida en el **Diccionario de Historia y Geografía**, del año 1802, merece ser transcrita: «Entre los mosaicos sobresale uno con las **cuatro estaciones** del año representadas por mujeres hasta medio cuerpo con los atributos correspondientes a cada estación y dos grifos, todo repartido en seis cuadros adornados con grecas del mejor gusto, entrelazadas con mucha gracia por todo el pavimento. Las piedrecitas de que se componía éste eran negras, verdes y blancas de mármol, y otras encarnadas y amarillas de tierra cocida. El otro pavimento, a más de las grecas que corren por los extremos, tenía en el medio un gran cuadro de **Diana cazadora**, con un arco en la mano izquierda, tomando con la derecha una flecha del carcaj cargado de flechas por encima del hombro derecho. Parte de la vestimenta de la diosa era de cristales menudos de color azul y verde, bastante rezagada; su calzado parecía a las sandalias con una especie de botín o media con su atadera encima de la pantorrilla, asegurada con

lazadas pendientes a la parte delantera. Detrás de la diosa un ciervo con su brida o freno que arrastraba por el suelo...».[18] Cea Bermúdez se refiere a estos mosaicos y al informe de Prestamero y vuelve a describirlos en su *Sumario de las antigüedades romanas que hay en España...*(1832).

* * *

Es en Navarra donde podemos encontrar el número mayor y mejor conservado de mosaicos romanos. Algunos, frecuentemente cubiertos por construcciones posteriores, deben atribuirse a la época republicana. Las excavaciones nos han permitido conocer hoy no sólo la forma y estructura de los edificios, sino también otros detalles de su vida laboral y cotidiana: cómo y dónde se elaboraba el vino, se almacenaba el grano, etc.

Liédena

A la época altoimperial hay que atribuir los mosaicos de la primera época de la **villa de Liédena**. De esta rica e importante villa, verdadero latifundio situado frente a la foz de Lumbier, se ha desenterrado un copioso ajuar de cerámica clásica, de metal y de vidrio.

Los pavimentos de su peristilo y sus estancias señoriales se cubrían con mosaicos muy bellos y típicamente romanos, que exhiben **motivos ornamentales** frecuentes en las ciudades del Lacio. Los hay de muy diversas épocas, desde el s. II al IV. Predominan los **motivos geométricos**, polícromos y muy variados (cordones, rombos, estrellas, hexágonos, círculos secantes, svásticas, ajedrezados, etc.), que tras los primeros informes de Blas Taracena,[19] M. Ángeles Mezquiriz ha descrito con todo detalle en cuanto a formas y técnica.[20]

No faltan las **composiciones figurativas**, aunque muy deterioradas, como el **Triunfo de Baco**, un episodio mitológico que, a diferencia del descubierto en Andión, aquí se adivina más que se ve. Quien conoce el mito báquico puede reconstruir con la imaginación el carro tirado por panteras, de las que sólo se ve la parte trasera de una de ellas. La zona central de la escena está perdida, y en la parte delantera sólo se alcanza a reconocer las extremidades de un caballo, de un sátiro y una bacante. La escena está limitada en sus partes superior e inferior por dos cenefas de cestería, encerrando motivos geométricos, y todo ello encuadrado por un cordón. Los colores principales de la escena central y la cenefa más ancha son el blanco, rojo, amarillo y negro.

Ramalete

De la **villa del Ramalete** de Tudela, provienen varios mosaicos conservados hoy en el Museo de Navarra. Era un grandioso latifundio cuyo señor disponía de varias habitaciones pavimentadas y un conjunto termal, probablemente del siglo IV, con estancias caldeadas con hipocaustos. En esos pavimentos musivos destacan motivos florales muy diversos, guirnaldas, y la figura estilizada de un delfín.

Mosaico de Dulcitius. Entre todos los mosaicos que cubren los pavimentos de esta importante villa merece máxima atención el de la habitación nº 8 , que es el más amplio de los que se han hallado hasta hoy en la tierra vascona. Es octogonal, adaptándose sin duda a la forma de la habitación. Su eje alcanza 7,35 m y está construido con teselas blancas y negras de 8 x 10 mm y otras de varios colores (gris, rojo, ocre, verde y amarillo) de 8 mm. Se le atribuye una antigüedad que no va más allá del s. IV.

Ciñen la composición unos roleos vegetales que nacen de unas plantas que se ven en cada uno de los ángulos. Dentro de este encuadre hay un gran círculo compuesto por una guirnalda de hojas verdes y rojas que se entrelazan dejando en el centro un gran medallón y alrededor de éste otros ocho más pequeños. **El medallón** central representa a un cazador a caballo (probablemente retrato del dueño de la villa) en el momento en que acaba de atravesar a una cierva con un venablo y alza triunfalmente su brazo. Una inscripción repartida a ambos lados de la cabeza del jinete nos ha conservado su nombre:

DULCITIUS.

La representación del *dominus* en trance cinegético era una manera de expresar el señorío y grandeza del dueño del latifundio, «que tendía a ser una unidad cerrada en lo económico, lo social, lo judicial , lo religioso, etc.».[21] Estilísticamente se ha hablado de posibles influencias del próximo Oriente. En todo caso, el paisaje, lejos de ser clásico e ilusionista, está solamente sugerido con esquemas arbóreos y vegetales, y el éxito magistral del artista ha estado en expresar con perfiles y siluetas el enorme dinamismo de la escena.

Mosaico de kantharos. El pavimento de otra estancia de la misma villa (num. 5) se cubre igualmente con un bello mosaico con teselas de 8 mm y de 5 y 6 mm en el emblema, de muy variado color: blanco, negro, gris, ocre, amarillo, naranja, rojo, rosa, verde y azul marino. En la habitación se entraba a través de un vestíbulo de mosaico que ostenta temas vegetales.

El mosaico que cubre la habitación forma un cuadrado de más de dos metros de lado. Está enmarcado por una franja de composición geométrica a base de cuadrados, triángulos y paralelogramos sobre la base de una cuadrícula. El campo está compuesto por un motivo de cordón que forma svásticas alternadas. El emblema es la parte del mosaico que ha sido ejecutado con mayor cuidado y mayor riqueza de elementos decorativos y está compuesto a su vez de dos partes: la exterior es una ancha cenefa formada por cornucopias y follajes entrelazados combinados con pájaros y hojas de vid; y la interior es un cuadrado enmarcando una guirnalda a modo de corona. Ocupando las enjutas, se ven cestos con frutas y en la parte interior de la guirnalda, un gran *kantharos* sostenido por cada una de las asas por dos *putti* alados y sobre cuyo borde se inclinan dos palomas. Parece que a esta representación puede atribuírsele el sentido de augurio favorable.[22]

Arróniz/Arellano

El historiador del arte en Navarra no puede menos de lamentar que ya no esté en suelo

Cabriana



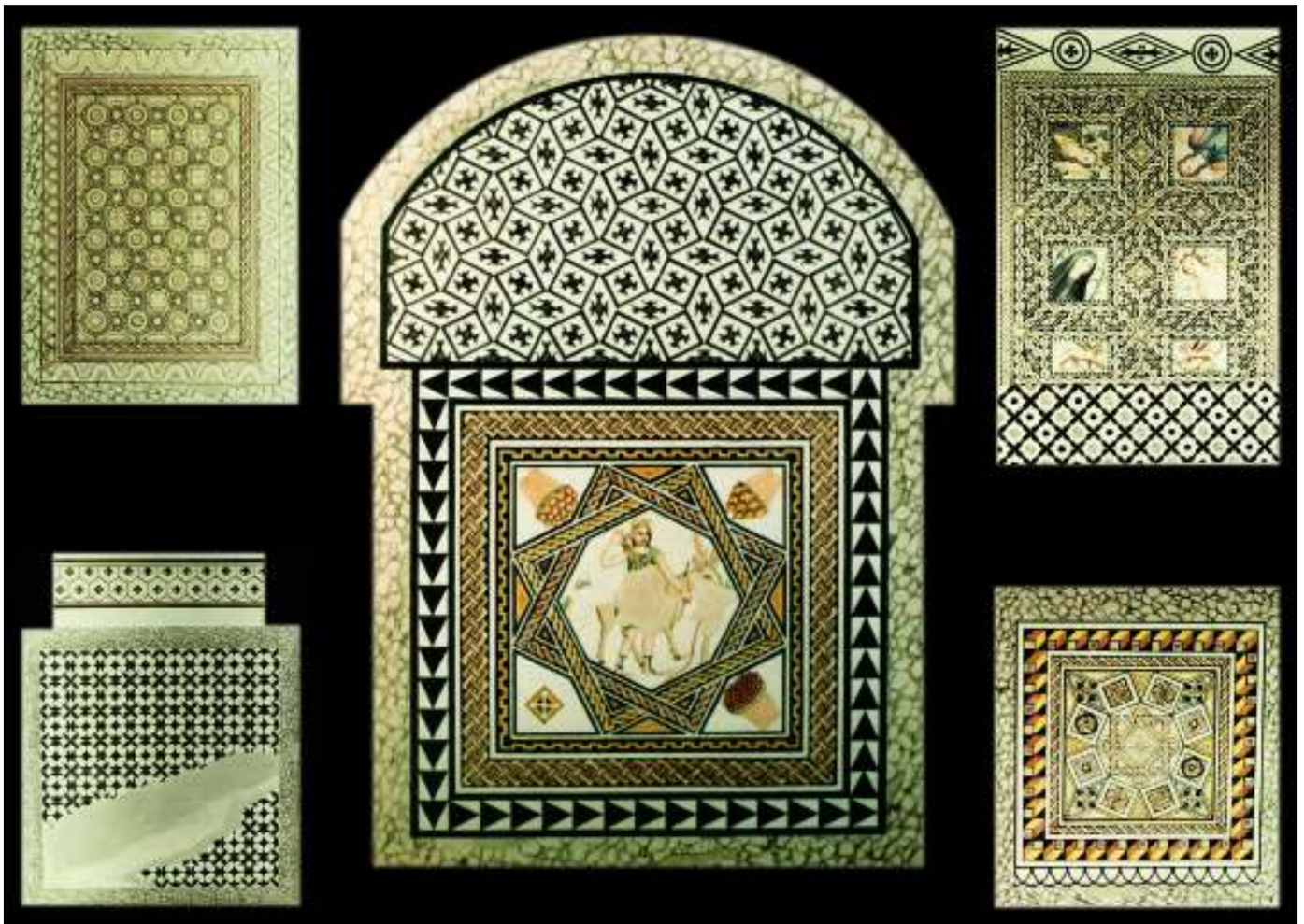




Dibujos de los mosaicos, por Prestamero.
Ref: La arqueología en Álava en los siglos XII y XIX. Carlos Ortiz de Urbina.
Edit. D.F.A. Fot. R.A.H.

15. Mª A. MEZQUIRIZ, *Museo de Navarra*. Gob. de Navarra, (Pamplona 1989) 39.
16. En su trabajo sobre el poblamiento romano, MªLuisa GARCIA (*o.c.*, p. 86 ss.) distingue ocho tipos: *vici*, *villae*, granjas, refugios, estructuras militares, fuentes termales, explotaciones mineras y cuevas.
17. «Los mosaicos de la villa romana de Liédena». En P.V. XVII, 1956, 37, n. 62, 9-35; v. también J.M. BLAZQUEZ-M.A. MEZQUIRIZ, *a. c.*, 25-52.
18. Instituto Alavés de Arqueología: «Excavaciones en el siglo XVIII en el yacimiento romano de Cabriana (Comunión, Álava)». En E.A.A. 10, 1981, 307-308.
19. B. TARACENA, «La villa romana de Liédena» II. En P.V. XI, 31, 1950, 9-40.
20. «Los mosaicos de la villa romana de Liédena (Navarra)» En P.V. 62, 1956, 9-35 más 30 láminas.
21. J.M. BLAZQUEZ, «Arte y sociedad de los mosaicos romanos en Navarra». *Primer Congreso General de Historia de Navarra* II, 307-337.
22. M.A. MEZQUIRIZ, *Museo de Navarra*, p. 37.

Mosaicos de Cabriana



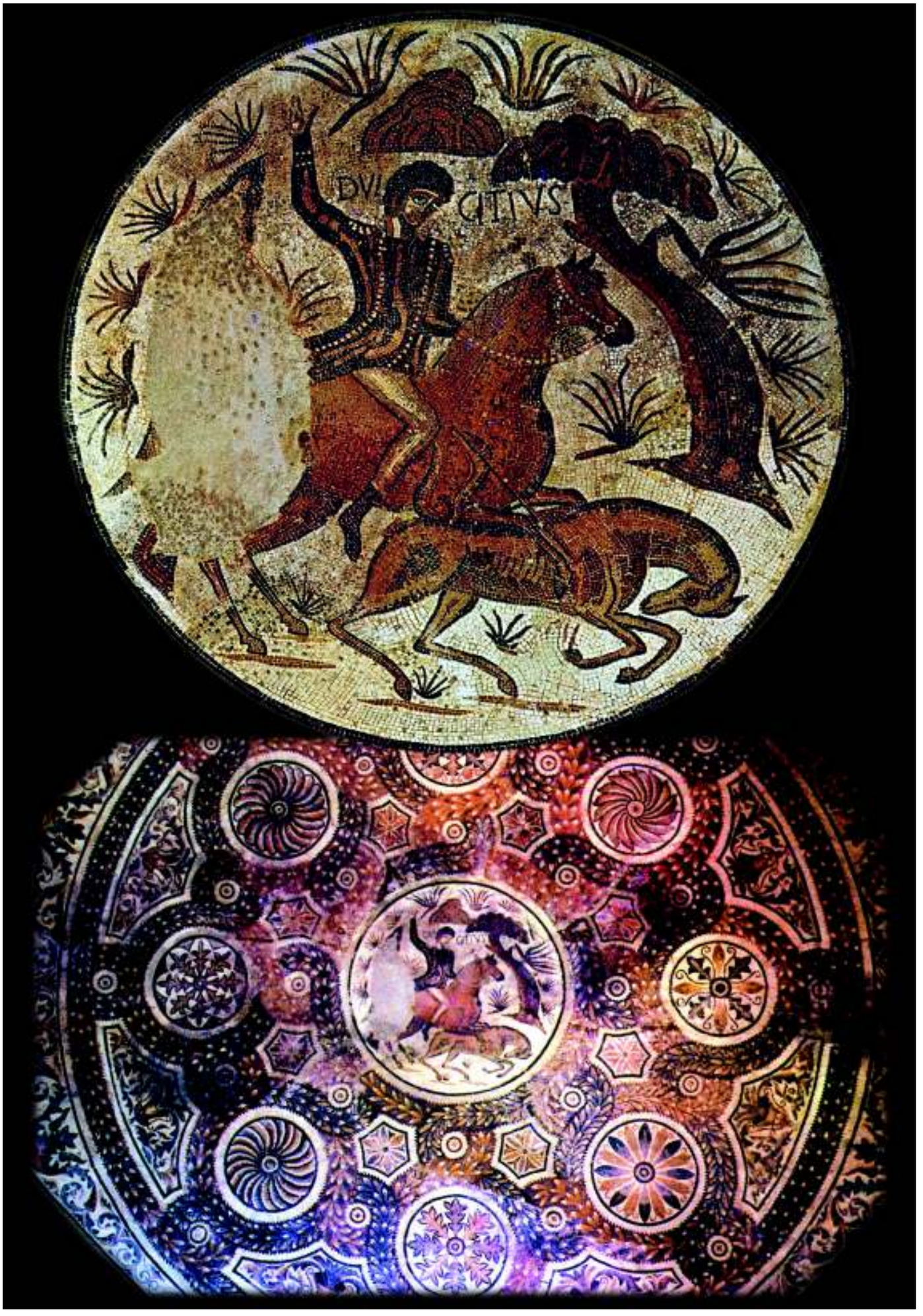
Kantharos. Ramalete







Mosaico de Dulcitius. Ramalete



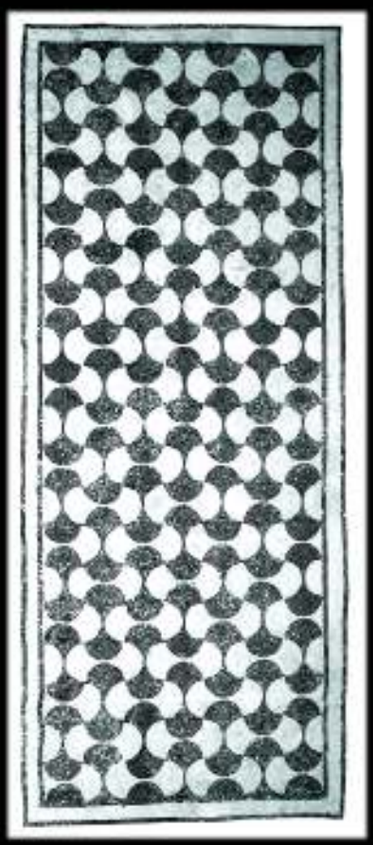
Mosaicos de Liédena y Villafranca







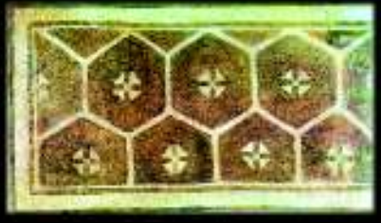
















Aras taurobólicas en la villa de las Arusas. Arellano (N).



Ara taurobólica de Leyre.
Museo de Navarra.



Ara romana. Ujué (N).
Museo de Navarra

navarro el mosaico descubierto en **Arróniz/Arellano**. De él se tuvo alguna noticia ya en 1882 y fue luego estudiado por Fidel Fita y José Ramón Mélida. Las catas realizadas por Taracena y Vázquez de Parga (1945) aportaron la certeza de que se trataba de una villa importante. Recientemente se han encontrado dependencias para la elaboración del vino propias de una villa agrícola, como bodegas de almacenaje, aulas para el prensado, el *cortinale* y el *fumarium*, un gran almacén cuadrangular, un establo y viviendas para los operarios.

Santuario doméstico. Además de algunos trozos de pintura mural y el famoso mosaico, se ha descubierto un pequeño santuario doméstico (con dos **aras taurobólicas** y una **bandeja ritual**), rejas de ventana de hierro muy bien conservadas, que parecen indicar la presencia de un *dominus.*[23] La suma de todo lo descubierto confirma una secuencia cronológica que parece alargarse desde el s. I al V. d. C.

Mosaico de las nueve musas. Indudablemente, lo más notable desde nuestro punto de vista, es el pavimento de una habitación de forma octogonal, cuyo eje mide 4,90 m. Fue Augusto Fernández Avilés quien supo interpretar el sentido de las figuras que se contienen en los nueve compartimentos diseñados en este octógono.

Se trata del mosaico de las **Nueve Musas**, que por diversos avatares terminó instalado en el Museo Arqueológico de Madrid. Se ha perdido casi totalmente el medallón central, de 1,66 m. de diámetro, conservándose solamente el dibujo de los cuartos traseros de un caballo. Toda la composición del octógono está ceñida en su borde exterior por una faja ornamental de cintas entrelazadas que mide 0,20 m de ancho. Entre ella y el medallón central se sitúan nueve compartimentos trapezoidales, en cada uno de los cuales se presenta una musa, acompañada por la figura de un varón (un «maestro»), y encima el esquema de una villa. Por la variedad de formas que presentan las villas representadas en cada compartimento y por los detalles vestimentales de las figuras, este mosaico es de una especial significación y ofrece un interés poco común para los historiadores.[24]

Otras villas

No podríamos terminar este apartado sobre los mosaicos sin hacer siquiera una mención de los descubiertos en **Villafranca** donde con teselas de color negro, blanco, ocre y rojo, se diseñan motivos geométricos y vegetales.

Desgraciadamente se ha perdido casi todo lo que de ornamentación arquitectónica y valor artístico había en otras villas agrícolas del *ager vasconum*: en las de **San Esteban** y **Los Villares** de Falces, en el yacimiento de **Funes,** en el **Castillar** de Javier, en la **Villa del Cerrao** de Sada, en **Santa Cruz** de San Martín de Unx, en **Gallipienzo**, en **Mues**, en **Lumbier**, etc.

En todo caso, cabe decir que «las villas vasconas de El Ramalete, de Arróniz y de Liédena no desmerecen por sus mosaicos de otras villas del resto de Hispania; y de la mayoría de las villas bajoimperiales de fuera por sus mosaicos y su urbanismo, lo cual es un buen índice del nivel alcanzado por sus propietarios».[25]

• Periodización formal y estilística

Resumiendo lo que hemos ido observando en los mosaicos de época romana, desde un punto de vista formal y estilístico se podría sintetizar señalando tres épocas.

- Los mosaicos más antiguos, desde la *época republicana* hasta los Severos, frecuentemente en *opus signinum* como son los más antiguos hallados en Pompaelo, Cara y Andelos, reflejan gran austeridad formal y están hechos con teselas en blanco y negro.
- Más tarde, bajo el *dominio de la tetrarquía*, los grandes señores se van a vivir en sus fincas y las villas, en Navarra como en otras partes, se embellecen con magníficos mosaicos de gran riqueza cromática, como vemos en el Ramalete (Tudela) y en Liédena.
- Finalmente, en el *Bajo Imperio*, superada la crisis del s. III, los mosaicos ofrecen abundantes escenas figurativas (cacerías, episodios mitológicos, etc.) en los que se advierte una influencia orientalizante y quizá más directamente de África.[26]

* * *

La arqueología tiene en Vasconia, y especialmente en la actual Navarra, un horizonte de amplísima perspectiva. Lo que se ha recuperado, en comparación con lo que realmente existió, sobre todo en lo arquitectónico y urbanístico, es muy poco. En contraste con esa carencia, es notable la abundancia y calidad del ajuar doméstico que se ha ido desenterrando de los yacimientos en ciudades y villas.

Vestigios de pintura mural

Hoy nos resulta tan fácil comprender que algunas muestras del arte pictórico decorativo de época romana, en Vasconia lo mismo que en otros lugares de la Península y del Imperio, hayan pervivido hasta hoy gracias a la técnica musivaria empleada, como que apenas podamos referirnos a la pintura mural por la escasez de sus vestigios.

Un estudio de la pintura mural romana en el territorio alavés y que se ha circunscrito a **Iruña/Veleia**, y a las villas de **Cabriana** y **Arcaya** nos aporta al menos la certidumbre de la existencia de tales pinturas que decoraban algunas habitaciones en techos, paredes y zócalos. La técnica más general era el temple.

Los *techos* se adornaban a base de casetones cuadrados en cuyos bordes se dibujaban lineamentos rectangulares, a modo de elementales cenefas, que encerraban un florón central circundado por círculos concéntricos. En los *espacios angulares* se pintaban hojas trilobuladas, lises y otros motivos geometrizados, cromáticos, predominando el rojo y el negro. Estos eran también los colores que dominaban en los *zócalos*. En ninguna de esas decoraciones parietales se han descubierto aún figuras humanas o escenas similares a los que presentan los mosaicos ya conocidos.[27]

23. A. FERNANDEZ AVILES, «El mosaico de las Musas de Arróniz y su restauración en el Museo Arqueológico Nacional». En A.E.A. XVIII, 1945, 342-350.
24. M.A. MEZQUIRIZ, «La villa romana de «Las Musas» en Arellano». T.A.N. 10, 1991-1992, 444-445; T.A.N. 11, 1993-1994, 55-100.
25. J.M. BLAZQUEZ, *O. c.*, p. 327.
26. J.M. BLAZQUEZ, *Ibidem.*
27. I. FILLOY, E. GIL, A. IRIARTE, «La pintura mural romana en Navarra. Estado de la cuestión». En P*rimer Coloquio de pintura mural romana en España.* (Valencia 1992), 107-113.

3.

■ Los restos escultóricos

• Esculturas

El estudio de los trabajos lapídeos de época romana conservados o descubiertos en la Península y concretamente en el País Vasco permite captar a veces algún acento claramente indígena en las figuras y formas talladas en relieves y estelas. Pero, como es obvio, en la mayoría de tales obras más frecuentemente se hacen palpables los refinamientos de la cultura latina.

De hecho, el estudio antroponímico de aras, estelas y esculturas parece demostrar que, al margen de la **onomástica romana** claramente que ostentan la mayoría de las inscripciones lapidarias, existen algunos **nombres de raíz indígena**: *Illuna, Aitea, Vinumburu, Aituneo, Belteson* (?), etc.[28]

Hay que notar también que, junto a una abrumadora mayoría de **deidades romanas**, se han hallado dedicatorias a **númenes hispánicos** –*Belisto*– (si es que, como sugiere Elorza, no proviene del vasco *Beltz*), ibéricas –*Tullonio*–, o estrictamente locales, como *Matribus Useis*, que algunos relacionan con el vasco *Uxua*.

Por el momento, los datos que ofrece la arqueología, no obstante cierta simbiosis o contaminación entre la cultura invasora y la invadida, comprobada por la antroponimia, no es mucho en lo que podríamos identificar acentos vascos tanto en el terreno de las formas y estructuras como en los contenidos y motivos iconográficos.

En cuanto a las obras escultóricas, es claro que no podremos calificarlas de arte vasco sino de arte **en el País Vasco**.

Escultura femenina labrada en mármol blanco, procedente de Iruña, interpretada al principio como una copia de la *Gran Herculanesa*, y luego como representación de Ceres, la Fortuna, Livia, etc., que algunos han fechado en el s. I y que otros, como Juan Carlos Elorza, denominándola «Orante», clasifican como pieza helenística de la primera mitad del s. II.

Torso thoracato. Procedente asimismo del oppidum de Iruña es el llamado **torso thoracato** del Museo de Vitoria-Gasteiz, copia en yeso de un original conservado en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid, obra de la misma época que la anterior.[29] Ningún rasgo de arte indígena cabe distinguir en tales esculturas;

Retrato masculino en mármol blanco (de 24 cm) perteneciente a la primera época imperial y descubierto recientemente en las ruinas de la antigua ciudad de los «Carenses» (Santacara).

Gran torso hallado en Sangüesa en 1965 (de 80 cm), identificado por Balil, en un artículo extraordinariamente documentado, como **Artemis**, la diosa de la caza, probablemente del siglo II.[30]

Togado. El gran bronce descubierto en Pamplona en 1895, probablemente de la época de los Flavios, que no representa a ninguna deidad femenina sino a **un togado** que sujeta los vuelos laterales de su vestido.

Sátiro escanciador, pequeño bronce, que del Castillo de Javier pasó al Museo de Navarra.

Estatuilla de bronce descubierta en Rentería, hoy en ignorado paradero.

Todas estas piezas son tan romanas de espíritu y de forma como también lo son:

- El hermoso **sarcófago de Castiliscar**, típico ejemplo de los sarcófagos cristianos del siglo IV, indudable producto de un taller romano exportado a Hispania.[31]
- El **ara romana de Aitzgorri**
- Las **monedas** que se han ido desenterrando en todo el territorio vasco, algunas incluso en la zona no romanizada.

4.

■ Las lápidas y estelas

Refinamiento latino y acento indígena

Nuestra opción metodológica de ceñirnos a reseñar aquellos restos que de la Vasconia romanizada tengan un claro valor artístico nos exime de tener que registrar en estas páginas lo que los arqueólogos van hallando de interesante y valioso en el campo de la numismática y de las meras inscripciones epigráficas, cuando éstas no se acompañan de signos, símbolos y figuras de alguna significación estética.

Los romanos labraban las piedras para dejar recuerdo y avivar la memoria de sus difuntos o para alzar aras y altares en ofrenda a sus deidades, civiles o domésticas. Son lápidas y estelas que ostentan inscripciones conmemorativas a honra de ilustres personajes. Frecuentemente atestiguan el sentido artístico de la mano que las labró.

Afortunadamente han llegado hasta nosotros algunas estelas en las que la tosquedad misma de la talla parece acusar una mano indígena. Como puede preverse, la mayoría de las estelas descubiertas se hallan en los territorios de Álava y Navarra. En las halladas en la vertiente atlántica la decoración es predominantemente de motivos vegetales o geométricos, abundando entre éstos el signo de la cruz, un hecho que ha motivado el replanteamiento del problema sobre una temprana cristianización del País Vasco, problema que, por sus consecuencias en la iconografía artística, abordaremos en otro capítulo.

Estelas con jinetes

En cuanto a la temática de los motivos grabados en la estelas, empecemos por mencionar ante todo las estelas representando jinetes. Caro Baroja ha observado a este respecto que la afición del vasco al caballo y su conocida destreza ecuestre se podría relacionar con el papel que desempeñó entre sus antepasados el caballo, tanto desde el punto de vista económico como del religioso.



Ara de Cabriana.
Museo Arqueológico de Álava.



Ara romana en la ermita de Santa Magdalena en Atharratze/Tardets.



Ara romana dedicada a Júpiter en Aibar (N).
Museo de Navarra

28. En cuanto a la romanización y el panorama lingüístico en el País Vasco Atlántico véase M. ESTEBAN, *O. c.*, pp. 224-262. Por lo que toca a Álava, v. Mª Lourdes ALBERTOS, «Álava prerromana y romana. Estudio lingüístico». E.A.A. 1970, 107-223.
29. J.C. ELORZA, «La escultura «thoracata» de Iruña». En E.A.A. 5, 1972, 195-207.
30. J.C. LABEAGA, «Carta arqueológica del término municipal de Sangüesa (Navarra)». *Trabajos de Arqueología Navarra* 6, 1987, 7-106.
31. H. SCHLUNK, «El sarcófago de Castiliscar y los sarcofagos paleocristianos españoles de la primera mitad del siglo IV». En P.V. 28, 1947, 305-353.



❶



❹

❺



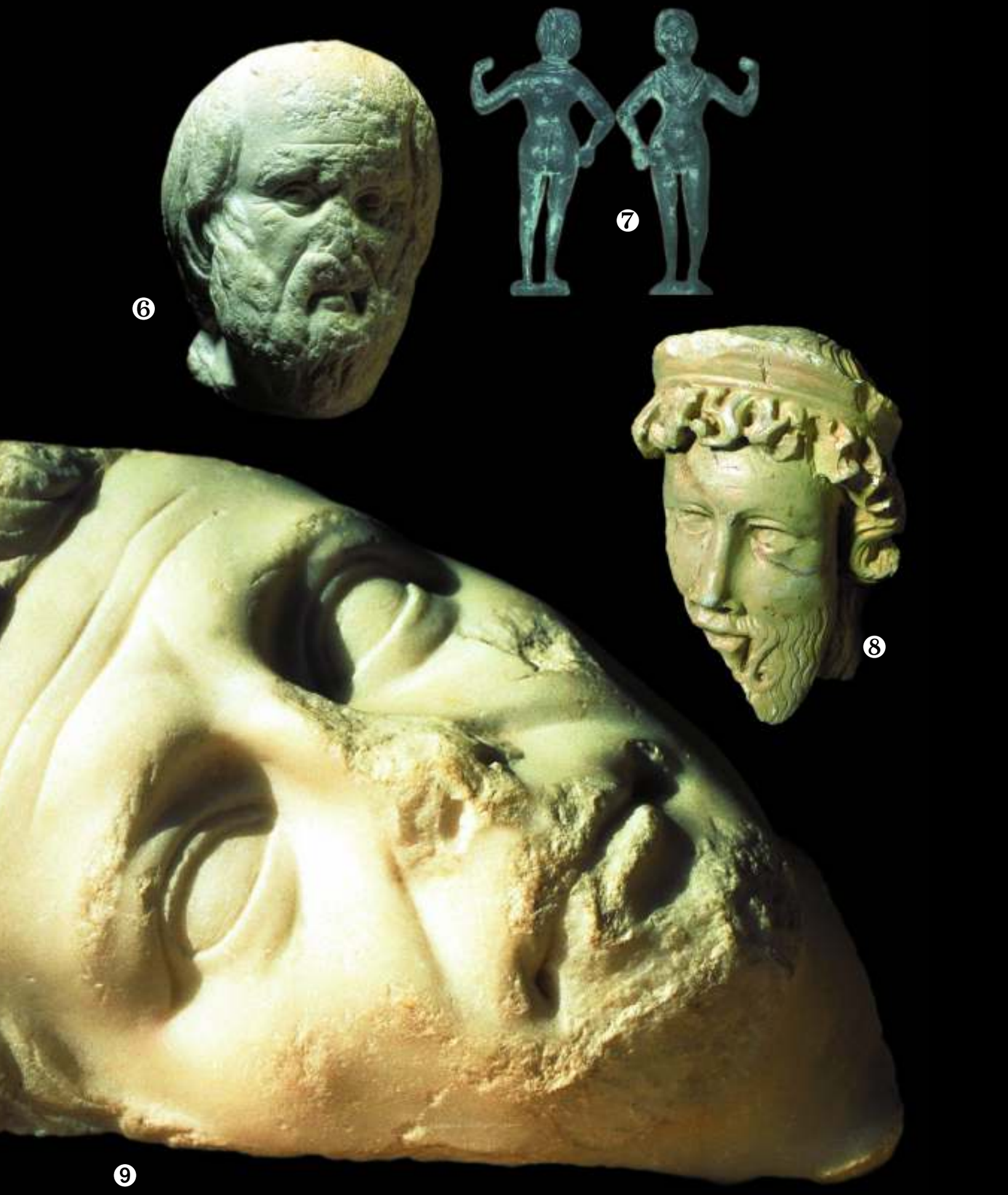
❷



❸



1.- El "Thoracato de Iruña" (Museo Arqueológico de Álava). 2.- La dama de Iruña/Veleia [La gran Herculanesa], (Museo Arqueológico de Álava). 3.- Gran torso de Artemis. (Museo de Navarra). 4.- Sátiro escanciador (Museo de Navarra). 5.- Mercurio (Museo de Navarra). 6.- Cabeza de Sócrates de Arcaya (Museo Arqueológico de Álava). 7.- Estatuilla de bronce de Rentería. 8.- Cabeza de Dionisos/Baco de Arcaya (Museo Arqueológico de Álava). 9.- Cabeza masculina de Santacara (Museo de Navarra).



ESTELAS CON JINETE



Estela de Bearin (N).
Museo S. Telmo (Donostia/San Sebastián)



Estela de arte indígena.
Museo S. Telmo (Donostia/San Sebastián)



Lápida de Lerga (N).
Museo de Navarra.



Bajorrelieve de Marquínez (Álava).
Fot. A. Llanos.

ESTELA DE ANDREARRIAGA. La conocida estela de Andrearriaga (Oiartzun), hoy en el Museo San Telmo, presenta una tosquísima figura de jinete sobre una inscripción

–VABELTESONIS (?)–

que ha dado mucho quehacer a los epigrafistas y que Ignacio Barandiarán interpreta como

VAL(erius) BELTESONIS,

viendo en ella un síntoma de que en ese tiempo se iniciaba ya un proceso de latinización de la onomástica indígena. Este arqueólogo considera la estela como de carácter funerario y la cree ejecutada en la época de Augusto. Poco puede decirse de la figura ecuestre, apenas sugerida con trazos infantiles.

ESTELA DE URBIOLA. De origen vascón parecen igualmente dos estelas que posee el mismo Museo San Telmo de Donostia-San Sebastián, y en las que podría verse la mano de un artista autóctono.

Una, procedente de Urbiola, ostenta encuadradas en un rectángulo tres figuras frontales en su parte superior, pero con las piernas de perfil mirando a la derecha. Visten túnica hasta la rodilla y se abrazan por los hombros. En el estrecho espacio que queda sobre las figuras se ven dos martillos (uno en cada extremo) y dos objetos no identificables En la orla que sirve de marco a toda la composición figura a la derecha una lanza vertical, y debajo dos cuadrúpedos (¿caballos?). La estela ha sido datada entre los siglos II y V de nuestra era.

ESTELA DE BEARIN. La otra estela, procedente de Bearin (Estella-Lizarra), presenta en su parte central un esquema de templete que sirve de marco a la figura central: un hombre de frente, vestido de túnica hasta la rodilla, llevando en su izquierda un bastón o una lanza; sobre sus hombros se ven dos lunas crecientes. En torno al motivo central van ocho círculos; y en la parte inferior va la inscripción que algunos paleógrafos han desarrollado así:

D(iis) M(anibus) FI(lio) SUI P(ecunia) S(ua)
P(lus) M(inus) A(nnorum) VII LEO,

datándola entre los siglos I y III de nuestra era.

ESTELA DEL JINETE. La estela del jinete, desenterrada en **Iruña** (Museo de Vitoria-Gasteiz) es, dentro de este tipo de representaciones, una de las más interesantes por la fuerza expresiva con que está dibujada, mediante una línea de incisión muy fina, la silueta desnuda del jinete, armado con la lanza y en actitud de carga. Es un dibujo de dinámica expresividad que cabría relacionar con representaciones análogas de la cultura ibérica en el Norte; pero un examen detenido pone de manifiesto, según Gratiniano Nieto, «ese acento orientalizante que tiene la figura del guerrero, acento que pudo llegar a esta zona a través de la cuenca del Ebro y ser plasmado por un indígena que utilizaría la línea como medio de expresión». El mismo arqueólogo señala que el tipo de lanza portada por el guerrero sugiere su origen celta, y hace pensar en los indígenas asentados en Iruña a finales del siglo II a. C.

RELIEVE DE MARQUÍNEZ. Mención especial merece el relieve descubierto en una roca de una cueva artificial de Marquínez, con **dos figuras tosquísimas, una a pie (de 1,30 m de altura) y otra ecuestre**, grupo que ha sido interpretado por Elorza como representación de un devoto implorante (quizá palafrenero) de la diosa Epona, deidad de origen galo, cuyo culto como diosa popular de la caballería se difundió por el Imperio entre los siglos II y IV.[32]

ESTELAS CON GRUPOS DE PERSONAS

Un grupo especial de estelas podría formarse con las que, encima del texto, cuando lo hay, presentan varias figuras humanas (dos, tres o más), esquemáticamente diseñadas sobre encuadres rehundidos, que indudablemente tienen carácter funerario.

ESTELA DE NARVAJA. Una estela procedente de *Narvaja* (Álava) representa dos personajes, hombre y mujer, con bastones; llevan ambos un objeto cuadrangular que puede ser una *sítula*. Entre las dos figuras, hay un creciente lunar. Conserva restos de una decoración en greca de incisiones entrecruzadas que rodeaba la estela, pero ha perdido la inscripción que ostentaba en su pie.

ESTELA DE CAMPEZO. También ha desaparecido la inscripción de una estela procedente de *Santa Cruz de Campezo*. La estela lleva un recuadro de ornamentación geométrica lograda con técnica de talla a bisel. Su campo está dividido en tres franjas: En la superior va un creciente lunar con las letras D M debajo y una roseta de seis pétalos en círculo resaltado; quizás otra análoga iría en el ángulo derecho; en la ancha franja central van representados tres personajes: dos ostentan junto a sí un par de venablos, cada uno. En la franja inferior iría la inscripción desaparecida.

ESTELA DE IRUÑA. En otra estela procedente de *Iruña/Veleia* (en el Museo de Álava) se representan bajo arquería y con técnica de fondo rehundido, dos figuras humanas muy esquemáticas: la cabeza indicada con disco plano, con incisiones que pretenden señalar ojos, nariz y orejas. Debajo la inscripción:

D M AUNNIA SECUNDIANA.

ESTELAS CON OTRAS REPRESENTACIONES

ESTELAS DE CONTRASTA. En *Contrasta* pueden verse varias estelas empotradas en una ermita con inscripciones dedicatorias. Dos de ellas presentan **ruedas de radios curvos**, que, como es sabido, constituyen un símbolo solar muy frecuente en las estelas hispano-romanas.

ESTELAS DE OCÁRIZ. En *Ocáriz* se conservan dos estelas notables no por su inscripción, hoy ilegible, sino por su decoración. Una representa un **toro** y varios **instrumentos de labranza**.

ESTELA DE MARCO SEMPRONIO. Otra, dedicada a un tal Marco Sempronio, tiene una bella decoración vegetal, entre la que se ve un ciervo y otro animal.

LA ESTELA DE SAN ROMÁN *de San Millán* está empotrada en la iglesia. Tiene una decora-

32. J.C. ELORZA, «Un posible centro de culto a Epona en la provincia de Álava». En E.A.A. IV, (Vitoria-Gasteiz 1967), 187-193; A. LLANOS, «En torno al bajorrelieve de Marquínez (Álava)». En E.A.A. 2, (Vitoria-Gasteiz, 1967), 187-193.

ción de **hojas y tres peines**, quizá por estar dedicada a tres mujeres.[33]

Estela de Galdácano. Aunque se la ha relacionado con éstas, la estela de **Galdácano** (Museo Arqueológico de Bilbao) no parece de la misma escuela. Dentro de un recuadro aparecen **tres figuras en relieve plano**: la de la izquierda es un personaje masculino desnudo, probablemente un niño; el personaje central es mucho más robusto y lleva túnica corta; el de la derecha está parcialmente borrado, pero su túnica larga permite que se le interprete como mujer.

Estelas con símbolos

Un grupo aparte podría formarse con las estelas decoradas con símbolos, tales como el **creciente lunar**, cuya significación fue estudiada por García Bellido. En la región alavesa el creciente lunar aparece a veces solo, y en otros casos unido a discos radiados, ruedas de rayos curvos, rosetas, etc.

Los **círculos**, radiados o secantes entre si, aparecerán luego en el repertorio del arte vasco medieval, por ejemplo, en kutxas y pilas bautismales (Ormaiztegi, Zaldibia, etc.).

Igualmente, la **cruz gamada** o svástica, cuyo valor arquetípico y universal se ha señalado justamente, se afirmará especialmente en la tradición de nuestro pueblo.

Estelas en Navarra

Como puede suponerse, la Navarra meridional es la región que ofrece mayor número de estelas romanas, siendo también las mejor conservadas y las de mayor calidad artística.

Estela de Porcius Felix. Proveniente de un yacimiento de *Carcastillo* se conserva en el Museo de Navarra una estela dedicada a un **Porcius Felix**, de 70 años. La inscripción está situada en la zona media de un cuerpo prismático ligeramente trapezoidal. Al perfil de su cabecera semicircular se adapta una roseta de seis pétalos, bajo la cual se ve un creciente lunar entre dos rosetas. Debajo de la inscripción aparecen tres crecientes lunares inscritos en un rectángulo, bajo el cual hay una simple arcada.

Estela de Aguilar de Codés. De *Aguilar de Codés* proviene un fragmento de estela funeraria, en cuya parte superior aparece la letra M (= Manibus), indicadora de su **consagración a los Manes**, y debajo, inscritas en una cartela rehundida, **dos figuras femeninas** en pie (y parte de una tercera) las tres con las manos enlazadas.

Otras estelas. Esta región de *Aguilar de Codés* y de *Marañón*, en los límites entre las dos provincias actuales de Navarra y Álava y que en época romana debió de estar habitada por los Várdulos, se han descubierto varias estelas que respiran un mismo espíritu: ostentan figuras sin detallar apenas los elementos anatómicos y vestimentales; sólo en algunas cabezas se insinúan las líneas de los ojos, nariz y boca. Las figuras, se presentan de frente, a veces bajo arcos, vestidas con un indumento corto, dándose la mano. En algún ejemplar una figura queda aislada de la otra, separada por un peine; en otro, entre figura y figura aparece un signo triangular como el normal de interpunción en epigrafía.

* * *

Estelas en Gastiáin. Las de mayor calidad artística son sin duda varias procedentes de la ermita de San Sebastián de *Gastiáin* (ermita que ha venido a ser el núcleo más importante de Navarra en hallazgos epigráficos). Estas estelas ostentan, en general, figuras animales, toros, ciervos, aves afrontadas, a las que se atribuye una significación funeraria.

Estela de Buturra. La más bella de esta serie de estelas de **Gastiáin** (ingresada en el Museo de Navarra en 1946) está dedicada a **Buturra,** hija de un tal **Viriato**. Una bella cenefa de pámpanos y racimos, que nace de dos jarras situadas en la parte inferior y que termina en la parte superior enfrentados a un ara, encuadra un rectángulo dividido en cuatro zonas: La más alta contiene un nicho formado por un arco ultrasemicircular, sostenido por columnas; el centro de ese nicho lo ocupa una figura femenina sedente con peines a ambos lados; en las enjutas superiores hay rosetas y cardas, junto a las siglas rituales D(iis) M(anibus); en las inferiores van dos páteras. Debajo de esa zona superior está la inscripción en forma de *tabula ansata*:

AN(n)IA BUTURRA
VIRIATIFILIA
AN(norum) XXX H(ic) S(ita).

Por debajo, ocupando una metopa entre dos árboles, aparece una figura de bóvido vuelto hacia la derecha. Finalmente, en el piso inferior, lleva un disco conteniendo una flor de numerosos pétalos, y a ambos lados ruedas de radios curvos y cráteras. Todo el conjunto revela un buen sentido de la composición.

Estela de M. Junius Paternus. La misma procedencia tiene otra estela (ingresada en el mismo Museo en la misma fecha) también con dedicatoria. Como en la anterior, su decoración se halla enmarcada por una cenefa de pámpanos y racimos que acaban en la parte superior enfrentados a un ara. Dentro se ven dos espacios: uno amplio, conteniendo una gran rueda de radios curvos sinistrógiros dentro de un círculo dentado. Bajo ella dos aves y un racimo de uvas, y a ambos lados cráteras y páteras. Por debajo aparece el epígrafe en dos líneas enmarcadas con un fino baquetón:

M(arcus) JUNIUS PATERNUS
CANTABRI FILIUS AN(norum) XXX

Evidentemente se trata de una estela incompleta. Perdió una parte inferior que, según testimonio del historiador Fidel Fita, estaba decorada con la figura de un jinete.

Se ha observado que gran parte de los *elementos formales* que caracterizan a estas estelas –el relieve casi plano, el gusto por la incisión y el dibujo, etc.– parecen responder a una tradición indígena o céltica bien fundamentada, sobre la que la romanización empezaría a jugar un papel decisivo al introducir su preferencia por una figuración más naturalista.[34]

Por otra parte, desde el punto de vista *iconográfico*, aunque se constata la aparición de

Estelas con personas



Estela de Narvaja (A)
Museo Arqueológico de Álava.



Estela de Iruña/Veleia (A)
Museo Arqueológico de Álava.



Estela Manibus. Aguilar de Codés (N).
Museo de Navarra.



Estela de Galdakao (Bizkaia)
Estudios de Arqueologia Alavesa, nº 6.



Estela de Ocáriz (A).
Museo Arqueológico de Álava.

33. Una descripción bastante completa de las estelas romanas en ese territorio, v. en J.C. ELORZA, «Estelas romanas en la provincia de Álava». En E.A.A. IV, 1970, 235-250.

34. F. MARCO SIMON, «Las estelas decoradas de época romana en Navarra». *Trabajos de Arqueología Navarra* I, 1979, 205-250.

Estelas

❶



❸



❹



❺



❷



❻



1.- Estela de Buturra en Gastiain (Museo de Navarra). 2.- Lápida de San Román de San Millán.
3.- Estela de Campezo (Museo Arqueológico de Álava). 4.- Estela de M. Junius Paternus en Gastiain (MN). 5.- Estela de Lemona.
6.- Estela de Ocáriz (MAA). 7.- Estela de Villatuerta (MN). 8.- Estela de Marco Sempronio Fusco en Luzcando (MAA).
9.- Estela de Marañón (MN). 10.- Estela de Andrearriaga (Museo de San Telmo). 10 a.- Estela del "jinete"en Iruña (MAA).





Estela de Aguilar de Codés (N).
Museo de Navarra.



Estela de Marañón (N).
Museo de Navarra.



Estela de Porcius Felix
Museo de Navarra.

temas muy mediterráneos como vides, yedras, coronas y objetos cultuales, se mantiene la insistencia en temas arquetípicos muy enraizados en la tradición indígena: el círculo, el creciente, los arcos, ciertos animales simbólicos.

Estelas en la zona navarro-aragonesa

José E. Uranga clasificó nueve lápidas, halladas en una zona navarro-aragonesa profundamente romanizada, que él interpretó como señal inequívoca de un **culto al toro**, de carácter genesíaco. En algunas de esas lápidas la efigie del cornúpeta va acompañada de signos astrales: el disco solar y el creciente lunar. Uranga ha observado cómo, aun abandonado el culto al toro, continuaron sus reminiscencias inconscientes en algunas representaciones del arte medieval navarro: canecilos de Irache, ménsulas y capiteles de la catedral de Pamplona, etc.

Figuras diversas. Otras estelas con inscripciones dedicatorias y con figuras humanas a veces ecuestres, o de animales, o con signos difícilmente identificables, se han hallado en Villatuerta, Lerga, Eslava, etc. A. Marcos Pous y R. García Serrano han estudiado algunas de ellas. Ellos han lamentado que la investigación iconográfica, artística y simbólica no haya estado a la altura de la investigación epigráfica que es la que hasta ahora ha absorbido el interés de los arqueólogos; y al mismo tiempo han subrayado la importancia que tiene, en todo caso, el descubrir en las estelas rasgos comunes que permitan agruparlas por áreas geográficas.

Dibujos de arquerías. Procedentes del **oppidum** de Iruña/Veleia, y relacionadas con las anteriores porque suelen contener figuras esquemáticas, hay algunas estelas con dibujos de arquerías. Sobre el significado de tales arcos, se supone que tienen carácter funerario, pero no es unánime la opinión de los especialistas. ¿Son las puertas del cielo? ¿la casa del difunto? García Bellido y otros piensan que no deben interpretarse como puertas sino como arcos de puente. En algunos casos, como en Iruña, estos arcos son ultrasemicirculares.

* * *

Por su falta de valor artístico, nos abstenemos de recensionar aquí otras pocas estelas de la cuenca cantábrica que presentan figuras frontales estáticas y muy esquemáticas, de las que da cuenta la profesora Milagros Esteban en su obra fundamental sobre la romanización en el País Vasco Atlántico.[35]

5.

■ Los ajuares y cerámicas

Los arqueólogos han observado que los pequeños restos de artesanía que se han ido descubriendo en las zonas romanizadas de Euskal Herria, sobre todo de adorno personal, aderezos, fíbulas para sujetar las piezas del vestido, alfileres para el peinado, etc. son del mismo estilo que los procedentes de otros talleres de Hispania y de Galia. Su material más frecuente es el hueso, pero también abundan las piezas de marfil, plata y bronce, y más raramente el oro.

Lo mismo debe decirse de los vasos desenterrados en nuestras necrópolis y en otros yacimientos.

Cerámicas

La mayoría de las vasijas recogidas pertenecen a los diversos tipos conocidos fuera de nuestro país: *sigillata hispánica, sigillata sudgálica, cerámicas comunes*.

En cuanto a la que puede clasificarse como **cerámica común local**, queda siempre la dificultad de precisar lo que en ella puede haber de típicamente autóctono.

Yacimiento de Iruña/Veleia. De la cerámica indígena encontrada en los niveles inferiores de **Iruña/Veleia** (Álava), de superficie lustrosa, de paredes gruesas y con mucha mica en la pasta, decorada con verdugones resaltados adornados con incisiones o impresiones digitales, puede decirse que es prerromana y tiene caracteres centroeuropeos; pero este hecho no es necesario explicarlo –como señala Maluquer– por la presencia de gentes nuevas sino por simple influencia cultural de los pueblos de habla indoeuropea.

Yacimiento de Santa Elena. Las excavaciones hechas por Jaime Rodríguez Salís en la desembocadura del Bidasoa (1971), y luego continuadas bajo la ermita de Santa Elena (1973), en una extensión no mayor de 80 m^2, dieron un resultado inesperado: la certidumbre de la importancia de Irun como ciudad fronteriza que enlazaba con Pompaelo y Veleia, confirmada «por la consideración urbana que los tres asentamientos han tenido en lengua vasca: Irun-Iruña: *la ciudad*».[36] Del yacimiento de Santa Elena se recogieron un total de 106 urnas funerarias con diversas formas de cerámica local, no torneada.[37]

Las excavaciones en la zona urbana (Santa María del Juncal) dieron asimismo por resultado excelentes y abundantes muestras de sigillata hispánica, sudgálica y aretina. Entre éstas destaca un tipo muy limitado en cuanto al tiempo (los dos últimos tercios del siglo I a. C.) y en cuanto al espacio, puesto que queda localizado en la zona atlántica del Pirineo y no aparece ni en Iruña ni en Pamplona.[38]

Yacimiento de Pompaelo. Las excavaciones realizadas periódica y sistemáticamente en las ruinas de **Pompaelo** han sacado a la luz centenares de fragmentos cerámicos que se han ido catalogando según los diversos estratos correspondientes a las distintas épocas del Imperio vividas en la antigua Pamplona, y de una cronología identificable con seguridad por las monedas que les acompañan.[39]

De la **época más antigua**, posterior a la fundación pompeyana (cuyo núcleo urbano debió de situarse en otra parte), predomina la *sigillata gálica* sobre los productos locales. Algunos fragmentos muestran las firmas de los alfareros: *Iulius, Nomus, Calus, Corius*, *etc*., todo lo cual acredita un intenso comercio con el sur de la Galia, un comercio que hallaría en el Irún vascónico su puerto habitual. En cambio, la escasa *sigillata hispánica* encontrada en este es-

35. M. ESTEBAN, *El País Vasco Atlántico en época romana*. (Donostia-San Sebastián) 1990, pp. 403-425. V. también A. MARCOS POUS y R. GARCIA SERRANO, «Un grupo unitario de estelas funerarias de época romana con centro en Aguilar de Codés (Navarra)». En *II Semana de Antropología vasca*. (Bilbao 1973) 369-380; A. RODRIGUEZ COLMENERO y M.C. CARREÑO, «Epigrafía vizcaína. Revisión. Nuevas aportaciones. Interpretación histórica». En *Kobie* 11, 1981, 81-163.

36. M. URTEAGA ARTIGAS, «Reconstrucción del paisaje urbano de Gipuzkoa». En *Antiqua*. VI Jornadas sobre la Antigüedad. 1999, 24-31.

37. I. BARANDIARAN, «Irún romano». *Munibe*, XXV, 1973, 19-28; J. RODRIGUEZ SALIS, «Romanización en el Bidasoa. Datos para su estudio» En *II Semana de Antropología Vasca*. (Bilbao 1973), 363-366.

38. El gran número de cerámicas recogidas (unos 14.000 fragmentos), la certeza adquirida de la enorme amplitud del coto minero de Arditurri, y el reciente descubrimiento, en el subsuelo de la calle Santiago de Irún (1992), del muelle romano y de las estructuras portuarias con miles de objetos recogidos, inclinan a pensar que Oiasso llegó a ser una ciudad romana en toda regla. Asimismo, puede decirse que los testimonios romanos que se reparten por todo el territorio quipuzcoano obligan a nuevos planteamientos sobre la presencia romana en nuestra provincia.

39. Mª A. MEZQUIRIZ, *Pompaelo I*. Estr. IV, 30 y 45; estr. V, 30 y 64; estr. VI, 28 y 74; estr. VII, 20 y 95

trato revela que tal industria se hallaba en sus comienzos. Junto a fragmentos de *sigillata aretina* y otros tipos de mediados del siglo I, han aparecido lucernas de volutas y objetos de *vidrio* del tiempo de Tiberio.

En la **época de los Flavios** (s. I) se ve que empieza a abundar la *sigillata hispánica* y que va desplazando en su fabricación y comercio a la sigillata gálica. El hallazgo de moldes de T. S. H. permite suponer que, a partir del siglo II hay talleres de este tipo de cerámica en Pamplona. Aparecen igualmente algunas botellas de *vidrio* fechables en la primera mitad del s. I.

Entre los **siglos I y III** el descubrimiento del enlosado del **cardo** demuestra una renovación urbana de este barrio de la ciudad. En el estrato más reciente de la ciudad romana, junto a evidentes huellas del incendio que debió destruirla, se ha descubierto abundante cerámica, no sólo de la T.S.H. antigua sino también fragmentos que preludian las formas tardías.

Aspecto estético. Siendo la cerámica un arte «menor» si se la contempla sólo desde el punto de vista estético, no nos detendremos en la descripción y análisis de las especies según la diversidad de su material, su técnica, sus formas, su barnizado, sus colores y su decoración, como corresponde a los especialistas. Bástenos observar la existencia de esa variedad, la belleza de sus formas, y especialmente el sentido estético en su decoración geométrica que es muy frecuente (círculos, gallones, cruces, etc.) pero también de formas vegetales y animales más o menos estilizadas.[40] Tampoco faltan, en algunas villas de Álava y Navarra, restos de terra sigillata decorados con figuras humanas.

Añadamos que además de las numerosas piezas de cerámica, las excavaciones de la antigua Pompaelo han suministrado una gran cantidad de objetos de metal, de hueso y de vidrio que merecen la atención del arqueólogo y del historiador.

Yacimiento de La Custodia. Especialmente interesantes han sido los recientes descubrimientos en la región suroeste de Navarra, concretamente en el poblado prerromano de **La Custodia** (Viana).

Hay téseras y algunos **broches** de cinturón. Pero especialmente concitan la atención del arqueólogo y del historiador seis **téseras de bronce**, cuatro de ellas con texto ibérico grabado, modeladas y fundidas en forma de cerdo, de vacuno y de toro, que se interpretan como emblemas de pactos de hospitalidad entre pueblos prerromanos entre sí o con los romanos. Alguno de esos cerditos están modelados con gran sentido estético, tendiendo hacia lo esquemático e incluso a la caricatura expresionista, por la deformación expresiva con que se ha modelado el morro con el hocico bien acusado, las diminutas orejas y sus cortas y puntiagudas patas.[41]

Yacimiento de la Granja. En enclaves romanos cercanos a Viana se han desenterrado restos cerámicos muy interesantes por estar decorados con **figuras humanas**.[42]

En el lugar llamado **La Granja**, en una finca de cultivo al sur de la carretera Logroño-Mendavia, afloraron junto con tégulas e imbrices de pastas rojizas, abundantes fragmentos de *cerámica sigillata*, de diversas formas decorativas; algunas de excelente pasta, coloración sonrosada y barniz rojo brillante, con motivos de adorno muy variados, destacándose figuritas de hombres desnudos y con el cuerno de la abundancia, escenas de caza y un Eros. Hay también figuras de perros y aves, conejos, etc. además de formas vegetales y geométricas: rosetas, lises, palmetas y círculos.

Este asentamiento debió de pertenecer a una villa agrícola, de una época encuadrable dentro del siglo I de nuestra era y una probable permanencia hasta el s. IV.

Yacimiento El Soto Galindo. A pocos kilómetros del enclave de La Granja, en **El Soto Galindo**, se han descubierto restos cerámicos con decoración muy similar a la que acabamos de describir. Los motivos son también aquí muy variados: *figurillas humanas* representando hombres desnudos, guerreros y jinetes, mamíferos y aves de difícil identificación, *vegetales* en forma de guirnaldas de hiedra, palmetas, rosetas de varios pétalos, y *formas geométricas* entre las que predominan los motivos circulares.

Yacimiento de Uralde. Algo parecido nos han aportado las excavaciones realizadas en algunas villas de Álava. En el yacimiento de **Uralde** (Treviño), por ejemplo, se ha hallado abundante *cerámica sigillata*, decorada con motivos sudgálicos, incluso con *figuras humanas*, del estilo de las cerámicas denominadas **metopadas** por su alternancia entre rectángulos adornados con figuras (metopas) y otros de simples trazos verticales de separación. Con frecuencia tales franjas ornamentales se superponen con un sabio sentido de la composición a otras de simples *motivos geométricos* revelando un exquisito gusto estético.[43]

Yacimiento de Carasta. Lo mismo puede decirse de las cerámicas descubiertas en **Carasta** (Caicedo Sopeña) también en Álava,[44] y sin duda habrá que repetirlo con referencia a otros muchos enclaves romanos del «ager vasconum» si se continúa favoreciendo la meritoria labor de los arqueólogos.

Bronces

El relativo silencio artístico de los vascos indígenas, en gran parte absorbidos por la poderosa cultura romana, va a continuarse aun durante varios siglos. Los objetos hallados en la necrópolis de Pamplona parece que, en su mayoría, deben fecharse en los siglos VI y VII; por tanto hay que atribuirlos a tiempos de predominio franco y visigótico más que a una época tardorromana. ■

Estelas con símbolos



Estela en Elizmendi.
Nosotros los vascos. Arte I. Edit. Lur



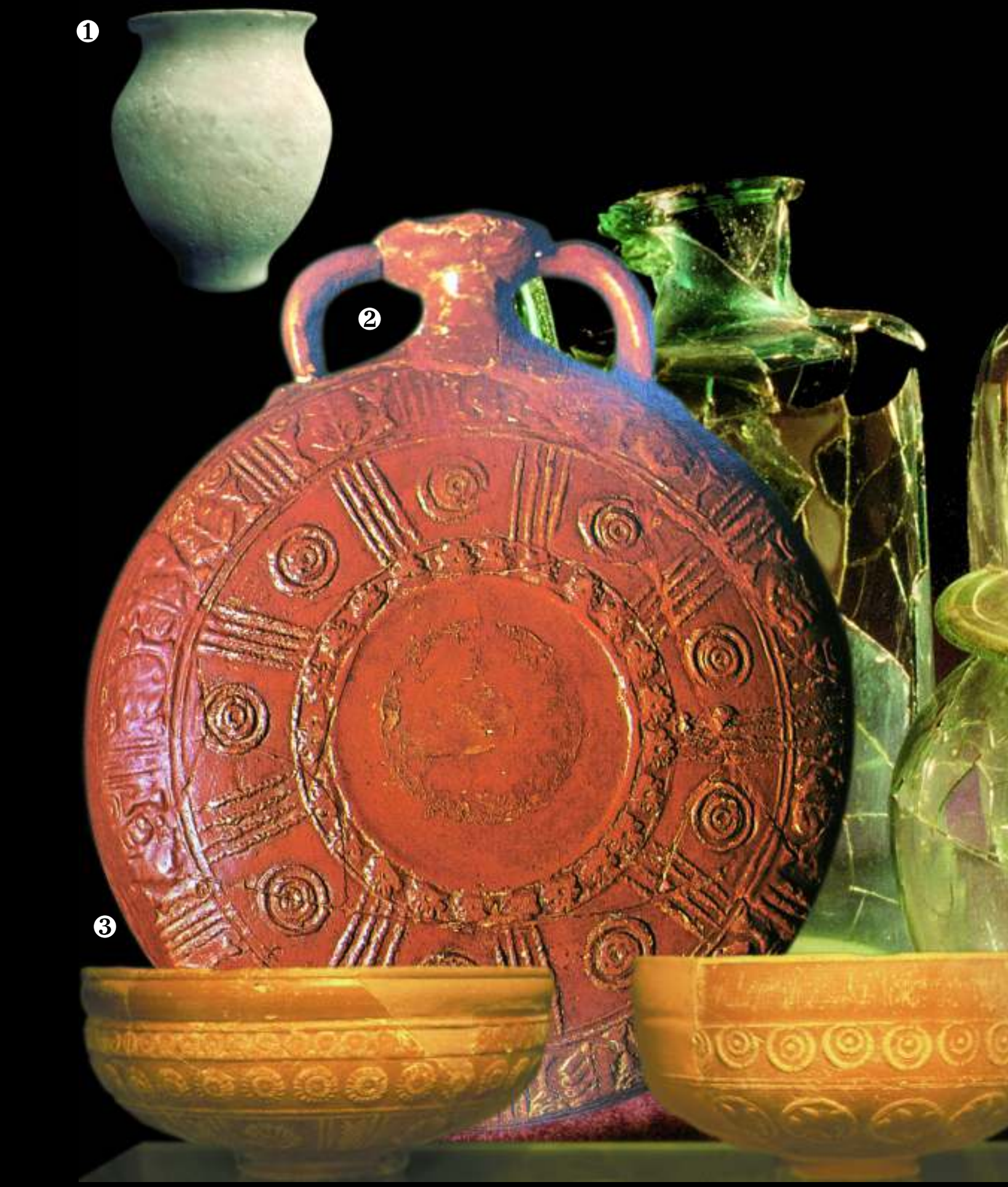
Estela de Gastiain (N).
Museo de Navarra



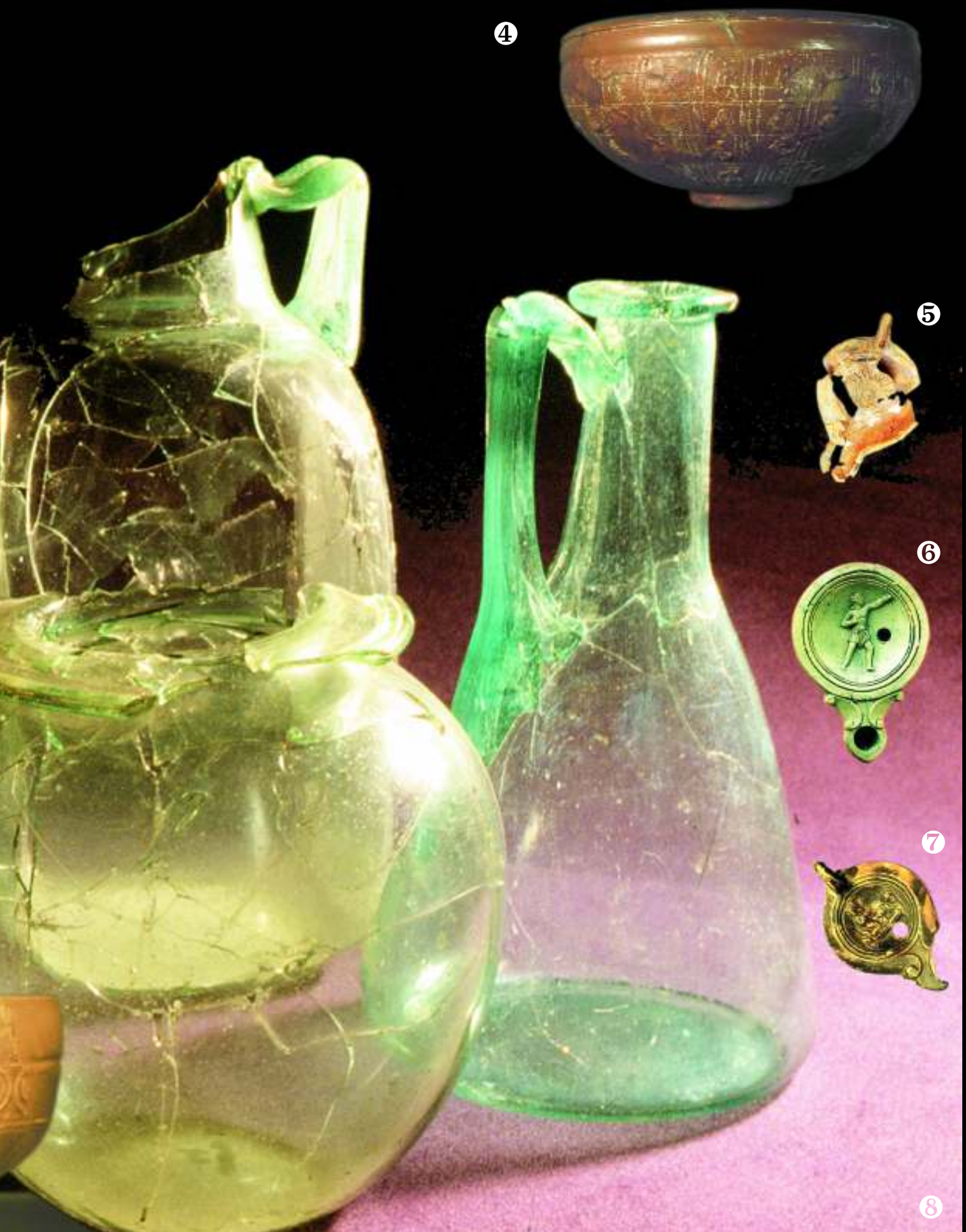
Estela de Espejo (A).
Museo de Arqueología de Álava.

40. MªA. MEZQUIRIZ, *Pompaelo I*, (Pamplona 1958), passim; *Pompaelo II*, (Pamplona 1978) 39-49.
41. J.C. LABEAGA, *Los broches de cinturón en el poblado de La Custodia, Viana (Navarra).* «Trabajos de Arqueología Navarra» 10, 1991-1992, 317-336; J.C. LABEAGA y J. UNTERMANN,*Las téseras del poblado prerromano de la Custodia, Viana (Navarra). Descripción epigráfica y lingüística.* «Trabajos de Arqueología Navarra» 11, 1993-1994, 45-53.
42. Juan Cruz LABEAGA, «Los enclaves romanos junto al Ebro. Viana (Navarra)». Primer Coloquio Intern. sobre la Romanización de Euskal Herria. *Isturitz* 8, 1997, 175-185.
43. I. FILLOY y E. GIL, «Intervenciones arqueológicas en el yacimiento de Uralde, Condado de Treviño». En E.A.A. 17, 1990, 7-36.
44. I. FILLOY, «Memoria de la Iª campaña de sondeos estratigráficos en el yacimiento de Carasta (Caicedo Sopeña, Álava)». En E.A.A. 17, 1990, 7-36.

Cerámicas y Vidrios



Procedencias de cerámicas y vidrios. 1.- Santa Elena. Irun. 2.- Liédena 3.- Cerámica sigillata de Santa Elena. Irun. 4.- Cerámica sigillata de Cabriana-Comunión (Museo Arqueológico de Álava). 5.- Lucerna de Helios. Irun. 6.- Lucerna del Pugil. Irun. 7.- Lucerna erótica. Irun. 8.- Vidrios romanos (Museo de Navarra). **Ref. gráf. de las lucernas: Arkeolan cit.**



Bronces de Higuer (restaurados)



Isis



Helios



Marte

Museo de Santa Elena. Irun



Camafeo de la diosa Roma. Oiasso, Irun.

Ref. gráfica: Camafeo, lucernas y reconstrucción del templo de Santa Elena, tomados del boletín informativo nº 8 de Arkeolan (Centro de Estudios e investigaciones histórico-arqueológicas).

BIBLIOGRAFÍA

ALBERTOS, M.L.: «Álava prerromana y romana. Estudio lingüístico». En E.A.A. 4, 1970, Vitoria-Gasteiz, pp. 107-233.

ALTADILL, J.: «De re geographica-historica: vías y vestigios romanos en Navarra». En *Homenaje a C. Echegaray*. (Donostia-San Sebastián 1928) pp. 466 ss.

ARCE MARTINEZ, J.: «Conflictos entre paganismo y cristianismo». En P.V. 32,1971, 245-255.

ARCE, J.: «Vascones y romanos». En *Antiqua*. VI Jornadas sobre la Antigüedad. (Donostia-San Sebastián 1999).

BARAIBAR, F. de: «Álava durante la dominación romana:las ruinas de Iruña». En *El Ateneo*, Vitoria-Gasteiz.

BARANDIARAN, I.: *Guipúzcoa en la Edad Antigua. Protohistoria y Romanización*. Donostia-San Sebastián 1973.

BARANDIARAN, I: «Irún romano». En *Munibe* 25, 1973, Donostia-San Sebastián, pp. 19-28.

BLAZQUEZ, A., SANCHEZ ALBORNOZ, C.: «Vías romanas de Briviesca a Pamplona y de Briviesca a Zaragoza». En *MJSEA*, (Madrid 1917) pp. 4-14.

BLAZQUEZ, J.M.: «Arte y sociedad de los mosaicos romanos en Navarra». *Primer Congreso General de Historia de Navarra*, 2, Comunicaciones, 1986, pp. 307-337.

BLAZQUEZ, J.M.: «Los vascos y sus vecinos en las fuentes literarias griegas y romanas de la antigüedad». En MALUQUER DE MOTES (Ed.): *IV Symposium de Prehistoria peninsular*, (Pamplona 1966) pp. 177-205.

BLAZQUEZ, J.M., «Mosaicos de Comunión (Álava). Grifos. Estaciones. Diana». En *II Congreso Mundial Vasco*, (Donostia-San Sebastián 1988) 234-252.

BLAZQUEZ, J.M., MEZQUIRIZ, Mª.A.: *Mosaicos romanos de Navarra*. (Madrid 1985).

CARO BAROJA, J.: *Los pueblos del Norte de la Península Ibérica*. Donostia-San Sebastián (reed. 1972).

ESTEBAN DELGADO, M.: *El País Vasco Atlántico en época romana*. (Donostia-San Sebastián 1990).

ESTEBAN DELGADO, M.: «Acerca de la época romana en el País Vasco atlántico. Método y resultados de una investigación». En M*unibe* 41, 1991,

ESTEBAN DELGADO, M.: «Aproximación a la Guipúzcoa de los primeros siglos de nuestra Era». En M*unibe*, 42, 1992, 337-344.

ESTEBAN DELGADO, M.: «El poblamiento de época romana en Gipuzkoa. Primer Coloquio Intern, sobre la Romanización en Euskal Herria». En I*sturitz* 8, 1997, pp. 53-73.

ELORZA, Juan C.: «La romanización del País Vasco». En *Historia del Pais Vasco*. (Donostia-San Sebastián 1978) t. I, 7-16.

FERNANDEZ, Mª C.: *Villas romanas en España*. (Madrid 1982).

FERNANDEZ AVILES, A.: «El mosaico de las Musas de Arróniz y su restauración en el Museo Arqueológico Nacional». En A.E.A. 18, 1945, 342-350.

FILLOY NIEVA, Idoia: «Memoria de la 1ª campaña de sondeos estratigráficos en el yacimiento de Carasta (Caicedo Sopeña, Álava)». En E.A.A. 17, 1990, 7-36.

FILLOY NIEVA, I., GIL ZUBILLAGA, E.: «Intervenciones arqueológicas en el yacimiento de Uralde (Condado de Treviño)». E.A.A., 18, 1993, 101-339.

GARCIA GARCIA, Mª Angeles, «El poblamiento en época romana en Navarra: Sistemas de distribución y modelos de asentamientos». Primer Coloquio Intern. sobre la Romanización en Euskal Herria. En *Isturitz* 8, 1997, 75-110.

GERMAN DE PAMPLONA, Fr.: «Los límites de la Vasconia Hispanorromana Peninsular y sus variaciones en la época imperial». En *Problemas de Prehistoria y Etnología Vascas*. En IV Symposium de Prehistoria Peninsular, (Pamplona 1966), pp. 288 ss.

GIL ZUBILLAGA, E.: «La romanización en Álava». En *Munibe* 42, 1990, 327-336.

GIL ZUBILLAGA, E.: «El instrumental metálico de época romana en Álava. Testimonio de actividades domésticas y profesionales». Primer Coloquio Intern. sobre la Romanización en Euskal Herria. En I*sturitz* 9, 1997, 535-563.

GONZALEZ RODRIGUEZ, Mª C.: «Indígenas y romanos en el territorio del País Vasco actual». En *II Congreso Mundial Vasco*. (Donostia-San Sebastián 1988), t. I, 143-162.

IRIARTE, A.: «La muralla tardorromana de Iruña/Veleia». Primer Coloquio Intern sobre la Romanización de Euskal Herria. En *Isturitz* 9, 1997, 699-733.

LABEAGA, J.C.: «Los broches de cinturón en el poblado de La Custodia, Viana (Navarra)». En *Trabajos de Arqueología Navarra* 10, 1991-1992, 317-336.

LABEAGA, J.C.: «Los enclaves romanos junto al Ebro. Viana (Navarra)». Primer Coloquio Internacional sobre la Romanización de Euskal Herria. En *Isturitz* 8, 1997, 175-185.

LABEAGA J.C. y J. UNTERMANN, «Las téseras del poblado prerromano de La Custodia, Viana (Navarra). Descripción epigráfica y lingüística». En *Trabajos de Arqueología Navarra* 11, 1993--1994, 45-53.

LARRAÑAGA ELORZA, K.: «El hecho urbano antiguo en Euskal Herria y en su entorno circumpirenaico. Apuntes y consideraciones». *Cuadernos de Sección. Historia y Geografía* 21, 1993, pp. 11-42.

LOZA LONGARAN, R.: «La incorporación al mundo romano». En *Álava en sus manos*, fasc. 3, Vitoria-Gasteiz pp. 41-72.

LLANOS, A.: «La romanización de Álava. Elementos arqueológicos». *II Semana Internacional de Antropología Vasca*. (Bilbao 1973).

MAGALLON BOTAYA, Mª Angeles: «La red viaria romana en el País Vasco». Primer Coloquio Intern. sobre la Romanización en Euskal Herria. En *Isturitz* 8, 1997, 207-233.

MAÑARICUA, A.: «Fuentes literarias de Epoca Romana acerca del Pueblo Vasco». En II Semana Intern. de Antropología Vasca. En E.D. XX, fasc. 46, 1972.

MAÑARICUA, A.: «Fuentes literarias de época romana acerca del pueblo vasco». *II Semana de Antropolgía Vasca*. (Bilbao 1973) 273-291.

MAÑARICUA, A.: *La Romanización del País Vasco*. Bilbao 1972, pp. 221 ss.

MARCO SIMON, *Las estelas decoradas de época romana en Navarra*. «Trabajos de Arqueología Navarra» 1, 1979, 205-250.

MARCOS, A.: «La romanización en Navarra (Avance provisional». En *II Semana Internacional de Antropología Vasca*. (Bilbao 1973), pp. 311-315.

MARCOS POUS, A. y GARCIA SERRANO, R.: «Un grupo unitario de estelas funerarias de época romana con centro en Aguilar de Codés». En *II Semana Intern. de Antropología Vasca*, pp. 369-380.

MRRTINEZ SALCEDO, Ana: «La cultura material de época romana en Bizkaia. Testimonios en torno a la actividad económica». *E*n Primer Coloquio Intern. sobre la Romanización en Euskal Herria. *Isturitz* 9, 1997, 565-578.

MEZQUIRIZ, Mª. A.: *Las excavaciones estratigráficas de Pompaelo I. Campaña de 1956*. (Pamplona 1958); *Pompaelo II*. (Pamplona 1978).

MEZQUIRIZ, Mª. A.: «Materiales procedentes del yacimiento romano de Andión». En P.V. 18-79. Pamplona 1960, 57-67.

MEZQUIRIZ, Mª. A.: «La excavación de la villa romana de Falces (Navarra)». En P.V. 122-123, Pamplona 1971, 49-76.

MEZQUIRIZ, Mª. A.: «Descubrimiento de pavimentos opus signinum en Cascante (Navarra)». En *Homenaje a J.E. Uranga*. Pamplona 1971), 277-283.

MEZQUIRIZ, Mª. A.: «La arqueología histórica en época romana en Navarra». En *Munibe* 42, 1990.

MEZQUIRIZ, Mª. A.: *El territorio de Navarra durante los siglos de influencia romana*. (Donostia-San Sebastián 1991).

MEZQUIRIZ, Mª A.: «La villa romana de «Las Musas» en Arellano». En *Trabajos de Arqueología Navarra* 11, 1993-1994, 55-100.

NIETO, G.: *El Oppidum de Iruña (Álava)*. (Vitoria-Gasteiz 1958).

RODRIGUEZ SALIS, J.: «Romanización en el Bidasoa. Datos para un estudio» En *II Semana de Antropología vasca*. (Bilao 1973), 363-366.

SANCHEZ ALBORNOZ, C.: «Divisiones tribales y administrativas del solar del País vasco y sus vecindades en la épocca romana». En B.R.A.H. 95, 315-395. Reprod. en *Vascos y navarros en su primera historia*. (Madrid 1974), 15-40.

SANTOS YANGUAS, J.: «Conquista y ordenación del territorio de Álava por los romanos en época altoimperial». En *La formación de Álava*. 650 aniversario del Pacto de Arriaga (1332-1982). (Vitoria-Gasteiz 1984), 447-466.

SANTOS YANGUAS, J.: «El poblamiento romano en el área de Autrigones, Caristios, Vardulos y Vascones. Estado actual de la investigación y perspectivas». En *II Congreso Mundial Vasco*, Donostia-San Sebastián 1988) t. I, 217-234.

SAYAS, J.J.: «El poblamiento romano en territorio vascón». En *Veleia* I, 1984, 289-310.

SAYAS, J.J.: «Indoeuropeos y vascones en territorio vascón». En «Veleia» 2-3, Vitoria-Gasteiz 1985-86, 399-420.

SAYAS, J.J.: *Los Vascones y el poder romano. Asimilación y resistencia a la romanización en el Norte de Hispania*. (Donostia-San Sebastián 1984).

SAYAS, J.J.: *Los vascos en la antigüedad*. Ed. Cátedra (Madrid 1994).

SEGURA MUNGUIA, S.: *Mil años de historia vasca a través de la literatura greco-latina. De Aníbal a Carlomagno*. Ed. Univ. de Deusto, (Bilbao 1997).

SCHULTEN, A.: «Las referencias sobre los Vascones hasta el año 800 d. C.» En *La Gran Enciclopedia vasca* ,t. XVIII, (Bilbao 1971) pp. 225 ss.

TARACENA, B., VAZQUEZ DE PARGA, L.: «Excavaciones en Navarra». En P.V. VII, n. 24, 1946, 413-469.

TOBIE, J.L.: «Fouilles romaines à Saint Jean le Vieux». En *Bulletin du Musée Basque*»,34, 1966, 146-164.

TOBIE, J.L.: «La mansio d'Imus Pyrenaeus. (St. Jean le Vieux, Pyr. Atlantiques). Apport à l'étude des relations transpyrénénnes sous l'Empire Romain». En *II Semana Intern. de Antropología Vasca*. (Bilbao 1971).

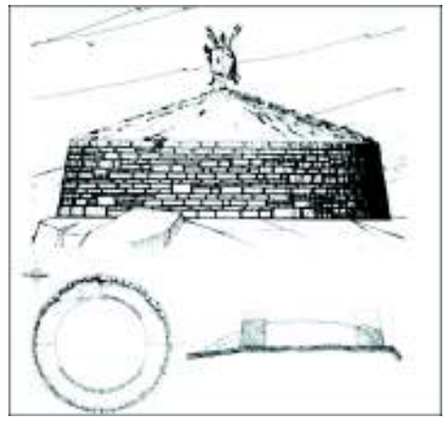
TOBIE, J.L.: «Le Pays Basque Nord et la Romanisation (1er. Siècle a. J. C. 3ème siècle a. J. C. En B*ulletin du Musée Basque* 95, 1982, pp. 1-36.

TORRES, M.: «Los mosaicos descubiertos en el siglo XVIII en la villa de Cabriana (Álava)». En E.A.A. 10, 1981, 311-340.

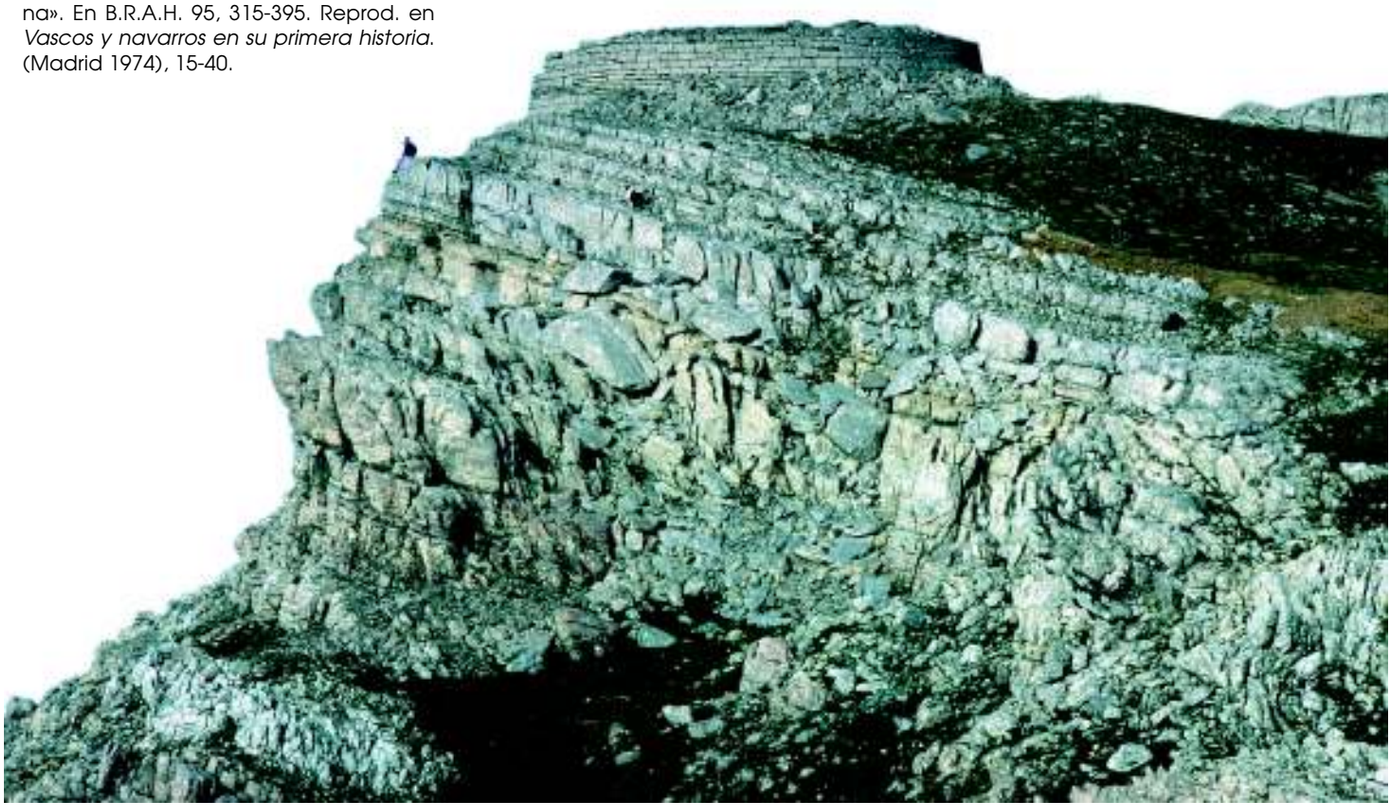
VALLESPI PEREZ, E.: «Hipótesis de trabajo sobre el sustrato arqueológico de la romanización del País Vasco meridional (Álava y Navarra)». En II Semana Intern. de Antropología Vasca. En E.D. fasc. 46. (Bilbao 1972), 273-282.

URTEAGA, M.: «Reconstrucción del paisaje urbano de Gipuzkoa». En *Antiqua*, VI Jornadas sobre la Antigüedad, (Donostia-San Sebastián 1999), 24-31.

VV.: «Primer Coloquio Internacional sobre Romanización en Euskal Herria». 2 vols. Col. *Isturitz*, n. 8 y 9. (Contiene 17 ponencias y 25 comunicaciones) Eusko Ikaskuntza 1999, 934 pags.



Trofeo romano de Urkulu y esquemas.





4.

Entre Francos y Visigodos



Relieves en marfil de la arqueta del monasterio de San Millán de la Cogolla. Arriba, *San Emiliano previene a los habitantes de la ciudad de Cantabria de la amenaza de Leovigildo.* Abajo, *el ataque de Leovigildo.*

CONTEXTO

LA AMENAZA BÁRBARA Y EL IMPACTO SOCIAL Y ECONÓMICO

A fines del siglo IV cambia el panorama de la situación política del País Vasco. Ya en el siglo anterior algunas invasiones bárbaras por territorios vascónicos, de las que se tienen pocas y oscuras noticias, habían alterado la pacífica convivencia que se había disfrutado en el Bajo Imperio. De ellas dan testimonio los incendios de algunas villas y de la misma Pompaelo que revela nuestra arqueología. Son hechos que hacen comprensible la instalación de guarniciones militares en Lapurdum (Bayona), Iluro (Olorón), Beleia (Iruña), Juliobriga (Cantabria), etc. Se empieza a sentir la amenaza que para el Imperio constituye el acercamiento progresivo de los pueblos germanos. Y se constata que el comercio, antes floreciente, se retira a las grandes ciudades como Cesaraugusta, Barcino y Tarraco, y van quedando desiertas otras ciudades más cercanas como Calahorra.

El genio militar y político del vándalo Estilicón, al servicio del emperador Honorio, no logra detener la marea de los nuevos pueblos. En los primeros años del siglo V, el ejército de Britannia, formado por mercenarios bárbaros, proclama a uno de sus oficiales como gobernador de las Galias. Con el nombre de ***Constantino III*** *llega al sur de las Galias, se declara protector de los pasos pirenaicos, y penetra en Hispania. Según Osorio, fueron esas tropas las responsables de la entrada de los bárbaros en los dominios del Imperio.*

Tales movimientos militares convulsionaron sin duda a las gentes del País Vasco y aceleraron la transformación social y económica de la población. Las irrupciones violentas de pueblos extraños desde finales del s. IV perturbaron la pacífica situación interior y quizá haya que relacionarlas con el oscuro fenómeno de los ***bagaudas*** *(grupos rebeldes caracterizados por el bandolerismo y los saqueos), un fenómeno poco esclarecido todavía, que se inició en la Tarraconense, y del que no se sabe si hay que explicarlo como protesta socio-económica o como rebelión política, y en el que probablemente participaron los Vascones de la zona rural.*

*A principios del 407 varios pueblos bárbaros (****Alanos, Suevos y Vándalos****) atraviesan el Rin, se abren paso entre los Francos del otro lado y siguen ("directo impetu" dirán Osorio e Isidoro) hasta el Sur de las Galias, devastando las provincias de Aquitania y Novempopulania, la Lugdunense y la Narbonense. Resultan vanos los esfuerzos de los hermanos Didimo y Viriniano, «nobles y poderosos romanos», para cerrar militarmente los pasos pirenaicos. Y en 409 la invasión se consuma. Pero estos primeros invasores van a ser luego aniquilados por otro pueblo germano: los Visigodos.*

Conducidos por ***Alarico****, el ejército abigarrado de* ***los Visigodos****, en el que no faltaban divisiones de otros pueblos germanos, entró en Roma y saqueó la ciudad que era considerada como la «caput mundi».*

Muerto Alarico, su cuñado ***Ataulfo*** *pactó con el emperador Honorio (recluido en Ravena), se casó con Gala Placidia, hermana del emperador, y se declaró defensor del Imperio. En 412 condujo su ejército desde Italia hasta la Narbonense, arrebatando Toulouse y Burdeos a las tribus germánicas. Luego ocupó también la Tarraconense.*

Asesinado en Barcelona, su sucesor ***Walia*** *reinó algunos años sobre el sur de las Galias: Aquitania, Novempopulania y el oeste de la Narbonense. El reino visigodo se extendía entonces desde el Ródano al Océano. Aquitania y todo el país de los Vascones soportaron los asentamientos visigodos. Los Alanos pasaron a África y los Suevos pronto fueron aniquilados por el ejército de Teodorico.*

Como resumen de todo este período de guerras e invasiones, puede decirse que ***los Vascones****, aunque víctimas de tan caótica situación, tuvieron que sentirse marginados en esta guerra entre bárbaros y romanos que, en el fondo, era el enfrentamiento de dos civilizaciones.*

Las irrupciones bárbaras no suscitaron el entusiasmo del pueblo vascón, liberado del yugo romano. Más bien desencadenaron una hostilidad general y continua a ambos lados de los Pirineos, una hostilidad generalizada que hizo posible en el pueblo vascón la conciencia de sus posibilidades de absoluta independencia,[1] *y que por primera vez en la historia, surgiera «un factor de unidad de poblaciones hasta entonces dispersas y casi separadas a despecho de una lengua y de una psicología fundamentalmente comunes en lo esencial».*[2]

1. «No es difícil suponer y aceptar que la presencia de ejércitos a comienzos del siglo V, las invasiones bárbaras, las posteriores actuaciones de los Visigodos *ex autoritate Romae* y en definitiva, el fracaso del poder imperial, crearon el caldo de cultivo para que los Vascones menos romanizados alimentaran su desconfianza, captaran la importancia de los bárbaros y de Roma por imponer su dominio en la península y tomaran conciencia de sus posibilidades». J.J. SAYAS ABENGOECHEA, *Euskal Herria y los pueblos germánicos.* En II Congreso Mundial Vasco. Congreso de Historia, 1988, t. I, p. 393.

LA CUESTIÓN DE LAS BAGAUDAS

No se ha aclarado todavía qué relación tienen con estas invasiones las bagaudas vascónicas *que alteraron el orden interior del país.*

- ¿Constituyen la respuesta violenta de la población rural empobrecida contra los señores de las villas? Si se tiene en cuenta que las ciudades vasconas eran pocas y de pequeñas dimensiones, y su población estaba orientada en su mayoría a la agricultura y la ganadería, puede pensarse que la oposición campo-ciudad no tenía por qué ser explosiva;[3] *a no ser que Vasconia fuera refugio de esclavos y colonos fugitivos.*[4]

- ¿Manifiestan la natural repulsa de unos y otros sectores de la población vascona contra los excesos de los invasores?

- Por otra parte, pudieron ser un fenómeno de extensión sobre el territorio vascón de los bagaudas galos *que hacia el año 435 se extienden hasta los Alpes y llegan a los Pirineos y devastan la Tarraconense hasta ser derrotados en 443 por el* Magister Militum ***Merebaudes*** *en Aracoeli.*[5]

- O ¿habrá que comprenderlo como un fenómeno endógeno dentro de un proceso de afianzamiento y expansión vascónica?[6]

LAS INVASIONES EN TIERRA VASCONA

Por otra parte, no es difícil hallar una explicación a estos grupos violentos si se piensa en el ambiente social y político que tuvo que provocar el paso repetido de gentes invasoras que asolaron la tierra vascona en esos años.

En 448 el rey suevo ***Requiario*** *en una expedición a Toulouse saquea las «Vasconias» de ambos lados del Pirineo.*

En 456 los ***Hérulos****, que han llegado hasta Galicia y son rechazados regresan devastando tierras de Cántabros y Várdulos, y probablemente también, al otro lado de los Pirineos, la* Novempopulania *vascona.*

Pero ahí, en tierras galas, son ***los Visigodos*** *quienes logran asentar su dominio. El godo* ***Eurico*** *(455-484), autor de un célebre código, pasa las montañas y conquista Pamplona y Zaragoza como puntos de apoyo para reducir a la provincia Tarraconense. En 476 rompe su* "foedus" *con los romanos y se declara soberano sobre un reino extendido bajo el Loira desde el océano hasta el Meditarráneo.*

Su sucesor, el arriano ***Alarico II*** *no tiene fácil la empresa de dominar sobre una población cristiana y católica, que prefiere someterse al caudillo franco Clodoveo, un pagano converso que se bautizó en la Iglesia católica (497). A la derrota de Alarico II en Vouillé sigue la destrucción del* reino godo *de las Galias y la instauración del* reino franco *que incluiría, según algún historiador, también la Gascogne.*[7] *Es entonces cuando se produce la gran inmigración de visigodos en la Península Ibérica, una ocupación que se había ya iniciado bajo Alarico II.*

Nada dicen los historiadores sobre ***la posición de los Vascones*** *en el curso de estas luchas, durante las cuales es natural que se fuera afianzando la conciencia de la Vasconia como pueblo independiente. En adelante, la historia de Euskal Herria va a sufrir las consecuencias de ser bisagra entre dos pueblos distintos por su religión y su sistema político; porque el reino godo del Sur es por el momento arriano de religión y en lo político férreamente unitario, y los francos del norte son católicos y sufrirán varios repartos de los reinos entre los hijos de los reyes.*

INCURSIONES VASCONAS CONTRA LOS FRANCOS Y VISIGODOS HISPÁNICOS

Al norte de los Pirineos el hecho de que los Vascones de la montaña hicieran algunas incursiones depredadoras en la Baja Novempopulania en 587 indujo a algunos historiadores, interpretando mal un texto de Gregorio de Tours, a pensar en una invasión en toda regla por la cual los Vascones infrapirenaicos, a partir de esa fecha, se asentaron por primera vez en Aquitania y dieron lugar a que la Novempopulania de Diocleciano se empezara a llamar ***Wuasconia*** *(Gascogne); teoría hoy insostenible desde la lingüística, pues las inscripciones vasco-aquitanas datan de tiempos remotísimos.*

Una expansión semejante han pretendido algunos historiadores (Schulten, Gómez Moreno, Sánchez Albornoz) respecto a la Euskal Herria meridional, imaginando (contra la opinión de J. Caro Baroja, Barbero y Vigil, Zayas Abengoechea y otros autores apoyados por los datos de la antropología, la toponimia y la lingüística), una tardía vasconización de Gipuzkoa y Bizkaia, mediante un corrimiento de los Vascones sobre los territorios de los antiguos Várdulos y Caristios.[8]

Por lo que respecta a esos oscuros siglos, debe quedar claro que en lugar de invasiones *debería hablarse de* incursiones *de los Vascones del Norte contra los Francos, lo mismo que de las luchas de los Vascones del Sur contra los visigodos hispánicos.*[9] *Con todo, el reciente descubrimiento en la Vasconia meridional de varias necrópolis con armas merovingias replantea el problema de la relación política de los reyes sucesores de Clodoveo con la región de Pamplona.*[10]

En realidad, no puede hablarse con certeza de choques frontales por parte de los Vascones del Norte contra el reino franco hasta el siglo VII, en tiempo del rey ***Dagoberto****, quien con un poderoso ejército logrará una gran victoria en 635, seguida de una derrota en tierra suletina.*

Estas luchas, lo mismo que la ayuda militar prestada por los Vascones al rebelde ***Froya*** *contra* Recesvinto, *«demuestran que los Vascones, además de ser independientes en la región de los Pirineos, tenían una organización y una fuerza que les hacía capaces de tomar parte en la vida de las naciones mucho más poderosas que ellos».*[11] *Unidos a los* ***Gascones*** *y* ***Aquitanos****, los* ***Vascones*** *resistieron constantemente al poder franco, aceptando la autoridad de grandes Duques.*

Desde que los sucesores de Clotario I, *en 602 impusieron a Vasconia, probablemente incluida la Vasconia hispánica, al* Duque Genial, *(de quien puede dudarse si era un jefe indígena o un franco), se habían ido sucediendo después de una aparente sumisión al rey* Dagoberto, *una serie de* ***Duques*** *que, a partir de* Lupo I, *parece que gobernaron con bastante autonomía:* Eudes el Grande, Hunaldo I, Waifaro, *etc. Fue una dinastía de Aquitania que, debilitada por las invasiones de Abderramán, antes de sucumbir siguió inquietando, con la ayuda de los Vascones,*[12] *a los reyes de Austrasia Carlos Martel (c. 688-741) y a su sucesor Pipino el Breve (714-768) hasta el día en que Carlomagno (c. 742-814), imponiéndose por la fuerza y tomando como rehén a* Hunaldo II, *enfeudó la Vasconia en su gran Imperio.*[13]

LA HOSTILIDAD DE FRANCOS Y VISIGODOS

Mientras tanto, en el Sur, los reyes de la Hispania visigoda, primero arrianos y luego católicos desde Recaredo *(586), reinarán durante dos siglos hasta la invasión árabe.*

La hostilidad de godos contra vascones, iniciada al menos en tiempo de Leovigildo, *fundador*



Chindasvinto, Rescesvinto y Egica. Códice Emilianense. Arch. Escorial.

2. P. NARBAITZ, *Le Matin Basque.* (Paris 1975) 206.
3. J.J. SAYAS ABENGOECHEA, *Los Vascos en la Antigüedad. Ed.* Cátedra, (Madrid 1994), 323.
4. A. BARBERO y M. VIGIL, *Sobre los orígenes sociales de la Reconquista,* (Barcelona 2ª ed. 1974) p. 46.
5. Se la identificó primeramente con la actual Araquil; actualmente se piensa más bien en Araciel, una población desaparecida en el valle del Ebro.
6. Así piensa Sánchez Albornoz, que relaciona el movimiento bagáudico con un supuesto expansionismo geográfico vascón hacia la depresión de las Vascongadas.
7. P. NARBAITZ, *O. c.*, 218.
8. C. SANCHEZ ALBORNOZ, *Vascos y navarros en su primera historia.* (Madrid 1979) 74-75.
9. P. NARBAITZ, *O. c.*, 225.
10. Se volvería así a replantear la posible veracidad de Fredegario afirmando la existencia de un «Duque Francio» que habría administrado Vasconia en el siglo VI pagando tributo a los reyes merovingios. V. sobre esta cuestión E. LARRAÑAGA ELORZA, «El pasaje del Pseudo-Fredegario sobre el Dux Francio de Cantabria y otros indicios de naturaleza textual y onomástica sobre presencia franca tardoantigua en el sur de los Pirineos». En *Arch. de Arqueología española*, n. 167-168, 1993, 177-206.
11. A. BARBERO y M. VIGIL, *O. c.*, 14.
12. Los aguerridos Vascones fueron siempre la punta de lanza de los ejércitos aquitanos contra el dominio de los reyes francos. V. la documentada obra de M. ROUCHES, *L'Aquitaine. Des Visigoths aux Arabes (718-781). Naissance d'une région.* (Paris 1979).
13. Las luchas de estos siglos tuvieron que contribuir a que, entre los Vascones, se fuera constituyendo una organización que agrupara, siquiera de modo transitorio, a los hombres útiles para el ataque y para la defensa bajo el mando de jefes de prestigio. Y cuando los Duques de Aquitania –escribe el historiador J.M. Lacarra– pretenden hacerse independientes frente a Carlos Martel y su sucesor Pipino el Breve, «los Vascones figurarán entre los más fieles y batalladores aliados de la dinastía ducal y formarán las tropas escogidas y permanentes, dispuestas a ir a donde se les ordene, cuando ya las milicias municipales repugnen batirse fuera de las ciudades. El Ducado de Aquitania o de Vasconia servirá a la vez de refugio a todos los rebeldes a la monarquía franca» J.M. LACARRA, *Historia política de Navarra.* t. I, 31.



Guerreros francos. Miniatura s. XI Apocalipsis de Saint Sever. Bibliotheque Nationale. París.

de Victoriacum, que no debe identificarse con Vitoria,[14] *se hizo permanente desde* Recaredo *y* Gundamaro *(campaña contra los Vascones en 610),* Sisebuto *(guerra contra los Rucones o vascos riojanos),* Suintila *(nueva campaña en 621 y construcción del bastión de Olite),* Recesvinto *(violenta campaña vascona en Zaragoza),* Wamba *(devastación de Vasconia «durante siete días»), y así hasta* Rodrigo *a quien la invasión árabe le sorprende en el norte de la península combatiendo a los vascos.*

Tras la invasión de los árabes y bereberes (711-734), su derrota en Poitiers y su forzosa retirada a tierras peninsulares, siguen años en los que no es fácil aclararse sobre las relaciones entre Vascones y Musulmanes. Los cronistas carolingios de la época siguen hablando de los «rebeldes Vascones» a los que quiso domar Carlomagno. Y todo hace pensar que la derrota de Roncesvalles, sufrida por la retaguardia del ejército del Emperador el 15 de agosto de 778, cuando regresando de Zaragoza, acababa de destruir las murallas de Pamplona, no fue un suceso aislado sino que respondió a la prolongada hostilidad entre Francos y Vascones.[15]

En conclusión, es evidente que hubo una resistencia constante de los vascos a la dominación franco-visigótica, a ambos lados de los Pirineos, resistencia que, si cerramos este período en los albores del naciente Reino de Pamplona en 824, duró cuatro siglos, al menos contra los Francos, pues ya en el siglo VIII los musulmanes habían acabado con la monarquía goda. Esta guerra continua aglutinó la familia vascona (hoy la llamaríamos ***nación****, como traducción próxima a la* ***«gens Vasconum»*** *y a la* ***«Vasconum patria»*** *de los antiguos cronistas), en un combate obstinado por su independencia.*

La escasez de fuentes hace sumamente difícil la tarea de precisar las fronteras de este pueblo que, en estos siglos puede denominarse como ***Ducado de Vasconia****. Los enfrentamientos bélicos se sitúan siempre en unas fronteras que para el historiador resultan movedizas. El área situada entre el Garona y el Ebro vive en paz. «Es en ambos ríos o en sus cercanías, Olite-Vitoria-Calahorra en un caso, o el Garona mismo en el segundo, donde se establece el contacto bélico de los vascones y el enemigo».*[16]

1.

El silencio de la arqueología

Los factores geográficos y el modo de vida rural

Puede parecer extraño el silencio de varios siglos que observan los historiadores de Vasconia en lo que atañe a restos de una cultura artística. Es un silencio que puede tener cierta explicación cuando se piensa en la naturaleza de este pueblo, geográficamente limitado, mayoritariamente ruralizado, estrechado en gran parte en zona montañosa, alimentado por un celoso sentido de independencia, absorbido urgentemente por la necesidad de sobrevivir y obligado a defenderse de ejércitos invasores y monarquías poderosas. Tales condicionamientos no podían facilitar el desarrollo cultural y una creatividad artística que mereciera la admiración de siglos posteriores.

El factor cultural que aglutina a este conjunto, en el que sin duda hay que distinguir los dos sectores tradicionales, el montañoso y pastoril y el del valle del Ebro, es el habla, **el euskara**, lengua que, aparte el latín usado para actos oficiales, se va a mantener con secular obstinación en todo el país. Es posible que esta tenacidad en el plano de la expresión humana y social, que se manifiesta en ese peculiar género creativo del bertsolarismo improvisado, originara una particular indiferencia por otras formas de expresión de carácter plástico que hubieran podido desafiar a la voracidad del tiempo.

Por otra parte, no es de extrañar este silencio de la arqueología si se tiene en cuenta que tampoco otras culturas contemporáneas (si se exceptúa la arquitectura cristiana de la poderosa monarquía toledana) nos han dejado vestigios notables y numerosos de arte plástico asignable a los siglos V, VI y VII. Por lo que atañe al País Vasco, el silencio arqueológico se puede explicar en gran parte por razón de la pura fragilidad del material –la madera– en que deberían haberse conservado, tratándose, particularmente en el caso de Gipuzkoa, Bizkaia y Norte de Navarra, de tierras húmedas pobladas sin duda de tupidos arbolados.

Expectativas y perspectivas de investigación

Si a estas condiciones geográficas se añade el hecho de que los arqueólogos vascos se han sentido casi exclusivamente atraídos al estudio de épocas prehistóricas o anteriores a la desaparición del mundo romano, puede pensarse que una búsqueda más tenaz y perseverante de restos de nuestra cultura altomedieval en materiales más duraderos (piedra, cerámica, metal) sería recompensada con más generosidad de lo que hoy nos hacen ver nuestros museos arqueológicos.[17] Descubrimientos casuales e inesperados, como los que en los últimos años se han producido en las necrópolis de Buzaga (Navarra) y Aldaieta (Álava) hacen pensar que la ignorancia de nuestro pasado tardoantiguo y altomedieval debe atribuirse menos a la carencia de monumentos que a la falta de una investigación arqueológica suficientemente constante y sistemática.

La importancia histórica del Ducado de Aquitania en el siglo VII y su estrecha relación con Vasconia ha llevado justamente a algunos historiadores a la convicción de que hay que considerar el *conjunto aquitano-vascón* como un todo en el que los montañeses vascos constituyeron la «punta de lanza» en una guerra constante por la autonomía de la región. Se impone, pues, pensar en «un conjunto político nuevo que hace su aparición, totalmente separado de los Francos»[18] y que vincularía a los vascones de ambos lados de la cadena pirenaica de un modo más estrecho de lo que se ha creído

14. Los restos más antiguos descubiertos en el subsuelo de Vitoria-Gasteiz son posteriores a la época visigoda. A. LLANOS, Notas Breves. Estudios arqueológicos de los orígenes de la ciudad de Vitoria. En E.A.A. 3, 1968, 150 ss.
15. Consideramos que la mejor interpretación de esta famosa batalla, recordada por tantas y tan contradictorias crónicas y leyendas, es la que nos ha dejado Lacarra: «La expedición de Carlomagno a Zaragoza y su derrota en Roncesvalles». En *Investigaciones de historia navarra.* (Pamplona 1983) pp. 17-91.
16. B. ESTORNES LASA, «El Ducado de Vasconia». En V.V. *Historia del Pueblo Vasco.* (San Sebastián 1978) t. I, 45.
17. J.A. GARCIA CORTAZAR, «La organización del territorio en la formación de Álava y Vizcaya en los siglos VIII a fines del XI». En *El Habitat en la historia de Euskadi.* (Bilbao 1981) 135.
18. M. ROUCHES, *L'Aquitaine. Des Visigoths aux Arabes (418-781). Naissance d'une région.* (Paris 1979) p. 99. V. también una juiciosa explicación de los causas y consecuencias de esta separación de nuestros conocimientos de Vascones y Aquitanos en J.J. SAYAS ABENGOECHEA, *Euskal Herria y los pueblos germánicos,* pp. 385-387.

hasta ahora. Los últimos descubrimientos de armamento en las necrópolis del País Vasco meridional empiezan a justificar la siguiente hipótesis.

2.

La ornamentación y el utillaje

Escasez de datos históricos

Esa larga y profunda oscuridad que envuelve la historia del País Vasco en este período de transición del mundo romano al mundo románico afecta también al distrito del arte.

San Isidoro nos informa de que los visigodos, hacia 466, tomaron Pamplona, Zaragoza y otras ciudades; Gregorio de Tours refiere que Childeberto I, señor de la Armórica, y Clotario I, señor de Austrasia, atravesaron los Pirineos (entre 511 y 561) y se apoderaron de Pamplona. Según otro cronista, Chindasvinto fue elevado al trono en Pamplona el 7 de abril de 642.

No conocemos con precisión con qué regimen político se vivió en Euskal Herria en esos siglos y hasta qué punto esos éxitos de las invasiones y las guerras, registrados por los cronistas merovingios, suponen etapas continuadas de asentamiento y autoridad política de francos o visigodos en tierra vasca.

Consta que, a partir de las invasiones germanas, desaparecen las antiguas denominaciones diferenciales de várdulos, caristios y autrigones, y los cronistas sólo hablan de *Vascones* y de *Vasconia*. Consta también que Pamplona conservó su carácter de capital vascona y que, en época visigoda, fue sede episcopal, pues las firmas de sus obispos aparecen en varios concilios toledanos. Quizá la arqueología, si se prosiguen las campañas de excavación, sea algún día más pródiga en la muestra de restos de la época franco-visigoda como lo está siendo respecto a la romanización.

Restos arqueológicos

Necrópolis de Aragaray. El descubrimiento de una *necrópolis visigoda* en el término de **Argaray** (hoy subsuelo de Pamplona cerca de la plaza de toros) significó el conocimiento de una colección de objetos de la artesanía visigoda, o quizá franca: 18 hebillas y placas de cinturón, todas de bronce y varias de ellas algo parecidas a las ya conocidas en cementerios visigodos peninsulares; dos fragmentos de fíbulas y dos brazaletes de bronce, seis zarcillos y una veintena de sortijas trabajadas en plata o bronce,[19] y una buena serie de armas (cuchillos, y puntas de lanza y flecha):[20] todo muy interesante para el arqueólogo, pero no tanto para el historiador del arte, aunque no puede negarse un gusto marcadamente estético en la decoración geométrica que embellece algunas de esas piezas.

En cuanto a su procedencia los arqueólogos constatan, en resumen, que «de once broches de cinturón, seis nos remiten inequívocamente al norte de los Pirineos y cinco, en cambio, son más frecuentes en el contexto funerario peninsular. Llama la atención, no obstante, la ausencia total en Pamplona de los ejemplares más característicos de la toréutica visigoda e hispanovisigoda».[21]

Quizá a la Navarra visigoda haya que asignar, según Blas Taracena, un broche de cinturón hallado en **Arróniz**, así como algunos restos de decoración en **Gastiáin**.[22]

Tratándose de la capital navarra, ciudad romanizada pero también trillada tantas veces por ejércitos y gentes visigodas, resulta sumamente extraño y decepcionante que las campañas de excavación realizadas en el suelo del arcedianato de la Catedral no hayan descubierto estratos posteriores al nivel del siglo IV, es decir, que existe un *hiatus* desde el final del Imperio Romano hasta la construcción de la primitiva catedral románica. Claro está que este dato no significa que no existieran en ese lugar edificios urbanos entre los siglos V y X, sino que «los estratos pertenecientes a este período debieron ser arrasados para allanar el terreno al edificarse la catedral».[23]

Cueva de los Goros. Se ha dado también por supuesto (saliendo ya de Navarra) el carácter visigodo de algunos objetos hallados en la cueva alavesa de *Los Goros*, en **Hueto Arriba** (hoy en el Museo de Arqueología de Álava). Parece tratarse de un enterramiento ocasional más que de una necrópolis. Subrayando la escasez de este tipo de objetos encontrados en tierra vasca, y tal vez destacando por eso mismo su importancia para el historiador, Pedro de Palol se ha detenido en su descripción y valoración.

Se trata de varios objetos, entre los cuales el de mayor interés es un **broche de cinturón** que, al ser restaurado, ha revelado su extraordinaria calidad técnica y estética. Vale la pena trascribir literalmente la descripción que el gran especialista del arte hispano-visigodo nos hace de este broche que mide 105 mm de largo y 35 mm de ancho, que ostenta un perfil liriforme y es pieza típica de los ajuares hispanovisigodos del siglo VII:

«Conserva la hebilla articulada e incluso la pestaña de la misma. Pero la sorpresa está en la rica decoración damasquinada en plata y cobre que recubre enteramente la cara anterior de la placa del broche. Técnicamente, la pieza es de hierro y en la cara decorada tiene aplicada encima una plancha de bronce, de color verde oxidado. En reserva aparece el hierro que dibuja dos ciervos o un ciervo y un lobo o perro en la parte central, y otro carnicero en el lóbulo circular del extremo de la pieza. Estos animales, además, están decorados con líneas en blanco conseguidas por la aplicación, en técnica de damasquinado, de hilos de plata o de oricalco. La decoracion así lograda consiste en una orla periférica con círculos troquelados unidos por una simple línea y una zona central con un ciervo; además, en la parte anterior, tiene una especie de ala. No creemos que se trate de un grifo como los que tan corrientemente aparecen en el arte franco o burgundio de la misma época y que tanta influencia tienen en los talleres hispanovisigodos del siglo VII. En la parte posterior del broche, en un lóbulo cir-



Códice Emilianense. Representación de las sedes episcopales hispano-godas entre las que se encuentra Pamplona, que estaba incluida en la provincia eclesiástica tarraconense.

19. No es evidente la naturaleza visigótica de estos objetos, puesto que algunos anillos que se tenían como de esa época llevan en el sello inscripciones árabes, lo que demuestra la reutilización de la necrópolis por los posteriores invasores. J. NAVASCUES Y DE PALACIO, «Rectificaciones al cementerio hispano-romano de Pamplona». En P.V. 37, 1976, p. 119.
20. Mª.A. MEZQUIRIZ, *Necrópolis...*, p. 111. V. también A. AZKARATE, «Francos, Aquitanos y Vascones. Testimonios arqueológicos al sur de los Pirineos». En A.A.E., n. 167-168, (1993), pp. 149-176.
21. A. AZKARATE, *Ibid.*, p. 157.
22. Blas TARACENA, «Epigrafía romana de Navarra». En P.V. n. 24. 1946, p. 44.
23. Mª.A. MEZQUIRIZ, *Pompaelo*, I, p. 27.



Piezas de hierro. Cuchillo, podadera y hacha. Los Goros (A).
Ref. gráfica: Museo de Arqueología de Álava.



Broche de cinturón. Los Goros. Hueto Abajo (A). (Museo de Arqueología de Álava.)
Ref. gráfica: Vitoria-Gasteiz en el Arte, 1.

cular, se representa otro cuadrúpedo en posición de salto, quizá un perro también, y debajo del mismo, el damasquinado dibuja algo como unas alas de pájaro; pero el estado de la pieza en ese preciso lugar nos impide identificar totalmente este tema».[24]

En la misma cueva se ha descubierto también:

- un **cuchillo** de hierro, de hoja rectangular terminada en punta y restos de enmangue, que mide 145 mm de longitud y 22 mm de ancho,
- un **hacha**, de 145 mm de potente filo de 102 mm de largo, con un largo brazo y enmangue protegido por la prolongación del tubo en la parte opuesta al filo,
- una **podadera** curva, con doble filo cortante en ambos lados, de 220 mm de longitud máxima y 65 mm de anchura.

En cuanto al citado broche de cinturón, puede decirse que en lo conservado del arte hispanovisigodo, apenas se conocen broches técnicamente similares a éste, y en general, no han llegado hasta nosotros piezas de hierro damasquinado procedentes de talleres hispánicos. Se trata de una técnica frecuente entre los francos y los burgundios.

Pero Palol no duda de que, aunque puede pensarse en una influencia merovingia o burgundia, las piezas halladas en la cueva de los Goros, por su semejanza con otras ya conocidas, son de procedencia rigurosamente hispánica, y hay que fecharlas en la segunda mitad del siglo VII. Debieron de pertenecer a un enterramiento de carácter pasajero y no a una necrópolis.

Varios objetos. Un **hallazgo fortuito** llevó al Museo Arqueológico de Álava otros varios objetos de artesanía visigoda.[25] Se trata de dos puntas de lanza de hoja romboidal con engarce al asta de tipo tubular, un cuchillo, un fragmento de herradura y otro fragmento de hebilla de cinturón.

Osculatorio de Azua. De forma igualmente fortuita, se descubrió[26] en el antiguo pueblo de Azúa, un *osculatorio*, una de esas piezas relativamente frecuentes en el mundo tardorromano y visigodo que supuestamente estaban destinadas a dar la bendición a los fieles desde el altar al finalizar la celebración eucarística;[27] aunque no faltan otras diferentes interpretaciones, pues algunos los han relacionado con prácticas paganas, otros con amuletos gnósticos. En nuestro caso se trata de un ejemplar completo, constituido por una varilla o astil de 8,6 cm de longitud y 0,35 de sección, con el habitual anillo circular en un extremo y, en el otro, dos palomas muy estilizadas y enfrentadas. Pesa 13,1 g, y fue realizado en bronce fundido. En la obra de H. Zeisss[28] se registran gran número de este tipo de ejemplares.

Jarra ritual de Mañaria. En una de las cuevas de las canteras de mármol en **Iñurrieta**, Mañaria (Bizkaia) fue encontrado un **jarrito ritual** (hoy en el Museo Arqueológico de Bilbao). Su reciente restauración ha hecho muy visible el motivo decorativo de su zona central, un tallo ondulado que alterna tréboles y zarcillos, todo ello enmarcado entre dos anillos paralelos y recorriendo el perímetro del jarro. Sus dimensiones son: altura 16,60 cm; diámetro de boca, 5,20 cm; diámetro de base, 5,80 cm; diámetro máximo: 6,30 cm.

Pertenece a un tipo corriente hispanovisigodo del que se conocen bastantes ejemplares y que ha sido objeto de copiosa bibliografía.[29] En el exhaustivo estudio de Palol a este tipo de recipientes se les supone de una tradición mediterránea oriental; debieron de llegar a España vía Italia aunque no faltaron talleres peninsulares. «Sobre su función se han barajado tres hipótesis: que sirvieran para la administración del bautismo, que fueran, junto con las patenas, parte del mobiliario eucarístico, y que se utilizaran en el rito de la ordenación sacerdotal». Su cronología se extiende desde 680 hasta la época mozárabe.

El ejemplar de Mañaria, en opinión de L. García Valdés, responde tipológicamente al grupo segundo –tipo I– conseguido por fundición y repujado, al igual que el ejemplar de la cueva de *La Horadada* (Mave). Su decoración de base ondulante con zarcillos y tréboles en sus espacios libres hay que ubicarla en el "tipo V" que Palol estableciera para las decoraciones de estos bronces litúrgicos. Cronológicamente han sido situados en la segunda mitad de la séptima centuria o, quizá, algo posterior.[30]

Dos necrópolis

Recientemente los arqueólogos vascos, algo desesperanzados ante la pertinaz ausencia de vestigios de la Vasconia tardoantigua y altomedieval, se han visto gratamente sorprendidos por el hallazgo de dos nuevas necrópolis en territorio vasco: en **Buzaga** (Elorz, Navarra) y en **Aldaieta** (Nanclares de Gamboa, Álava).

Las dos necrópolis parecen fechables entre las últimas décadas del siglo VI y las primeras del siguiente.

Necrópolis de Buzaga. El descubrimiento casual de Buzaga, a 13 kms de Pamplona, en febrero de 1986, ha aportado a la arqueología un número notable de puntas de lanza de tipología diversa, varios «scramasax» (espadas de un solo filo), dos puñales, una veintena de cuchillos, varias puntas de flecha, siete placas de cinturón, no pocas hebillas de varia tipología, y otros muchos objetos de ajuar y de adorno. Lo que más ha interesado a los arqueólogos e investigadores de este período histórico ha sido la abundante presencia de armamento y la indudable filiación norpirenaica de lo descubierto.

Necrópolis de Aldaieta. Un año después de la aparición de la necrópolis de Buzaga, se descubría otra en territorio alavés, en Aldaieta (Nanclares de Gamboa). Se trata de un gran depósito funerario con un ajuar militar tan abundante que puede considerarse como «único en la Península»:[31] más de 40 puntas de lanza, de varios tipos, algunas en espléndido estado de conservación, cuchillos, broches de cinturón, hebillas de plata y bronce, agujas escutiformes, apliques de bronce, fíbulas, anillos, cuentas de ámbar, vasos de vidrio, recipientes cerámicos, etc.

Aunque los arqueólogos no creen aún llegado el momento de asumir posiciones inequí-

24. P. de PALOL, «Los objetos visigodos de la cueva de los Goros». En *Investigaciones...*, p. 26.
25. A. LLANOS, «Descubrimiento fortuito en Guereño (Álava)». En E.A.A. 2, 1967, 118-119.
26. E. GARCIA RETES, «Un osculatorio en los alrededores del embalse del Zadorra». En E.A.A. 13, 1986, 291-295.
27. J. FERRANDIS, «Artes decorativas visigodas». En *Historia de España* (Dir. Menéndez Pidal) III, *España Visigoda*, 1940, p. 699.
28. H. ZEISS, *Die Grabfunde aus dem spanischen Westgotenreich*. (Berlin-Leipzig 1934) pp. 91-92.
29. P. de PALOL, *Bronces hispanovisigodos. I. Jarritos y patenas litúrgicas*. (Barcelona 1950) 65-67. Véase bibliografía en H. VALENTIN DE BERRIOCHOA, «El jarrito rital visigótico de la cueva de Iturrieta de Mañaria». En «B.R.S.B.A.P. XIV, 1958, 454-455.

vocas sobre el carácter étnico-cultural de los personajes inhumados en Aldaieta, piensan que «la sorprendente e inusual presencia de armamento les aleja, desde luego, de las necrópolis visigodas e hispanovisigodas, habitualmente huérfanas de este tipo de ajuares funerarios, acercándoles en cambio al mundo merovingio en el que sí que resulta muy frecuente la inhumación de los varones con sus útiles militares».[32]

Una observación pertinente. En todo caso, creemos que ante la unidad técnica y estilística de las armas encontradas en las necrópolis de Navarra y Álava, y su evidente parentesco con las norpirenaicas, cabe recordar la interesante observación de Mª Ángeles Mezquíriz a propósito de las cerámicas (jarritos y pucheros) descubiertas en la necrópolis de Pamplona, de forma y factura muy semejantes a las halladas en otros lugares peninsulares:

«Desde un punto de vista étnico, tal vez haya que atribuirse la necrópolis a otro pueblo, posiblemente los Vascones, que presentarían en su ajuar elementos importados por los invasores del Norte de los Pirineos y de los Visigodos, que constantemente intentaban dominar Pamplona, pues es innegable la diferencia que se encuentra entre los materiales muy unitarios de las necrópolis castellanas y la que aquí nos ocupa».[33]

3.

■ Los eremitorios visigóticos

Del bisecular dominio de los Visigodos no ha quedado en toda la geografía hispánica muestra ninguna de arquitectura civil. En cambio son ya una buena docena los edificios destinados al culto cristiano que, entera o parcialmente, han ido descubriéndose y restaurándose en tierras de Castilla, Galicia, Andalucía y Lusitania, algunos como San Juan de Baños, San Pedro de la Nave, Santa Comba de Bande, Quintanilla de las Viñas, etc. en notable estado de conservación.

Junto a esa relativamente **escasa arquitectura de superficie**, resulta extraordinario el número de cuevas naturales y artificiales que, pertenecientes a la época visigótica, se han ido descubriendo en toda la geografía hispánica como asentamientos de la vida religiosa de sus habitantes. La existencia de este singular tipo de hábitat y la abundancia de este género de eremitorios de la época visigótica está hoy justamente interesando al arqueólogo y al historiador.

Eremitorios rupestres. Dentro del territorio vasco, la misma palabra **eremitorio** nos proyecta de golpe y por primera vez en el mundo de las ideas cristianas. De la introducción del cristianismo en Euskal Herria hablaremos en el próximo capítulo. Hablar en éste de los eremitorios visigodos o altomedievales no prejuzga nada sobre las fechas de una introducción masiva del cristianismo en el País Vasco.

Hay un hecho cierto: La tierra vasca es probablemente el área de más abundante **arquitectura rupestre**, altomedieval y eremítica, en toda la geografía hispánica. Es un fenómeno que se registra especialmente en la actual provincia de Álava, más concretamente en las áreas de Valdegobia (Villanueva, Tobillas, Corro, Pinedo, Quejo, etc.) y del Condado de Treviño (términos de Marquínez, Urarte, Laño y Albaina).

Como objeto de estudio, puede decirse que este fenómeno de un *hábitat troglodítico* había quedado marginado hasta este siglo. Recientemente, con el despertar del interés por la arqueología y la historia, diversos autores han abordado la descripción y el estudio sistemático de los *eremitorios rupestres* desde diversos puntos de vista, arqueológico, religioso y artístico. Además de numerosos trabajos monográficos publicados en revistas, se han elaborado tesis doctorales y se han publicado estudios de conjunto, diferenciándose unos de otros, tanto en su metodología, como en la amplitud de su objeto material, ya que algunos se han limitado al área estricta del País Vasco actual, y otros han preferido ampliar el campo geográfico de su investigación incluyendo su entorno. Esta ampliación es perfectamente comprensible cuando el investigador aspira a diseñar una especie de tipología propia de una región independientemente de sus fronteras políticas actuales.

Respecto a la cronología de estas cuevas, puede decirse que durante la primera mitad del siglo XX, los investigadores, incluidos los tres prestigiosos maestros de nuestras ciencias prehistóricas –Aranzadi, Barandiarán y Eguren– se inclinaban a poner su origen en la prehistoria, entre el Neolítico y la época romana. Sólo en 1955 Iñiguez Almech[34] apuntó a un **origen visigodo**, opinión que desde entonces se ha ido generalizando, admitiendo siempre que las cuevas fueron ocupadas también en tiempos posteriores, y por tanto hacen difícil la asignación cronológica exacta en cada caso concreto.

Nuestra atención recaerá directamente sobre las cuevas artificiales en el actual País Vasco; pero, teniendo presente que el motor inspirador de tales construcciones era ese factor de comunidad que es la religión cristiana, y que en los tiempos a los que nos referimos se hablaba en euskara en zonas que rebasan las fronteras de Euskadi, juzgamos que no está fuera de lugar hacer referencias a algunos eremitorios análogos situados en áreas de Castilla, Aragón, Cantabria y especialmente en la Rioja.

● El foco eremítico de la Cogolla

Decimos especialmente en la Rioja, porque pensamos que es en ella –en el monasterio de San Millán de la Cogolla– donde hay que buscar el núcleo de la rica vida expansiva que conoció el fenómeno eremítico en el norte de Hispania.

Desde nuestro punto de vista se da la **coincidencia significativa** de que el monasterio de San Millán no solo está documentado como fuente inspiradora del fenómeno eremítico que va a dilatarse por el País Vasco, sino que es también el lugar donde se han descubierto los primeros balbuceos del euskara escrito y donde se



Ajuar. Aldaieta.
Nanclares de Gamboa. (A).
(Museo de Arqueología de Álava.)
Ref. gráfica: Vitoria-Gasteiz en el Arte, 1. pág. 141.



Guarniciones de cinturón.
Aldaieta. Nanclares de Gamboa. (A)
(Museo de Arqueología de Álava)
Ref. gráfica: Vitoria-Gasteiz en el Arte, 1.

30. L. GARCIA VALDES, «El jarro hispanovisigodo de Mañaria». En *Acta Historica et Archeologica Medievalia* 3, (Pedralbes 1982) 145-154.
31. A. AZKARATE GARAI-OLAUN, *Francos, Aquitanos y Vascones...*, p. 166. Véase, del mismo autor, el reciente informe sobre las excavaciones de Aldaieta: *Memoria de la excavación e inventario de los hallazgos (Nanclares de Gamboa, Álava).* (Vitoria- Gasteiz 1999).
32. A. AZKARATE, *Ibid.*, 169.
33. MªA. MEZQUIRIZ, *O. c.*, 131.
34. «Algunos problemas de las viejas iglesias españolas». En *Cuadernos de trabajo de la Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma*, CSIC (Roma 1955), pp. 7-182.

MONASTERIO DE SAN MILLÁN DE LA COGOLLA



Interior del Monasterio de San Millán de la Cogolla.



Plano del Monasterio de San Millán de la Cogolla.
Ref. gráfica: R. Puertas

hicieron algunas de las más antiguas miniaturas artísticas del Beato de Liébana. Quiere esto decir que es en ese corazón de la Rioja donde podemos observar, en cierto modo, algunos de los más antiguos testimonios de la expresión vasca: en su lengua, en su arquitectura y en su pintura.

En su *Vita Sancti Emiliani* san Braulio, obispo de Zaragoza, escribiendo menos de un siglo después de la muerte del santo eremita, dice que este lugar fue elegido por él para su retiro. El monasterio conoció desde entonces todas las etapas histórico-artísticas normales, probablemente sin interrupción: Debió de haber un oratorio visigótico, otro mozárabe y otro románico.

Las cuevas artificiales de San Millán de Suso, excavadas en oquedades naturales de arenisca, se muestran organizadas en dos pisos, siendo el inferior el que ocupa mayor espacio. Desgraciadamente, derrumbamientos repetidos y ampliaciones sucedidas en el curso de los siglos, convirtiendo lo que fue un eremitorio en un centro cenobítico, no permiten conocer con seguridad la obra estrictamente visigótica.

La mayoría de las cuevas debieron ser habitaciones. En el *piso alto* se disponen tres cámaras abiertas a un pasillo. Son desiguales; en una de ellas, diminuta, se puso recientemente un altarcillo; lleva una sola puerta. En el *piso inferior* hay dos cuevas que debieron servir de oratorios. Este fenómeno de dos iglesias yuxtapuestas, al que no se le ha hallado una razón plenamente persuasiva, va a ser frecuente en otras cuevas artificiales de la región vasca.

Tuvieron dos puertas al Sur, y no conservan el frente en el que se abrieron. La más oriental presenta «un altarcillo de nicho, correctamente orientado, adornado con un arquito de medio punto de cantería, al parecer rehecho. La planta del oratorio es prácticamente cuadrada y su arco de ingreso es el más visigodo de la iglesia, lo que ayuda a la datación de las cuevas».[35] La otra capilla rupestre, de planta oblonga, lleva triple altar de nicho y frente a él se encuentra el cenotafio de San Millán, que debió de hacerse cuando sus reliquias fueron trasladadas al monasterio de Yuso. Hay además otras oquedades que, al principio, pudieron ser celdas y que acabaron siendo enterramientos.

• Los eremitorios de Álava

Juzgamos muy probable que el fenómeno eremitorio se expandió desde San Millán hacia la tierra alavesa. Las abundantes cuevas naturales y artificiales de las cuencas del Najerilla y del Iregua, las tradiciones y leyendas que durante siglos circularon en torno a los monasterios de Valvanera, Nájera y Albelda, parecen abrirnos el camino hacia los impresionantes complejos troglodíticos del territorio alavés.

Efectivamente, las cuevas alavesas se agrupan, como ya hemos indicado, en dos áreas algo distantes entre sí: el **Condado de Treviño** y la **zona de Valdegobía**.

En el Condado de Treviño

Empecemos por el Condado de Treviño donde lo visigótico parece hacerse más evidente y es más abundante.

Laño

Remontando el curso del Bolundia por su margen izquierda en dirección hacia el pueblecito de **Laño** se penetra en un retirado valle, que queda enmarcado por dos farallones de roca caliza en los que se ven perforaciones a ambos lados de la carretera. Las de la derecha (margen izquierda del río), se denominan **Las Gobas**; las de la izquierda son las cuevas de **Santorcaria**.

Las Gobas. El complejo de **Las Gobas**,[36] mejor conservado que Santorcaria, comprende una *docena de cuevas* dignas de atención.

La primera, la que se conoce con el nombre euskérico de la **Dotora** (la elegante), es una habitación única, de planta y cubierta irregulares. Se accede a ella por puerta de perfil rectangular, y en su interior se conservan tres sepulturas, dos de ellas en el suelo y una tercera ocupando un antiguo poyo.

En el suelo de otros **dos pequeños covachos** horadados a pocos metros del suelo, se ven también varias sepulturas, algunas en el suelo, otra excavada a modo de lóculo.

Próxima a estas tres oquedades se abre **la cueva que servía de capilla o iglesia**. De más de 8 m de longitud y 3 de anchura aproximadamente, debió de ser originariamente de planta basilical, con ábside, contraábside y cámara lateral. Un derrumbamiento se llevó casi toda la nave principal y parte del banco tallado en la roca que recorre el muro. Hay una tumba excavada en el suelo. Quizá lo más sorprendente sea la bóveda de cañón con arcos fajones, muy próximos entre sí, que arrancan sobre imposta corrida muy sencilla. El ábside, de planta ultrasemicircular y cubierta originariamente de cascarón, conserva aún un altar (0,65 x 0,38 m) de bloque adosado a la pared a una altura de 0,95 m. Se accedía a él cruzando un arco triunfal, hoy muy mal conservado, subiendo dos peldaños. El contraábside ha desaparecido casi en su totalidad pero se ve que era de planta ultrasemicircular. En el muro hay un vano rectangular que da acceso a la cámara lateral cubierta con bóveda. En el suelo de esta cámara se ven dos sepulturas y en su lado norte, a unos 50 cm del suelo, existe un poyo (¿camastro?). Junto al ábside hay una inscripción prácticamente ilegible, y en el mismo ábside una cruz latina diseñada con fina incisión.

Siguiendo hacia Laño se descubre **otra cueva-iglesia**, algo semejante a la anterior: planta rectangular, doble ábside y cámara lateral. En el suelo se ven los hoyos de ocho sepulturas, algunas de gran tamaño. Ábside y contraábside tienen plano ultrasemicircular, y bóveda de horno, como en la iglesia anterior. Se ven nichos a ambos lado del arco triunfal, y orientada al Norte se abre también una cámara lateral de planta rectangular y bóveda de cañón.

Esta iglesia resulta particularmente interesante por las **inscripciones** hechas casi todas en el muro testero a ambos lados del ábside; inscripciones cristianas, pues van precedidas de un crismón, formulan nombres de santos (*Atanasio*, *San Primitivo*...) e invocaciones de preces como *orate pro me lectores,* etc. Se ven también **otras representaciones** probablemente

35. L.A. MONREAL JIMENO, «San Millán de Suso. Aportaciones sobre las primeras etapas del cenobio emilianense». En P.V. 1988, n. 183, p. 74 ss.

36. L.A. MONREAL JIMENO, «El visigotismo de los eremitorios rupestres de «Las Gobas» de Laño (Condado de Treviño)». Comunicación en el Congreso de Historia de Euskal Herria. *Actas del II Congreso Mundial Vasco*, I (1988), pp. 367-379.

37. L.A. MONREAL JIMENO, *Eremitorios Rupestres Altomedievales (El Alto Valle del Ebro)*. Universidad de Deusto (Bilbao 1989), p. 135.

38. «Excavaciones en el Montico de Charratu (Albaina). Primera campaña, 1965". En E.A.A. (Vitoria 1966) 41-62. Véase un informe más completo del mismo J.M. de Barandiarán en «Excavaciones delante de unas grutas artificiales en el Montico de Charratu y en Sarracho (Izkiz, Álava)». En *Investigaciones arqueológicas en Álava*, pp. 203-216.

39. *Eremitorios*, p. 132.

simbólicas: una figura humana, varios cuadrúpedos, un ave, etc.

Próximas a las anteriores existen otras seis cuevas que parecen ser habitaciones y en cuya descripción no nos detendremos, porque no ofrecen novedad especial. De planta rectangular, excepto una de ellas que la tiene irregular, con un acceso también rectangular, de techo plano salvo alguna abovedada, con varios vanos al exterior, y en las paredes nichos, mechinales y acanaladuras para subdividir el espacio en compartimentos, y casi siempre con amplios hoyos sepulcrales en el suelo.

Santorcaria. Si pasamos a las **Santorcaria** que horadan el farallón de piedra arenisca del otro lado del río, hallaremos otra serie de cavidades artificiales (no es fácil precisar su número exacto pues algunos espacios muy amplios pueden considerarse como cuevas distintas intercomunicadas entre sí), en muy diverso estado de conservación.

Entre ellas destaca una **iglesia de planta basilical**, parecida a las citadas anteriormente en las Gobas, y cubierta con bóveda rebajada. El ábside es único y su planta es simplemente circular. Tiene sus pequeños vanos, su poyo o banco corrido, sus nichos labrados en la cámara lateral, y hoyos sepulcrales ocupando prácticamente todo el suelo.[37]

Hay **otra cueva** particularmente extraña tanto por ser estrechísima como por estar materialmente colgada en la roca sin que se vea el modo de penetrar en ella. Una sepultura llena completamente su espacio; lo cual hace pensar que no se trata de una habitación sino de una tumba.

Por su proximidad, este covacho sepulcral puede considerarse como parte del más impresionante **conjunto de Santorcaria**, cuyos elementos el profesor Monreal Jimeno, antes de describirlos, los enumera así: Una cueva con ingreso en alto y dos cámaras; una cueva compleja y deteriorada compuesta por tres cámaras; restos informes de cueva baja desaparecida; cueva colgada a gran altura, y finalmente un conjunto de iglesia (?) con cámaras accesorias. Aunque la cueva calificada como compleja, por ello mismo y por su amplitud parece sugerir la idea de una iglesia, no es fácil persuadirse de ello con certeza. Con más probabilidad se ha afirmado lo mismo de la tercera estancia, en la que un escalonamiento de niveles parece destinado a separar los diversos espacios litúrgicos propios de un lugar de culto. Sin embargo, entre quienes han estudiado a fondo estas cuevas no existe coincidencia respecto a cuál de tales aulas debió de constituir el espacio sagrado; lo cual tampoco es de extrañar dado el estado tan incompleto y deteriorado en que se hallan todas. Añadamos que en todas ellas el suelo está casi cubierto de hoyas sepulcrales, que se ven bóvedas de medio cañón y de horno, pero a diferencia de las Gobas, no hay restos evidentes de contraábside ni de arcos de herradura.

Albaina

Montico de Charratu. Subiendo en dirección norte desde Laño llegamos, a menos de 10 km, a **Albaina**, en cuya proximidad se pueden visitar dos grupos de cuevas: el de **Sarracho** casi completamente destruido, y el del **Montico de Charratu**.

Montico de Charratu es un conjunto de cuevas artificiales que fueron examinadas y estudiadas en sucesivas campañas por José Miguel de Barandiarán,[38] llegando a la conclusión de que fueron habitadas desde el Mesolítico hasta la época visigótica. Se trata de *cinco cuevas* de las que una es inhabitable y dos son iglesias, con los rasgos comunes de nave rectangular, ábside y contraábside, cabecera de embocadura en planta que tiende a la herradura, altar prismático, celda lateral, sepulturas, puerta al Sur, etc. Resumiendo su examen de estas cuevas, el profesor Monreal Jimeno dice: «No hay, en definitiva, ningún elemento que las distancie del grupo de Las Gobas, y, por el contrario, muchos que las asemejan, incluida su proximidad, por lo que puede asegurarse su cronología visigótica, bien determinada en el vecino complejo de Las Gobas, del que incluso pudieron formar parte».[39]

Faido

La Virgen de la Peña. A pocos kilómetros de Albaina y Laño, en la raya meridional del Condado de Treviño se encuentra el pueblo alavés de **Faido**. Desde él, tomando el camino hacia Lagrán, encontramos otro grupo de cuevas notables. El más interesante es sin duda el conjunto de **La Virgen de la Peña**.

La Virgen de la Peña es una aglomeración de oquedades amplias a tres niveles (Monreal Jimeno las distribuye en cinco).

En dos de esos niveles se abren **espacios litúrgicos**; en el primero de ellos todavía se celebra el culto católico. La nave es única, espaciosa y regular por el muro izquierdo; en la parte trasera hay un muro corrido. La cubierta es de medio cañón, y la cabecera es algo más estrecha que la nave pero, caso insólito, de la misma altura. Hay dos cámaras, una próxima a la cabecera con un ingreso a cierta altura sobre el nivel de la nave y un altar en el centro; y otra cámara en la parte trasera con una sepultura muy grande, excavada en el suelo, que hoy contiene una pila bautismal.

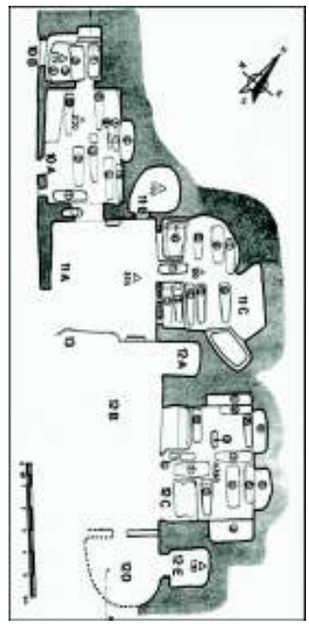
A partir de la cabecera una escalera labrada en la roca conduce a otra iglesia superior de caracteres semejantes a la inferior: dos cámaras (la mayor de ellas se extiende paralela a la nave), sepulturas, oquedades para reliquias y credencia, altar labrado en la roca, exiguos vanos de iluminación. Lo que singulariza esta iglesia es el diseño ultrasemicircular de la cabacera, su altura igual que la de la nave, el color rojo con el que se pintó el presbiterio, y especialmente una pintura de esquema arborescente sobre la pared de la cámara mayor, motivo figurativo que reaparece en el testero de la iglesia.

A un nivel superior existe otra oquedad en cuya pared se muestra un tosco grabado en forma de herradura y una inscripción latina en el dintel de la puerta, con una escritura casi ilegible pero que parece llevarnos al siglo VII.

Habiendo sufrido modificaciones en el curso del tiempo por razón de un culto que ha

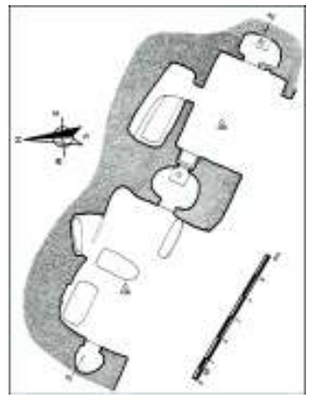
Cueva de Santorkaria





El Montico de Charratu

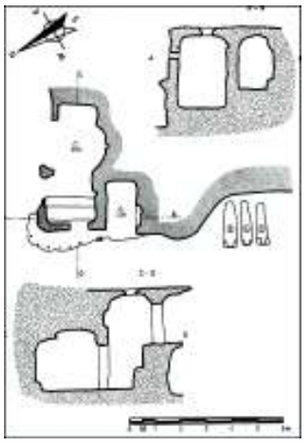




Ref. gráfica: Arqueología cristiana. De la antigüedad tardía en Álava, Gipuzkoa y Bizkaia. A. Azkarate.

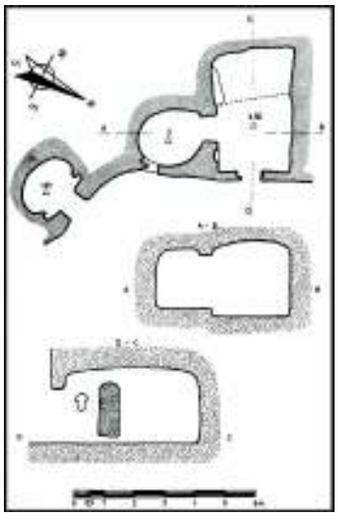
Cuevas de Santiago en Pinedo. Valdegovía







Cuevas de San Salvador.



Plano de la cueva San Julián. Faido (A)

debido de ser tradicional, no es fácil señalar lo que, en este complejo conjunto de estancias, corresponde a la época visigótica. En todo caso el hecho de las dos iglesias, hace pensar que una de ellas podría estar reservada a la comunidad cenobítica. Las pinturas arborescentes y la inscripción de la celda alta nos proyectan cronológicamente a la época visigótica, quizá en el momento en que se está pasando de la vida eremítica a la cenobítica.[40]

San Julián, Kruzia y Loza. No nos detendremos ante las dos sencillas cuevas complementarias de **San Julián** en el monte San Miguel de Faido, ni en los dos cercanos covachos sobre la ladera, denominados **Krutzia**, ni en los de la aldea alavesa de **Loza,** como no sea para señalar la importancia arqueológica que pueden tener los **signos** que aparecen incisos en algunos muros: la cruz y otros símbolos de rasgos rectilíneos, y juntamente las **letras**, por ahora indescifrables, que se ven sobre una jamba de Krutzia.

Marquínez

En la zona alavesa de **Marquínez** (al Este del Condado de Treviño) pueden verse unas 40 cuevas de características y tipologías distintas.

Peña Askana. Las más importantes parecen las excavadas en la **Peña Askana** a cuyo pie se sitúa la iglesia parroquial dedicada a Sta. Leocadia. Una de las cuevas presenta en su muro oeste unos relieves que estuvieron pintados en rojo, realizados quizá en distintas épocas; representan dos siluetas humanas y un animal (¿caballo?); por su tosca factura, la desproporción y frontalidad de sus figuras, son difícilmente clasificables cronológica y estilísticamente.

Varias cuevas. Resumiendo, habría que decir que en este rico conjunto de cuevas en torno a Marquínez (**cuevas de San Salvador**, **cuevas del Bosque**, **cuevas del barranco de la Chorronda**, y en las proximidades de la *ermita románica de San Juan*, lo mismo que en las situadas en el área de **Urarte**), predominan los eremitorios pequeños con planta tendente a la herradura o cuadrangular y bóvedas de horno o de cañón. Ninguna presenta una estructura que se revele como iglesia, aunque su utilización religiosa parece haber sido efectiva, dadas las advocaciones que reciben, la consideración tradicional como ermitas, y los grabados de cruces que se ven en algunas de ellas y que, dentro del conjunto de los otros datos, hacen evidente la presencia de grupos de anacoretas.

En el occidente alavés

Si de esta área oriental de Álava pasamos al Oeste, encontramos en la **zona de Valdegovia y cuenca del Omecillo** una tupida red de cuevas artificiales que atestiguan una vida eremítica y monástica de la que, por otra parte, no falta documentación.[41] Fueron estudiadas por Aranzadi, Barandiarán y Eguren.[42] No nos detendremos en describirlas, pero cada grupo tiene su interés para el arqueólogo.

La documentación de las cuevas situadas cerca de **Tobillas** nos remite a una reocupación de ellas en el siglo IX. En las cuevas de **Corro**, llamadas «casa de los Moros», hubo vida religiosa, probablemente ya a fines del siglo VII, a juzgar por la cruz insculpida en la roca de su entrada. La documentación sobre vida cenobítica en **Pinedo** hace pensar que sus cuevas fueron el hábitat primitivo de monasterios del s. X.

Algo semejante cabe decir de las cuevas de **Valpuesta, Quejo** y **Villanueva de Valdegovía,** con una antigüedad que en algunos casos se ve confirmada por el descubrimiento de cerámicas altomedievales.

• Otras cuevas en tierras vasconas

Una información completa del fenómeno troglodítico altomedieval en tierras de los Vascones requeriría el estudio de una serie de cuevas situadas en la ribera izquierda del Ebro.

Las encontramos en tierras riojanas de **Cantabria** y **Ausejo** y en los términos navarros de **Lodosa**, **Cárcar**, **Andosilla, Lerín**, **San Adrián, Falces**, etc.

De algunas de ellas se ha pensado que podrían ser prehistóricas; de otras parece evidente su reutilización en tiempos bajomedievales. Las hay muy derrumbadas, y otras colgadas en puntos de imposible acceso. Lo llamativo es su abundancia y su dispersión a lo largo de la ribera del Ebro, así como la aparente ausencia de iglesias y la falta de caracteres que revelen una específica funcionalidad, de modo que se puede dudar de que fueran verdaderos eremitorios.

4.

■ Recapitulación

Resumiendo cuanto hemos reseñado en este capítulo de los eremitorios altomedievales del territorio vasco, y dejando aparte las celdas de habitación de los eremitas, al historiador del arte le interesa destacar lo que la labor de arqueólogos e investigadores de campo han descubierto relativo a los espacios destinados al culto: aulas excavadas en la roca que, por una parte, tienen sus modelos en una secular tradición de edificios de superficie y, por otra, responden a una normativa eclesiástica que continuará haciéndose presente y creadora en la historia de la gran arquitectura cristiana.

La sintética reseña que acabamos de hacer muestra que las espeluncas religiosas de la época altomedieval en el País Vasco son muy numerosas, pero la mayoría se conservan en lamentable estado, salvo algunas que han debido de ser suficientemente restauradas como para convertirse en lugares actuales de oración y de culto.

Su carencia total de ajuar y de mobiliario nos deja en la oscuridad respecto a ciertos detalles de su **funcionalidad**, lo cual impide certidumbres sobre algunos puntos y sólo permite hipótesis sobre la relación entre la estructura de tales iglesias y la especificidad de la liturgia visigoda, bien conocida por documentación histórica.

En cuanto a su exterior, es fácil comprobar que, aunque situadas en valles retirados, no es-

tán lejos de cauces fluviales y de vías de fácil comunicación, si bien hay cuevas «colgadas» de muy difícil acceso, como si se tratara de eremitorios individuales y quizá con una funcionalidad provisional.

Tipología. Los **espacios interiores** de los eremitorios vascos presentan una tipología bastante unitaria:

- Planta rectangular, ábside, y contraábside en muchos casos (indicio probable de una cristianización visigótica de proveniencia africana), cabeceras pequeñas de planta rectilínea o curva, orientadas en la medida de lo posible hacia el Este y habitualmente abiertas a la nave mediante angosta embocadura y situadas a un nivel ligeramente superior a la nave principal.
- En la proximidad de la cabecera se ven orificios probablemente destinados a facilitar la colgadura de velos ante la zona del santuario; un detalle muy repetido que, junto a restos de canceles, hace pensar en un deseo de aislar la zona más sagrada, propio de comunidades dotadas de un gran sentido del misterio.

El **altar** es muy pequeño y casi siempre de bloque labrado en la roca, aunque los hay también en forma de mesa separada del muro. Son frecuentes los orificios destinados a credencia, y las cruces incisas o labradas en relieve en la zona del ábside.

En cuanto a las **sepulturas**, casi constantes en la mayoría de las cuevas, se piensa que, al menos en las cuevas de Álava, son posteriores al primer origen de los eremitorios; de forma predominantemente rectangular, trapezoidal y ovoide o «de bañera»; casi nunca estrictamente antropomorfas, detalle éste que testimonia su antigüedad.[43]

Inscripciones y grabados. Es esta datación cronológica la que aquí más nos debe interesar tratándose de obras arquitectónicas o iconográficas que pretendemos situar en el período visigodo. Y a este fin son las inscripciones y los grabados los que pueden ayudarnos.

Aunque se ha creído reconocer cinco escribientes distintos entre los incisores de una de **Las Gobas** actuando en tiempos también diferentes, sus rasgos son típicos de la *cursiva común latina*, inmediatamente anterior a la formación de la visigótica clásica.

Por razones de semajanza, con menos evidencia pero al menos con cierta probabilidad, se puede hablar del *visigotismo* de los fragmentos epigráficos en otros covachos de **Las Gobas,** así como en los de **Santorkaria**, **Ntra. Sra. de la Peña** y en las de **Krutzia**.[44]

Por otra parte, las **incisiones parietales no epigráficas** (antropomorfas, zoomorfas, cruciformes y de otro tipo) no nos proporcionan datos suficientes para una datación inequívoca, pero sí sugieren una sensibilidad cercana a la de los símbolos paleocristianos.

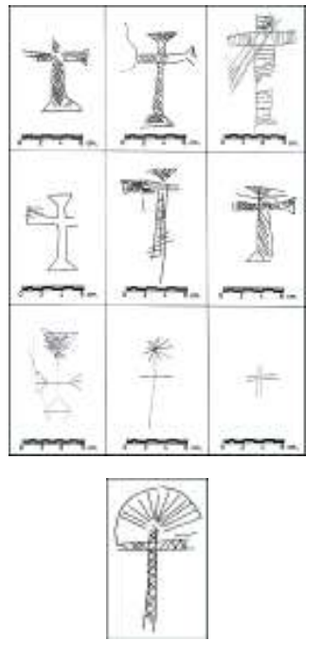
Cronología. En conclusión, parece que los testimonios de la arqueología –las sigillatas tardías de Sarracho, la datación por C14 de la Cueva de Los Moros de Corro, algunas inscripciones epigráficas, la morfología de los templos rupestres, sus contraábsides, etc.– todos esos datos, tomados en su conjunto, nos llevan a la evidencia de una datación hacia comienzos del siglo VI.

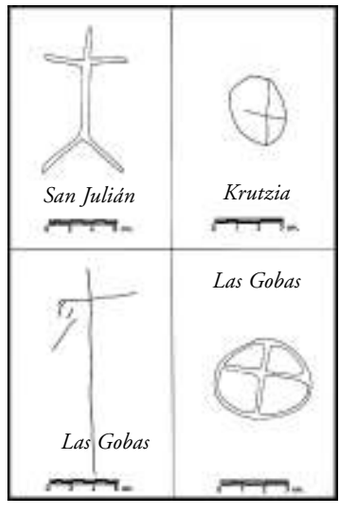
Algunas cuestiones planteadas. Esta certeza no implica una respuesta suficientemente convincente a una cuestión que surge en la mente del historiador:

- ¿Cómo pudo producirse la existencia de esos eremitorios en una época en que los monarcas visigodos asediaron con periodicidad frecuente a los «indomables Vascones»? ¿Habrá que pensar que eran precisamente esos eremitorios los que marcaban el *limes* que quisieron mantener y garantizar los Vascones?
- ¿No pudieron ser refugio para la práctica religiosa y cultual de núcleos católicos que escapaban de la presión de los dominadores arrianos, antes de Recaredo?
- Y ¿no es posible que fueran una supervivencia de la tradición anacorética que se dio en la cercana diócesis de Calahorra, ya en el siglo V, de la que da testimonio el *Cathemerinon* del poeta calagurritano Prudencio?

Porque si se da otra explicación –como si los habitantes de los eremitorios fueran anacoretas huidos de la invasión árabe– nos vemos trasladados a siglos posteriores.[45]

La cueva de la Lucía





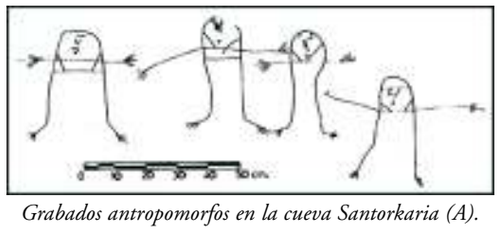
Ref. gráfica: Arqueología Cristiana. De la antigüedad tardía en Álava, Guipúzcoa y Vizcaya. A. Azkarate.



Grabados de la cueva de N.ª S.ª de la Peña. Faido. Peñacerrada (A)

Grabado en el Montico de Charratu (A).





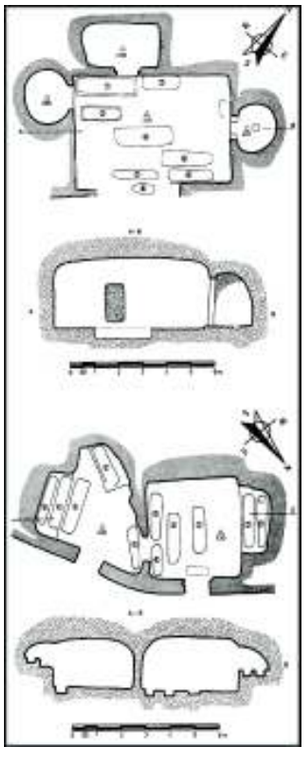
Grabados antropomorfos en la cueva Santorkaria (A).

40. *Ibid.*, 148.
41. S. RUIZ DE LOIZAGA, *Monasterios altomedievales del occidente de Álava. Cómo nacen los pueblos.* (Vitoris 1982).
42. Sus monografías, publicadas al ritmo de sus excavaciones y descubrimientos, fueron reunidas en *Grutas artificiales de Álava.* (San Sebastián 1923).
43. A. AZKARATE GARAI-OLAUN, *Arqueología cristiana de la Antigüedad tardía en Álava, Guipúzcoa y Vizcaya.* (Vitoria-Gasteiz 1988) 330.
44. Se las sitúa a fines del s. VI o, como tarde, primera mitad del siguiente. AZKARATE, *Arqueología...*, 408.
45. Sobre esta cuestión tan problemática, v. AZKARATE, *O. c.*, pp. 492-497. En el concilio de Zaragoza (año 380) se alude al fervor de los cristianos rigoristas que «se echaban al monte» (*petere montes)* y buscaban los escondites montañosos (*Latibula montium)*. V. Sobre esta cuestión A. GONZALEZ BLANCO, «El Cristianismo en el municipio de Calahorra del 380 al 410». En *Memorias de Historia Antigua* 5, 1981, pp. 195-202.

Cuevas de Las Gobas



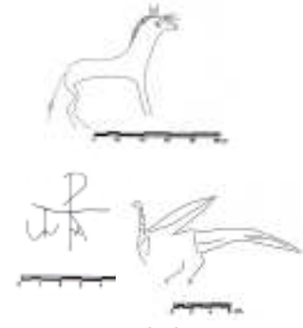
Localización de las cuevas cenobíticas.



Planos de las cuevas.



Inscripciones.



Grabados.
Ref. gráfica: Arqueología cristiana. Cit.

BIBLIOGRAFÍA

AGORRETA, J.A.: «La Alta Edad Media. En *Guía del Museo Provincial de Arqueología de Álava*. (Vitoria 1978) pp. 73-75.

ALVAREZ, J.: «El problema del eremitismo occidental». En *España eremítica*. «Analecta Legerensia», I, (Pamplona 1970), pp. 21-39.

ANDRIO, J.: «Aportaciones a la arqueología altomedieval del valle del Ebro». *XIV Congr. Nac. de Arqueología*. (Zaragoza 1977) pp. 1221-1226.

ANSOLEAGA, F.: «El cementerio franco de Pamplona». En B.C.M. 1918, pp. 1, 71, 131.

ARANZADI, T., BARANDIARAN, J.M. y EGUREN, J.: *Grutas artificiales de Álava*. Soc. de Estudios Vascos, (San Sebastián 1923. Reed. en BARANDIARAN, J.M.: Obras Compl. VII, 1975, 239-287).

AZKARATE GARAI-OLAUN, A.: *Arqueología cristiana de la Antigüedad tardía en Álava, Guipúzcoa y Vizcaya*. (Vitoria-Gasteiz 1988).

AZKARATE GARAI-OLAUN, A.: «Francos, Aquitanos y Vascones. Testimonios arqueológicos al sur de los Pirineos». En A.A.E. 167-168, 1993, pp. 149-176.

AZKARATE, A., GARCIA CAMINO, L., URTEAGA, M.: «Arqueología medieval en el País Vasco. Estado actual de las provincias de Guipúzcoa y Vizcaya». En *Congreso de Arqueología Medieval española. Huesca*». (Zaragoza 1986) pp. 131-146.

BARANDIARAN, I.: «Novedades sobre la Alta Edad Media en Guipúzcoa. Datos arqueológicos». En *Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón* X (1975), pp. 9-48.

BARANDIARAN, I.: «Excavaciones en grutas artificiales en Álava». En E.A.A. 3 (1969), pp. 99-116.

BARANDIARAN, I. : «Excavaciones delante de unas grutas artificiales en el Montico de Charratu y Saracho (Izquiz-Álava)». En *Investigaciones arqueológicas en Álava,* 1957-1968. (Vitoria 1971), pp. 203-217.

BARBERO, A. y VIGIL, M.: *Sobre los orígenes sociales de la Reconquista: Cántabros y vascones desde fines del Imperio Romano hasta la invasión musulmana* (1965), reed. en *Sobre los orígenes sociales de la Reconquista*. (Barcelona 1974).

BARBERO, A. y VIGIL, M.: *La formación del feudalismo en la Península Ibérica*. (Barcelona 1978).

BERGA MARROQUIN, A.: *La situación política de los pueblos del Norte de España en la época visigoda*. (Bilbao 1983).

DIAZ Y DIAZ, M.C.: «El eremitismo en la España visigótica». En R.P.H., 6 (1964), pp. 217-237.

ESPINOSA RUIZ, U.: *«La iglesia hispano-visigoda de Albelda»*. En *Primer Coloquio sobre la Historia de la Rioja*. En «Cuadernos de Investigación. Geografía e Historia», t. IX, fasc. 1. (Logroño 1983) pp. 231-241.

EYNDE, E. van DEN : «La problemática de la datación cronológica de las iglesias rupestres». En *Sautuola*, IV (1985), pp. 361-365.

FERNANDEZ DE PALOMARES, V.: «Valdegobía hace más de 1000 años. San Cipriano de Pando». En «B.I.S.S. XXIV (1980), pp. 626-643.

GARCIA MORENO, L.A. : «*Algunas cuestiones de Historia navarra en la antigüedad tardía (s. V-VII)*». En *Primer Congreso General de Historia de Navarra*. (Pamplona 1988).

GARCIA DE CORTAZAR, J.A.: «Los oscuros comienzos. La Alta Edad Media». En *Álava en sus manos* fasc. 20, t. III. (Vitoria-Gasteiz 1983) pp. 73-104.

GARCIA VALDES, L.F. «El jarro hispano-visigodo de Mañaria (Vizcaya)». En *Acta Historica et archaeologica medievalia*. 3 (1982), pp. 145-154.

GOÑI GAZTAMBIDE, J.: «La vida eremítica en el reino de Navarra». En *Analecta legerensia*, 1970, pp. 327-344.

HERAS NUÑEZ; M.A. de las : «Arte visigodo, prerrománico y románico». En *Historia de la Rioja*. Vol. 2. La Edad Media (dir. García Prado, J.). Caja de Ahorros Provincial de la Rioja. (Logroño 1983) pp. 27-49.

LATXAGA, *Iglesias rupestres visigóticas en Álava. La Capadocia del País Vasco o el complejo rupestre más importante de Europa*. (Bilbao 1976).

LECLERCQ, J: «Problèmes de l'érémitisme». En *Studia Monastica*, 5 (1963), pp. 179-212.

LECUONA, M. de : «¿Arte visigótico en Guipúzcoa?». En B.R.S.B.A.P., XX (1963), pp. 193-199.

LECUONA, M. de : «Regreso a las cuevas». En *Arte Vasco*. (San Sebastián 1982) pp. 55-72.

LOPEZ, C.M.: «Apuntes para una historiografía del eremitismo navarro». *En Actas de la IV Semana de Estudios Monásticos*. (Pamplona 1970) pp. 320-326.

LLANOS, A.: «Descubrimiento fortuito en Guereñu». En E.A.A. II, 1967, 118-119.

LLANOS, A.: «En torno al bajorrelieve de Marquínez». En E.A.A. 1987, 194.

LLANOS, A. : «De arqueología cristiana alavesa». En E.A.A. 9, 1978, pp. 301-316.

LLANOS, A.: «Necrópolis Altomedievales en la zona occidental de la Rioja Alavesa». En E.A.A. 5 (Vitoria 1972) 219-245.

MARTINEZ DIEZ, G.: *Álava Medieval*. 2 vols. Dip. Foral, (Vitoria 1974).

MEZQURIZ, Mª A.: «La necrópolis visigoda de Pamplona». En P.V. n. 98-99, 1965, pp. 107-131.

MEZQUIRIZ, M.A.: «Cerámica medieval hallada en la excavación estratigráfica de la catedral de Pamplona». En *Archivos Leoneses*, v. III, (Zaragoza 1977) 75-89.

MONREAL JIMENO, L.A.: *Eremitorios rupestres altomedievales (El Alto Valle del Ebro)*. (Bilbao 1989).

OLARTE, J.B.: *San Millán de la Cogolla*. (Madrid 1976).

PALOL, P. de: «Esencia del arte hispánico de época visigoda: Romanismo y germanismo». En *Settimana di Studio del Centro Italiano di Studio sull' Alto Medievo*, 1955, 44

PALOL, P. de : «Los objetos visigodos de la cueva de los Goros (Hueto Arriba, Álava). En VV.: *Investigaciones arqueológicas en Álava 1957-1968*. Inst. Sancho el Sabio», Vitoria 1971, pp. 25-32.

PUERTAS TRICAS, R.: *Cuevas artificiales de época altomedieval en Nájera* (Logroño)». En *Noticiario Arqueológico Hispánico*. (Madrid 1976) pp. 251-286.

RODRIGUEZ COLMENERO, A.: «El habitat en el País Vasco durante la etapa romano-visigoda». En *El Habitat en la historia de Euskadi*. (Bilbao 1981) pp. 77-107.

ROUCHES, M.: *L'Aquitaine. Des Wisigoths aux Arabes (418-781). Naissance d'une région*. (Paris 1979).

ROUCHES, M.: «Les relations transpyrénéennes...» En *Les communications dans la Peninsule Ibériques au Moyen Age*. «Actes du Colloque de Pau 28-29 mars 1980». (Paris 1981).

RUIZ DE LOIZAGA, S.: *Monasterios altomedievales del Occidente de Álava. Valdegovía. Cómo nacen los pueblos*. (Vitoria 1982).

SAENZ DE URTUBI, F.: *Cuevas artificiales en Álava. Guía para una visita*. Vitoria 1985.

SANCHEZ ALBORNOZ, C.: *Vascos y navarros en su primera historia*. 1974, 72-78.

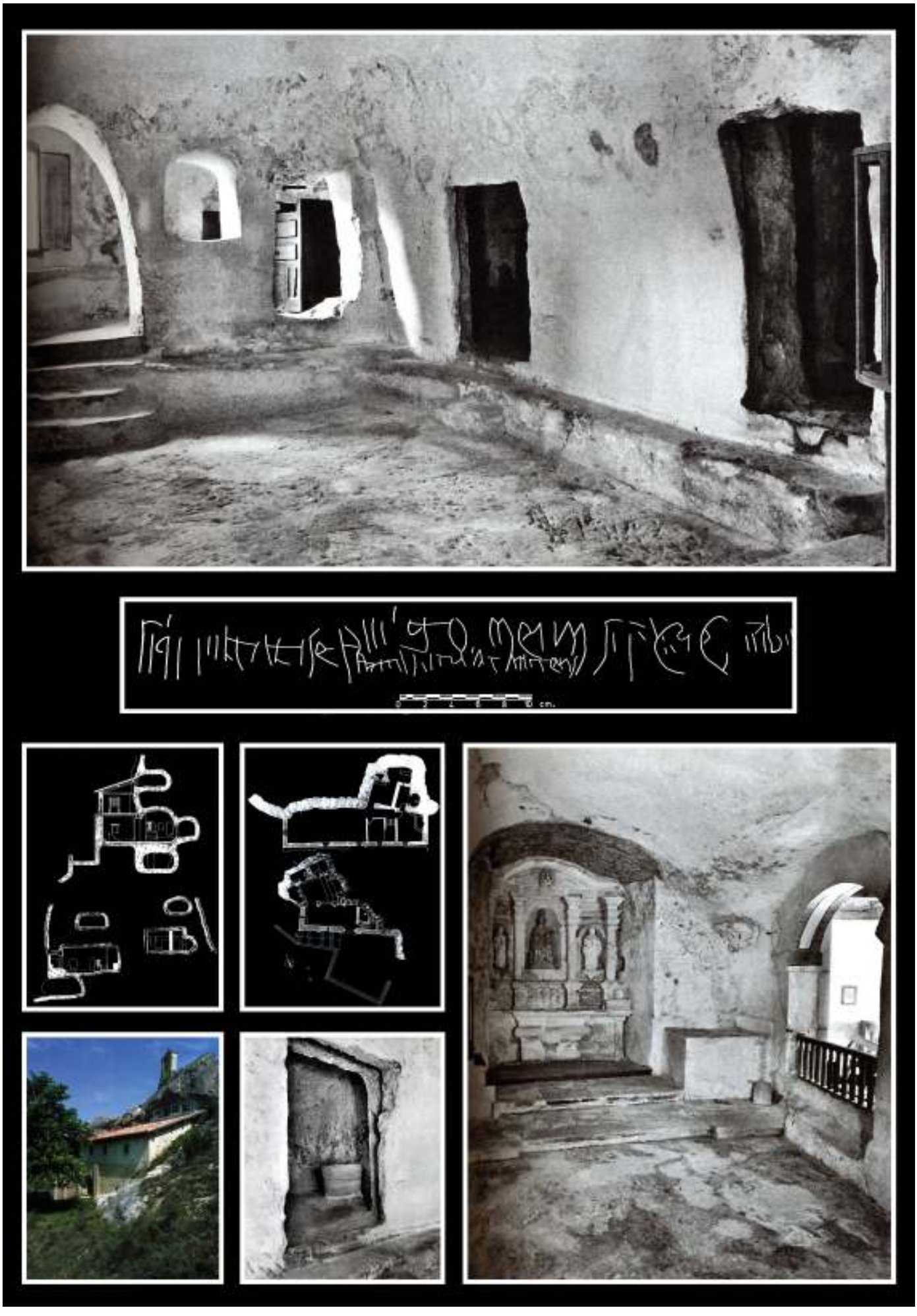
SAYAS ABENGOECHEA, J.J.: «Euskal Herria y los pueblos germánicos. (siglos V-VI)». En *Congreso de Historia de Euskal Herria*. II Congreso Mundial Vasco, (San Sebastián 1988) 383-409.

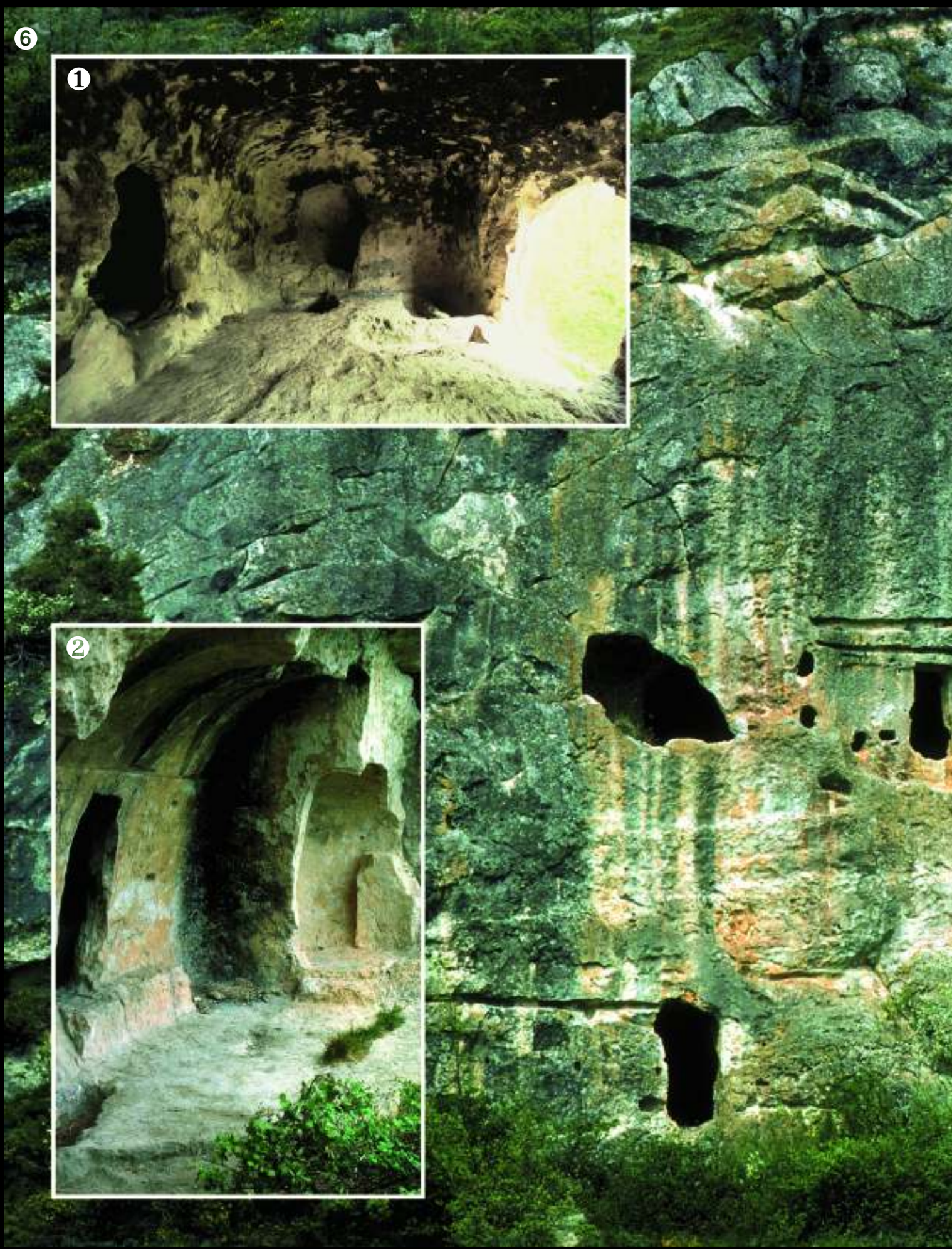
SCHULTEN, A.: «Las referencias sobre los Vascones hasta el año 810 después de J.C.». En R.I.E.V., t. 18 (1937), pp. 225-240.

VV.: «Problemas de Prehistoria y de Etnología Vascas». *IV Symposium de Prehistoria Peninsular*. (Pamplona 1966).

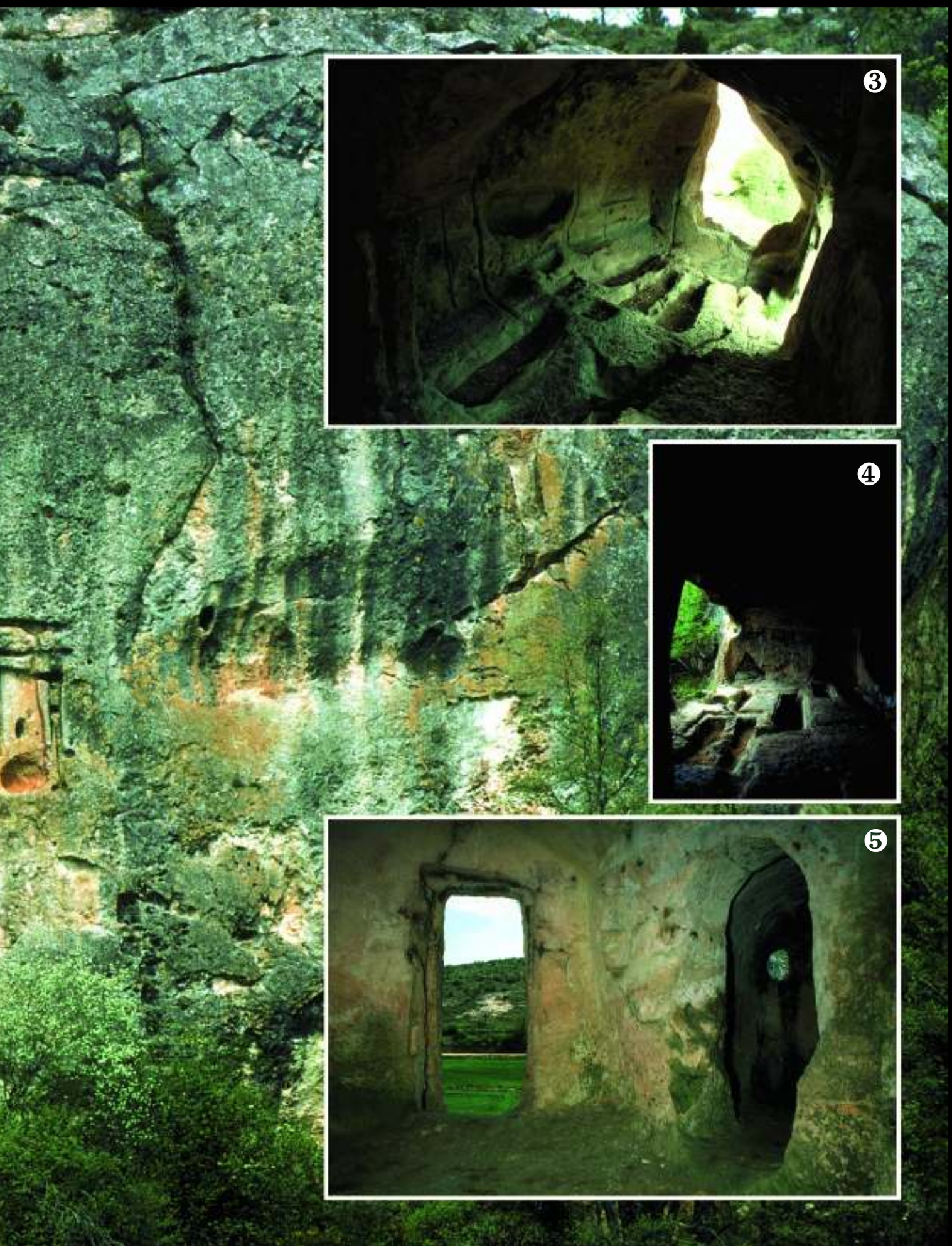
Zeiss, H.: *Die Grabfunde aus dem spanischen Westgotenreich*. (Berlín-Leipzig 1934)

Ref. gráfica: Catálogo monumental de la Diócesis de Vitoria.
Ref. gráfica: Monumentos Nacionales de Euskadi. Álava.




6
1
2

1.- 2.- Cueva de las Gobas. Laño. Treviño. 3.- Santorkaria. Laño. Treviño.
4.- Cueva de la Gobas. Laño. Treviño. 5.- Cueva de Faido. Peñacerrada.
6.- Santorkaria. Laño. Treviño



Útiles y adornos



❶



❷



❻

1.- Broche de cinturón antes de la restauración. Los Goros. Fot. A. Llanos. 2.- Osculatorio que se suele asociar a necrópolis de época tardorromana y visigoda. Museo de Arquedología de Álava. 3.- Armas de Guereñu. M.A.A. 4.- Jarrita de la edad de Hierro. Mañaria. Bizkaia . 5.- Vasija de los Goros. M.A.A. 6.- Objetos de la necrópolis de Argarai.





Apocalipsis de St Sever. Biblioteque National. París.

5. El arte vasco se cristianiza



El reino de Pamplona de 925 a 1029
Ref. gráfica: Hª de Navarra. Temas de Navarra.
Edit. Gobierno de Navarra.

CONTEXTO

MARCO POLÍTICO Y RELIGIOSO

EL REINO DE PAMPLONA

A principios del siglo IX en la antigua Vasconia se producen hechos cuya confluencia va a cambiar profundamente el rumbo de su historia: la expansión musulmana en la península ibérica, la desintegración del imperio carolingio, la formación y crecimiento de la monarquía astur-leonesa y la cristianización masiva del pueblo vasco. El resultado va a constituir para los antiguos Vascones una realidad trascendental: el nacimiento del Reino de Pamplona.

Entre la tutela carolingia y la alianza con los Banu-Qasi. En esos años en Pamplona había dos grupos rivales: los unos partidarios de aceptar la tutela carolingia; los otros, de respetar los pactos acordados con el emir de Córdoba, para lo cual contaban con el apoyo y la amistad, reforzada con lazos matrimoniales, de los Banu-Qasi, asentados en el valle del Ebro.

Aunque el emperador Ludovico Pío había proclamado la unidad de su Imperio, a su muerte, la división del gobierno entre sus hijos –Lotario, Pipino y Luis, y luego Carlos, el hermanastro de ellos– marcó el comienzo de la desintegración.

*La **Vasconia septentrional** se regía entonces por un príncipe (**Sancho Lupo**) designado por el emperador, cuya autoridad se extendía teóricamente hasta las riberas del Ebro y prácticamente, al menos en la parte norpirenaica, se ejercía mediante Condados feudales Comminges, Bigorre, Béarn, etc.[1] Pero hay noticias de que la sumisión a Carlomagno había sido puramente formal y que, durante el reinado de su hijo Ludovico Pío, había continuado la resistencia vascona en forma de insurreciones periódicas.*

*Por lo que se refiere a **Vasconia subpirenaica**, se sabe también que los musulmanes atacaron y tomaron Pamplona varias veces durante el siglo VIII, pero acabaron reconociendo, mediante pactos y tributos, la soberanía de los cristianos de la «Frontera Superior».*

*Ya en el siglo IX, los vascos de Pamplona pretenden emanciparse de la tutela carolingia varias veces: en 812 Ludovico Pío envía una expedición punitiva; en 816, a la muerte del Duque Sancho-Lupo, fracasa una nueva tentativa; y una tercera en 819 es sofocada por Pipino, el hijo del emperador. Sólo en 824 parece cambiar la suerte. Según fuentes árabes, aunque no muy fiables, dos condes francos, Eblo y Aznar, se dirigen a Pamplona, «con tropas vasconas» (posiblemente de la Gascuña), para imponer su autoridad. Pero son vencidos por los seguidores de un tal **Iñigo Arista**, un príncipe cristiano que contaba con el apoyo de los Banu-Qasi, con los que estaba emparentado.*

***Los Banu-Qasi** eran una familia muladí (heredera de un visigodo renegado, Casius), que gobernaba un estado independiente del emirato.* Musa II, *yerno de Iñigo Arista, era señor de Zaragoza, de Tudela y de Huesca, se había ganado el respeto y la amistad de otros reyes, incluso de Carlos el Calvo, y osaba denominarse «el tercer rey de España».*

***La alianza** de los Banu-Qasi con los Arista obligaba a éstos a seguir la suerte de la fidelidad oscilante de aquéllos, y por tanto a soportar fuertes embestidas de las fuerzas del emir, cuando aquella se rompía. Pero «en ningún momento estuvo en disputa –observa Lacarra– la legitimidad del dominio sobre sus tierras, del que nunca llegaron los emires a desposeerles». En la carta que San Eulogio envió desde Córdoba, el año 851, al obispo Willesindo de Pamplona, contrapone su situación en las mazmorras de Córdoba con la del obispo navarro colocado bajo la protección de un príncipe cristiano («Christicolae Principis»).*

LOS REYES NAVARROS

*De la documentación de la época no es posible deducir cuáles eran las fronteras o límites de ese **Reino de Pamplona** que luego se llamaría **Reino de Navarra**. Más difícil aún es aclararse en el laberinto de noticias dispares sobre los primeros reyes navarros. Según las genealogías del códice de Roda, hay dos dinastías navarras, la **familia Iñiga** y la **Jimena**.*

*En el siglo IX el primer rey (en 824) es **Iñigo Arista**; le sucede su hijo* García Iñíguez, *y luego* Fortún Garcés. *Los emires de Córdoba reconocían el ca-*

1. Según Jean de Jaurgain, la población vasca estaba al principio del siglo IX dividida en cuatro estados: Al norte de los Pirineos, el Ducado de Vasconia; en la parte meridional, el pequeño reino de Pamplona, recién nacido; el Ducado de los Navarros, entre Álava y el Arga, que en seguida quedará englobado en el reino de Pamplona; y el condado de Álava, que comprendía también Bizkaia y Gipuzkoa, y que todavía se regía bajo la dependencia del reino asturleonés (*La Vasconie*, 1879, t. II, p. V)
2. J.M. LACARRA, *Estudios de Historia de Navarra*. Pamplona 1971, 44. Es difícil estar de acuerdo con Gregorio Balparda cuando pretende que, por sentirse los reyes asturianos continuadores de los reyes godos, hay que suponer que reinaron desde el principio sobre Bizkaia, Álava, Ordizia y las tierras navarras. Lacarra anota que «no hay testimonio alguno que acredite el dominio asturiano sobre esas tierras. En la Crónica de Alfonso III se dice que Alfonso I extendió sus dominios hasta parte de la Rioja y de localidades de las Encartaciones, Sopuerta y Carranza». Hay que pensar, por tanto, que los límites del reino asturiano no llegaron ni a Gipuzkoa ni a Navarra ni a la mayor parte de Álava y Bizkaia. Véase también F. de ZAVALA, «Guipúzcoa entre Navarra y Castilla». En *Historia del Pueblo Vasco*. (Donostia-San Sebastián 1978) t. I, 176.

rácter soberano del rey de Pamplona a cambio del pago de tributos. No era el rechazo de esa soberanía sino la negativa a pagar el tributo la que, durante el siglo IX, provocó que varias veces las tierras vascas y las de los Banu-Qasi fueran devastadas por los ejércitos del emirato cordobés. Ello no impedía que se reconociese el dominio del rey cristiano en Pamplona ni que se anudasen incluso relaciones de parentesco entre navarros y cordobeses, pues la hija de Fortún Garcés, cautiva en Córdoba durante 20 años, será madre del califa Abd-el-Ramán III.

En el año 905 la situación cambia. En Pamplona, como consecuencia de una crisis dinástica cuyas causas no se conocen, se instala una ***nueva dinastía*** *con* ***Garcia Jiménez****, su hijo Sancho Garcés (905-925) y sus sucesores hasta Sancho el Mayor (1004-1035). Esta dinastía contó desde el primer momento con el apoyo de la monarquía asturleonesa, entrando en los planes de la reconquista cristiana. Desligada ya de los Banu-Qasi, cuya autoridad va eclipsándose, la monarquía navarra tendrá que aguantar directamente la presión creciente de los ejércitos cordobeses, lo que unirá más estrechamente a asturianos y navarros.*

Sancho Garcés I *padeció las incursiones de Abd-el-Ramán III en las campañas de Muez, con el desastre de Valdejunquera (920) y de Pamplona (924); pero logró ensanchar las fronteras de su reino anexionando Nájera, Tudela, Valtierra y Viguera. A* García Sánchez *(925-970) le correspondió la anexión de Aragón como dote de su mujer. Su sucesor* Sancho Garcés II *(970-994) tuvo que sufrir las algaras devastadoras de Alhakan II y Almanzor, pero se mantuvo fiel al ideal de la reconquista.*

Y es al finalizar el siglo cuando con Sancho III el Mayor *(1004-1035) el reino de Navarra conoce su apogeo. Por herencia o por conquista Sancho el Mayor reúne bajo su cetro los territorios de Navarra, Aragón, Sobrarbe y Ribagorza por el este, Álava, Vizcaya y Castilla por el oeste, impone el vasallaje a los condados de Gascuña y Barcelona, y se convierte así en el rey cristiano más poderoso de la península.*

ÁLAVA, BIZKAIA, GIPUZKOA

En este período seguimos sin saber gran cosa de los habitantes de las tierras actuales de Bizkaia y mucho menos de Gipuzkoa, y de sus modos de vida y de gobierno, salvo que, según la «Crónica de Alfonso III», el rey leonés Alfonso I con las gentes arrancadas a la cuenca del Duero repobló sus dominios desde Asturias hasta Carranza, pero no las tierras de Álava y Vizcaya, «que siempre habían sido poseídas por sus habitantes».

Con las tierras de ***Álava*** *los reyes de León constituyeron, bajo la autoridad de Condes, una especie de bastión contra las algaras de los musulmanes, que se repitieron periódicamente durante el siglo IX hasta que hacia 912 Álava (que entonces dejaba fuera la Rioja alavesa y, en cambio, comprendía Bizkaia hasta el mar y Gipuzkoa hasta la cuenca del Deva) fue quedando en retaguardia de la Reconquista. En 932, Álava entra, bajo el Conde* Fernán González, *en la órbita de Castilla; y al comienzo del siglo siguiente cae bajo el protectorado del rey navarro, Sancho el Mayor.*

La primera mención de ***Bizkaia*** *(en la citada Crónica de Alfonso III) muestra que en el siglo IX la zona más occidental debió de depender del rey asturiano, mediante algún sistema de caudillaje sobre territorios que acabarían formando un único Señorío. En el siglo X se tiene noticia del Conde Momo. Más tarde aparecerán los nombres de los Condes* Iñigo López *(1053) y* Diego López de Haro *(s. XIII). Y entonces Bizkaia queda, con Álava, dentro del marco de influencias de los reyes de Navarra. En lo eclesiástico las tierras vizcaínas quedarían enclavadas en dos obispados de Álava y la Rioja, con sedes en Armentia y Valpuesta.*

Sobre ***Gipuzkoa*** *hasta el siglo XI reina el silencio absoluto. No entra en la historia hasta 1025 (documento de donación de San Salvador de Olazábal, Alzo, al monasterio de San Juan de la Peña). Debió de estar dependiendo por un sistema de «seniores» y «tenentes» de los reyes de Pamplona, y eclesiásticamente, de su obispo.*[2]

FUENTES DOCUMENTALES

Todo lo que de los territorios vascos sabemos de la época altomedieval proviene de documentación de los siglos IX-X referida casi siempre a donaciones de iglesias, con sus respectivos bienes, hechas por particulares a los grandes monasterios: San Salvador de Leyre, Santa María de Nájera, San Salvador de Oña, San Juan de la Peña y San Millán de la Cogolla. El historiador que quiera decir algo pertinente del arte y la cultura del País Vasco en el Alto Medievo se ve obligado a documentarse en los cartularios de esos monasterios.

* * *

La gran expansión de autoridad y poder en el reinado de Sancho el Mayor (1002-1035) va a permitir a la vieja Vasconia participar en la eclosión y desarrollo de la cultura y del arte cristianos del siglo XII. Pero antes de tales esplendores del románico monumental, los artistas vascos habrán tenido que balbucear, durante dos centurias, buscando la expresión de su nuevo credo cristiano en formas rudimentarias, más sugestivas por su ingenuidad que por su belleza y perfección formal. ■



El reino de Pamplona durante el reinado de Sancho III el Mayor.
Ref. gráfica: Hª de Navarra. Temas de Navarra. Edit. Gobierno de Navarra.



Sancho Garcés II. Códice Vigilano.



El asedio de Pamplona por los Francos representado en bajorrelieve en el Arca de Carlomagno. Aquisgran. Alemania.
Ref. gráfica: Hª de Navarra. Temas de Navarra. Edit. Gobierno de Navarra.

1.

■ La cristianización del pueblo vasco

Planteamiento de un debate

Tratando aquí de hacer la historia de una actividad artística que en el País Vasco lo mismo que en casi todo el Occidente, ha tenido en el dogma cristiano y en la historia bíblica y evangélica sus principales fuentes de inspiración y su temática preponderante, no podemos menos de abordar el tema de los orígenes de la cristianización de Vasconia. Se trata de un asunto sobre el que los historiadores han adoptado las posturas más diversas y aun contrarias; desde los que tempranizan la evangelización de Euskal Herria situándola en los primeros siglos de nuestra era, hasta los que la retrasan hasta la Baja Edad Media.

Como piensan los historiadores de la Iglesia Católica, las rutas del Imperio Romano fueron el medio providencial para la difusión del Evangelio. Pero, dada la evidente separación cultural, lingüística y social entre romanos y vascos hasta el siglo V, no es extraño que los romanos cristianizados no pudieran ejercer una eficaz acción apostólica sobre ellos. En aquel



Santuario de San Miguel de Aralar.



Torre militar más antigua de Navarra. Castillo de Javier.



Monasterio de Leyre a pie de la sierra.

entonces la comunidad cristiana más próxima era seguramente la de Calahorra.

Los que retrasan la introducción del cristianismo hasta bien entrada la Edad Media se apoyan en varios argumentos. El primero es **el silencio de las fuentes arqueológicas e históricas**. No se han encontrado inscripciones cristianas de época romana en las excavaciones de villas de Navarra y Álava (aunque esta afirmación habría que moderarla ante los «crismones grafitados hallados en cerámicas de Iruña/Veleia», como advierte Eusebio Gil Zubillaga): ni nos han llegado (fuera de las conocidas leyendas de San Marcial en Aquitania o San Fermín en Navarra) noticias literarias e históricas de culto cristiano en zona vasca de esa época romana.

Lacarra, que subraya esta ausencia, Caro Baroja y otros historiadores piensan que, además, en el siglo V se produjo en el País Vasco un retroceso cultural provocado por las invasiones germánicas. Lo que éstas trajeron fue el aniquilamiento de la vida urbana, el predominio de la vida rural, y el aislamiento de los vascos con el consiguiente retroceso cultural, y un estado general de anarquía (el de los **bagaudas** en el que se cree que con toda probabilidad participaron los vascos); un conjunto de **circunstancias paralizadoras** sin duda de la misión evangelizadora si es que se había iniciado antes.[3] Lacarra sospecha que, a principios del s. VI, se volvió a un régimen tribal, y que la instauración de plazas fuertes como Vitoria (581) y Olite (625) podría estar motivada por el empeño de los godos cristianos de contener a los paganos vascones.

Con todo, no se puede olvidar que ya en el siglo V hay testimonios de **comunidades cristianas en Calahorra y Cascante**, ciudades vasconas,[4] y que en el siglo siguiente hay ya en Pamplona un obispo, Liliolo, que asiste al III Concilio de Toledo (589).

Otros argumentos en apoyo de la misma tesis se resumen en dos: Los apelativos de «rebeldes y feroces» con los que describen a los vascos los cronistas cristianos de la época, y el texto relativo a la predicación de San Amando, un monje que vivió en el siglo VII.

La Vita Amandi es el único texto que habla del paganismo de los vascones. Los cronistas e historiadores medievales han repetido la misma idea siempre que han hablado de San Amando. Pero se ha demostrado que esa *Vida* no fue escrita por uno de sus discípulos, sino mucho más tarde. Por ello y por otras razones de crítica interna, algunos historiadores no conceden ningún rigor histórico a esa biografía, aunque otros consideran que algún valor hay que darle.

A propósito de la ferocidad anticristiana de los Vascones en la época visigoda se aporta el testimonio de una **carta de Tajón**, obispo de Zaragoza, al obispo de Barcelona, Quirico, en la que se narra la devastación causada por los vascos contra los cristianos y sus lugares de culto con motivo del apoyo que aquellos prestaron al conde Froya en su insurrección contra Recesvinto. Es verdad que en esa carta Tajón nunca dice que los vascos no fueran cristianos.

Por otra parte, arguye Andrés Mañaricúa con citas en su apoyo, Tajón parece que fue un hombre irascible y poco moderado y sincero, y escribía en el estilo ponderativo y exagerado propio de los escritores de la época.[5]

Sobre el tema de la ferocidad y prolongada barbarie de los vascos (tan expresamente descrita por **Aymeric Picaud** en el famoso ***Guide du Pélerin*** y lugar común entre los cronistas de la Alta Edad Media) tengamos presente, de una vez por todas, una observación sumamente juiciosa que formula Lacarra: los Vascos de la antigüedad y de la Alta Edad Media son pueblos que no nos han dejado ninguna noticia histórica sobre si mismos; todo lo que de ellos sabemos nos ha llegado por cronistas de pueblos que fueron enemigos suyos y guerrearon contra ellos.

La tesis de Mañaricúa

Temprana cristianización. En apoyo de la tesis de una temprana cristianización, Mañaricúa observa que las rutas de evangelización no siempre coincidieron con las del Imperio romano, como puede constatarse en África donde algunas regiones bereberes fueron cristianizadas antes de ser sometidas a la romanización. Es natural que, desde Tarragona, donde tradicionalmente se acepta que predicó el mismo San Pablo, siguiendo la calzada romana se difundió el cristianismo en Zaragoza al menos a mediados del siglo III y en Calahorra donde ya en los primeros años del siglo IV hay noticia del martirio de los santos Emeterio y Celedonio. En el siglo V el poeta Prudencio cantaba la gloria martirial de los dos patronos de Calahorra aludiendo a la «antigua» gentilidad de los vascos (*«Iamne credis bruta quondam Vasconum gentilitas...»*).

Por otra parte, no se puede marginar el hecho de que existía otra vía de comunicación romana por el Norte: desde Burdeos hasta Astorga, que atravesaba el País Vasco y tenía un ramal hasta Calahorra que, desde el siglo II era ciudad vascona.

Quizá el argumento más sólido para hablar de una temprana penetración del cristianismo en tierra vasca nos lo suministra la arqueología, concretamente las **cuevas visigóticas** que hemos descrito en el capítulo anterior, y tal vez algunos vestigios dados por recientes excavaciones en San Pedro de Abrisketa (Arrigorriaga). El estudio de las cuevas alavesas demuestra que en ellas se practicaba un culto cristiano al menos en el siglo VII.

El historiador Mañaricúa que apenas se detiene a valorar el argumento de los eremitorios visigóticos, atribuye, en cambio, una fuerza decisiva al hecho de la constitución de **obispados en las ciudades vascas** transpirenaicas, algunas de las cuales se integraban administrativamente durante el Imperio en la Novempopulania (en realidad, desde Teodosio no eran nueve sino doce las ciudades reunidas bajo esa denominación). Mañaricúa anota que, de las doce ciudades de la Aquitania englobadas en la Novempopulania, once de ellas (Dax, Bazas, Auch, Oloron, Couserans, Eauzes, etc.) «tienen ya obispo a partir de comienzos del si-

3. J.M. LACARRA, «La cristianización del País Vasco». En *Estudios de Historia de Navarra*, Pamplona 1971, p. 5 ss; J. GOÑI GAZTAMBIDE, *Historia de los Obispos de Pamplona*. Pamplona 1979, I, 31-56.

4. Se trata de cartas escritas al papa Hilario (461-468) con motivo de un conflicto suscitado por Silvano, obispo de Calahorra. Hay que recordar, además, que recientemente los arqueólogos han quedado sorprendidos por el descubrimiento en el yacimiento de Iruña/Veleia de varios fragmentos de sigillata tardía decorada con el crismón cristiano en relieve, extraidos de un ambiente doméstico-artesanal que se ha datado en el siglo V. E. GIL ZUBILLAGA, «Iconografía cristiana sobre sigillata tardía de Iruña/Veleia». En *Primer Coloquio Intern. sobre la Romanización* de Euskal *Herria*. En Isturitz 9, 1997, 817-821.

5. A. MAÑARICUA, «La cristianización del País Vasco». En VV, *Historia del Pueblo Vasco*. Donostia-San Sebastián 1978, I, 59-61; «Cristianización del País Vasco. Vías de penetración» En «Congreso de Estudios Históricos: Vizcaya en la Edad Media». (Bilbao 1986), 41-48.

glo VI. Esto nos indica no una Iglesia incipiente sino una Iglesia plenamente establecida».[6]

Para entonces habían desaparecido los nombres de las tribus anotadas por Estrabón (Várdulos, Caristios, Autrigones y Vascones) y todos formaban un pueblo unificado: el de los Vascones. Pues bien, concluye Mañaricúa «sobre ese pueblo unificado se había ya iniciado la penetración del cristianismo, probablemente por el Sur, hacia el siglo III según el testimonio citado de Prudencio. Y esa penetración había llegado a todos los rincones a principios del siglo VI».

Aunque no se puede negar la fuerza de estas afirmaciones de Mañaricúa en cuanto sostenidas por documentación fidedigna, creemos que el problema seguirá sin resolverse si no se le formula sobre definiciones semánticas precisas, concretamente si no se plantea y se intenta esclarecer, en nuestro caso concreto, la diferencia que hay entre **penetración** y **difusión** del cristianismo. La Iglesia cristiana puede estar bien establecida administrativamente –como ocurre ahora mismo en algunos países asiáticos– sin que ello nos permita hablar de naciones cristianas.

Que en el siglo VI la penetración del cristianismo hubiera llegado «a todos los rincones del País Vasco» es precisamente lo que resulta difícil de aceptar, pues esa difusión masiva que no queda suficientemente probada con los argumentos expuestos por Mañaricúa, resulta aún más improbable cuando se piensa en el obstáculo que a la acción misionera ofrecía el vascuence, una lengua a la que se mantuvo férreamente fiel el habitante de la montaña vasca. La falta de romanización cultural y lingüística arrastraba como concomitante la falta de romanización religiosa. Resulta más aceptable pensar que «frente a la proliferación de comunidades cristianas en el *Ager*, los vascones del *Saltus* seguían aferrados a prácticas paganas».[7]

La tesis de Lacarra

Tardía cristianización. Para acercarnos a formulaciones precisas en este asunto, el profesor Lacarra procedió acertadamente distinguiendo las **diversas zonas** de Vasconia peninsular, según las fuentes árabes.

Había, primeramente, la *zona central* más propiamente vascona, la de Pamplona hacia el Norte.

En otra *zona, al Este de Pamplona*, estaba la zona lindante con Aragón, que Levy-Provençal llamó de los «gascones», donde encontramos las más antiguas menciones de centros religiosos. Son los monasterios de Leyre, Cillas, Igal, Urdaspal, San Zacarías o de Siresa que visitó san Eulogio en 848. Estos monasterios –escribe Lacarra– «no creo que respondan a una emigración del Sur, de monjes que huyen de los musulmanes, sino lo más probable es que procedan del Norte, del Imperio Carolingio».

Finalmente queda por *el Oeste* la zona fronteriza con el Islam, que forma como una avanzada del reino asturiano. Es la zona en que muy pronto aparece el obispado de Veleia o de Álava.

Al ritmo en que cada una de estas áreas fue asimilando influencias de cristiandades antiguas perfectamente establecidas (carolingia o astur-leonesa) se iría propagando el cristianismo organizado, quedando en estado más rudo y salvaje la zona más aislada, la parte montañosa al Norte de Pamplona.

En todo caso, tanto en las áreas más prontamente cristianizadas como en las más tardías, quedamos sin saber con precisión cuándo desaparecieron **los residuos del paganismo**. Lacarra opina que «entre la introducción del cristianismo y la extirpación de la gentilidad han podido transcurrir muchos siglos.[8]

La falta de documentación nos impide tomar posiciones firmes sobre esta cuestión. A ello contribuye también la vaguedad del lenguaje, supuesto que muchas veces los historiadores se limitan a hablar de «penetración del cristianismo». Se hace difícil resolver el problema cuando se piensa en naciones actuales como Brasil, Haití y otros países americanos, donde una cristianización masiva y organizada puede darse, al mismo tiempo que gran parte de sus gentes mantienen ritos y prácticas supersticiosas heredadas del paganismo.

Y, por otra parte, no podemos hablar de difusión total del cristianismo ni calificar de países cristianos por el simple hecho de que la Iglesia y su jerarquía se halle en ellos perfectamente establecida, como hoy mismo ocurre en la India o en el Japón, en los que el Evangelio «penetró» hace varios siglos. A este propósito Roldán Jimeno recuerda acertadamente que, en regiones hispánicas que consideramos muy cristianizadas ya en el siglo VI, los obispos se esforzaban en combatir la idolatría. «Así el obispo de Astorga, Polemio, tras asistir al Concilio de Braga (572)... pidió a San Martín de Braga que compusiera un Catecismo contra la idolatría».

La fundación de monasterios es quizá el signo manifestativo más elocuente de una difusión de la fe y la vida cristiana. En el siglo X la cristianización del País Vasco meridional –escribe Lacarra– se propaga por iniciativa privada; gentes que se retiran a hacer vida religiosa creando **monasterios** de un solo clérigo o de varios por el sistema pactual de tradición visigoda, que sustraía a la jurisdicción del obispo los bienes dotales de la basílica en cuestión y permitía disponer libremente de los mismos; un sistema que se mantendrá vigente varios siglos bajo el nombre del *ius patronatus*.

En el siglo XI el cristianismo sigue haciendo progresos en la masa rural y muchos de esos monasterios de iniciativa privada entran bajo la regla de una gran abadía. Entre los siglos X-XI esa especie de colonización eclesiástica se va produciendo en **Bizkaia** (iglesias de Mundaka, Alboniga, Axpe de Busturia, Luno, Ugarte, Gernika, y Iurreta y Abadiño en el Duranguesado, Bermeo, Gaztelugatxe, Barrika y Santurtzi en la costa). En **Gipuzkoa** son fundaciones monasteriales la de Donostia-San Sebastián, dependiente de Leyre, y las de Olazabal y San Andrés de Astigarribia donadas a San Juan de la Peña.

Mientras tanto se reorganizan las **sedes y la jerarquía episcopal**, de acuerdo con Roma. Del siglo XI al XIII la autoridad monástica irá ce-

Pedro de Siresa



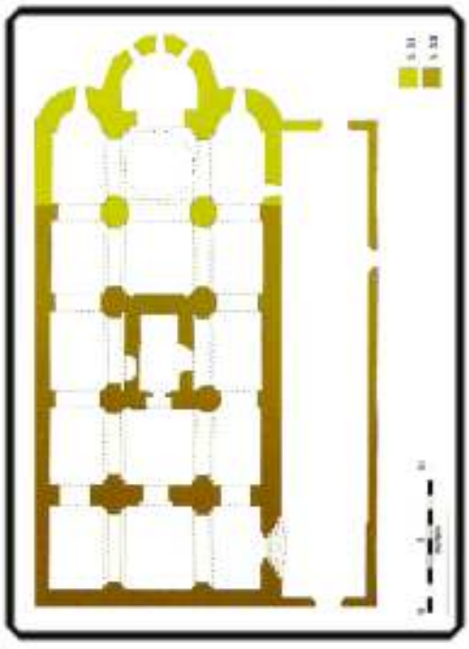


6. *O. c.*, p. 70. El argumento de Mañaricúa quedaría algo debilitado si se aceptara, con J.J. Sayas, que los dos mártires de Calahorra, Emeterio y Celedonio, no parecen originarios del país, y si se piensa, con K. Larrañaga y A. Azkárate Garay-Olaun, que en todo el proceso de cristianización de un país debe observarse con cuidado si unos hechos individuales que son significativos en sí mismos, lo son como factores que afectan a toda una colectividad. Véase también Roldán JIMENO, «Red viaria y cristianización». En*Red viaria y cristianización. En H.S., n. 104, (Pamplona 1999)*, p. 725.

7. Véase un buen resumen de los argumentos pro y contra una temprana cristianización de Vasconia con el apoyo de las correspondientes fuentes grecolatinas y su traducción castellana, en Santiago SEGURA, *Mil años de Historia Vasca a través de la literatura grecolatina. De Aníbal a Carlomagno*. Ed. Univ. de Deusto (Bilbao 1977).

8. J.M. LACARRA, *O. c.*, 27.

Planta del Santuario de San Miguel de Aralar.

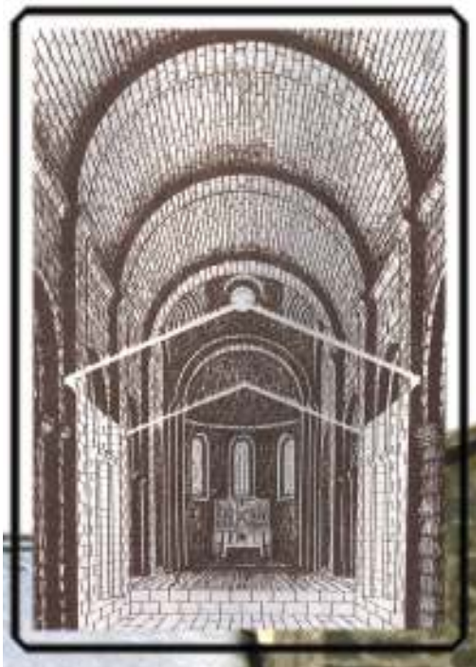




Iglesia y capilla interior según P. Thomas de Burgi.

Ref gráfica: las fotos de detalle, la planta y el corte transversal han sido tomados de El arte en Navarra. Edit. Diario de Navarra.

San Miguel de Aralar.
Ref. gráfica; Gran Enciclopedia Navarra IX



Nártex.





Ábside

Imagen de San Miguel en la portada de la iglesia de Berrioplano (N).

Tipos de Capiteles. Mezquita de Tudela











Ref. gráfica: El arte en Navarra. Tudela.

diendo el paso a la autoridad episcopal y son los obispos los que van tomando a su cargo el cuidado espiritual de la grey rural.

Después de diseñar este esquema del desarrollo de la Iglesia cristiana en Vasconia, el profesor Lacarra saca como **conclusión** que tuvo que haber «una larga coexistencia de vasco-cristianos y vasco-paganos hasta una fecha relativamente próxima, difícil de determinar».[9]

Otras posturas

Por su parte, *Julio Caro Baroja* es más explícito, y después de sopesar datos históricos y legendarios (éstos últimos en cuanto reveladores de un cierto contexto), llega a la siguiente conclusión: «En suma, hasta el siglo IX no hay datos que permitan pensar que hubiera cristianos en partes de Guipúzcoa, Vizcaya y el extremo norte de Navarra. En el siglo X puede ser que empezara la cristianización sistemática».[10]

Igualmente *Barbero* y *Vigil*, argumentando sobre la falta de una vida urbana, la inexistencia de sedes episcopales y otros datos sacados de la documentación histórica, opinan que los vascones debieron de conservar su paganismo durante mucho tiempo; y que «su evangelización debió de comenzar desde Francia a partir del siglo VII, sobre todo debido a la acción de San Amando».[11]

Con todo, como hemos dicho, los resultados de algunas recientes excavaciones en Bizkaia no excluyen una penetración cristiana por la parte occidental y por el sur a base de factores mozárabes y aun visigóticos.

2.

La influencia del arte carolingio

La falta absoluta de documentación contemporánea (siglos VI-VIII) y la desaparición de casi toda la arquitectura vasca altomedieval de superficie puede hacernos pensar en su inexistencia. Sin embargo, la arqueología va revelando que hubo construcciones de piedra en esa época, incluso en zonas septentrionales en las que siempre se ha supuesto una implantación cristiana muy tardía.

Templos

Las excavaciones realizadas en la **ermita Santa Elena de Irun** han mostrado que, sobre las **ruinas de una necrópolis pagana del siglo I y de un pequeño templo romano** del siglo siguiente, se edificó siglos después una iglesita cristiana.

Aprovechando los escombros de lienzo de pared y techumbre para rellenar parcialmente el interior del recinto, se levantaron los muros (en menor espesor que los originarios), se echó un pavimento uniforme de lajas delgadas de piedra y se construyó un altar macizo o «de bloque» (de 1,25 x 0,90 m) adosado a la pared Sur. En Aquitania se conocen casos parecidos de aprovechamiento de templetes paganos para convertirlos en iglesias cristianas de la Alta Edad Media.

El hallazgo en el mismo yacimiento de numerosas monedas, algunas del tiempo de Guillermo Sancho, Conde de Burdeos y Duque de Gascuña, ha permitido una datación aproximada: finales del siglo X. Esto hace del templete de Santa Elena «el resto arqueológico (hasta ahora conocido) más antiguo del Cristianismo en Gipuzkoa».[12]

* * *

Es obvio, asimismo, que la existencia de templos cristianos del siglo IX se nos revele hoy en ruinas y vestigios situados en las áreas más susceptibles de influjos carolingios y asturleoneses. Pocos datos arqueológicos tenemos para imaginar cómo pudieron ser las antiguas iglesias en regiones que eran periódicamente devastadas por las incursiones musulmanas.

Hay dos iglesias, Leyre y San Miguel de Aralar, que son notables por sus dimensiones si se comparan con otras coetáneas del prerrománico hispánico (a excepción de San Pedro de Roda, Gerona).

El monasterio de Leyre. Ni siquiera podemos aspirar a un conocimiento preciso de aquel baluarte que, por su situación geográfica, debió de ser el monasterio de **Leyre**, donde monarcas y obispos se refugiaban durante los ataques árabes, ni siquiera cuando Eulogio de Córdoba visitó el monasterio el año 848. Aunque no fuera verdad (como se ha escrito) que de Leyre salían elegidos los obispos de Pamplona,[13] consta al menos que en el monasterio se recibieron gran cantidad de donaciones en el curso del siglo X.

La primitiva iglesia. Las excavaciones realizadas en Leyre, bajo la gran nave gótica del siglo XIV, han demostrado que hubo una primera iglesia, anterior a la románica.

Tenía nave y ábside únicos, con departamentos laterales, con porche a los pies y tribuna encima de éste; un conjunto que pudo ser del siglo IX, probablemente mozárabe.

En la cabecera de esa iglesia se añadieron en el siglo X dos ábsides. Los tres ábsides eran de plan ultrasemicircular en el interior y poligonal en el exterior.

Su estructura general fue probablemente de tipo centrado al estilo de los templos que se iban alzando en regiones carolingias (Germigny-des-Près, por ejemplo), y posiblemente tendría cubierta de madera.

Todo debió de ser destruido en las campañas de Almanzor (995 y 999) contra Pamplona o en las de Abd-al-Malik (1006) contra los baluartes pirenaicos.

El Santuario de Aralar. Igualmente como refugio contra la incursiones agarenas, mucho más seguro que el de Leyre si se atiende a su «excelsitud» geográfica (1.200 m sobre el nivel del mar), y a su ocultamiento a miradas enemigas por los densos hayedos que lo rodeaban, el **santuario de San Miguel in Excelsis en Aralar** debió de ir creciendo en el siglo X, al calor de varias leyendas, entre ellas la de Teodosio de Goñi, que recogen cronistas, historiadores y novelistas. En el curso del siglo siguiente era ya objeto de donaciones por parte de monarcas navarros y de personajes nobles, y se consagraba su altar (1074).

La primitiva iglesia de San Miguel «in Excelsis» del monte Aralar, dedicada al príncipe de las milicias celestes (como tantos otros templos de la Cristiandad en aquella atormemtada y amedrentada época) fue, como el de Leyre, según han revelado los últimos trabajos de restauración, de nave única con ábside ultrasemicircular en el interior y poligonal en el exterior y porche delantero.

De los pocos vestigios que han quedado en la parte inferior del ábside, se ha pensado que debió de ser un pequeño templo, armado con pequeño sillarejo casi cuadrado, de dura y negruzca caliza, en hiladas seguidas, alternando quizá con tendeles de piedra delgada, en lugar de los ladrillos utilizados en iglesias del grupo carolingio, como las de Tarrasa.

Este primitivo templo fue destruido en el mismo siglo X, por las incursiones de Abd-al-Rahman en 924 o quizá más tarde. Pronto debieron de ser reconstruidos su ábside y su bóveda, y se le abrieron tres vanos con arco de herradura. Pero, de nuevo destruido por incendio, se procedió a la gran reforma del románico en el siglo XI, y debió de ser entonces cuando se añadieron los otros dos ábsides y las naves menores.

Monasterios

De los monasterios visitados por san Eulogio en 848 solo han quedado partes mínimas en dos de ellos: Usún y San Zacarías.

San Pedro de Usún fue importante monasterio en la Foz de Arbayún, luego titular de un arcedianato pamplonés, consagrado por el obispo Opilano el 28 de octubre de 829. Su reconstrucción de fines del siglo XI respetó un bello **crismón** antiguo, y en los gastados sillares de su aparejo aún ha quedado algún recuerdo mozárabe.

San Pedro de Siresa. La planta de **San Zacarías**, hoy **San Pedro de Siresa** (**Huesca**) fue rehecha en el siglo XI, todavía con el porche y la tribuna en alto.

De **Cillán** y **Urdaspal** no ha quedado nada. Y de **Igal** queda una iglesia románica tardía, con cañón apuntado sobre arcos fajones.

Castillos

Templos y castillos fueron siempre, en esta tierra vasca batida por guerras seculares, exponente perenne del arte de la construcción y objetivo constante para actos de depredación y latrocinio en épocas de odios devastadores.

No nos vamos a detener en señalar que hay una toponimia militar en euskera que demuestra, según Manuel de Lekuona, que en tiempos prerrománicos, la costa cantábrica y zonas del interior de la Vasconia profunda estaban sembrados de baluartes defensivos.[14] Tampoco vamos a enumerar los numerosos castillos ya desaparecidos, que puntearon cimas y altozanos en Navarra y Álava, y que como vanguardia cristiana de los siglos IX-X, sufrieron los destructores embates de las aceifas sarracenas.

Bástenos recordar, a modo de histórico paradigma, la «torraza» del **castillo de Javier**, prisma rectangular que con sus basamentos ciclópeos es hoy, según Recondo, «la torre militar más antigua de Navarra».

3.

■ La impronta musulmana y mozárabe

La proximidad de las regiones sometidas al califato cordobés y la vinculación casi amistosa, al menos durante el siglo IX, con los dominios de los Banu-Qasi, influyó en la adopción de esquemas y modelos del arte musulmán y mozárabe tanto en la arquitectura como en su ornamentación. Vestigios del arte mozárabe[15] nos han quedado en ventanas de castillos y templos dispersos por al antiguo reino de Navarra.

● En Tudela. Edificios musulmanes

Tal vez lo más notable, de lo estrictamente musulmán, haya que buscarlo en **Tudela**, que con su muralla y su alcazaba llegó a ser pronto una de las a principales ciudades mahometanas de la península.

Su edificio más soberbio fue la **Mezquita Mayor**, construida muy probablemente por Muza II (841-862). Restos de ella aparecieron al realizar las obras de la catedral. De tales vestigios lo más agradable de ver son unos cuantos capiteles y canecillos que hoy se hallan en el Museo de Navarra.

De los **capiteles** se han conservado varios modelos algo diferentes:

- Unos, esbeltos, siguen de cerca el modelo corintio, con hojas espigadas de acantos digitados.
- Otros de aspecto arcaico, de estructura más cúbica, caliza marmórea, con palmetas labradas a bisel.
- Un tercer tipo es esbeltísimo, pues su altura de 0,40 m casi duplica su anchura, de aspecto visigótico y epígrafe en caracteres árabes.

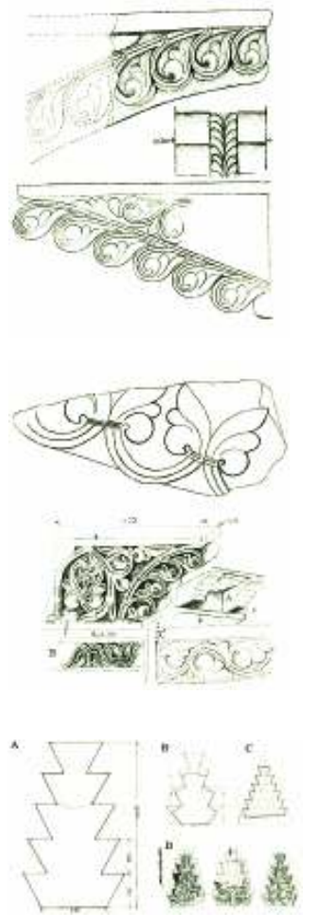
Finalmente, hay una pieza de menor tamaño que quizá perteneció a una **ventana** de arco geminado, de aspecto arcaico con rizos o caulículos abiselados y collarino incorporado al cesto.

Queda también una ventana con arquitos de herradura en una sola piedra.[16]

De la misma mezquita tudelana provienen unos **modillones de alabastro** bellamente decorados, que corresponden a aleros de los pórticos del patio. Por su variedad formal Iñiguez Almech prefirió dividirlos en tres series.

- Una serie, ancha de 0,35 m por una altura de 0,38, es de rollos tangentes a la curva de nacela tienen por el frente un nervio central como atadura de los rollos y éstos al costado se adornan con hojas de tulipán.
- Otra serie arma los rollos con tallos brotados del trazado contorneando la curva de nacela, que forma la parte saliente del modillón.
- Un tercer grupo alinea los rollos en línea recta, formado por tallos según sistemas caprichosos muy variados. Podrían atribuirse al arte islámico de la época de Abd-al-Rhaman; pero hay rasgos que sugieren tiempos posteriores.

Modillones. Mezquita de Tudela



Ref. gráfica: El arte en Navarra. Tudela.

9. *Ibid.*, 30.
10. J. CARO BAROJA, *Los pueblos del Norte*. (Donostia-San Sebastián, 2ª ed. 1973) p. 137.
11. A. BARBERO y M. VIGIL, *Sobre los orígenes sociales de la Reconquista*. (México 1979), 94.
12. I. BARANDIARAN, «Novedades sobre la Alta Edad Media en Guipúzcoa». En *Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón*, X, 1975, 549-80.
13. El hecho de que del monasterio de Leyre salieran elegidos los obispos de Pamplona no ocurrirá hasta bien entrado el siglo XI. (J. GOÑI GAZTAMBIDE, *Historia de los Obispos de Pamplona*. (Pamplona 1979) 119 y 155).
14. M. de LEKUONA, «Arquitectura medieval castrense». En V.V., *Arte Vasco*. Donostia-San Sebastián s/d, p. 68.
15. Los historiadores se han sentido tan perplejos e inseguros cuando han buscado la denominación más propia para este estilo (¿mozárabe?, ¿de repoblación?, ¿fronterizo?), como cuando han intentado definirlo por sus caracteres formales. Jacques Fontaine considera que el verdadero factor común de las estructuras del arte mozárabe reside en la distribución interior de los espacios, fraccionados mucho más netamente que en la arquitectura visigoda. En el exterior se distingue por cuatro elementos comunes con lo cordobés: los modillones de rollos, la moldura del alfiz, el ajimez de las ventanas geminadas, y el arco de herradura muy sobrepasado. Estos elementos se combinan con bóvedas de piedra en los ábsides y brazos del crucero, anunciando ya el románico (*Lo mozárabe*, 52-54).
16. B. PAVON MALDONADO, «La Mezquita Mayor de Tudela». En *El Arte en Navarra*. Ed. «Diario de Navarra», (Pamplona 1994) nº 2, pp. 17-32.

Mezquita Mayor de Tudela



❶



❷



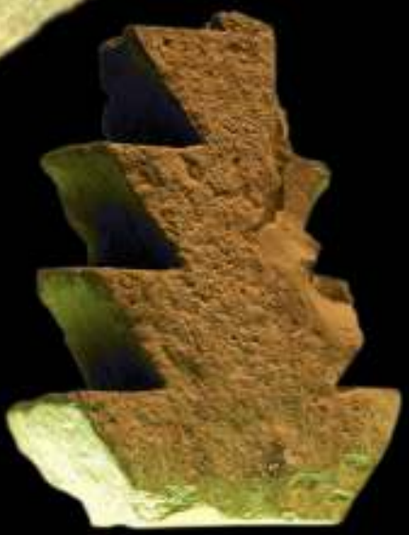
❶







❸



❸

Mezquita Mayor de Tudela (Colección del Museo de Navarra. Pamplona). 1.- Yeserías. 2.- Modillones. 3.- Almenas. 4- 5- 6.- Capiteles de modelos diferentes. 7.- Pila de abluciones . 8.- Pilastra.



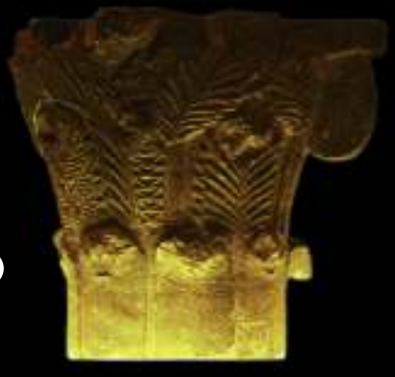


❹



❼





❺





❽

❻

Arquetas de Leyre y Fitero



❶



❷





1 a 4.- Arqueta del Monasterio de Leire. Navarra (Museo de Navarra). Vistas porterior, anterior y detalles.
5.- Arqueta del Monasterio Fitero. Navarra. Vistas porterior, anterior y superior.











❺



❹





❸

MONASTERIO DE SUSO





Vista general y plano del Monasterio de Suso. San Millán de la Cogolla. La Rioja
Ref. gráfica del plano: R. Puertas



Monasterio de Yuso.

MONASTERIO DE SAN JUAN DE LA PEÑA





Es también musulmán un bello fragmento de **pila de abluciones** hallado bajo el pavimento de un ábside en el lado norte de la catedral. Sus frentes se decoran con arquería trilobulada encuadrada en un doble marco de tiras de anillos y de sogas, clara reminiscencia de modelos andalusíes.

• Dos arquetas musulmanas

No podemos dar por cerrado este apartado «musulmán» sin mencionar esas joyas artísticas que son las dos arquetas de marfil de Fitero y de Leyre. Debieron de ser botín de guerra y quizá pasaron por diversos propietarios.

La arqueta de Fitero es de forma prismática: 89 por 128 mm y 83 de alto. Está firmada por el marfilista Halaf, de Medina-Zahara, el año 966 de nuestra era, con dedicatoria a una mujer, quizá hermana o esposa de Alhakam II. Es, pues, de la primera época de los talleres califales. Su decoración es de ataurique finísimo sobre motivos únicamente vegetales, destacando su relieve plano sobre fondo igualmente plano.

La arqueta de Leyre. Aún más rica, en todos los aspectos, es la **arqueta de Leyre** (Museo de Pamplona), convertida allí en urna-relicario de las mártires Nunilo y Alodia.

Mide 33 cm de longitud, y 22 cm de ancho y de alto. Procedente también de Medina-Zahara, firmada el año 1005 de nuestra era por Faray y varios discípulos, con una larga dedicatoria en honor de Alah y de un caudillo, probablemente el hijo de Almanzor, Abd-el--Malik, ostenta finísimos relieves marfileños en todas sus caras y en la tapa. Los dos frentes largos se dividen en tres medallones lobulados, y los laterales en dos.

En contraste con la arqueta de Fitero, la de Leyre se caracteriza porque reduce el ataurique y amplía los grupos de animales (escenas de cacería) y figuras humanas (el califa, mujeres tañendo instrumentos, sirvientes, etc.), inspirándose probablemente en modelos orientales; pero, en todo caso, con un sentido de la composición y una armoniosa plasticidad en las figuras que hacen de esta pieza una de las más espléndidas de la eboraria cordobesa.

• Templos cristianos con huellas mozárabes

Si del arte de edificios musulmanes pasamos a templos cristianos, no carecemos de algunos vestigios de su culto en el área, progresivamente ampliada por obra de la reconquista, del reino de Pamplona. Eran zonas fronterizas en las que la huella mozárabe y aun cierta reminiscencia visigoda puede percibirse a primera vista.

Álava

San Julián de Aistra (Zalduondo). En la zona septentrional de Álava se descubrió y restauró recientemente la ermita de **San Julián de Zalduondo** (antiguo municipio de *Aistra*). Se trata de una iglesita, dedicada, según se cree, a los Santos Julián y Basilisa, mártires egipcios cuya devoción se extendió por la Península desde el siglo VII.

De pequeñas dimensiones, y de planta rectangular, está construida con grandes bloques ensamblados a hueso y aparejo de tradición romana. El edificio remata con una cornisa en chaflán oblicuo que discurre bajo el tejado, formando la base de un frontón en la parte superior de los muros este y oeste. Su alero descansa sobre canes de diverso tipo: uno liso, otro decorado con testa de animal, varios con toscas cabezas humanas.

Hacia el este presenta una pequeña **ventana** tallada sobre una piedra monolítica de color ocre más acentuado que en el resto, cuya abertura viene a ser una estrecha saetera, decorada por una doble línea paralela, una a cada lado, y coronada con un ensanchamiento a modo de cabeza con aspecto de ojo de herradura, extrañamente similar al que se ve en Santa Eufemia de Ambia (Orense).

No ha faltado quien ha fechado este pequeño templo en época visigoda:[17] pero más comúnmente se ha interpretado su aspecto arcaico como supervivencia de tradiciones arquitectónicas.

Rioja

San Millán de la Cogolla. En la Rioja, sin duda en los primeros decenios del siglo X, cuando la monarquía navarra empezó a expandirse por su costado occidental, surgieron monasterios en los que se hace patente el arte llamado «fronterizo». Fue sin duda el monasterio de **San Millán de la Cogolla** el foco principal de esa irradiación.

Este ilustre monasterio riojano ha sido profusamente estudiado desde diversos puntos de vista: histórico (Lacarra, Pérez de Urbel, García Cortázar, Ubieto Arteta, etc.), arqueológico (Alberto del Castillo, Marcos Pous, L. Alberto Monreal, etc.) y literario y documental (Díaz y Díaz, Linaje, Vázquez de Parga, Minguella, S. Silva y Berástegui, etc.). Desde nuestra visión histórico-artística tendremos que atenernos a los resultados de las investigaciones de reconocidos autores como Manuel Gómez Moreno, Iñíguez Almech y Jacques Fontaine.

Anteriormente recordamos que nadie discute la identificación de este lugar con el que, según la «**Vita Emiliani**» de San Braulio de Zaragoza, fue escogido por el santo ermitaño para su retiro, en el que reunió un grupo de discípulos y murió en el año 574.[18] A pesar de lo retirado del lugar, de su altitud geográfica y de la frondosidad que lo protege, el primitivo cenobio, sin duda visigótico, no pudo resistir a los embates devastadores de las mesnadas musulmanas, y debió desaparecer dejando sólo algunas oquedades rupestres, aún visibles, como testigos de una ruda y vigorosa vida espiritual.

Con todo, son muchos los datos que atestiguan la secular supervivencia en aquella apartada vivienda de una comunidad monástica, comenzando por los frutos de su escritorio, entre los cuales los de mayor celebridad son las famosas «glosas emilianenses» que desvelan los primeros balbuceos del romance castellano y del euskara, y más tarde el poema en «román paladino» con el que Gonzalo de Berceo cantó en el siglo XIII los milagros del fundador.

17. M. de LEKUONA, *O. c.*, 68.
18. El monasterio de San Millán, a pesar de sus tristes avatares de destrucciones, incendios y reconstrucciones, ha tenido la suerte de que el biógrafo san Braulio de Zaragoza fuera un contemporáneo del santo eremita fundador del cenobio, pues nació pocos años antes de la muerte de san Millán.

Después de la toma de Nájera y la reconquista navarra de la Alta Rioja, en la segunda mitad del siglo X, se multiplica la documentación sobre la «basílica» de **San Millán de Suso**, que debe distinguirse del **monasterio de Yuso**, en el valle, existente también ya desde el siglo X. Pero no resulta fácil precisar la datación de cada una de las sedimentaciones de un edificio codiciado y poseído sucesivamente por moros, castellanos (Fernán González lo poseyó desde 947 a 960) y navarros. Es posible que el documento que «confirmaba la propiedad de los bienes raíces de la abadía, firmado en el 984 por los reyes de Navarra, Sancho y Urraca, y el abad Sisebuto, se refiera a construcciones que aún están en pie. Lo innegable es que son mozárabes los rasgos que caracterizan algunos de los manuscritos salidos de su escritorio y de los marfiles producidos en su taller. Sucesivos trabajos de excavación han puesto al descubierto más de un centenar de sepulturas fechadas desde comienzos del siglo IX al XI.

Parece que el primitivo monasterio, si merece darle ese nombre y no más bien el de eremitorio, se organizó a modo de los *martyria* antiguos, en torno a la tumba de **San Emiliano**. En 1001 vino Almanzor a incendiarlo. Lo cual bastó para que, en el curso del siglo XI, **San Millán** fuera restaurado, ampliado y enriquecido por los reyes de Pamplona, especialmente por **Sancho el Mayor** a quien se le documenta como «restaurador» del monasterio.

El conjunto edilicio. No es fácil describir un conjunto edilicio tan complicado como el de San Millán. Ya en su entrada sorprende el aparejo del reverso de la puerta de entrada, muy retocada, que parece conservar por su despiece un núcleo visigodo; aunque el arco de herradura sobrepasando en 1/3 del radio evoca más el estilo cordobés. Curiosamente descansa sobre tres columnas en cada jamba. Delante de esa puerta se sitúan dos espacios cuadrados.

La iglesia es de dos naves, de anchura desigual (4,20 y 3,30 m), de material también diverso (arenisca y caliza), separadas por dos columnas con arcos de herradura poco desarrollada, dovelas radiales, con trasdós irregular, mayor anchura en los salmeres de arranque, y de mayor amplitud el central; todo ello sugiere tradición visigoda. La arquería soporta un piso superior con vanos de seis arquitos semicirculares. Tiene un alto crucero cubierto por bóvedas musulmanas y cabecera doble, muy destruida cuando se instaló allí la tumba de Santa Aurea, en el siglo XI.

Detrás hay una **serie de cuevas**, que recordamos en capítulo anterior dedicado a los *eremitorios visigóticos*. La que señala el cenotafio de San Millán (con estatua yacente románica) tiene triple nicho, habiendo sido uno de ellos reparado en tiempo de Sancho el Mayor. Sus arcos de medio punto están separados por toscos maineles sin decoración.

Jacques Fontaine subraya la belleza del «**tapiz decorado del suelo**», a base de cantos rodados grises y ladrillos rojos, dibujando rosetas y esvásticas, magnífico trabajo que pudiera ser del siglo XI.[19]

Avatares históricos. Iñiguez Almech, por su parte, advierte que la multiplicidad de destrucciones y reconstrucciones y la abundancia de calcinamientos que atestiguan los incendios sufridos dan a este conjunto una complejidad que sólo puede entenderse si se observan pacientemente sus etapas.

«Las cuevas con sus altares visigóticos son de tiempos de san Millán; el pórtico ante las cuevas y sus remates hacia los dos extremos, perdido el occidental y reformado el otro, son de la consagración de Sancho Garcés I; la iglesia entera, quemada por Almanzor, de la nueva dedicación por Sancho Garcés II; finalmente, a Sancho el Mayor hemos de adjudicar la reparación de tanto desastre y las naves prolongadas».[20]

Otras iglesias riojanas. En la misma Rioja han quedado también algunas muestras de los alarifes mozárabes por ejemplo,

- en la planta de herradura de la humilde **ermita de San Andrés de Torrecilla de Cameros**, perdido ya su antiguo cupulín gallonado;
- en la **iglesita de Santa María de Peñalba** (cerca de Arnedillo) donde se adivinan los antiguos arcos de herradura y se ve el típico alfiz musulmán;
- en **Santa Coloma**, a 20 km de San Millán, donde pueden verse los restos de un *martyrium* hoy «protegido» bajo el muro de la nave derecha de una gran iglesia medieval; y en él, los fragmentos de canceles de ataurique de indudable carácter mozárabe.[21]

Aragón

San Juan de la Peña. Comparable con **San Millán** es, por el otro extremo de los *dominios de Sancho el Mayor*, el **monasterio de San Juan de la Peña,** aunque, como se puede prever por su situación geográfica, a 1220 m de altitud, será más exiguo lo que de musulmán o mozárabe pueda ofrecer este gran cenobio aragonés.

Complejo monasterial construido en sucesivas épocas, su parte primitiva se formó a dos niveles.

Nivel superior. El núcleo original (*hoy en forma de cripta*) fueron dos capillas gemelas con altares de nicho en los frentes, que tiene bóveda de cañón semicircular. También la puerta y los mismos altares de nicho son de medio punto. Los dos ábsides comunican entre sí por una pequeña abertura practicada en el muro mediano, cubierta por un arco de herradura, que sirve de credencia para ambos altares.

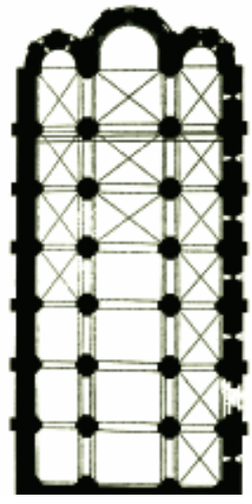
Ante las capillas, en gran parte talladas en la roca y algo restauradas, hay sendas naves pequeñas, de anchura desigual (3,15 y 3,30 m) y poca longitud (4,50 y 7,05 m), que fueron alargadas con varios tramos del siglo XVI. Los arcos semicirculares de los nichos de altar y los de herradura poco pronunciada en el muro que, apoyado en una chata columna con anillos, divide las dos diminutas naves primitivas, revelan una tradición visigoda.

Las dos capillas del testero llevan pinturas románicas. Esta iglesita primitiva puede datarse, según M. Gómez Moreno, en la segunda mitad del s. IX.

Nivel inferior. Esta parte antigua se prolongó, a un nivel ligeramente inferior, con una

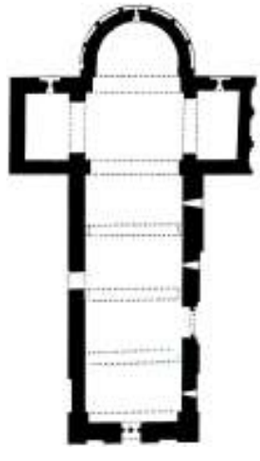
Sta. M.ª de Obarra





San Pedro de Larrede





Ref. gráfica: Por el Pirineo aragonés. Edit. C. E. de Salamanca.

19. J. FONTAINE, *El Mozárabe*, p. 228.
20. IÑIGUEZ ALMECH, A.M.N. I, 195.
21. J. FONTAINE, *O. c.*, 264.



Ermita de San Julián de Aistra. Zalduondo (A).



Monasterio de Yuso. San Millán de la Cogolla. La Rioja.



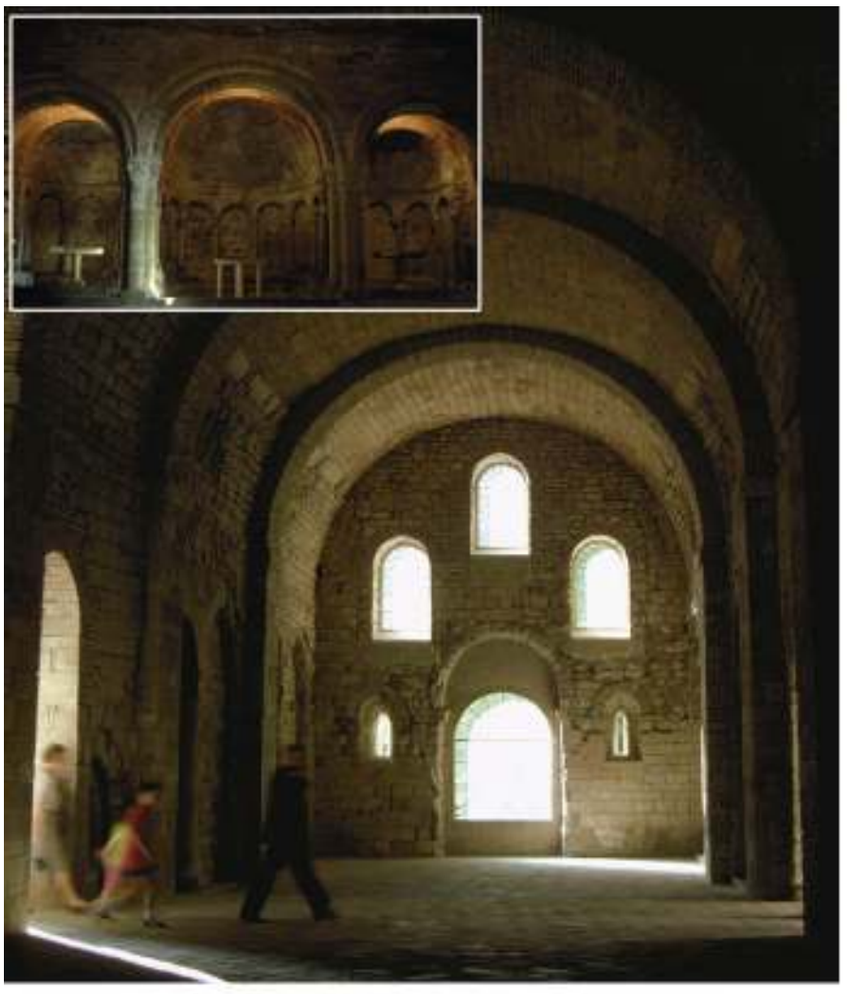
Modillones del monasterio de Yuso.



Ventana de la ermita de San Julián de Aistra. Zalduondo (A).

Monasterio de Suso. San Millán de la Cogolla. La Rioja.







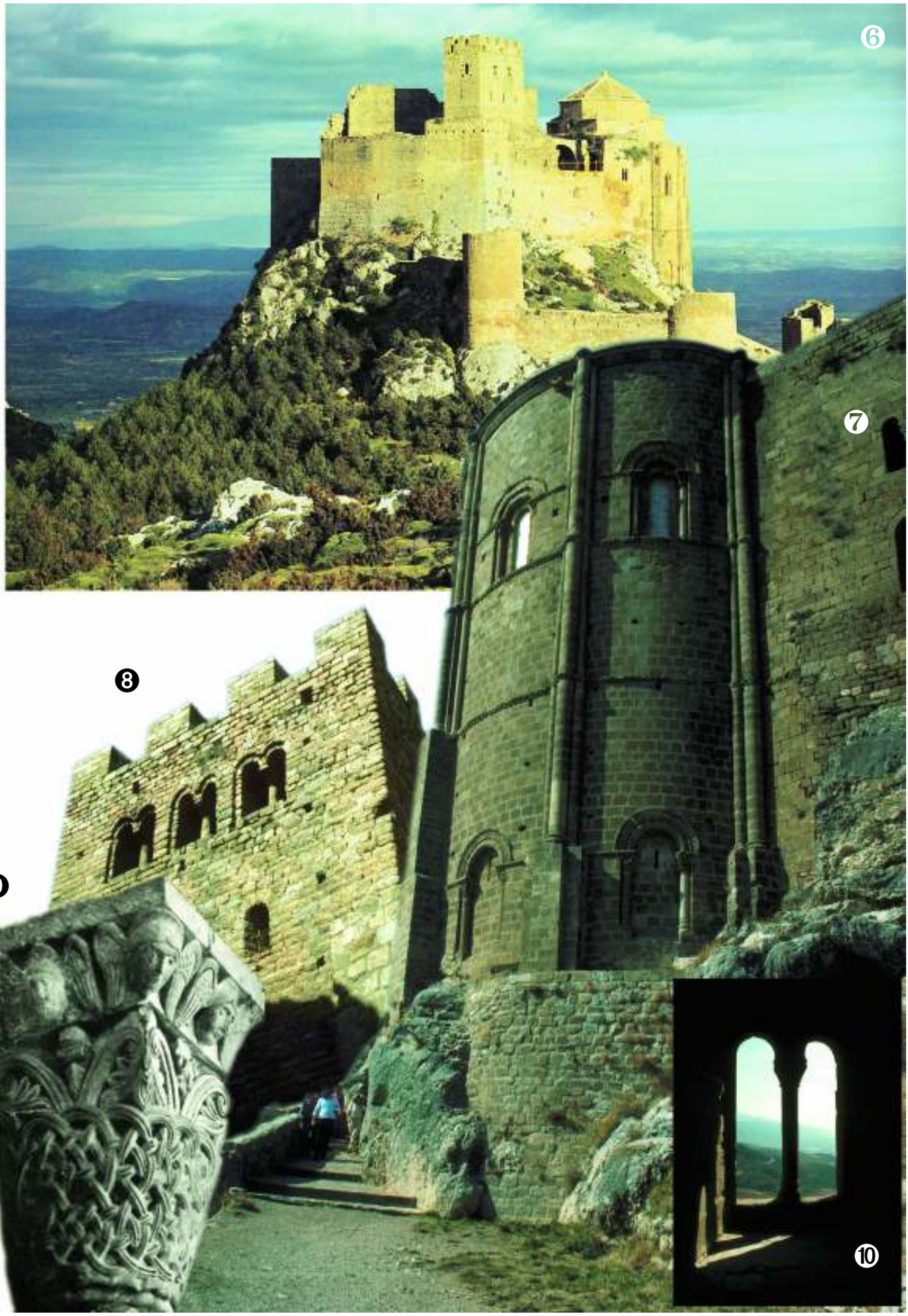


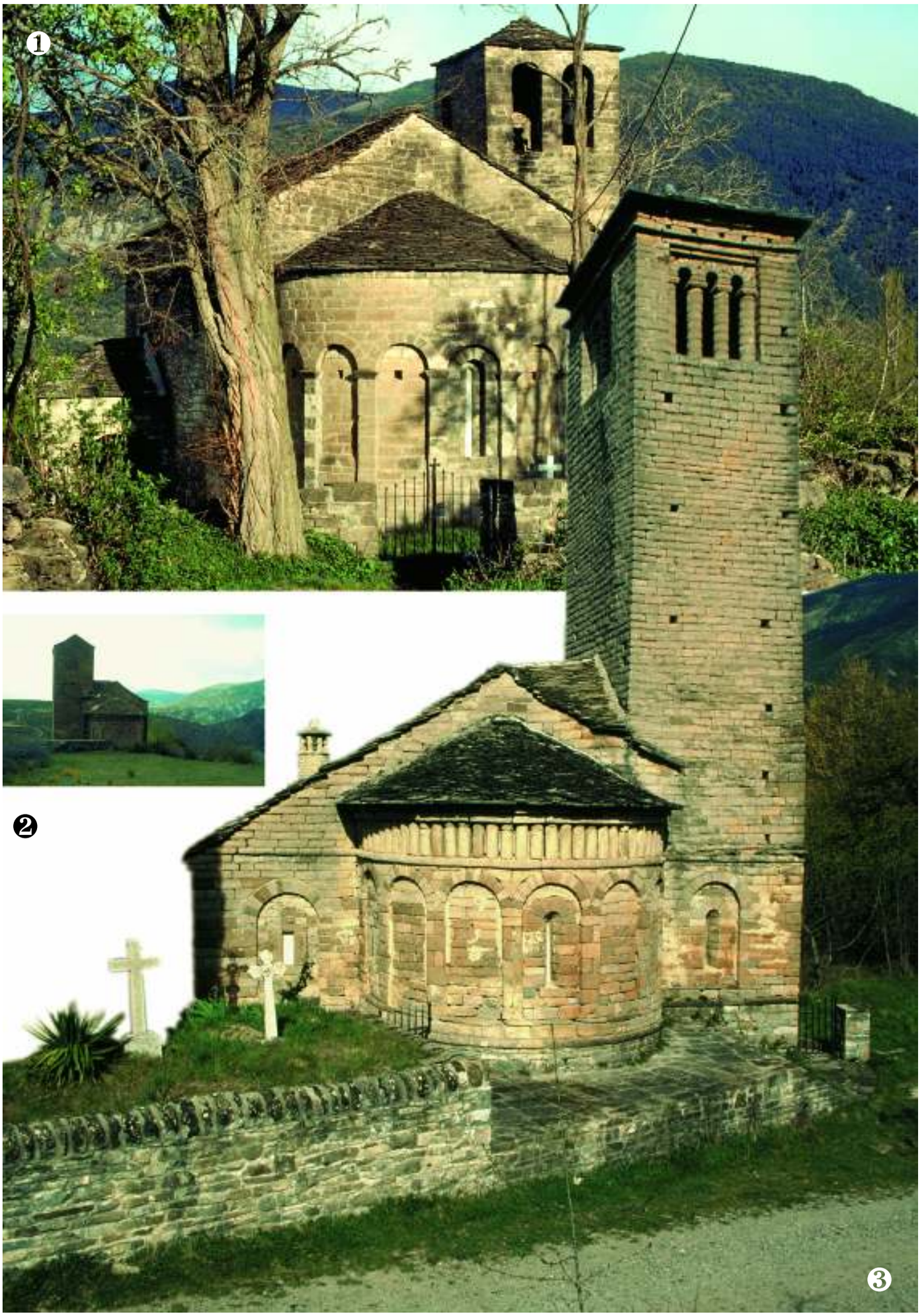


Huellas mozárabes. Iglesias aragonesas



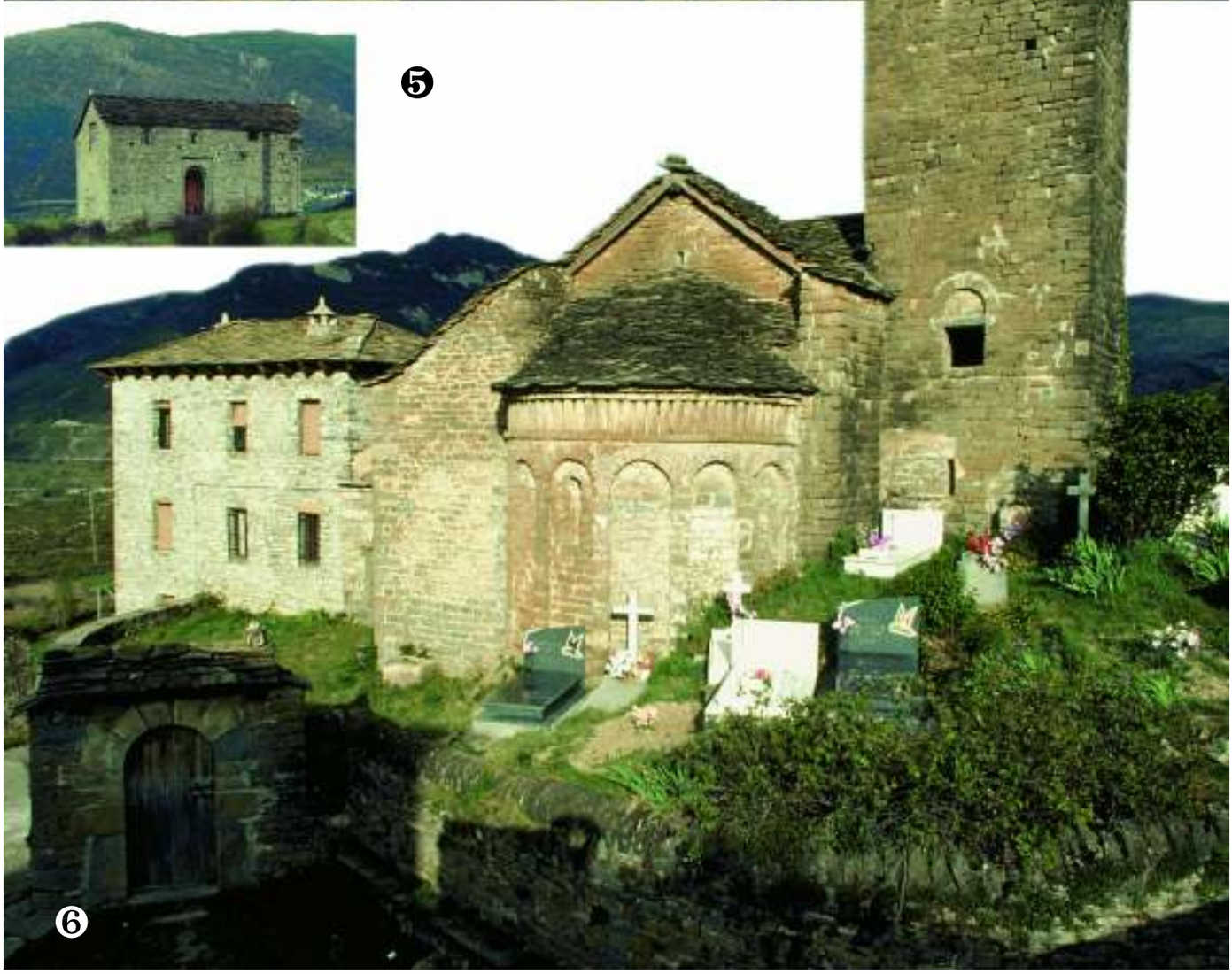
1.- Vista general de Sta. Cruz de la Serós en Huesca. 2.- Sta. Cruz de la Serós. 3.- Sta. Cruz de la Serós. 4.- Sta. Cruz de la Serós. 5.- Sta. Cruz de la Serós. San Caprasio. 6.- Vista general del castillo de Loarre en Huesca. 7.- Ábside del castillo de Loarre. 8.- Torreón del castillo de Loarre. 9.- Capitel del castillo de Loarre. 10.- Ventanal del castillo de Loarre.




1
2
3

1.- Iglesia de Orós Bajo en Serrablo. Huesca. 2.- Iglesia de Satué en Serrablo. 3.- Iglesia de Lárrede. Serrablo. 4.- Iglesia de Larres en Serrablo, al fondo el Macizo Anayet. 5.- Ermita de San Juan de Busa en Serrablo. 6.- Iglesia de Olsuán en Serrablo.





SAN CAPRASIO DE SERÓS





Ref. gráfica: Diario del Altoaragón.



Ref. gráfica: Por el Pirineo aragonés.

Planta, interior y ábside de San Caprasio. Santa Cruz de la Serós. Aragón.

CASTILLO DE LOARRE





Ruinas y planta del castillo de Loarre. Aragón

Ref. gráfica: Diario del Altoaragón.

nave única, además de la sala llamada del «concilio», que ahora sirve de ingreso a la capilla primitiva. Sus bóvedas, de comienzos del siglo XI, se reconstruyeron tras un incendio en el siglo XV.

Y todo ese complejo quedó subterráneo cuando se alzó la iglesia superior en los años de Sancho el Mayor (1020-1030).

* * *

Las necesidades absorbentes de la defensa militar no fueron obstáculo para que siguieran construyéndose iglesias. Su complejidad estructural debió de concitar la admiración en su tiempo, y en el nuestro ha obligado a ciertos autores a hablar del nacimiento en Aragón del «primer arte románico-lombardo».

MONASTERIO DE OBARRA. Entre esas iglesias habría que colocar a la que el abad Galindo reconstruyó (tras la devastación de Abs-el-Malik) en el **monasterio de Obarra**: iglesia de planta basilical de tres naves, con la central más ancha y alta que las laterales, con triple ábside, tramo de presbiterio algo más alevado y seis tramos más.

SAN CAPRASIO DE SERÓS. Otro notable ejemplo de la arquitectura religiosa de este primer tercio del siglo XI es la **iglesia de San Caprasio**, en **Santa Cruz de la Serós**, que es de nave única, con ábside semicircular cubierto con horno, presbiterio abovedado con cañón y dos tramos en la nave con bóvedas de arista sobre pilastras de triple esquina, y ninguna concesión a la ornamentación.

Sólo al exterior, los arquillos sobre bandas lombardas, típicos del llamado «primer arte románico», son rasgos que pudieran inducirnos a presentar esta iglesia, como la de Obarra, en el capítulo siguiente; pero preferimos recordarlas aquí para ser fieles al esquema cronológico de nuestra historia, ya que estas construcciones deben datarse en los primeros decenios del siglo XI.

* * *

Otras iglesias del actual territorio de Aragón, en las que los rasgos mozárabes y prerrománicos se hacen más evidentes son las alzadas **en el Serrablo** o cuenca del Gállego, en un área que se extiende desde Biescas hasta Ordués y Rasal. Citaremos las más notables y mejor conservadas. Se trata de *iglesias de nave única, ábside semicircular y cubierta de madera.*

SAN PEDRO DE LÁRREDE. La única excepción parece ser la de **San Pedro de Lárrede**, restaurada por Francisco Iñiguez en 1933, que está abovedada con medio cañón sobre fajones apeados en columnas pareadas.

Los arcos ciegos del ábside se continúan en los departamentos laterales, hay puertas y arcos de herradura, con trasdós excéntrico, y consecuentemente sus dovelas son más gruesas en la clave que en sus arranques laterales, conforme a la tradición cordobesa. La moldura de soporte y el arranque (nacela y salmer) son de una sola pieza con despiece radial a estilo visigodo; tiene ventanas amaineladas con arquillos en herradura muy cerrados. El arco de entrada, sobre la puerta lateral Sur, se abre bajo un doble alfiz que se prolonga hasta el suelo.

Todos son rasgos que nos llevan al arte mozárabe más que al prerrománico asturiano, como pretendía Camón Aznar.

OTRAS IGLESIAS ARAGONESAS. A imitación de Lárrede se intentó en **San Juan de Busa** voltear la nave con medio cañón sobre arcos fajones y columnas pareadas, pero la fábrica quedó interrumpida en el arranque de la bóveda. Iñíguez supone que se hundió.

Elementos de similares características pueden hallarse

- en **San Bartolomé de Gavín** con su esbelta torre,
- en la **iglesia de Susín**, donde los arquillos de los vanos ofrecen la particularidad de que quedan cobijados bajo otros arcos de medio punto,
- y en las iglesias de **Satué**, **Oliván**, **Ysún**, etc.

Aunque, como hemos advertido, hay competentes autores que prefieren clasificar estas iglesias del Serrablo entre las del «primer arte románico», ciertos caracteres «locales» de claro aliento mozárabe, que son bien visibles y que los mismos autores reconocen, no nos impiden catalogarlas en el grupo de obras prerrománicas.

Las torres. La proximidad al mundo musulmán pudo también influir en el alzado de unas torres que no fueron destinadas a campanario y por tanto sugieren un probable parentesco con los minaretes musulmanes.

Cronología. Por otra parte, concita la atención del historiador la temprana cronología de estas construcciones, pues una documentación fiable atestigua una datación más que probable para todas ellas: de finales del s. X y principios del XI.[22]

• ARQUITECTURA MILITAR EN ARAGÓN

Finalmente, si, como hemos preferido, incluimos en la reseña de este capítulo del arte vasco «prerrománico» las obras promovidas por Sancho el Mayor, incluso las de los condados de Sobrarbe y Ribagorza que él ocupó en 1017 alegando derechos hereditarios, habría que recordar, siquiera de paso, la arquitectura militar de la época.

Desde ese punto de vista destacan las **torres defensivas** alzadas en **Fantova** (de planta circular) y de **Abizanda** (de planta rectangular).

CASTILLO DE LOARRE. Destaca sobre todo, el núcleo antiguo de ese complejo y admirable conjunto edilicio que es el **castillo de Loarre**. Ese núcleo primitivo, que algunos autores identifican y describen como un primer románico lombardo, conserva todavía, dentro de un recinto amurallado, varias torres y una capilla, de nave única rectangular con bóveda de cañón y un ábside con cubierta de cascarón; todo ello de impresionante simplicidad.

4.

■ LA INFLUENCIA DEL ARTE ASTURLEONÉS

Aceptando, como es obvio, una interpenetración de influencias que no permite diseñar

22. IÑIGUEZ ALMECH, «Un grupo de iglesias del Alto Aragón». En A.E.A.A. IX, 1933, 213 ss.

áreas geográficas totalmente aisladas de otras en cuanto a estilos y fórmulas artísticas, conviene recordar algunas realizaciones en las que parece predominar el influjo de los reinos cristianos del Norte de España.

El Museo de Navarra guarda algunas piezas desprendidas de antiguas construcciones no más recientes del siglo X, como son :

- algún **capitel** con rasgos visigóticos;
- otro, hallado en las cercanías de San Martín de Unx, de filiación asturiana por sus sogueados y series de triángulos contrapuestos;
- una **pila** con grabados de flora geometrizada en la copa y sogueados y columnas en el fuste, que por su tosca factura revela una mano popular inspirada en modelos visigóticos.

• Hórreos

Hórreo de Iratxeta. Desde este punto de vista de influencias directamente hispánicas resulta más excitante la visita al valle de Orba para contemplar el **hórreo de Iracheta** ante el cual el recuerdo del arte asturiano es inevitable. La costumbre de los hórreos en el norte hispánico está largamente documentada en los siglos IX y X. Es una costumbre que se mantuvo luego durante siglos y cuyos ejemplares interesan más al etnólogo que al historiador del arte.[23]

El edificio de Iracheta es de limitadas medidas: de planta rectangular y dos pisos. El *piso bajo*, por sus costados largos, se apoya sobre tres arcos de medio punto y por sus lados cortos, sobre dos, dejando un pilar central a cada lado. El *piso alto* tuvo ante la puerta el puente de madera propio de los hórreos para impedir el acceso de roedores; tiene aberturas al exterior por tres saeteras de sección rectangular; dos en los piñones de los lados cortos y la tercera en el costado izquierdo de la puerta. El solado, según Iñíguez, fue de losas sobre maderos.

Lo que más sorprende en Iracheta es la buena *labra de la piedra*; lo cual sin duda ha favorecido su secular conservación. Sus *esquinales* son relativamente grandes; el resto del aparejo tiende al sillarejo, llevando bastantes piedras angulares emplazadas de canto, para simular aparejo mayor. Los *pilares*, de los que arrancan los arcos de medio punto, se asientan sobre un plinto sin molduras y se coronan por una delgada hilada saliente: «todo semejante por completo al hastial de cabecera de Valdediós, en Asturias (finales del siglo X) y a las iglesias mozárabes influidas por al arte asturiano... Los *arcos* no llevan clave y todo el aparejo, aunque sentado con mortero de cal, está preparado con finas juntas a hueso».[24]

El arcaismo aparente de este hórreo no impide pensar que pueda ser un caso más de supervivencias de lo «asturiano» en fechas muy posteriores.

Hórreo de Epároz. Tratando de antiguos hórreos, no podemos dejar sin recuerdo el de **Epároz**, también de piedra sobre dinteles de madera que, aunque dotado de ciertos rasgos asturianos, es probablemente mucho más reciente que el de Iratxeta.

• Restos de San Miguel de Villatuerta

Especialmente interesantes para el historiador son las **ruinas del monasterio de San Miguel de Villatuerta**, en tierra Estella, del que hoy sólo queda una pequeña ermita, de planta irregular, que ha perdido sus originarios muros del siglo X.

En el interior quedan los fustes adosados que apearon los fajones de la derrumbada bóveda de cañón, de largas piedras cilíndricas sostenidas por anillos metidos en el muro. Éste, con sus deformaciones, acusa el empuje de la primitiva bóveda hundida y los sillares de talla solamente apiconada de los muros, en fechas anteriores al románico.[25]

Tal datación, en efecto, queda confirmada por la **inscripción de una lápida** que recuerda los nombres de un rey Sancho y de un obispo Blasco, nombres que pueden ser coincidentes en momentos diversos y que consecuentemente arrojarían dataciones diferentes. Contra la opinión de T. Biurrun y J. Gudiol que apuntaban hacia la mitad del siglo XI, parecen imponerse los resultados de una investigación del P. German de Pamplona que nos remite al reinado de Sancho Garcés II en el último tercio del siglo X (971-978).[26]

En el Museo de Navarra han quedado varias piedras, procedentes del cenobio de Villatuerta, labradas con **relieves figurativos** de evidente estirpe prerrománica. El historiador Jacques Fontaine considera lógico que, en estos finales del siglo X, «apareciera algún tipo de escultura maciza y tosca muy emparentada con la plástica asturiana... con mayor fuerza que con los primeros ensayos, tan elegantes por su grafismo, de la Cataluña prerrománica o protorrománica».[27]

Destaquemos los relieves más interesantes:

- En uno de ellos se puede adivinar a **un obispo** de puntiaguda mitra, montado a caballo, empuñando el báculo en la diestra y embridando el caballo con la izquierda, en actitud de predicar.
- En otro parece interpretarse la celebración de **una misa** ante una pequeña ara, llevando el celebrante un manípulo colgando de su brazo izquierdo, y teniendo por el otro lado otras dos figuras, una de ellas portadora, a lo que parece, de una cruz procesional; todo labrado de forma elemental y rústica en una arenisca erosionada por la intemperie de los siglos.
- Una tercera escena podría armarse conjugando los relieves de dos piedras, dando como resultado un **Cristo crucificado** encima de una **imagen alada de San Miguel**.

5.

■ El prerrómanico en Bizkaia y Gipuzkoa

Teniendo presente cuanto dijimos anteriormente sobre el ruralismo y el retraso cultural de la zona montañosa de Euskal Herria, no cabe esperar que, en las dos provincias costeras, podamos encontrar hoy muestras considerables

Hórreo de Iratxeta



"El pórtico inferior es de traza y proporciones muy asturianas".
Ref.: El Mozárabe. pág 264-265.
Edit. Encuentro.



San Salvador de Valdediós. Oviedo.



Observar semejanza de arquerías con el hórreo de Iratxeta. San Julián. Oviedo.
Ref. gráfica: El Prerrománico.
Edit. Encuentro



Hórreo de Lusarreta con elementos que recuerdan al de Iratxeta.
E- Navarra Guía y Mapa. Edit. C.A.N.

23. El hórreo ha sido costumbre tradicional en la Aezcoa navarra. V. información gráfica y bibliográfica sobre el hórreo en *Nafarroako Garaia. El hórreo navarro*. Ed. San Telmo Museoa. (Donostia-San Sebastián 1995).
24. IÑIGUEZ ALMECH, A.M.N. I, 171-172.
25. *Ibid.*, 115.
26. P. GERMAN DE PAMPLONA, «La fecha de construcción de San Miguel de Villatuerta y las derivaciones de su nueva cronología». En P.V. 15, 1954, 222-235.
27. *El Mozárabe*. Ed. Encuentro (Madrid 1984) p. 267.

Hórreos de Iratxeta y Epároz



Relieves de Villatuerta



San Pedro de Abrisketa







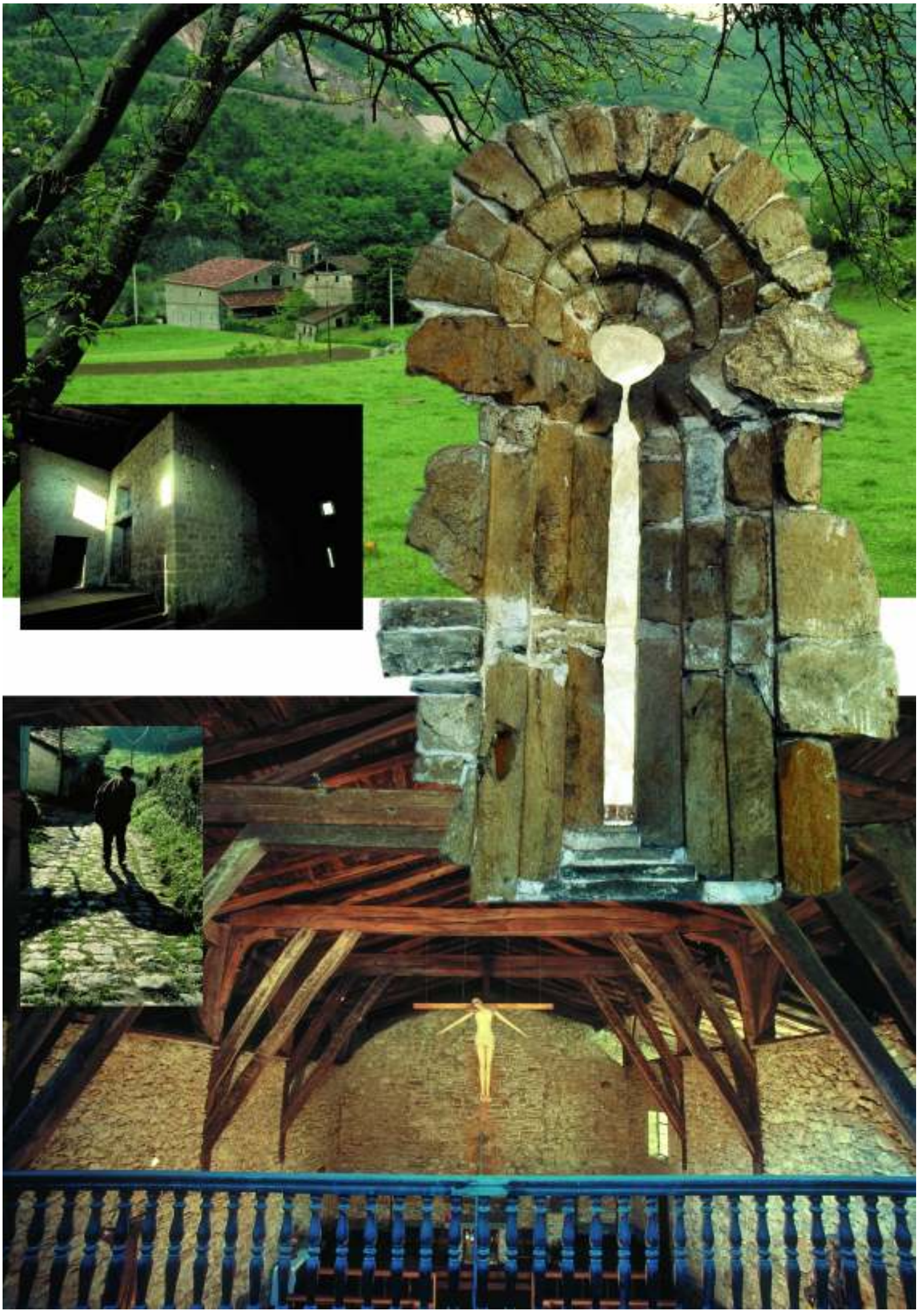












Ventanas Prerrománicas



Ermita de San Lorenzo de Ozollo. Arteaga (B).



Ermita de Andra Mari de Goiuria. Iurreta (B).



Ermita de San Salvador de Zarandona. Larrabetzu (B).



Ermita de Santa Lucía de Gerrika. Munitibar-Arbatzegi-Gerrikaitz. Bizkaia.

Ref. gráfica: Bizkaia II. Edit. U. Deusto. DEIKER.

de un arte prerrománico. Nada sabemos de probables construcciones de madera en las que pudo inscribirse con vigor la capacidad del artesano vasco de aquella lejana época, una actividad que pudo ser muy viva en una región caracterizada por su abundancia forestal.

Un hecho comúnmente admitido por los historiadores de Euskal Herria es la «ruralización» de la población en el primer milenio de nuestra era. Y se ha señalado el año mil como un hito en este proceso. El historiador francés, Henri Focillon, en un libro dedicado a esta fecha (El Año Mil), no duda en calificar al período anterior como la «**civilización de la madera**». Es a partir de esa fecha-cumbre cuando en Europa parece iniciarse el regreso del hombre occidental a la ciudad y a la **construcción en piedra**.

• Bizkaia

Pues bien, por lo que se refiere a construcciones lapídeas, en Bizkaia, si se descuenta San Pedro de Abrisketa (Arrigorriaga), sólo se han conservado residuos de modestísimas construcciones, no anteriores a los siglos X-XI. Se trata concretamente de ventanas monolíticas, de rudísima labra, de ejecución técnica rudimentaria y casi absolutamente carentes de interés estético, que hoy se hallan empotradas en edificios de construcción o reconstrucción posteriores.

San Pedro de Abrisketa. Creemos, no obstante, que la iglesita de **San Pedro de Abrisketa** merece una atención especial.

La ermita, restaurada y devuelta al culto, posee una curiosa *ventana absidal*: bajo una imposta marcada con taqueados jaqueses, el hueco de luz se rodea de unas estrías a modo de arquivolta, y a ambos lados presenta incisas dos cruces algo cercenadas y aparentemente visigóticas. Hay también otro *sillar incrustado* ostentando, encuadrada en una cenefa en zig-zag, una cruz con el alfa y la omega pendientes de ella. En la *jamba de entrada* se ve una cruz visigótica enmarcada en círculo.

En el paramento sur del edificio, como enjutas de una puerta cegada, se hallan *dos modillones* con relieves figurativos; el más legible de ellos muestra una pareja en aparente actitud de coito sexual. Una primera observación de estos sillares empotrados en un edificio románico sugiere que los motivos visigóticos fueron labrados en ellos por mimetismo en pleno siglo XII.[28] Sin embargo, el descubrimiento de varios fragmentos de estelas antiguas reutilizadas en el aparejo de la ermita, ocurrido con motivo de una reciente restauración, ha vuelto a plantear la posibilidad de que se trata de elementos aprovechados de una iglesia rigurosamente visigótica. En todo caso no se puede negar su datación prerrománica.[29]

Características de los restos prerrománicos

Ventanas. En cuanto a los otros restos de la arquitectura altomedieval vizcaína, más fragmentarios que lo que ofrece la iglesita de Arrigorriaga, todos se reducen a ventanas de piedra labrada, reliquias de edificios hoy desaparecidos. Han sido estudiados sistemáticamente unos 16 casos en el territorio vizcaíno.[30]

En ellos se observa que el material empleado es siempre la **piedra arenisca**. Los vanos se hallan trabajados siempre en piezas monolíticas y prismáticas, de medio metro de altura aproximadamente, de labra regular, aunque hoy las veamos desgastadas por el tiempo.

- **Con ajimez**. En ellas se abren huecos de muy poca luz. En el eje central de tales vanos, en general, hay un ajimez o mainel, a modo de una pequeña columna puesta sin ninguna función estructural, como simple elemento decorativo. Así, en **San Miguel de Urrieldu** (Gorozika, Muxica), en **San Pedro de Arta** (Markina-Xemein), en **San Lorenzo de Bermejillo** (Güeñes) y en **Sta. Lucia de Gerrika** (Arbazegi-Gerrikaitz).
- **Con arcos de medio punto**. La parte superior de las luces se termina a veces en arco de medio punto; por ejemplo, en **San Juan y San Lorenzo de Lamikiz** (Mendata). No hay que olvidar que los vanos geminados rematados en arco de medio punto cuentan en la Península con una larga tradición que puede remontarse hasta la época visigótica. Pero aquí hay que verlos más bien como un fruto de la proximidad geográfica y cronológica de lo asturiano y lo mozárabe.
- **Con óculos**. Sobre las luces abiertas en los vanos es frecuente hallar dos óculos (uno por cada luz o abertura del vano), como en **San Martín de Amaza**, Iurreta, y en **San Salvador de Zarandoas,** Larrabetzu, que quizá haya que considerar como generados por atrofia del arco de herradura, que fue cerrándose paulatinamente hasta terminar independizándose y convirtiéndose en óculo.
- **Con arcos ultrasemicirculares**. Con todo, hay un par de casos –en **Sta. María de Goiuria** (un sillar de arenisca que mide 45 cm de cada lado), y en **San Cristóbal de Busturia**– en los que no hay óculos sino arcos ultrasemicirculares que parecen enlazar con el arco mozárabe clásico.

Ventanas cruciformes. Una excepción de este tipo de diseño son las ventanas cruciformes de **San Antonio de Barañano** y de **San Adrián de Argiñano** (ambas en Zeberio): Sobre un bloque cuadrangular se dibuja un círculo en el que se inscribe una cruz de gruesos brazos.

El exiguo tamaño y la rudeza técnica de estas ventanas muestran que debieron pertenecer a estructuras muy simples, cuyo espacio interior resultaría inadecuado para colectivos numerosos y celebraciones de una compleja liturgia.

En conclusión, se constata que la arquitectura correspondiente a estos vestigios no requirió gran imaginación ni sensibilidad artística, ni supone en sus realizadores un alto desarrollo de su capacidad constructiva ni canteril.

Estilísticamente, tampoco debió de haber un influjo de los modelos del prerrománico asturleonés. Y aunque el vano geminado que se observa en la tierra vizcaína nos trae a la memoria ejemplares galaicos y asturianos y sugie-

28. Sobre San Pedro de Abrísqueta, v. J.A. BARRIO LOZA, *La arquitectura vizcaína.* (Bilbao 1979); A. AZKARATE-OLAUN, «Elementos de arqueología cristiana en la Vizcaya altomedieval». En *Cuadernos de Sección de la S.E-V.* Prehistoria-Arqueología», 2, 7-135; I. GARCIA CAMINO et al., «La Arquitectura románica vizcaína». En *Kobie. Bellas Artes* 4, 1987, 7-37.

29. J.R. VALVERDE, *Abrisketako San Pedro-Arrigorriaga.* Caja de Ahorros Vizcaya, s/d; S. RODRIGUEZ COLMENERO y M. Covadonga CARRERO, «Epigrafía Vizcaína». En *Kobie* n. 11, Bilbao 1981.

30. I. GARCIA CAMINO, J.M. GONZALEZ CEMBELLIN, A. SANTANA EZQUERRA, «La Arquitectura prerrománica vizcaína». En *Kobie* 4, 1987, 7-37.

re un cierto paralelismo en todos los ejemplares hallados en la cornisa cantábrica, no cabe una identificación formal o cronológica con tales modelos.

Quienes han estudiado sistemáticamente estos ejemplos de la arquitectura cristiana en Bizkaia opinan que hay que considerar «los años centrales del siglo XI como el período más probable para situar la talla de estos vanos».

Deben ser considerados como muestras de arte popular por su bajísima calidad técnica en el trabajo canteril y su primitivismo notable en el diseño, «porque no saben o no quieren imitar los arcos más perfectos de los monasterios de San Millán de la Cogolla, San Miguel de Escalada o Santa María de Lebeña, por citar sólo los más próximos a estas latitudes».[31]

Pruebas de implantación cristiana. Pero si estos residuos de la arquitectura vasca medieval, particularmente **San Pedro de Abrisketa**, así como los sepulcros del Duranguesado reunidos hoy en **Argiñeta** (aproximadamente una veintena sobre la que existe abundante bibliografía), no ofrecen especial aliciente para el historiador del arte, observados desde el punto de vista de su situación geográfica y cotejados con los resultados de las excavaciones realizadas en lugares donde se han descubierto restos de iglesias y de necrópolis altomedievales (por ejemplo, en **San Juan de Momoitio**, de Garay y en la **Colegiata de Cenarruza**), y vistos a la luz de los documentos referentes a los «monasterios» donados a las antiguas abadías de Bizkaia en los siglos X-XI (Mungia, Abadiño y Cenarruza (Ziortza)-Bolíbar), constituyen aportaciones de gran interés para probar la amplia difusión de la fe y la práctica cristianas en la montaña vasca ya en el siglo XI.

Por otra parte, la diferente densidad de tales asentamientos eclesiásticos en el territorio vizcaíno, escasos en la parte occidental y relativamente numerosos en otras zonas –la cuenca alta del Ibaizabal (14 iglesias), las laderas septentrionales del Oiz (7 iglesias) y la margen izquierda de la ría de Gernika (13 iglesias)– apunta a razones de tipo económico.[32] «Sin duda fueron estas posibilidades económicas las que atrajeron la atención de poderosos monasterios foráneos –Sta. María de Nájera, San Juan de la Peña, San Salvador de Oña, y fundamentalmente San Millán de la Cogolla»– que deseaban expandir su influencia hacia la zona cantábrica».[33]

• Gipuzkoa

San Andrés de Astigarribia. Si de Bizkaia pasamos a Gipuzkoa, y prescindimos del ya citado templo-necrópolis de Santa Elena de Irun, lo único notable que encontramos en superficie es la iglesia de **San Andrés de Astigarribia**, en el término municipal de Mutriku, de la que pueden hallarse cuatro citas en el Cartulario de San Millán de la Cogolla en documentos del siglo XI. Conviene recordar que por Astigarribia pasaba uno de los ramales laterales del Camino de Santiago.

Se trata de una iglesia de **doble recinto**, en el sentido de que un **recinto sagrado** se encuentra rodeado por otro más amplio, cobijados ambos bajo una misma y única techumbre. Al exterior, ofrece una forma rectangular casi cuadrada, de 21,5 m de largo y 18 de ancho. Se cubre con un tejado a dos vertientes cuyo hastial se halla a 10,5 m de altura. Sólo sobresale de ella el cuerpo cuadrado de una torre-campanario, y en el costado oeste (del ingreso) se le añadió un porche de 4 m de anchura cubierto por sencilla tejavana.

El recinto exterior, construido de mampostería, está formado por muros de 90 cm de espesor, en los que se han practicado ventanas abocinadas a modo de saeteras. El aparejo de estos muros externos revela que fueron construidos en dos fases diferentes.

Lo más característico de San Andrés es sin duda el hecho de que este recinto contenga otro, también de planta rectangular. Mide 16,70 m de longitud por 10,20 de anchura, y sus muros poseen un grosor de unos 70 cm. Entre este muro y el del edificio exterior se forma así una especie de «paso de ronda». Lo que aquí puede interesarnos no es el recinto perimetral que debió de construirse en el siglo XIII sino la iglesia interior que es naturalmente el templo primitivo.

Esta **iglesia interior** posee cuatro puertas: una da acceso al interior por el oeste; dos, por la parte sur, se abren al «paso de ronda» creando en él dos espacios estrechos para capilla bautismal y sacristía; y la cuarta, en el lado norte, da acceso al recinto exterior y al coro. La excavación ha mostrado en esta iglesia interior la base del muro de cierre que tuvo que desaparecer al construirse el recinto exterior con su puerta principal de acceso.

La excavación, que puso al descubierto bajo el solado los huecos antropomorfos de varias tumbas, mostró también que el presbiterio inicial poseía un podio elevado de tres gradas, sobre el que debió de existir un altar antiguo de tipo prismático.

El espacio interior pudo ser de tres naves; con una cabecera correspondiente sólo a una nave central y quizá separada por una especie de cancel.

Ventanas del ábside. El lienzo del ábside es recto, obrado con gruesos cantos rodados; en su centro se abren, una sobre otra siguiendo el mismo eje vertical, **dos ventanas** sumamente peculiares, las dos ventanas están labradas en arenisca fina con técnica de cantería. La **superior** es abocinada.

La ventana **inferior** es la más llamativa: está rematada por un arco de herradura sumamente cerrado, pues el arco sobrepasa los 3/4 del radio. Es curioso también el contraste entre sus dos dimensiones: su altura de 1,42 m y su anchura de 9 cm. Esta ventana se halla enmarcada por una serie de arquivoltas de sección cuadrada que forman un triple escalonado todo en derredor (tanto al exterior como en el interior del recinto). Esta abertura del vano encaja, pues, mejor en lo mozárabe que en lo visigótico.

El arqueólogo que dirigió las excavaciones en 1969-70[34] llega a la conclusión de que la primera edificación del «monasterio» de Astigarribia debe situarse **entre los años 1025 y**



Ermita de San Pedro de Abrisketa. Arrigorriaga (B).



Iglesia de San Andrés. Astigarribia (G).

Sepulcros en Argiñeta







31. I. GARCIA CAMINO et Al., *O, c.*, 20.
32. Bajo los términos de *monasterio* y *decanía* se significaba no solo un edificio religioso sino también un conjunto de propiedades materiales cuya explotación revertía en el mantenimiento del templo y en bienes del propietario.
33. I. GARCIA CAMINO et al., *O.c.*, 26.
34. I. BARANDIARAN, «Excavaciones en la iglesia de San Andrés de Astigarribia (Motrico, Guipúzcoa)». En *Noticiario Arqueológico Hispano.* 15, 1971. V. también «Novedades sobre la Alta Edad Media en Guipúzcoa. Datos arqueológicos». En *Estudios de la Edad Media de la Corona de Aragón.* (Zaragoza 1978), 549-580.

MARFIL DE SAN MILLÁN



Brazo de la cruz procesional de San Millán de la Cogolla. (Museo Arqueológico Nacional).
Ref. gráfica: Signos de Identidad Histórica Navarra



Brazos de la cruz procesional. (Museo del Louvre).



Cruz del tesoro de Guarrazar
Ref. gráfica: Historia General del Arte



Cruz de Los Ángeles. Catedral de Oviedo.

1075; y que la consagración de la iglesia en 1108, a la que se refiere el documento del Cartulario de San Millán (realizada por el obispo Bernardo de Lapurdum a mandato del abad de San Millán de la Cogolla) debe de referirse a la consagración del nuevo altar con motivo de la ampliación de la cabecera del recinto primitivo.

6.

■ ICONOGRAFÍA PRERROMÁNICA

Las miniaturas conservadas de los siglos IX-XI constituyen la página más esplendorosa de la iconografía prerrománica. Hubo un arte figurativo litúrgico en materiales sólidos, pero apenas ha podido resistir a las agresiones de la codicia o del vandalismo de los hombres. Por lo que atañe a nuestra región, aparte los relieves del monasterio de San Miguel de Villatuerta, que hemos recordado anteriormente, merece aquí una mención especial lo poco que hasta nosotros ha llegado de los talleres de marfiles que existieron indudablemente en esos siglos.

● MARFILES

Del **taller de marfiles de San Millán de la Cogolla**, en el que se ha pretendido ver una influencia directa de la eboraria musulmana,[35] debió de salir una **cruz procesional** de la que sólo se conservan tres fragmentos (dos en el Louvre y un tercero en el Museo Arqueológico de Madrid), que muestran sólo elementos ornamentales figurando tallos y cabezas de animales, motivos de formas estilísticas que obligan a emparentar esta cruz del taller emilianense con las cruces asturianas de los Ángeles de Oviedo.

Al mismo taller emilianense pertenecen **unas tiras** alargadas eborarias que decoraban un ara de altar y que ahora se hallan incrustadas en otro altar portátil de estilo románico. Son dos tiras de marfil, de 18 y 22 mm de ancho, que ostentan labor de ataurique y figuras del bestiario, real y fantástico, común en aquella época. Se las ha datado hacia el año 984.

● MINIATURAS

Pero no hay duda de que la creatividad estética de la Hispania cristiana septentrional en los «siglos oscuros» es en el **arte de la ilustración de códices** donde ha dejado sus más egregios exponentes y es a ellos a los que debe aplicar el historiador del arte su mayor atención. Es evidente que en muchos casos las miniaturas cumplen una misión ornamental, pero más frecuentemente se pretende que sean comentario e ilustración visual del texto. Éste suele ser muy variado: Se trata de libros con capítulos de la Biblia, de los Evangelios, Leccionarios, Antifonarios, compilaciones de leyes de carácter canónico y civil, obras de los Padres de la Iglesia, etc. Los autores de tales ilustraciones eran monjes de la misma comunidad o venidos de otros monasterios, especialmente dotados y expertos en esa función.

Por lo que atañe a la historia del arte vasco-navarro, advirtamos que las más antiguas miniaturas provenientes del territorio de la Navarra actual no son anteriores a la era románica.[36] A este propósito Goñi Gaztambide reconoce que, en este tiempo, la actividad literaria de los monjes navarros debió de ser pobrísima comparada con otras abadías europeas, y que ninguno de esos cenobios «llegó a ser, en el siglo XI, un foco de cultura».[37]

Palmarias y brillantes muestras de un progreso literario y cultural del siglo XI hay que buscarlas en los monasterios de la Rioja, concretamente en San Martín de Albelda y San Millán de la Cogolla,[38] advirtiendo al mismo tiempo el origen navarro de sus principales abades.

Estos dos cenobios, fundados en el primer tercio del siglo X, se hallan en áreas que fueron conquistadas definitivamente para el reino de Pamplona desde finales de ese siglo. Además de los monasterios navarros visitados por san Eulogio en el siglo IX, tenemos noticias de al menos una media docena de cenobios de ese siglo en la Rioja;[39] pero los dos célebres centros monásticos, San Martín de Albelda[40] y San Millán de la Cogolla, son los que fueron especialmente protegidos y favorecidos por los monarcas de Pamplona, y de sus escritorios es de donde salieron los más numerosos y más artísticos trabajos de ilustración de códices. Ellos merecen que les atribuyamos **un cierto patronazgo navarro**. Sus más ilustres y preciosos pergaminos hoy se encuentran dispersos por archivos y bibliotecas de España, de Europa y de América.

● LOS CÓDICES

Aquí nos corresponde reseñar sólo las obras cuya iconografia presenta un claro valor artístico.

Escritorio de Albelda. De los procedentes del escritorio de San Martín de Albelda merecen destacarse dos códices, el **Gomesano** y el **Vigilano**, ambos así denominados por el nombre de sus autores.

Escritorio de la Cogolla. Aún más abundante es el número de códices ilustrados conservados hasta hoy que salieron del escritorio de San Millán de la Cogolla. De ellos, una docena se ilustran con escenas historiadas y retratos de personajes; y en esa docena entran varios **Beatos** del siglo X a los que dedicamos un apartado.

Al mismo tiempo que señalamos a los actuales propietarios y de los códices, empecemos por cuantificar, por así decirlo, lo que se conserva de ese patrimonio pictórico surgido en los escritorios de ambos monasterios:

- 49 miniaturas adornan el **Beato de la Real Academia de la Historia**.
- 53 tiene el **Beato de El Escorial**.
- 27 le han quedado al **Beato de la Biblioteca Nacional**.
- 86 miniaturas ostenta el **Códice Vigilano**.
- 65 el **Códice Emilianense**; y existen además otras que están insertas en códices menos importantes.

Importancia de los beatos. Entre todos ellos hay que destacar los **Beatos**, no sólo por la importancia intrínseca que tiene el hecho de ser ilustración del último de los libros canónicos de la Biblia (de tanta significación en la piedad y la cultura cristiana de la Edad Media) sino también por la circunstancia de que **los tres Beatos emilianenses** se cuentan entre los ocho o nueve fechables en el siglo X. Ellos son los que nos trasmiten «*la primera tradición pictórica del Comentario al Apocalipsis*» del Beato de Liébana.

De la Rioja salió asimismo el **fragmento de Cirueña**, es decir, «el fragmento del Beato ilustrado más antiguo hasta ahora conocido».[41]

No podemos olvidar que los **Beatos** se cuentan entre los manuscritos más ricamente ilustrados de los producidos en la Alta Edad Media, y no existen otros que con ellos puedan rivalizar en cuanto al número y a la calidad de sus pinturas. Si algo debe extrañarnos, por tanto, no es que los historiadores hayan puesto tan insistente interés en su estudio, sino más bien que no los hayan tenido en cuenta los autores vascos que han hablado y escrito sobre nuestra actividad artística en la Edad Media.

Códices albeldenses

Digamos algo sobre el valor artístico de los manuscritos de los dos monasterios riojanos que ilustran la *Colección Canónica Hispánica*, cuyo valor radica precisamente, como ha escrito S. Silva y Verástegui que los ha analizado a fondo, en que son los únicos que presentan una ilustración sistemática de los textos de dicha Colección Canónica.

El códice Gomesano (hoy en la Biblioteca Nacional de París) que contiene el tratado *de Virginitate* de San Ildefonso, fue ilustrado por el presbítero **Gómez** a petición de Godescalco, obispo de Puy-en-Velay (927-962), a su paso por Albelda camino de Compostela.

El códice Vigilano. Más importante es el **códice Vigilano**, llamado así por su principal autor, el monje **Vigila**, quien se retrata en su página final junto a su socio Sarracino y su discípulo García. Es un códice que contiene las actas de varios concilios nacionales y particulares, el Fuego Juzgo, el calendario mozárabe y algunos tratados de cronología y aritmética. Ostenta una buena cantidad de miniaturas, algunas ocupando enteramente el folio. El contenido de las ilustraciones se corresponde con la temática de los textos que se pretende comentar visualmente, y que los especialistas dividen en tres grupos de documentos de la llamada «Colección Canónica Hispana»: Imágenes del lector y del códice, imágenes de escenas y personajes conciliares, e imágenes de las Decretales pontificias.

Aspecto artístico. Si nos atenemos a sus formas artísticas, la decoración del **códice Gomesano** es sobria. Prácticamente se reduce al ornato de iniciales con entrelazos de clara influencia carolingia, influencia que se observa igualmente en las miniaturas realizadas por Florencio y Magio para monasterios castellanos.

En contraste con la sobriedad del Gomesano o Godescalco, el **códice Vigilano** es de extraordinaria suntuosidad iconográfica. Se distingue por su gusto por el retrato de la figura humana. En el folio 428, por ejemplo, están representados el monarca pamplonés Sancho Garcés II, su mujer Urraca y Ramiro «rey» de Viguera. No puede dudarse de que el copista tenía interés de ser conocido, como declara en el prefacio, como presbítero «del territorio de Pamplona, en el monasterio de Albelda».

En la figuración retratística, que es tan común e intencionada en estos códices del siglo X, puede constatarse la preferencia del artista por un tipo convencional de rasgos mozarábigos, conjugados con otros caracteres más occidentales que sugieren cierto parentesco, por ejemplo, con el **Beato de Gerona**.[42] No es difícil identificar el estilo de Vigila en la representación humana. Además de ciertos convencionalismos en la indumentaria, el miniaturista dibuja a todos sus personajes con el mismo perfil ovalado.[43]

Códices de la Cogolla

Códice Emilianense. Del monasterio de San Millán de la Cogolla procede un códice que viene a ser una copia del Vigilano. Se le denomina **Emilianense**, está fechado en el año 992, y como su modelo albeldense, presenta las efigies de los reyes de Pamplona y Viguera, identificados por la inscripción bajo ellos y la siguiente apostilla: *In tempore horum regum atque regine perfectum est opus libri huius discurrente era TXXX*. Bajo los retratos de los reyes se leen los nombres de los autores del libro: «Belasco scriba, Sisebutus episcopus, Sisebutus notarius».

Este códice ofrece ciertas variantes respecto a su modelo albeldense. Ante todo, porque se ve que el texto no ha sido escrito pensando en una posible iluminación iconográfica, pues las miniaturas se pintan en los márgenes sin referencia a un espacio pictórico propio. En el segundo grupo de textos –el de los Concilios– la selección de ilustraciones no coincide temáticamente con el Albeldense, y en cuanto al tercer grupo, el Emilianense omite toda ilustración de las Decretales a base de retratos de Papas (como el Albeldense) y se limita a pintar las letras iniciales muy decorativamente con toda clase de motivos icónicos. También omite la representación del escriba-miniaturista, que no falta en el Albeldense. En resumen, se ve que los pintores del Emilianense han copiado el modelo Vigilano, pero permitiéndose inspirarse también en otros modelos.

Los beatos

El Beato de Liébana. Dentro del arte de la miniatura de esta época altomedieval, y tratándose de historiar el arte en el País Vasco, es indudablemente en el grupo de los **Beatos** de procedencia riojana donde debe centrarse nuestro interés. Como es sabido, **Beato de Liébana** (m. 798), monje en el monasterio de San Martín (hoy Santo Toribio) de Liébana, abad consejero de Alfonso II el Casto, fue un acérrimo debelador de la herejía adopcionista, una especie de reviviscencia del arrianismo que, en aquella época –final del s. VIII– en que muchos cristianos tuvieron que vivir mezclados con los

Marfil de San Millán



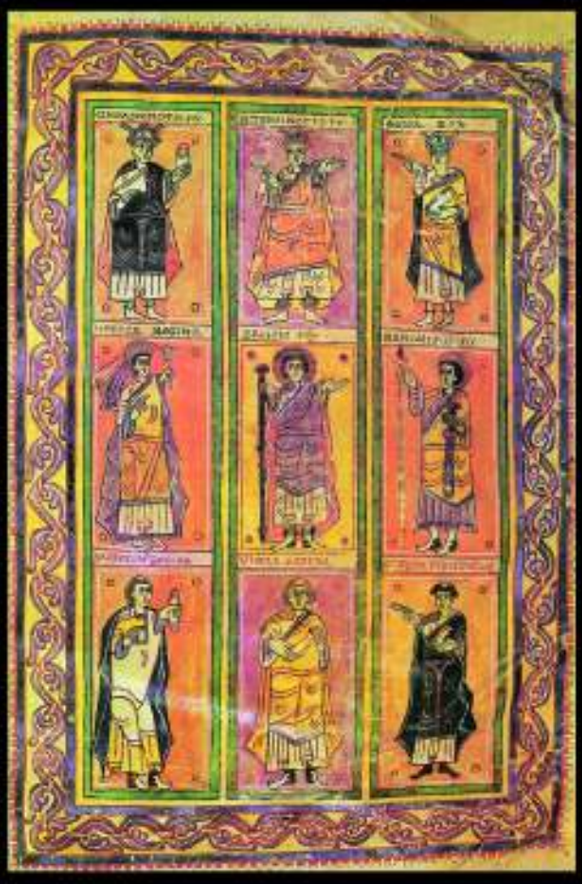
Altar portátil.
Ref. gráfica: El arte y el hombre.



Ref. gráfica: Summa Artis.
Historia general del Arte.
Edit. Espasa Calpe.

35. S. SILVA Y VERASTEGUI, *Iconografía del siglo X en el Reino de Pamplona-Nájera.* (Pamplona 1984) pp. 59-90.
36. S. SILVA Y VERASTEGUI, *La miniatura medieval navarra.* (Pamplona 1988).
37. J. GOÑI GAZTAMBIDE, *Historia de los Obispos de Pamplona.* (Pamplona, 1979) I, 244.
38. S. SILVA Y VERASTEGUI, *Iconografía...*, 405.; J. PEREZ DE URBEL, «La conquista de la Rioja». En *Estudios dedicados a Menéndez Pidal.* (Madrid 1950) I, 513; J. GOÑI GAZTAMBIDE, *O. c.* I, 135.
39. «En el siglo X florecieron al menos once monasterios en la Rioja: San Martín de Albelda cerca de Logroño, San Millán de la Cogolla, Santa María de Valvanera, San Prudencio de Laturce, S. Cosme y S. Damián de Viguera, San Andrés de Cirueña, Santa Coloma cerca de Nájera, Santa Agueda de Nájera y Santas Nunilo y Alodia en las inmediaciones de Nájera». (J. GOÑI GAZTAMBIDE, *O. c.*, I, 125; v. también A. LINAJE, *Los orígenes del monasterio benedictino en la Península Ibérica.* (León 1973), t. II).
40. El monasterio de Albelda fue fundado por Sancho Garcés I y su mujer Toda en 924; y poco después contaba ya con 200 monjes (J. GOÑI GAZTAMBIDE, *O. c.*, I, 131).
41. S. SILVA Y VERASTEGUI, *Iconografía...*, 486.
42. J. DOMINGUEZ BORDONA, «Miniaturas» En A.H. XVIII, (Madrid 1962) p. 31; J. CAMON AZNAR, «El arte de la miniatura española en el siglo XII». En *Goya* 8, 1964, 286; J. GUILMAIN, «Interlace decoration and the influence of the North on Mozarabic Illumination». En *Art* Bulletin 42, 1960, 215.
43. Ese perfil ovalado «está formado por una línea recta que a la altura del pómulo se curva para formar la barbilla prolongándose hasta la oreja del otro lado que es otro óvalo, que termina en trazo recto. Los ojos, cejas, nariz y boca repiten también los mismos trazos, etc.» (S. SILLVA VERASTEGUI, *Iconografía...*, 48).

CÓDICES ALBELDENSE Y EMILIANENSE: 1.- Miniatura de la Crónica Albeldense. 2.- Miniatura s. X. 3.- Miniatura del Códice Vigilanus. 4.- Miniatura del Códice Emilianense. Círculo formado por obispos hispánicos entre los que se encuentra el de Pamplona. (Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial).



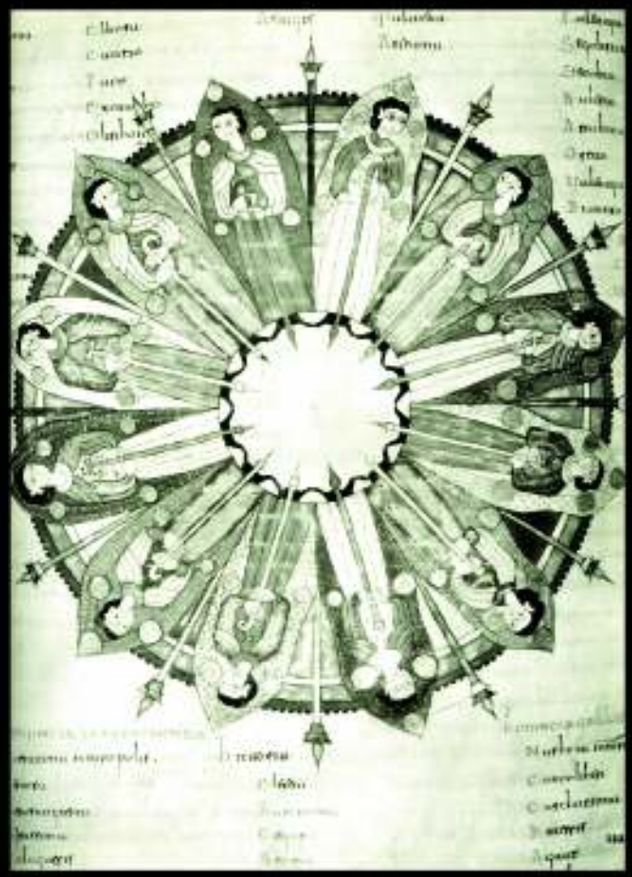
❶



❷

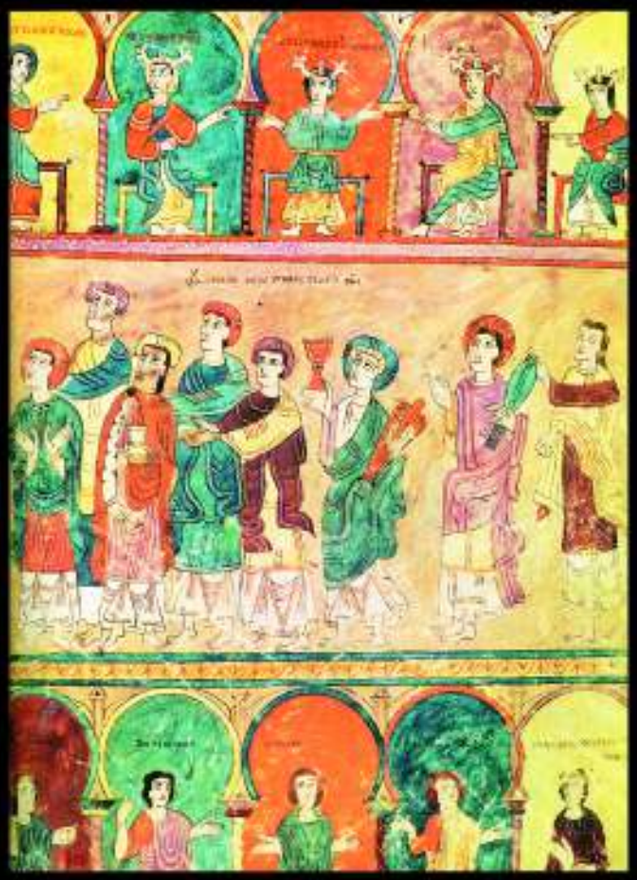


❸

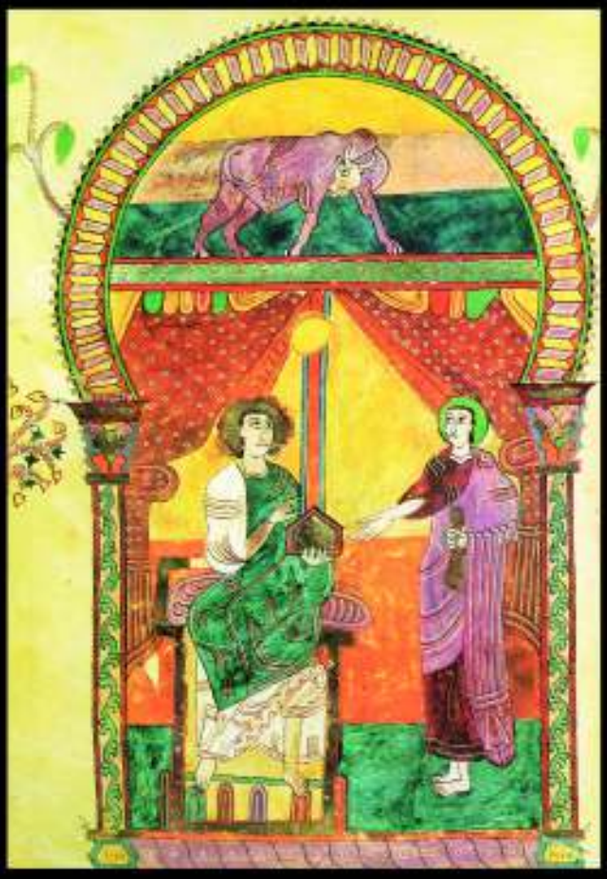


❹

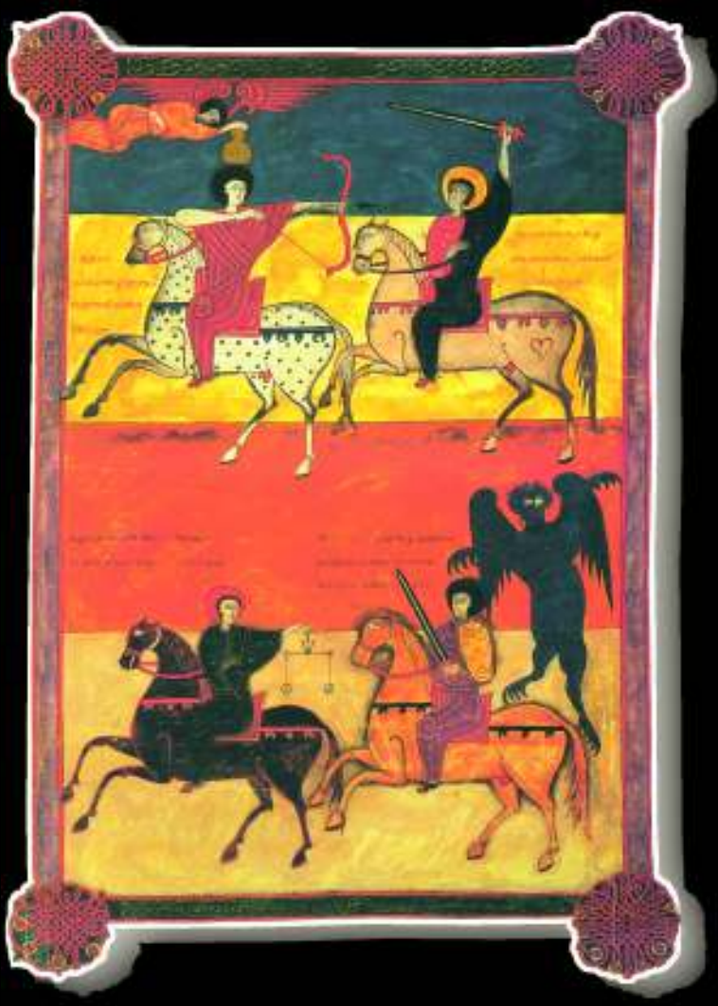








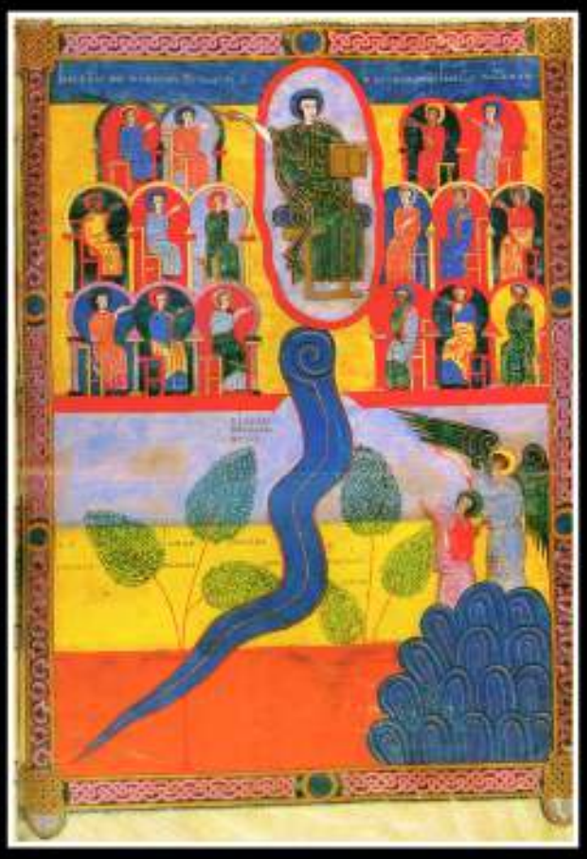
Beato de Liébana























Orbis terrarum *del Beato Navarro. (Biblioteca Nacional de París).*



Orbis terrarum *del Beato Pamplonés.*
Ref. gráfico: Historia de la cultura y del arte de Pamplona. C.A.M.P.



Orbis terrarum *del Beato de Saint Sever. (Biblioteca Nacional de París).*

con los musulmanes, fue defendida por los obispos Elipando de Toledo y Félix de Urgell.

El texto. La obra principal de Beato, redactada en 776, fue un comentario al Apocalipsis, en doce libros, precedidos de un prefacio y un prólogo. En cada uno de estos libros se cita en primer lugar el texto bíblico (*Istoria*) de modo breve, seguido de un largo comentario del pasaje (*Explanatio*) con algunos textos de varios Padres de la Iglesia y escritores eclesiásticos.

Las miniaturas. Esos textos van ilustrados con miniaturas (quizá ya desde su primera y originaria obra del monje Beato); y tal vez esa circunstancia deba contarse entre las causas del extraordinario éxito de difusión que tuvo la obra. En aquella época, pródiga en visionarios, «Bienaventurados los que ven lo invisible», escribía Beato en su comentario.

Las copias. Del siglo IX al XIII se difundieron infinidad de copias del comentario de Beato. Todo monasterio que se respetara debía tener un **Beato**, escribe un autor. Una treintena de esos códices (algunos muy fragmentados y deteriorados) se han conservado hasta hoy. De ellos, 22 conservan miniaturas. Son de distintas épocas y, consecuentemente, van adquiriendo con el tiempo matices estilísticos diferentes. Cada códice reinventa sus «visiones» en las miniaturas que acompañen al texto. Los primeros ejemplares ilustrados que conservamos del **Comentario al Apocalipsis de Beato de Liébana**, son copias realizadas en el siglo X y pertenecen a los escritorios de León, Castilla y la Rioja.

Amanuenses. Téngase en cuenta que, generalmente, el amanuense que escribe el texto es un monje distinto del que pinta las miniaturas. Wilhelm Neuss, y detrás de él otros investigadores, han intentado un árbol genealógico a partir de un análisis tanto del texto como de las ilustraciones. En el análisis del texto es esencial el tipo de escritura empleado. Pues bien: 17 copistas redactan sus textos en escritura visigótica; cinco, en carolina; uno, parte en carolina y parte en visigótica; cinco en carolina de transición a gótica; dos, en gótica, y dos, en humanística. Como es obvio, no es el tipo de escritura sino las ilustraciones, las llamadas *miniaturas*, las que aquí, en una historia del arte, más nos interesan.

Miniaturistas. Las características formales de las miniaturas de los **Beatos** las hacen inmediatamente reconocibles. Y los historiadores están concordes en que casi todas ellas son de origen hispánico, y más concretamente mozárabe. Ainaud de Lasarte ve en ese estilo una continuidad de modelos de la Hispania visigótica.[44] Como en todos los manuscritos mozárabes, el dibujo es anatómicamente incorrecto, en cuanto que no interesa al dibujante la realidad material del cuerpo sino la expresión del espíritu; se acentúa el expresionismo mediante unos ojos saltones y enormes. Tampoco interesa tanto la anécdota narrativa (frecuentemente para aclarar la escena se yuxtaponen nombres que identifican historias y personajes) cuanto una sugestión de grandeza y misterio. Los colores son primarios e intensos –rojo, amarillo, azul, púrpura, violeta...– aplicados al aguazo con un empaste grueso y opaco. Y es frecuente que las figuras se implanten, sin sugerencia de espacio real, sobre una serie de bandas cromáticas horizontales. Mediado el siglo X se produce un perfeccionamiento técnico, y el aguazo de los Beatos se hace más brillante e intenso con el uso de nuevos aglutinantes (huevo, miel, goma).[45]

Protagonismo del amanuense y del miniaturista. Conviene subrayar la importancia que en el arte de la miniatura tiene la representación retratística de los autores de los libros y textos que se copian en los pergaminos: Evangelistas, santos, doctores de la Iglesia, etc. En algunos casos se muestran incluso más interesados en la representación de los rostros humanos que en expresar con formas visibles los contenidos del texto. Con todo, y a pesar de que la representación del autor responde a una costumbre tradicional en los manuscritos bizantinos, carolingios y otonianos, en el arte hispánico del siglo X no se suele ver al autor del manuscrito ocupado en su tarea. El códice Vigilano es la única excepción al respecto, pues ofrece el retrato de Vigila sentado ante su mesa de trabajo. La originalidad y novedad de esta miniatura, como ha observado S. Silva Verástegui, está en que aquí el retrato del miniaturista ha suplantado al del autor del texto.[46] Este protagonismo del escriba y del miniaturista se irá acentuando con el tiempo y en códices posteriores se les verá a veces en el colofón brindando y dando gracias a Dios por la labor felizmente cumplida.

Beatos miniados salidos de la Cogolla

Pues bien, de toda la serie de Beatos conservados en España, tres de los más bellos e importantes salieron del escritorio de San Millán.[47] Actualmente dos de ellos se guardan en Madrid y el tercero en El Escorial.

El Beato de la Biblioteca Nacional de Madrid (ms. Vit. 14-1, olim Hh. 58) nos ha llegado incompleto. Consta de 144 folios y contiene 27 ilustraciones, pero se ve que perdió varios folios y le fueron arrancadas varias miniaturas. El manuscrito está también incompleto, pues le faltan el comienzo y el final. Todas las miniaturas hacen referencia al texto del Apocalipsis y están colocadas después del relato bíblico, antes de la «explanatio» que el monje Beato añadió como comentario al texto sagrado. En general, ocupan los espacios que el amanuense deja libres dentro de la columna escrita, pero a veces se expanden fuera de ella. Las pinturas son de dos estilos: unas son algo mozárabes, otras más románicas. Todas ilustran siempre textos apocalípticos, y no hay ninguna destinada a iluminar el comentario de Beato.

El Beato de la Academia de la Historia (co. Aemil. 33, F. 199) tiene 282 folios y conserva actualmente 49 miniaturas. Se inicia con una representación a página entera de la cruz de Oviedo, motivo iconográfico que corresponde a la codicología de la época: siglo X. Se comprueba que intervinieron en él varios artistas en diversas épocas, pues el programa que se desarrolla con continuidad hasta el folio 92, con imágenes que ostentan claros rasgos mozárabes y que ilustran el texto apocalíptico desde su comienzo hasta Ap. V, 14, se interrumpe

44. J. AINAUD DE LASARTE, «La figura humana en la representación iconográfica de los Beatos». En *Actas del Simposio para el estudio de los códices del* «Comentario al Apocalipsis» *de Beato de Liébana.* (Madrid 1978) 19-23.

45. Muchas cuestiones están aún sin aclararse o, al menos, sin lograr una anuencia general por parte de los diversos investigadores: ¿Beato hizo una sola versión de su obra, o tras la primera del año 776, la refundió varias veces, en 784 y 786? La primera o primeras ediciones ¿estaban ya ilustradas? ¿Cuál de las conservadas hoy reproduce mejor aquel primer original?, etc.

46. *Ibid.*, 489.

47. Anscari M. MUNDO, «Sobre los códices de Beato». En *Actas del Simposio.....*, p. 114: «A ellos cabría añadir el fragmento de Montserrat, de una escritura de la mejor época castellano-riojana».

48. S. SILVA Y VERASTEGUI, *Iconografía...*, 115.

y es continuado por otro artista o equipo de fines del siglo XI o comienzos del XII. Curiosamente, sin embargo, entre esas miniaturas de estilo posterior, se intercalan algunas miniaturas de estilo mozárabe, realizadas a fines del siglo X por Albino y otros miniaturistas, cuya temática se refiere a pasajes dispersos del Apocalipsis de los capítulos VIII, XVI, XVIII y XX.[48]

El Beato de El Escorial (&. II. 5; olim III. A. 4), con sus 151 folios y 52 miniaturas, es el manuscrito que nos ofrece el programa iconográfico más completo de esta serie de códices de origen emilianense. Salvo dos miniaturas que ilustran el prólogo al Libro II, las otras cincuenta se hallan situadas, como es habitual en estos Beatos, entre la «istoria» del episodio apocalíptico y la «explanatio» que hace el autor sobre el mismo. Si se tiene en cuenta que este códice nos ha llegado incompleto, resulta que prácticamente todas las «historias» del Apocalipsis han recibido su correspondiente ilustración. La mayoría ocupan espacios que no rebasan los correspondientes a las columnas de escritura. La importancia que los autores del códice dieron a su iluminación pictórica se deduce de un encabezamiento que dice así:

INCIPIT SEQUENTIS PICTURE STORIA,

como si para sus autores el valor y sentido de la «historia» consistiese en corresponder a una pintura.

Otros beatos importantes con referencias navarras

El Beato de la BNP. En este sentido es también en los monasterios de la monarquía navarra o en los influenciados por ella donde podemos hallar ejemplos instructivos. No podemos dejar de mencionar el **Beato** de la **Biblioteca Nacional de París** (ms. n.a. lat. 1366), de origen navarro pues debe identificarse con el que el P. Moret en 1665 vió en la catedral de Pamplona. Pero no nos detendremos en él pues su texto en carolina-gótica y sus 60 miniaturas deben asignarse a una época posterior: finales del s. XII.

El Beato de Saint-Sever. En cambio, nuestra atención debe recaer sobre esa verdadera alhaja del arte del siglo XI que también se guarda en la Bibloteca Nacional de París: el de **Saint-Sever-sur-l'Adour** (Bibl. ms. lat. 8878), en la Gascuña.

El **Beato de Saint-Sever**, que estuvo durante el siglo XVII en la biblioteca del Cardenal Charles d'Escoubleau de Sourdis, contiene en 290 folios, además de los habituales prefacio y prólogos, y las **istorie** apocalípticas, un comentario de san Jerónimo al libro de Daniel, el *De virginitate Sanctae Mariae* de san Ildefonso, documentos sobre el monasterio de Saint-Sever y un texto hagiográfico. Se adorna con 102 miniaturas que hacen de este códice uno de los más bellos de los **Beatos** conocidos. Se le debe datar aproximadamente en la mitad del siglo XI.

Oscuros son los orígenes del monasterio de Saint-Sever-sur-l'Adour, pero se ha supuesto que, dados los vínculos de parentesco entre el Duque de la Gascuña Guillermo Sancho (promotor de un verdadero renacimiento monástico en sus dominios) y el rey de Pamplona,[49] el monasterio debió de nacer a base de un pequeño núcleo de cuatro o cinco monjes navarros.[50] Fue una abadía, situada en las Landas, a orillas del Adour, que gozó en la Alta Edad Media de la exención completa de la jurisdicción episcopal. A pesar de su posición algo excéntrica en su zona, donde se fueron implantando otros cenobios benedictinos, Saint-Sever, en la segunda mitad del siglo X, era el más poderoso centro espiritual y jugaba el papel de capital en la región.

En 1028, el conde Sancho-Guillermo, hijo del fundador de la abadía, puso al frente de ella a un monje cluniacense, de noble prosapia, Gregorio de Montaner (1028-1072), que fue también obispo de Lescar y de Dax. A su dinámica personalidad atribuye el historiador P. D. Du Buisson el gran progreso del monasterio y el impulso dado a notables empresas artísticas. Entre ellas, no fue la menos gloriosa la adquisición del famoso **Beato de Saint-Sever**. El conde gascón había estado en la corte de los monarcas de Pamplona, Sancho Abarca y García Sánchez (tío y primo suyos respectivamente). En Nájera había suscrito documentos reales de los años 992 y 996. No parece aventurado suponer –escribe Lacarra– que ya en España se habría iniciado una amistad entre el conde de Sancho-Guillermo y su sobrino Sancho el Mayor, y que fue aquél quien encaminaría a éste hacia las tierras de Gascuña.[51] Según Fr. Justo Pérez de Urbel, Sancho el Mayor apoyó al duque de Gascuña en las luchas que éste mantuvo con los condes de Toulouse por apoderarse de ciertos territorios de ascendencia vascona (Agenais, Couserans, Comminges) y que gracias a este apoyo Sancho Guillermo se convirtió en vasallo del joven rey Sancho el Mayor de Navarra. Por otra parte, el abad Montaner, según Gonzalo Mz. Pidal, era español, y estuvo combatiendo en España contra los moros.

Todos estos hechos acumulan datos para sostener una **filiación navarro-riojana** del famoso códice parisino.[52] No faltan, sin embargo, estudiosos no españoles, como John Williams y Meyer Schapiro, que basándose en la escritura –minúscula carolina– empleada por el copista y en otras razones, sostienen que el Beato de Saint-Sever no fue importado sino producido en la misma abadía gascona;[53] pero, para otros, el nombre del principal autor del manuscrito, **Stephanus Garsia Placidus**, de resonancia tan típicamente navarra, hace presumible que el códice fuese copiado en España por encargo del abad Gregorio de Montaner.[54]

Estudios sobre el beato. Aunque los eruditos especializados en la miniatura altomedieval lamentan que apenas existan monografías sobre cada uno de los principales Beatos conservados, el **Beato de Saint-Sever** ha concitado una atención especial. El prestigio de este códice se debe a varias razones. Ante todo, porque Emile Mâle vio en dos de sus miniaturas el modelo inspirador de dos notables relieves del arte románico francés;[55] aunque también es verdad que a la interpretación de Emile Mâle no le han faltado críticas y severas matizaciones por parte de algunos estudiosos.[56] Por otra parte, el gran especialista en Beatos, Wilhelm Neuss, lanzó la idea, hoy ya insostenible, de que el **Beato de Saint-Sever** ofrece la versión



Detalle del Orbis terrarum *del Beato de Saint Sever, donde aparecen rotuladas Aquitania y Vasconia.*

49. Entre las grandes familias que gobernaban las dos vertientes del Pirineo había habido contactos desde los tiempos más remotos, aunque no siempre podamos documentarlos con la precisión deseada. La familia que ahora regía el Ducado de Vasconia descendía de aquel Duque García Sánchez cuya hija, Acibella, había casado a fines del siglo IX con el conde Galindo Aznar II de Aragón... El Ducado de Gascuña se trasmitió de García Sánchez a su hijo Sancho Garcés y de éste a su hijo Guillermo Sánchez, que casó con Urraca, hija del rey Sancho Garcés I de Pamplona y viuda del conde de Castilla Fernán González (J.M. LACARRA, *Historia política del reino de Navarra...*, I, 199).
50. V.V., *Saint-Sever. Millénaire de l'Abbaye.* Colloque Intern., 25-27 Mayo 1985. Ed. CAHAG 1986, pp. 37 y 51. V. también P. Du BUISSON, *Historia monasterii S. Severi libri X.*
51. *Ibid*, p. 200. De hecho el rey de Pamplona asistió en Saint- Jean-d'Angély a las fiestas celebradas con motivo del hallazgo de la cabeza de S. Juan Bautista en 1010.
52. G. MENENDEZ PIDAL, «Mozárabes y asturianos en la cultura de la Edad Media». En *Boletín de la R. Acad. de la Historia.* Madrid En-Jun, 1954, n. 134, 137-221; E. FELS, «Saint-Sever sur l'Adour». En *Saint-Sever sur l'Adour. Congrès Archéologique Bordeaux-Bayonne.* 1939, 346.
53. J. WILLIAMS, «Le Beatus de Saint-Sever. Etat des questions». En *Saint-Sever. Millénnaire...* Meyer Shapiro niega categóricamente el origen hispánico del manuscrito, lo considera estrictamente gascón, y de un estilo no mozárabe sino románico. *Estudios sobre el Románico.* Ed. Alianza, (Madrid 1984), 363.
54. Se da la coincidencia de que, al final del manuscrito de Saint-Sever, se copia el tratado *De Virginitate* de san Ildefonso, como en el manuscrito *Gomesano* del monasterio de Albelda. (J. DOMINGUEZ BORDONA, «Ex libris mozárabes». A.E.A.A. mayo-ag. 1935).
55. *L'Art religieux en France au XIIème. siècle.* Paris 1920.
56. Una larga exposición de todas esas críticas puede verse en X. BARRAL I ALTET, «Repercusión de la ilustración de los «Beatos» en la iconografía del arte monumental románico». En *Actas del Simposio para el estudio.....»* (Madrid 1980) pp. 33-54.

Beato de Saint Sever. (B.N.P.)







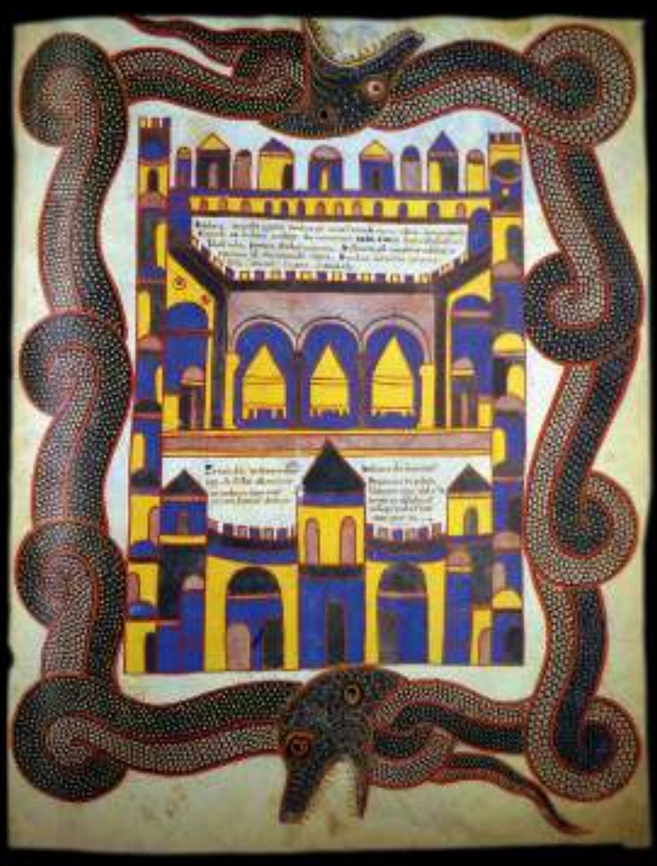










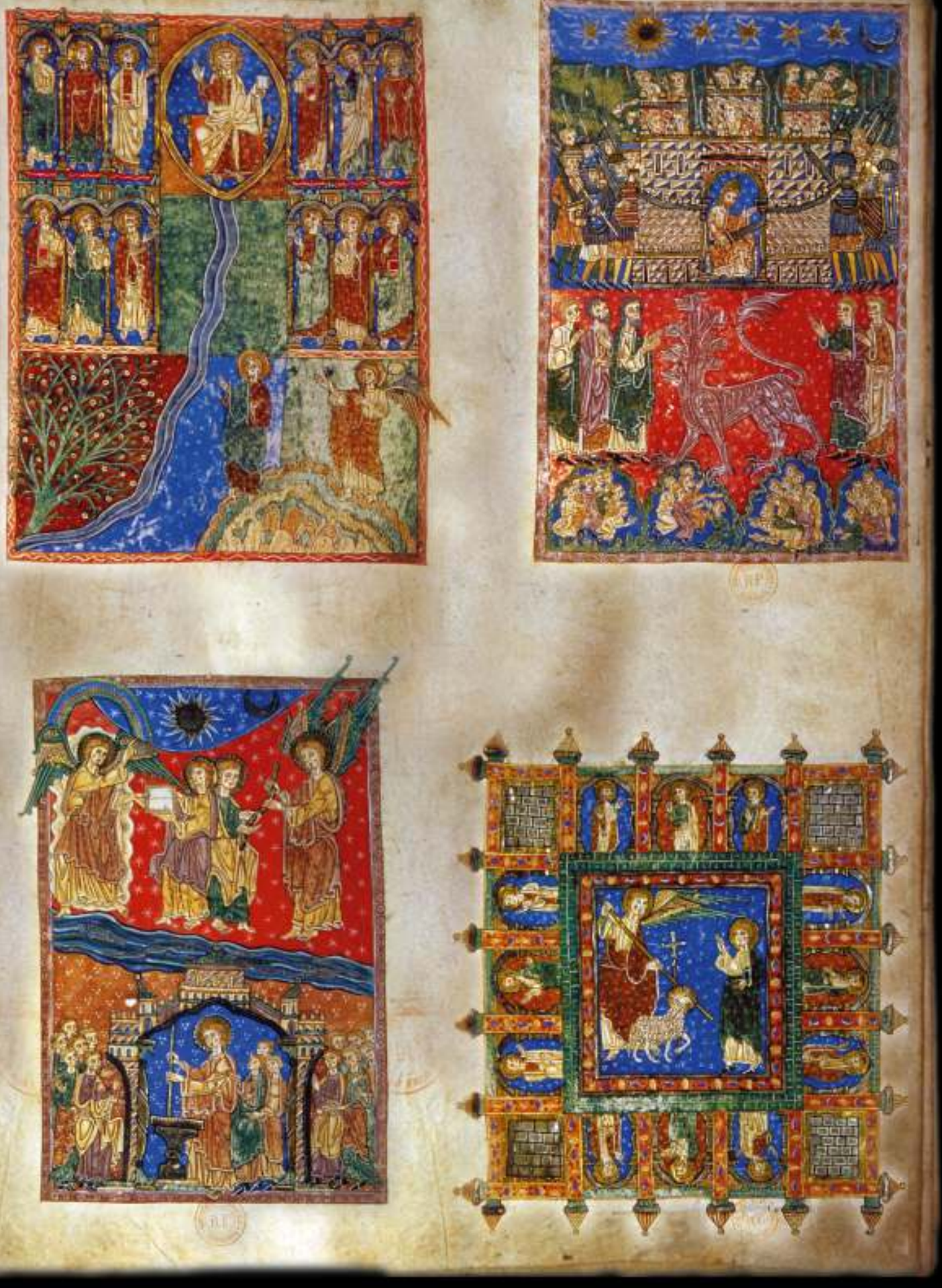






Beato de Navarra (B.N.P.)





Beato de Navarra (B.N.P.)







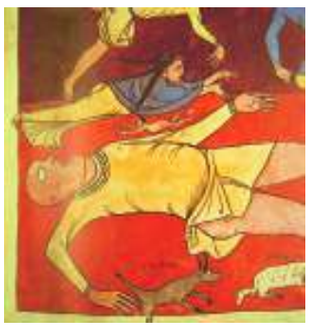








ECO ICONOGRÁFICO





En el mismo año en que Picasso pintaba el Gernika, se exponían en París algunas miniaturas del Beato de Saint Sever. En los detalles que reproducimos se aprecia una indudable semejanza.

Ref.: El Gernika y otras obras de Picasso: contexto iconográfico. Murcia 1984. Santiago Sebastián. Ver: La literatura en las Artes. J. M. Glez. de Zarate.

más próxima al códice original, y debiera ser considerado como el arquetipo del que dependían los demás.[57]

Del estudio monográfico que François Avril consagró a este manuscrito se deducen conclusiones interesantes y relativamente muy concretas, si comparamos con la oscuridad que nos envuelve cuando abordamos cuestiones artísticas de la época altomedieval. De ese estudio, en efecto, queda claro que en la elaboración total del códice participaron **varios copistas y, por lo menos, tres miniaturistas**; que el nombre de *Stephanus Garsia Placidus* que aparece escrito en el fuste de una columna pintada en el folio 6 del manuscrito nos da el nombre del miniaturista principal, el responsable del diseño global del manuscrito y el que controló la labor de sus dos colaboradores para lograr la notable homogeneidad que caracteriza a este manuscrito.[58]

En Stephanus García Placidus hay que ver a un pintor dotado de extraordinaria imaginación, inteligencia y valentía. Desde el comienzo las ilustraciones del Beato se conciben como traducciones en imágenes muy literales de las **istoriae**. Se ha observado que Esteban García ha introducido cambios en la iconografía tradicional bajo la influencia de una Biblia conforme a la Vulgata. Los que, por razón del tipo de escritura, se resisten a dar al Beato de Saint-Sever un origen hispánico, tropiezan con la anomalía de que la forma de encuadrar las miniaturas y su colorido derivan directamente de los Beatos del s. X evidentemente mozárabes. Con todo, no parece que debe pensarse en un autor rigurosamente mozárabe pues, como se ha observado, en las ilustraciones han desaparecido los arcos de herradura.[59]

Una de las páginas más curiosas y comentadas del Beato de Saint-Sever es la del **mapa-mundi**, una de las cartas geográficas más antiguas de la Edad Media, de las que, por otra parte, reaparecen con variantes en 13 Beatos.[60] Naturalmente el pintor de Saint-Sever no podía quedar sin señalar en su mapa la línea de los Montes Pirineos, la región WUASCONIA y los monasterios de Saint-Sever, Lescar y otros de la misma región.

ASPECTO ARTÍSTICO. Desde el punto de vista artístico, que es el que aquí más nos interesa, François Avril notó con evidencia la calidad desigual de sus miniaturas y la comprobó analizando las dos mitades en que está dividida la representación de la **Maiestas Domini** (Ap VII, 11-13) en los folios 121v y 122. El artista que se revela de mayor excelencia en uno de esos dos folios, parece estilísticamente ser también el autor de la miniatura en la que aparece la firma de **Stephanus Garsia Placidus**. Llamémosle, pues, así. Y comprobemos que se distingue de sus colaboradores por su dibujo fino y elegante, trazado con una pluma ligera de tinta morada o de color. Su temperamento refinado se manifiesta en una gama cromática de tonalidades exquisitas, en contraste con el colorido más franco y contrastado de sus colaboradores. El es el único que sabe utilizar tonos medios, como el rosa, el lila, el verde-almendra, el ocre, el azul agrisado. Muchas de las figuras pintadas han sido posteriormente retocadas; y no es fácil decidir por qué mano. En todo caso, el análisis lleva a F. Avril a la convicción de que la misión de los dos colaboradores tuvo que ser la de pintar las composiciones previamente dibujadas por Esteban García.

Este artista, llamado también *Esteban de Mauléon*, pariente de la familia vizcondal de Soule, fue luego obispo de Oloron.[61] No debe extrañarnos el que la excelencia en el ejercicio del arte pictórico fuera una recomendación para ocupar altas dignidades, pues nos consta que también los escribas riojanos citados anteriormente –Gómez y Vigila– fueron ascendidos a la regencia del monasterio de Albelda. ¡Benditos tiempos en que la habilidad miniaturista y la creatividad poética (Vigila era pintor y poeta) eran mérito suficiente para regir una comunidad monástica!

INFLUENCIA DE LA MINIATURA EN LA ICONOGRAFÍA ROMÁNICA. Notemos, para terminar, la proyección que el arte de la miniatura del siglo X ha tenido en la génesis de la iconografía del románico.

Ante todo, la miniatura altomedieval aporta un **enriquecimiento de su acervo temático**.

De los **Beatos** proceden las versiones narrativas del pecado de Adán y Eva, la **Maiestas Domini** asociada a imágenes de las jerarquías angélicas, el tema del **Agnus Dei** en la intersección de los brazos de la cruz, rodeado del Tetramorfos en los extremos, etc., temas que serán adoptados por la escultura decorativa de la arquitectura románica donde algunos de ellos adquirirán impresionante grandeza.

Pero, independientemente de la temática, en las miniaturas altomedivales, y particularmente en los **Beatos** riojanos y navarros que hemos comentado, se puede observar el avance hacia un **nuevo lenguaje formal** en el que, sin renunciar a su fundamental carácter expresionista, se consigue un alto grado de armonía plástica que será la gran conquista del arte románico.

El arte románico nacerá como resultado de una síntesis de varias tendencias hasta entonces bastante disociadas: entre contenido y forma, entre arquitectura y figuración, entre imitación y fantasía, entre forma natural y engendro onírico.

Por no poner más que un ejemplo, la fantasía con que algunos miniaturistas altomedievales se despacharon en el diseño de las letras iniciales de los textos conjugando flora y fauna, rostros humanos y bestias monstruosas, etc. inspirará pronto algunas de las más impresionantes composiciones lapídeas en las jambas y capiteles románicos.

Precisamente, comparando los diversos manuscritos iluminados que el Comentario apocalíptico del monje de Liébana inspiró a miniaturistas de la monarquía navarra, en ese arco que va desde los primeros decenios del s. X (**Beato de la Biblioteca Nacional**) hasta mediados del s. XI (**Beato de Saint- Sever-sur-l'Adour**) podemos rastrear la trayectoria que va realizando la creatividad estética de los monjes hasta el momento en que parece va a iniciarse una nueva época: la era del arte románico.

57. Neuss diseñó un árbol genealógico de los Beatos a base de tres ramas o familias: Henry Sanders aceptó esas tres familias, pero como tres versiones sucesivas; Peter Klein reordenó las familias a partir de la idea de que el número de ilustraciones tuvo que aumentar en sucesivas versiones.

58. Fr. AVRIL, «Quelques considérations...». En *Actas del Simposio para el estudio*... 1980, I, 261-271.

59. A. BARCENILLA, «Las bibliotecas de la Alta Edad Media. III. Los escritorios de los Beatos». En *Perficit* 2ª serie (Salamanca 1997) pp. 4-36.

60. G. MENENDEZ PIDAL, «Mozárabes y asturianos.....» p. 64; v. también Marcel DESTOMBES, *Mappemundes A.D. 1200-1500*. Catalogue préparé par la Comission des Cartes anciennes de l'Union Géographique Intern. (Amsterdam 1964).

61. Jean de JAURGAIN, *La Vasconie* (Paris 1898) II, 458-459. Cit. por Manex GOYHENETCHE, *Histoire Générale du Pays Basque*. (Donostia-San Sebastián 1998) I, 229.

BIBLIOGRAFIA

AA. VV.: *Actas del Simposio para el estudio de los códices del «Comentario al Apocalipsis» de Beato de Liébana*. 3 vols. (Madrid 1978-1980).

ARCE, J.: «Conflictos entre paganismo y cristianismo». En *Hispania durante el s. IV*. En P.V. 32, 1971, 245-255.

AZKARATE, A.: «Elementos de arqueología cristiana en la Vizcaya altomedieval». En Eusko Ikaskuntza. *Cuadernos de Sección. Prehistoria-Arqueología*, 2, 7-135.

BARANDIARAN, I.: «Excavaciones en la iglesia de San Andrés de Astigarribia (Motrico, Guipúzcoa)». En *Noticiario Arqueológico Hispano* XV, 1971, 189-217.

BARANDIARAN, I.: *«Novedades sobre la Alta Edad Media en Guipúzcoa. Datos arqueológicos»*. En *Est. de Edad Media de la Corona de Aragón* X, 1975, 549-580.

BARBERO, A. y VIGIL, M.: *Sobre los orígenes sociales de la Reconquista*. (Barcelona, 2ª ed. 1974).

BARRIO LOZA, J.A.: *La arquitectura románica vizcaína*. Public. de la Universidad de Deusto, (Bilbao 1979).

CAMON AZNAR, El arte de la miniatura española en el siglo X. «Goya» 58, 1964, 266-287.

CARO BAROJA, J.: «*San Amando y los Vascones*». En P.V. 122-123, 1971, pp. 7-26.

CARO BAROJA, J.: *Los Vascos*. (Madrid 1972).

CARO BAROJA, J.: *Los pueblos del Norte*. (Donostia-San Sebastián, 3ª ed. 1977).

DIAZ Y DIAZ, M.C.: *Libros y librerías en la Rioja Altomedieval*. (Logroño 1979); «La circulation des manuscrits dans la Péninsule Ibérique du VIII s. au XI siècle». En *Cahiers de Civilisation mediévale* 12, 1969, 391, 231-138.

DOMINGUEZ BORDONA, J.: «Ex libris mozárabes». En A.E.A.A. 11, 1935, 153-163.

DOMINGUEZ, X.: «Orígenes del cristianismo en Vizcaya». En *Zumárraga. Revista de Estudios Vascos*, n. 2. 1953, 84-91.»

DURAN GUDIOL, J.: *El castillo de Loarre*. Public. de la Caja de Ahiorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja. (Zaragoza 1971).

FONTAINE, Jacques: *El Mozárabe*. Ed. Encuentro, 1984.

GARCIA CAMINO, I. : «La necrópolis medieval de San Juan de Garay». En *Kobie* (Serie paleoantropología), 13, 1983, pp. 485-586; 1984, 14-555.

GARCIA CAMINO, I., GONZALEZ CEMBELLIN, J.M., SANTANA EZQUERRA, A.: «La arquitectura prerrománica vizcaína». En *Kobie*, 4, 1987, pp. 7-37.

GARCIA DE CORTAZAR J.A. et al.: *Introducción a la historia medieval de Álava, Guipúzcoa y Vizcaya en sus textos*. (Donostia-San Sebastián 1979).

GARCIA DE CORTAZAR, J.A.: *Vizcaya en la Alta Edad Media*. Caja de Ahorros Vizcaína. (Bilbao 1983).

GARCIA DE CORTAZAR, J.A., ARIZAGA BOLUMBURU, B., RIOS RODRIGUEZ, M.L., VALDIVIESO, I.: *Bizcaya en la Edad Media*. vol. I. (Bilbao 1985).

GARCIA DE CORTAZAR, J.A.: *El dominio del monasterio de San Millán de la Cogolla (siglos X al XIII)*. (Salamanca 1969).

GOMEZ MORENO, M.: *Iglesias mozárabes*, (Madrid 1919) 2 vols.

GOMEZ MORENO, M.: «La mezquita mayor de Tudela». En P.V. Pamplona 1945.

GOMEZ MORENO, M.: «Arte mozárabe». En A.H. vol. III, (Madrid 1948).

GONZALEZ BLANCO, A.: «El cristianismo en el municipio de Calahorra del 380 al 410». En M.H.A. 5, 1981, 195-202.

GUILMAIN, J.: «Some observations on mozarabic manuscripts illuminations in the light of recents publications». En *Scriptorium* XXX, 1976, 183-191.

IÑIGUEZ ALMECH, F. y SANCHEZ VENTURA, R.: «Un grupo de iglesias del Alto Aragón». En A.E.A.A. Madrid 1933.

IÑIGUEZ ALMECH, F.: «El Monasterio de San Salvador de Leyre». En P.V. Pamplona, 1968, pp. 169-220.

JIMENO ARANGUREN, Roldán: «Red viaria y cristianización». *Hispania Sacra*, vol. LI, n. 104, 1999, pp. 717-740.

LACARRA, J.M.: *Vasconia medieval. Historia y Filología*. (Donostia-San Sebastián 1957).

LACARRA, J.M. : «La cristianización del País Vasco». En *Estudios de historia navarra*. (Pamplona 1971).

LACARRA, J.M. : *Historia política del Reino de Navarra desde sus orígenes hasta su incorporación a Castilla* (3 vols.). (Pamplona 1972-73).

LACARRA, J.M. : *Estudios de Historia navarra*. (Pamplona 1971).

LACARRA, J.M. : *Investigaciones de historia navarra*. (Pamplona 1983).

LACARRA, J.M. : «Textos navarros del Códice de Roda». En *Estudios de E.M. de la Corona de Aragón*, v. I, (Zaragoza 1945), pp. 193-284.

LACARRA, J.M. y GUDIOL, J.: «El primer románico en Navarra». En P.V. Pamplona, 1944.

LAMPEREZ Y ROMEA, V.: *Historia de la arquitectura española en la Edad Media*. (Madrid 1930, 2ª ed.), 3 vols.

LARRAÑAGA, K.: «En torno al caso del obispo Silvano. Consideraciones sobre el estado de la Iglesia del alto y medio Ebro a fines del Imperio». En *Veleia* VI, 1989, 171-192.

LARRAÑAGA ELORZA, K. y AZKARATE GARAI-OLAUN, A.: «La cristianización del País Vasco. Estado de la cuestión y supuestos metodológicos para la redefinición de los términos de un debate secular». En II Congreso Mundial Vasco. Congreso de Historia. t. I. *De los orígenes a la cristianización*. (Donostia-San Sebastián, 1988), pp. 325-366.

LINAJE CONDE, A.: «El monacato visigótico. Hacia la benedictinización». *Actas de la Semana Internacional de Estudios Visigóticos. Antigüedad y Cristianismo*. III, (Murcia 1986) 189-195.

LOPEZ DOMECH, R.: *El románico de Vizcaya*. (Bilbao 1985).

MAÑARICUA, A.: *Obispados en Álava, Guipúzcoa y Vizcaya hasta finales del siglo XI*. (Vitoria 1963).

MAÑARICUA, A.: «Al margen del himno I del «Peristephanon» del poeta Prudencio (Per, 1, 94)». En E.D. 15, 1967, 255-270.

MAÑARICUA, A.: «La cristianización del País Vasco». En *Historia del País Vasco*, (Donostia-San Sebastián 1978) t. I, 51-72.

MAÑARICUA, A.: «Introducción del cristianismo en el País Vasco». En *1ª Semana de Estudios de Historia Eclesiástica del País Vasco* 1981, 27-41.

MAÑARICUA, A.: «Cristianización del País Vasco. Orígenes y vías de penetración». En *Congreso de Estudios Históricos: Vizcaya en la Edad Media*, (Bilbao 1986) 41-48.

MARTINEZ DIAZ, G.: *Álava Medieval*. Vol. I, (Vitoria 1974).

MENENDEZ PIDAL, G.: «Mozárabes y asturianos en la cultura de la Alta Edad Media». En *Bol. de la R. Acad. de la Historia* 136, 1954, 137-291.

MENENDEZ PIDAL, G.: «Sobre el escritorio emilianense en los siglos X al XI». En *Bol. de la R. Ac. de la Historia*, 143,1958, 7-20.

MENTRE, M.: «Problèmes de figuration et d'espace dans les miniatures du Haut Moyen Age: le Beatus mozarabe de l'Escorial», En *L'Information de l'Histoire de l'Art* 17, 1972, 55-63.

MOE, E.A. van : *L'Apocalypse de Saint-Sever, mt. lat. 28878 de la Bibliothèque Nationale (XI siècle)*. (Paris 1943).

MUNDO, A.M. y SANCHEZ MARIANA, M.: *El Comentario de Beato al Apocalipsis. Catálogo de los Códices*. Bibl. Nac. (Madrid 1976).

NEUSS, W.: *Dia Apokalypse des Hl. Johannes in der altspanischen und altchristlichen Bibel-Illustrationen. (Das Problem der Beatus-Handschriften).* (Münster 1931).

ORLANDIS, J.: «El Cristianismo en el reino visisogodo». En *Actas de la III Semana de Estudios del Alto Medievo Europeo* en Spoletto (1955), pp. 153-171.

PAMPLONA, P. Germán de: «La fecha de la construcción de San Miguel de Villatuerta y las derivaciones de su nueva cronología». En P.V. Pamplona, 1954, 222-230.

PEÑA DE SAN JOSE, J.: «Los códices emilianenses». En *Berceo* 12, 1957, 65-85.

PEÑA DE SAN JOSE, J.: *Los marfiles de San Millán de la Cogolla*. (Logroño 1978).

PEREZ PASTOR, C.: *Indice de los códices de S. Millán de la Cogolla y S. Pedro de Cardeña, existentes en la biblioteca de la R. Academia de la Historia*. (Madrid 1908).

PEREZ DE URBEL, J.: «La conquista de la Rioja y su colonización espiritual». En *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*. I, (Madrid, 1950), 495-534.

PORCHER, J.: «Beatus in Apocalipsim: the Apocalipse de Saint-Sever». En *Graphis*, v. XII, 1936, pp. 218-225.

RECONDO, J.M.: «El castillo de Javier». En P.V., Pamplona 1957, pp. 261-417.

SANCHEZ ALBORNOZ, C.: «Problemas de la historia navarra del siglo IX». En *Cuadernos de Historia de España*. Buenos Aires, XXV-XXVI (1957, 5-82.

SANTANA EZQUERRA, A.: «Ermita de San Pedro». En *Monumentos de Vizcaya*. (Bilbao 1986).

SARACHAGA SAINZ, J., NOLTE ARAMBURU, E.: «Ventana geminada primitiva de la ermita de Ntra. Sra. de Goicuría o Guyuría. Iurreta (Vizcaya) y sus paradigmas». En *Kobie*, 9, 229-237.

SAYAS ABENGOECHEA, J.J., «Algunas consideraciones sobre la cristianización de los vascones». En P.V. 46, n. 174, 1985, pp. 35-56.

SAYAS ABENGOECHEA, J.J.; «La presión cristiana sobre los territorios vascónicos en época bajoimperial». En *Congreso de Estudios Históricos. Vizcaya en la Edad Media*. (Donostia-San Sebastián 1986), pp. 51-61.

SAYAS ABENGOECHEA, J.J.: *Los Vascos en la Antigüedad*. (Madrid 1994).

SAYAS ABENGOECHEA, J.J.: «La búsqueda visigoda de la unidad territorial y el caso vascónico». En *Veleia*, 1988, pp. 189-206.

SCHLUNK, H.: «Arte carolingio». En A.H. v. II, (Madrid 1947).

SEGURA MUNGUIA, S.: *Mil años de historia vasca a través de la literatura greco-latina. De Aníbal a Carlomagno*. Ed. Univ. de Deusto, (Bilbao 1997).

SILVA Y VERASTEGUI, S.: *Iconografía del Siglo X en el Reino de Pamplona-Nájera*. (Pamplona 1984).

URANGA, José E. y IÑIGUEZ ALMECH, F.: *Arte Medieval Navarro* (5 vols.), t. I, (Pamplona 1971).

V.V., *San Millán de la Cogolla en su XV Centenario*. (Logroño 1974).

WERCKMEISTER, O.K.: «Pain and Death in the Beatus of Saint-Sever». En *Studi Medievali* XIV, 1973, 565-626.



Capitel de Job en la Catedral de Pamplona.

6. El arte vasco se hace europeo



Dominios de García el de Nájera.
Ref. gráfica: Historia de Navarra. Temas de Navarra. Edit. Gobierno de Navarra



Anverso de una moneda de plata de Sancho Ramírez.

CONTEXTO

HITOS POLÍTICOS Y REPERCUSIONES CULTURALES

García el de Nájera. A la muerte de Sancho el Mayor, su primogénito legítimo García *quedó como su sucesor en el reino de Pamplona, mientras entre los otros hijos y sus futuros herederos, «sin desvincularse totalmente del reino, pues estaban sometidos a la fidelidad debida al soberano»,*[1] *fueron repartidos los otros bienes patrimoniales: El Condado de Aragón para Ramiro, Castilla-León para Fernando, y Sobrarbe-Ribagorza para Gonzalo.*

En cuanto a Álava, Bizkaia y Durango, habían fluctuado en la esfera de los condes de Castilla, así como Gipuzkoa, de la que en estas fechas tenemos las primeras noticias históricas como fundaciones del reino de Pamplona y de San Juan de la Peña.

Con la conquista de Calahorra por García (1045) se rompen definitivamente las buenas relaciones de navarros con musulmanes y se inicia una era de continuo avance de reconquista que ya no se detendrá hasta su final en 1492. Este cambio de política tendrá su reflejo artístico-cultural en el repliegue del mozarabismo.

Fue fundador *del* monasterio de Santa María la Real de Nájera, *llamado por eso* ***García el de Nájera****, y fue también devoto* ***protector*** *del* monasterio de San Millán de la Cogolla. *En su reinado se hizo el traslado de las reliquias del santo al* monasterio de Yuso, *inaugurado en 1067.*

Desgraciadamente la rivalidad originada por cuestión de dominios de fronteras entre García y su hermano Fernando, quien desde 1037 se hacía denominar no Conde sino Rey de Castilla y León, terminó trágicamente en el encuentro de Atapuerca. El 1º de setiembre de 1054, fecha lamentable porque en ella perdió la vida el rey navarro, lo es también porque marca el inicio de una larga hostilidad entre los dos reinos de Navarra y Castilla.

Parte de los territorios regios se gobernaban entonces mediante «seniores» o tenentes, como fue el caso de Iñigo López, primer conde de Bizkaia y Durango, que estaba casado con Toda, la hija del rey García de Nájera y que mantuvo su poder durante el reinado de Sancho.[2]

Sancho de Peñalén. Así como el rey García se había mostrado gran protector de los monasterios riojanos, su hijo ***Sancho el de Peñalén*** *(1054-1076), llamado así por el lugar donde fue traidoramente asesinado, favoreció especialmente al* ***monasterio de Irache****, regido por el abad Veremundo. Pero no dejó de proteger también al* monasterio de San Millán, *que por su posición fronteriza con Castilla «jugaba un papel muy importante en el equilibrio político entre los dos reinos».*

La muerte en 1076 de Sancho el de Pañalén, marca el inicio de las ambiciones expansionistas de Castellanos y Aragoneses a expensas de Vasconia. Alfonso VI de Castilla, *tras el asesinato de su hermano Sancho II en Zamora, reentronizado en León y aceptado en Castilla poco después, se aprovecha de la crisis política y del debilitamiento de la monarquía navarra para apoderarse de las plazas fuertes de la Rioja (Nájera y Calahorra). Se adueñó asimismo de la Bizkaia nuclear, de Durango, de Álava y Gipuzkoa y aun de territorios navarros hasta Monjardín, al oeste del Ega.*

Sancho Ramírez. Tras el asesinato de Peñalén, la nobleza navarra confió el gobierno del reino a ***Sancho Ramírez****,* rey de Aragón, *que había incorporado a su herencia los condados de Sobrarbe y Ribagorza y cuya realeza daba impresión de estabilidad y firmeza. Había peregrinado a Roma (1068) donde debió de ganarse la simpatía del papa, adoptando para Aragón la liturgia romana antes que Navarra y Castilla y poniendo bajo la tutela pontificia los monasterios de San Juan de la Peña y San Victorián. Fue él quien, con una economía saneada pudo echar los cimientos de la que será su futura capital,* ***Jaca****, donde instalará la sede episcopal e iniciará la construcción de su catedral.*

Su reinado (1076-1084) y el de su hijo ***Pedro Sánchez****, estuvieron marcados por la oposición a las pretensiones anexionistas de Alfonso VI de Castilla y por la concesión de franquicias o fueros con vistas a la Reconquista en el flanco oriental de sus dominios, por donde en ese final de siglo, los ejércitos cristianos, navarro-aragoneses, lograrían ocu-*

1. J.Mª LACARRA, *Historia política del reino de Navarra.* Pamplona 1972, t. I, p. 228
2. «El perfil de este Señorío lo componen –según J.A. García de Cortázar– dos elementos: su condición de propietario de bienes raíces, patrimoniales, y su carácter de autoridad pública extendida a todo el conjunto de la Vizcaya nuclear (del Nervión al Deva) y del Duranguesado». (*Vizcaya en la Alta Edad Media.* Bilbao 1983, p. 44).

par Ayerbe (1083), Arquedas (1084), Huesca (1094), Monzón (1089), Milagro (1098) y Barbastro (1100).

POR EL MOMENTO CASTILLA se vio obligada a renunciar a sus precedentes adquisiciones en Navarra. Pero se había ganado un aliado importante en Bizkaia con la familia del Vizconde **Iñigo López** o Eneco Lupis. Al morir éste en 1076, su hijo **Lope Iñiguez** (Lope Enneconis) presta homenaje al rey Alfonso VI de Castilla y aparece en los documentos con el título de Conde de Álava, Gipuzkoa y Bizkaia de 1081 a 1092.[3] El desastre de las armas cristianas en Zalaca (23 octubre 1086), frenó las ambiciones imperiales de Alfonso VI, quien tuvo que pedir socorro a la cristiandad europea, reconciliarse con el Cid y llegar a un acuerdo con Sancho Ramírez, por el cual Navarra iba a desaparecer por algun tiempo como reino autónomo.[4]

EN LAS TIERRAS VASCAS a Lope Iñíguez le sucedió su hijo **Diego López de Haro** (1093-1124), llamado así por el señorío antes ejercido en la Rioja por su familia. Desde finales del siglo XI en esta familia el título de **«Señor de Vizcaya»** se hace irrevocable; y se inicia el proceso de conversión de las «tenencias» o condados en cuasimonarquías hereditarias, y concretamente Bizkaia se transforma en principado feudal bajo la tutela de Castilla.[5]

AL NORTE DE LOS PIRINEOS, en el **Laburdi** instaló en 1023 un Vizcondado integrado en el Ducado de Gascuña, pero ese territorio vasco se convertirá en inglés en 1154 por el matrimonio de Leonor de Aquitania con Enrique II Plantagenet, y no volverá a la corona de Francia hasta 1451.

La Soule (Zuberoa) en el siglo XI es también un Vizcondado bajo Sancho Guillermo, será faudatario de Inglaterra en 1307, y quedará anexionado al Béarn en 1449.

Sólo la **Baja Navarra** quedará integrada en Navarra desde el siglo XII hasta 1512, como «merindad de Ultrapuertos».

Eclesiásticamente, la población vasca estaba sometida a tres **obispados**: Bayona, Dax y Oloron. Y no había en el territorio grandes fundaciones monasteriales.

ALFONSO EL BATALLADOR. Podría decirse que con el ascenso al trono de **Alfonso el Batallador** (1104-1134) terminaba la crisis política del reino de Navarra, si se atiende a los éxitos militares del nuevo monarca de Aragón y Pamplona. Desaloja de Nájera a López de Haro, y se apodera de Valtierra (1110), Zaragoza (1118) y Tudela (1119) en el valle del Ebro, victorias que marcan etapas importantes en la reconquista cristiana y la recuperación territorial de la Navarra actual.

Fue especialmente significativa y trascendente la toma de Zaragoza, tras varios meses de asedio y de escaramuzas en que participaron, en apoyo del Batallador, además de un gran número de nobles aragoneses y navarros, copiosas mesnadas de nobles venidos de la Francia meridional.[6] Fue éste un hecho cuya importancia, en toda Historia del Arte y de la Cultura, debe subrayarse pues, al mismo tiempo que muestra la vitalidad de los ideales de la Cruzada, facilitó los caminos de peregrinación compostelana, y contribuyó a la unificación cultural de los países europeos. Al mismo tiempo que se iban desarrollando las diversas lenguas romances nacidas del tronco latino, se iba restableciendo una unificación cultural mediante un lenguaje artístico común: el Románico.

Pero el matrimonio de Alfonso el Batallador con Urraca de Castilla, arreglado con vistas a la unificación de los reinos cristianos, fue un fracaso; y al morir el rey sin descendencia en 1134 (Batalla de Fraga) se reabrió la crisis navarra. El trono de Pamplona quedaba vacante, y Navarra volvía a verse cercada por dos poderes ambiciosos, Aragón y Castilla.

GARC'A RAM'REZ. La elección de los nobles recae en García Ramírez, descendiente en línea directa de Sancho el Mayor. El reino recupera sus límites del s. XI. **Garcia Ramírez, «el Restaurador»**, se hace llamar «regnante in Navarra, et in Alava et in Bizcaya». En este territorio, para contrarrestar la autoridad condal de la familia López de Haro, García Ramírez confía el cargo condal a Ladrón Iñiguez de Guevara. Pero, en la práctica, en el curso de todo el s. XII, esta familia lleva una política basculante entre Navarra y Castilla según las circunstancias y los intereses en juego.

SANCHO EL SABIO, (1150-1194), inició su reinado con dificultades, pues su legitimidad fue contestada por la curia romana. Sin embargo, logró dar fuerza y estabilidad a su reino. Su chancillería abandona el título Pampilonensium Rex para sustituirlo por el de Rex Navarrorum. Se aprovechó de la minoridad de Alfonso VII de Castilla para intentar recuperar la Rioja, tutelada por Castilla desde la muerte del de Pañalén en 1076. Pero su éxito duró poco, y tuvo que firmar una tregua en 1176, luego la paz en 1179. De hecho, ya desde 1174 Alfonso VII había recuperado Bizkaia para largo tiempo.

El verdadero éxito de la política de Sancho el Sabio, además de casar a su hija Berenguela con Ricardo Corazón de León, rey de Inglaterra, fue la fundación de **nuevos núcleos de población** urbana en Gipuzkoa y Álava: San Sebastián, Laguardia, La Puebla de Arganzón, Antoñana, Bernedo, etc. Así fortalecía las fronteras, impulsaba el desarrollo urbano y comercial, y se convertía en regulador de un nuevo espacio socio-político en detrimento de la influencia ejercida por señores y barones. Enterrado en la catedral de Sta. María de Pamplona, Sancho el Sabio inspiró a sus cronistas la imagen idealizada del buen rey: «homme de gran savoir, bon catholique et hijo obediente de la Iglesia de Dios, muy querido y amado».[7]

SANCHO EL FUERTE. En el reinado de **Sancho el Fuerte** (1194-1234) se prosiguió la insidiosa operación castellana contra los dominios navarros. Los historiadores siguen sin aclararse, por razón de las contradicciones de los cronistas, sobre la razón y el sentido de la llamada empresa «africana» del rey navarro. No parece que se le pueden negar sus ideales de Reconquista cristiana al que fue considerado como héroe de las Navas de Tolosa (1212). Pero el hecho es que el rey de Castilla se aprovechó de las ausencias del navarro (y quizá, según algunos, de su enfermedad) para apoderarse de Vitoria-Gasteiz y Treviño... y así «fue tomada la tierra de Alava y de Ypuscoa».

A partir del matrimonio de Berenguela con Ricardo Corazón de León, Navarra va a sentir los efectos de las convulsiones políticas de los otros reinos europeos, y en concreto las que se producen al morir Ricardo sin descendencia y surgir el conflicto entre su hermano y sucesor Juan sin Tierra y Arturo de Bretaña, candidato sostenido por Felipe Augusto de Francia (1180-1223). Alfonso VIII, rey de Castilla (1158-1214), casado con Leonor, hermana de Ricardo, podía pretender también a la sucesión. Y Sancho el Fuerte debió de sentir el peligro de sentirse cercado por voraces vecinos, y tal vez fue ese temor el que le inspiró buscarse apoyos incluso en el mundo musulmán. El rey de Castilla denunció tales manejos ante la Curia romana. Y el papa Celestino III exhortó a Sancho el Fuerte a enderezar su política, aunque le reconoció el título de **Rey de Navarra** (rechazado desde 1134) y pidió a Castilla que respetase la soberanía



Reinado de Sancho el Fuerte.
Ref. gráfica: Según Atlas de Navarra.
Edit. Caja de Ahorros de Navarra.



Sello de Sancho VII el Fuerte.

3. Esta tenencia fue el pago de su fidelidad al rey de Castilla; pero, en cambio, tuvo que renunciar al Señorío de Nájera, que había regido su padre, pues Nájera y casi toda la Rioja pasaron a depender del conde García Ordóñez y de su esposa Urraca que eran para Alfonso VI los «gerentes de la gloria de nuestro reino» (LACARRA, *O. c.*, p. 274).
4. En virtud de ese acuerdo (1087) pasaban definitivamente a Castilla las tierras que efectivamente venía ocupando en la Rioja y al Sur del Ega con Marañón, Alava y Vizcaya. Para Aragón serían las tierras de la Montaña, las situadas al Este del río Aragón... y al Norte del río Irati y cuenca de Pamplona.... además de la últimamente conquistada por Sancho Ramírez en la Ribera, como Arquedas (1084). Se creaba el condado de Navarra, integrado por Pamplona, Aibar y varias villas más... un condado diminuto que quedaba bajo el gobierno del conde Sancho Sánchez, y en poder del rey de Aragón Sancho Ramírez, como vasallo del rey de Castilla (J.M. LACARRA, *O. c.*, p. 275).
5. La documentación atestigua este proceso: «Alfonso rey, reinando en toda España, López Enneconis conde de Vizcaya, Alaba y Guipuzcoa...»
6. En un concilio reunido en Toulouse, en el que participaron los obispos de Arles y Auch y los de Lescar, Pamplona, Bayona y Barbastro, de estirpe francesa todos ellos, fue aprobada la expedición a España, declarada como Cruzada. Respondiendo a esa llamada, de los reinos ultrapirenaicos acudieron al sitio de Zaragoza el Vizconde Gastón de Béarn, su hermano Céntulo, conde de la Bigorre, Bernardo, conde de Comminges, Pedro, Vizconde de Gabarret, Auger, Vizconde de Miramont, Arnaldo de Lavedan, y Guy de Lons, obispo de Lescar. Tras la rendición de la ciudad, con la que terminaba un dominio musulmán de varios siglos, se nombró Señor de Zaragoza a Gastón de Béarn, verdadero artífice de la conquista (J. JAURGUIN, *La Vasconie*, 1979, t. II, 113; v. también J.M. LACARRA, *O. c.*, p. 310).
7. M. GOYHENETXE, *Historia General del País Vasco*. T. I, (Donostia 1999) p. 261.

ARQUETA DE SAN MILLÁN









Ref. gráfica: Summa Artis.
Historia general del Arte. Edit. Espasa Calpe.

navarra. «Sancho el Fuerte persistió en su actitud, y por eso fue objeto de una excomunión fabricada de hecho por la chancillería de Alfonso VIII».[8] *Por otra parte, Alfonso VIII tuvo que ver con agrado y complicidad la repulsa de los condes de Álava, Bizkaia y Gipuzkoa a la política de los reyes navarros de fundación de villas a partir de 1180, una política que atentaba a los privilegios político-económicos de la nobleza.*

El gobierno de los territorios conquistados fue encomendado a ***Diego López de Haro*** *(1170-1214) quien, además de la tenencia de varios castillos en Castilla y la Rioja, por su ayuda en la victoria de Las Navas, recibió el gobierno de Durango, las Encartaciones, Balmaseda y Orduña, en un proceso de feudalización que acabó en la constitución de la Bizkaia actual bajo la autoridad del Señor Diego López de Haro en la órbita castellana.*

Los historiadores procastellanos (Garibay entre ellos) rehusan dar a estos sucesos un carácter de invasión militar. La anexión de Vitoria-Gasteiz tenía una dimensión económica notable porque facilitaba la formación de un área económica que se extendía desde el Océano hasta Burgos.

Repercusiones culturales. Esta anexión tuvo también su reflejo en la administración eclesiástica, y consecuentemente en la instauración de focos y edificios eclesiales de estrecha conexión con el desarrollo cultural y artístico. Así fue cómo la sede episcopal de Armentia desapareció en el s. XI en provecho de Calahorra. Los señores nobles, comenzando por López de Haro V, supieron aprovecharse para acaparar el dominio temporal de las iglesias con la complicidad del rey de Castilla Fernando el Santo. Así el sistema de patronato en familias nobles se hizo un derecho adquirido.

Lo que aquí interesa subrayar es que todos estos acontecimientos políticos y militares en los que personajes vascos y navarros actuaron vinculados con poderes norpirenaicos, contribuyeron a que la vieja Vasconia se incorporara al gran movimiento cultural de los estados europeos. Navarra se había abierto a Europa ya desde el siglo XI mediante lazos matrimoniales. Además, Sancho el Mayor había creado rutas de peregrinación por sus propios estados.

Esta oxigenación europea se respiró con más fuerza en tiempos de Alfonso el Batallador. Él fue el creador de la ruta de Bayona a Pamplona y su política de Cruzada facilitó las comunicaciones a ambos lados del Pirineo. En 1108 había recibido la visita de Bertrán, Conde de Toulouse, que partía para la Cruzada y quería entregar algunas ciudades de sus dominios a la tutela del rey aragonés. Por razón similar, también el vizconde Béziers confió a Alfonso en feudo algunas de sus ciudades. Y, como se ha dicho, no fueron pocos los nobles de Aquitania y aun de Normandía que participaron en el asedio y toma de Zaragoza.

Si García el Restaurador tuvo que absorberse en la defensa de sus propios estados, su hijo Sancho el Sabio, casando a su hija con el rey de Inglaterra Ricardo Corazón de León, se abrió aún más a los problemas dinásticos y políticos de Francia e Inglaterra. Parte de la Vasconia norpirenaica sería inglesa hasta 1451 y el reino de Pamplona terminaría en 1234 siendo regido por una dinastía francesa. ■

1.

■ El arte románico, un idioma europeo

El Románico: Fenómeno cultural

El Románico es más que un estilo artístico. Es un fenómeno de cultura. Es un modo específico de pensar, de sentir, de expresarse y de vivir que se fue constituyendo en la Cristiandad occidental en el curso de los siglos X-XI. A esa formación contribuyó la confluencia de factores de muy diversa naturaleza:

En el **plano político**, el clima de seguridad que fue creando el dominio creciente de los estados cristianos sobre fuerzas adversas que anteriomente los estaban asediando peligrosamente (Húngaros, Wikingos, Musulmanes). Si nos atenemos al territorio vasconavarro, ese período se inició cuando la recién fundada monarquía de los Arista se distanció de los intereses de la corte de los Banu-Qasi del valle del Ebro y se logró el retroceso definitivo de la línea del frente antimusulmán, y centenares de pequeños monasterios familiares invadieron las tierras abandonadas por los sarracenos.

El **modo de vida** cambió también gracias al desarrollo de nuevos gérmenes económico-sociales que junto con un espectacular aumento demográfico fueron facilitando el nacimiento de una sociedad urbana y mercantil. Por lo que se refiere al reino de Pamplona, Lacarra señala la importancia que tuvo en el siglo XI el desarrollo monetario, a base del oro de las parias que se fue exigiendo a los musulmanes y de lo que hoy llamaríamos el «movimiento de divisas» por medio de alberguerías creadas por los reyes de Pamplona para el paso de extranjeros por las rutas compostelanas y por el establecimiento de burgos nuevos (de «Francos») en Pamplona, Estella y Puente la Reina.[9]

El **factor humano** fue también elemento decisivo: la aparición de grandes personalidades religiosas que jugaron un importante papel civilizador sobre las crecientes monarquías europeas. Baste citar algunos nombres de prelados que tuvieron una extraordinaria eficiencia en el terreno cultural, comenzando por los eximios abades de Cluny: Mayolo (906-984), Odilón (962-1049), y luego Hugo el Grande (1034-1109), constructores de su gigantesca abadía; el plurivalente Gerberto (938-1003), de una sabiduría enciclopédica para su tiempo y elevado luego a la dignidad pontificia con el nombre de Silvestre II; su amigo Adson, uno de los primeros reformadores de la abadía Saint-Benigne de Montier-en-Der; Bernward de Hildesheim (960-1022), educador de Otón III; Gauzlin (980-1030), bastardo del rey francés Hugo Capeto y abad de Fleury-sur-Loire; Lanfranco, abad de Saint-Etienne de Caen y primado de Inglaterra (990-1030); Guillermo de Volpiano (962-1033), abad de St. Benigne de Dijon; Fulberto, obispo de Chartres (960-1028), científico, poeta y músico, fun-

dador de la célebre escuela humanística, a la que acudían alumnos de toda Europa; el abad Odalrico de Sainte-Foy de Conques, a cuyo monasterio dio el rey García (el de Nájera) la iglesia de Garinoain (cerca de Monreal), y el Conde Sancho de Erro la iglesia y hospital del Burgo de Roncesvalles; Oliva, abad de Ripoll, consejero de Condes y Reyes, un europeo «avant la lettre» como se le ha llamado, que mantuvo relación epistolar con los abades Gauzlin de Fleury y Odilón de Cluny; Bernardo de Cluny, arzobispo de Toledo (1086-1124); y ya en tierras de Vasconia, Gregorio de Montaner, abad de Saint-Sever-sur-l'Adour; Pedro de Roda (Rodez) o de Andouque (1083-1115), dinámico obispo de Iruña, etc.

El románico: arte

¿Cuándo y cómo nació el **arte románico**? Advirtamos, ante todo, que **la denominación de románico** que se empezó a usar en el siglo XVIII y evoca las lenguas de la **Romania** derivadas del latín, resulta impropia si se observa que, ya en los comienzos del siglo XI, aparece un «románico septentrional» que poco tiene que ver con influencias mediterráneas, y que en el arte románico se fundieron en un común crisol elementos culturales muy diversos, del mundo latino tanto como del germánico, celta, bizantino y hasta árabe y oriental.

El influjo del camino en el nacimiento del románico ha sido un tema debatido. Durante algún tiempo se ha dado a las peregrinaciones una importancia esencial en el nacimiento del arte románico. Modernamente se ha criticado esa opinión. «No existe un arte del Camino», ha escrito Bango Torviso con cierta ambigüedad.

Probablemente se puede demostrar que el Camino no fue un factor determinante en el origen de los principales focos del románico, si se exceptúa la catedral compostelana; es decir, los principales monumentos románicos se alzaron por razones muy diferentes que el deseo de fomentar la peregrinación.

Pero no puede negarse que el trasiego peregrinante contribuyó a dar al arte románico ese hálito estilístico bastante unitario y a facilitar su expansión por diversos países de Europa.

Muchas de las grandes realizaciones románicas se hallan en los monasterios e iglesias situadas en esas famosas cuatro rutas principales que, descendiendo del norte de Europa, pasan por los monasterios e iglesias de Francia y España hacia Santiago de Compostela. Que las rutas a Compostela confluyeran en Ostabat y en Puente la Reina justifica suficientemente la tesis de que el Camino fue determinante para el **desarrollo** del arte románico en Vasconia.

Pero ¿dónde nació el románico? ¿Fue Compostela la madre de ese estilo, o nació en la Borgoña o en el Languedoc, para ser importado luego al Sur de los Pirineos?

El gran investigador estadounidense Arthur Kingsley Porter afirmó la prioridad de Santiago de Compostela. Contra su teoría se alzaron algunos estudiosos franceses como Emile Mâle y Paul Deschamps, quienes sostuvieron que la Orden de Cluny fue la gran impulsora del nuevo estilo. El debate enardeció a los historiadores allá por loa años 1920-1930. George Gaillard, que al principio sostenía con apasionamiento la tesis francesa, acabó moderando sus posiciones y hablando de «corrientes paralelas».[10]

Hoy apenas se discute ya de ese problema y se admite que el trasiego de artesanos, maestros constructores y monjes en ambas direcciones tuvo que provocar influjos en ambos sentidos.

El románico: comunidad espiritual

Quizá más que dar importancia a la transmisión de fórmulas constructivas y de modos estilísticos que pudo hacerse a través de las rutas hacia Compostela, deberíamos subrayar la comunidad de espíritu que debieron de crear esos caminos y encrucijadas en que coincidían gentes de diferentes países europeos. Aquellos «andarines de Dios» pertenecían a diversos países y a diferentes clases sociales; y aquella coincidente movida de gentes heterogéneas favoreció la gran unificación cultural que se va a llamar la **«Europa románica»**.

Pero la comunidad de un espíritu románico que dio una cierta unidad a Europa no debe concebirse como una uniformidad de caracteres formales, pues cuando se observan de cerca los monumentos de la época asombra la variedad de soluciones estructurales y constructivas. Lo que importa al historiador es penetrar el hondo **sentido que tenía aquella movilidad**, casi nomadismo, que caracterizó al hombre de los siglos XI y XII y que, más que en su sentido material hay que contemplar en su **valor simbólico**: el Camino como signo de desarraigo de la tierra y de disponibilidad y búsqueda de la eternidad. La mística del Camino (lo mismo que la mística de las Cruzadas) se une así a la mística escatológica.

Ante todo, hay que comprender hasta qué punto la itinerancia era uno de los signos visibles de la fe del creyente de esos siglos, poseído por la ardiente sed de ver, tocar y besar las reliquias sagradas, esa sed que, como ha escrito Raymond Oursel, «fue uno de los pilares y fermentos de la piedad románica».[11] Motivos para experimentar esa sed no faltaban en aquel siglo en que era tan viva la conciencia de pecado, el temor del castigo, la necesidad de cumplir la sentencia de un tribunal, la fidelidad a un voto pronunciado en un momento difícil de la vida, o el simple deseo de emular a los mártires y a los santos mediante la **tremenda ascesis** del camino.

Frente a la *peregrinatio in stabilitate* de los monasterios donde los monjes conjugaban su voto de estabilidad con una peregrinación espiritual al universo trascendente, se movía y agitaba un pueblo firme en su fe –*stabilitas in peregrinatione*– en perpetua búsqueda de santos, de reliquias y de milagros.

Será precisamente en la coyuntura del año 1200, en esos inicios del siglo XIII en que la percepción simbolizadora de todo lo visible irá siendo sustituida por una concepción racionalizadora del universo, cuando comience también el declinar de la afición peregrinante. La



Arqueta de San Millán de la Cogolla. La Rioja.
Ref. gráfica: Hª de Navarra. Edit. Diario de Navarra.

Arquieta de San Felices



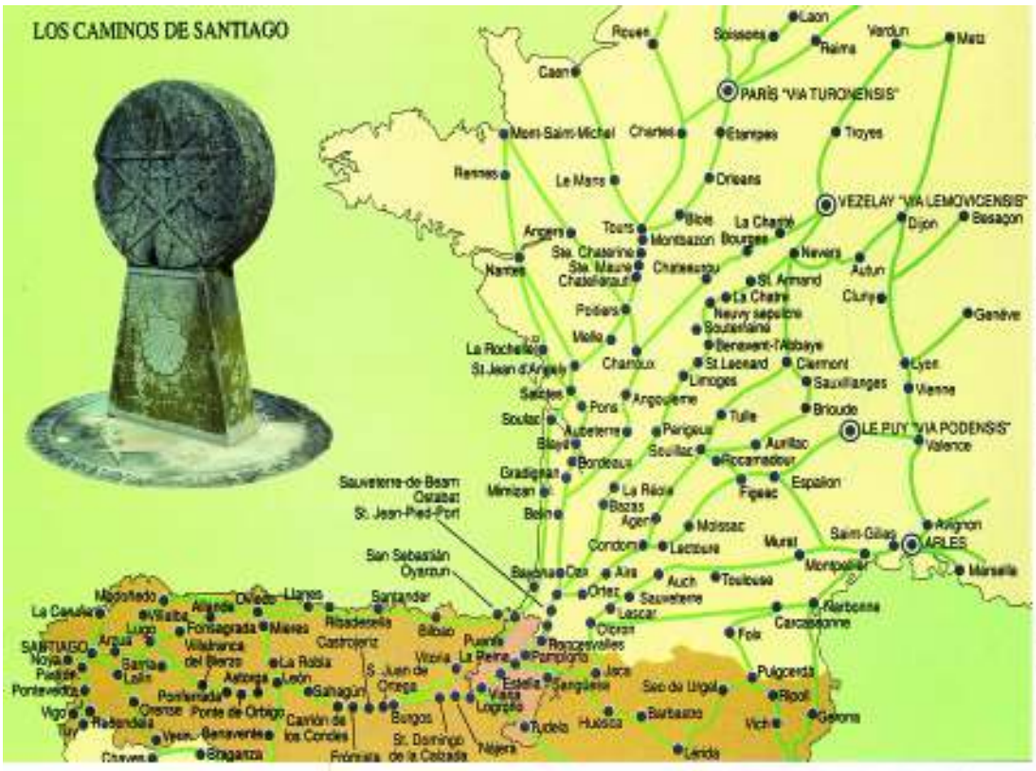






Ref. gráfica: Summa Artis. Historia general del Arte. Edit. Espasa Calpe.

8. Parece que Roma tenía otro motivo de resentimiento con los reyes navarros: su política de simpatía con los judíos.
9. J.Mª. LACARRA, *Historia política del Reino de Navarra* t. I, 337 ss.
10. «Nous n´avons aucune raison de supposer que le courant ait éte unilatéral; au contraire, il est vraiment vraisemblable qu´il y a eu influence réciproque et action dans les deux sens» (G. GAILLARD, *Les débuts de la sculpture romane espagnole. Léon, Jaca, Compostelle.* Paris 1938, 227).
11. R. OURSEL, *El mundo románico.* Ed. Encuentro, 1983, p. 100.





Ospitalia de Irisarry.



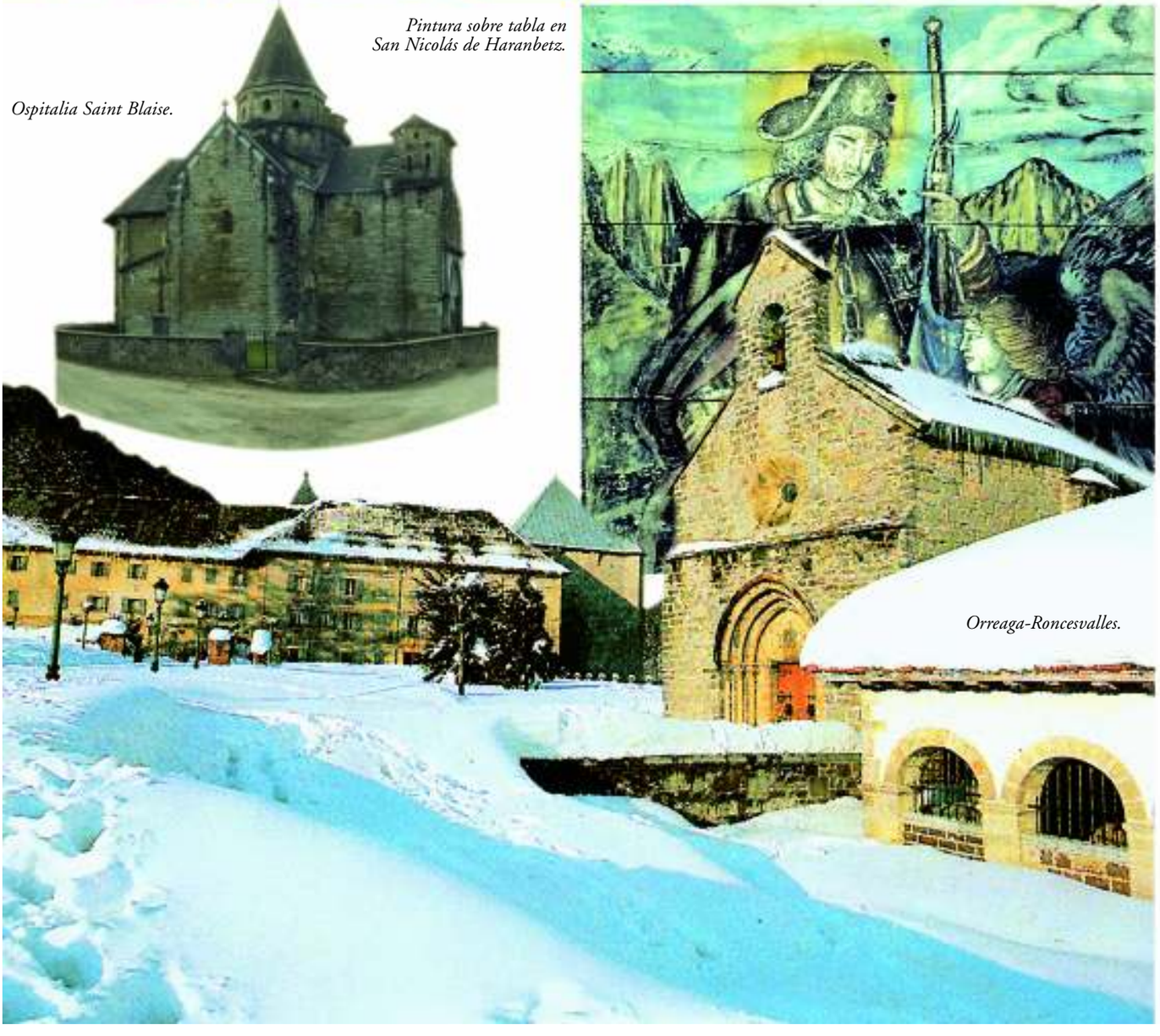
Haphat Ospitalia. St. Jean le Vieux



Ospitalia y ermita de Haranbetz

Pintura sobre tabla en San Nicolás de Haranbetz.

Ospitalia Saint Blaise.



Orreaga-Roncesvalles.



Iglesia de Eunate (N).



Santiago Beltza. Puente la Reina (N).



Túnel de San Adrián. Zegama (G).

Escultura en alabastro de Santiago Peregrino. Ermita de Santiagomendi. Astigarraga (G).

Emblemático puente sobre el río Arga, a su paso por Puente la Reina (N).

HITOS DEL CAMINO DE SANTIAGO



Alto de Ibañeta, con la Colegiata de Roncesvalles al pie.



Cruz caminera de Otzaize. Baja Navarra



Cruz de Galtzetaburua. Baja Navarra.



Ermita de Salbatore de Mendibe. Irati. Navarra

era románica habrá pasado cuando ese fervor se estabilice merced a un culto más racionalizado y centrado en la auténtica liturgia cristiana de iglesias y catedrales.

Entonces serán también los monjes –pero no los antiguos contemplativos sino los nuevos, los «Mendicantes»– los que entonces «se pondrán en marcha».

2.

■ EL ARTE VASCO SE HACE PEREGRINO

PEREGRINACIONES Y CRUZADAS

Desde que documentos oficiales del siglo IX empiezan a hablar del sepulcro de Santiago y de la construcción de una iglesia sobre él, **la Cristiandad se hizo peregrina**, se puso en marcha, y hoy, en los albores del Tercer Milenio del cristianismo, podemos decir que han transcurrido once siglos de devoción itinerante hacia la tumba del Apóstol.

Ya desde los primeros siglos no eran pocos los que, como la monja gallega Eteria, cumplían su sueño de visitar el Santo Sepulcro del Salvador en Jerusalén. Y cuando en los siglos X y XI la presión de los musulmanes sobre la patria terrena de Jesús hizo extremadamente peligroso el viaje a Palestina, cundió por toda la Cristiandad el entusiasmo por la guerra santa, convocada por los Pontífices de Roma.

Las Cruzadas fueron empresas bélicas que toda la Cristiandad asumió como propias y juzgó necesarias para salvar de la profanación y de la destrucción los santuarios palestinos y para lograr que tales lugares siguieran siendo accesibles a los creyentes.

Hacerse peregrino o cruzado eran dos maneras de redimir pecados y asegurarse la salvación. Jerusalén, Roma y Santiago de Compostela fueron tres nombres míticos en la época que nos ocupa; y algunas Canciones de Gesta surgidas en el siglo XII dan testimonio de ello.

Pero esta visión religiosa de las peregrinaciones y las cruzadas no debe hacernos olvidar otros aspectos: Ellas dieron un nuevo impulso al comercio internacional y fueron medios que vehicularon nuevas formas del arte y de la cultura.

LAS RUTAS COMPOSTELANAS

Cuando se ha querido resumir la ingente obra realizada por **Sancho el Mayor**,[12] se han mencionado tres hechos que tienen relación directa con la historia del arte: Las rutas de peregrinación a Santiago, la reconstrucción de iglesias destruidas por Almanzor y Abd-al-Malik, y las líneas de fortalezas de frontera.

El gran rey navarro fue el promotor del cambio de ruta compostelana, creando y fomentando el «Camino francés» que, abandonando el que se adentraba por vías incómodas en las Provincias Vascongadas, tomaba en el Pirineo los dos pasos de Roncesvalles/Orreaga y de Somport, para penetrar por Navarra y la Rioja hacia Castilla. Los nuevos caminos a Santiago adquieren durante los siglos XI-XII una eficaz importancia para vinculaciones socio-económicas y culturales con los pueblos de Centroeuropa, dadas las fundaciones de todo tipo que este hecho tuvo que propiciar y que van desde puentes y hospitales hasta barrios o «burgos» y aun ciudades enteras nacidas para el mejor servicio de la Calzada.

LAS CUATRO RUTAS. Aunque es cierto que el gran despliegue peregrinante se produjo en el siglo XIII, también es verdad que las principales maravillas del arte románico hoy las podemos encontrar en las famosas cuatro rutas europeas hacia Santiago de Compostela. Y por ello, merecen recordarse en este capítulo:

1) La que provenía del Norte de Francia (Paris y Orleans) pasaba por Tours, Poitiers y Angulema, y se la denomina «turonense»;
2) la que desde la Alemania septentrional entraba en la Borgoña, y pasaba por la abadía y santuario de Vézelay, y luego por Limoges y Perigueux (vía limusina);
3) la que desde Alemania meridional llegaba a Lyon, pasaba por el santuario de Le Puy-en-Velay y las abadías de Conques y Moissac.

Estas tres vías confluían «ad Hostavallem» (*Guía del Peregrino*), es decir, cerca de la actual aldea vasca de **Ostabat**, que se cita como aglomeración urbana hacia 1140, para entrar en Navarra por el **puerto de Cize** (**Ibañeta**).

4) La cuarta vía reunía a los peregrinos de Italia y Francia meridional, pasaba por Arles, Toulouse y Oloron y salvaba los Pirineos por el **puerto de Somport**. Desde allí, atravesando Jaca y Monreal llegaba a **Puente la Reina** donde se fundía con las otras tres vías citadas.

OTRAS RUTAS. Por lo que atañe al País Vasco, no debe olvidarse la existencia de las **dos rutas** que desde Burdeos y Bayona entraban por la costa vasca, y que debieron de ser menos frecuentes.[13]

- Una desde Bayona bajaba hacia Vitoria-Gasteiz y entraba en zona burgalesa por Miranda.
- La otra seguía el camino de la costa cantábrica y por Zumaia y Astigarribia entraba en Cantabria.

Ambas vías debieron ser utilizadas hasta comienzos del siglo XI cuando aún no estaba libre de asechanzas musulmanas el paso por la Rioja.

● EL PASO DE IBAÑETA-RONCESVALLES

Pero eran Ibañeta y Roncesvalles/Orreaga el paso normal entre Navarra y Francia. Por ese «summus Pyreneus» se trazó en la antigüedad la calzada romana que iba de Burdígala a Asturica.

Lacarra piensa que en las inmediaciones de Roncesvalles/Orreaga debió de estar el monasterio de San Zacarías que visitó san Eulogio en 848, («situm ad radices montium Pyrenaeorum», dice el santo mártir cordobés), y del que se llevó un rico tesoro de librería monástica. Cerca de Roncesvalles/Orreaga hubo fundaciones de monasterios y hospitales que dependieron de Leyre y de Sainte-Foy de Conques.

12. J.E. URANGA y F. IÑIGUEZ ALMECH, *Arte Medieval Navarro* (= AMN). Pamplona 1973, t. II, p. 9.
13. J.L. ORELLLA y E. KORTADI, «El camino de Santiago en Gipuzkoa. De Zuberoa a Zalduendo». En *Eusko-Ikaskuntza. Artes Plásticas y Monumentales*, 3, 1985; Elisa GARCIA REYES, «El camino de San Adrián (Guipúcoa-Alava) en la ruta jacobea. Análisis documental y arqueológico». En E.A.A. 15, 1987; M. PORTILLA, *Una ruta europea. Por Alava a Compostela. Del paso de San Adrián al Ebro.* (Vitoria-Gasteiz 1991).
14. «In vertice montis qui dicitur Roncesvals, iuxta capellam Caroli Magni... in quo ut incolae testantur, multa millia peregrinorum mortui sunt, quidam suffocati a turbine nubium, quamplures vivi devorati sunt ab impetu luporum...» B.A.H., t. IV, 1884, p. 180. Cit. por J.M. LACARRA, «Roncesvalles». En *Estudios de Historia navarra* (Pamplona 1971) p. 114.

La **Guía de Peregrinos** del *Códice Calixtino* habla de la **Crux Caroli** que, según la leyenda, plantó Carlomagno en la cumbre del monte, y desde la cual acostumbraban los peregrinos a dirigir su primera plegaria al apóstol Santiago.

En 1071 el rey Sancho el de Peñalén hace donación de un **monasterio** –*Sanctus Salvator de Ibañeta*– o *Capella Rolandi*. Una pequeña comunidad de monjes o canónigos probablemente agustinos, se encargaría de la capilla. Aquella primitiva construcción fue destruida y reedificada repetidas veces.

Todavía en el siglo XVII los peregrinos solían pasar la noche en Ibañeta, descendiendo al día siguiente a Roncesvalles/Orreaga. Hoy, un sencillo monumento, varias veces destruido también por los elementos, evoca la más antigua fundación hospitalaria del Pirineo y al héroe de la *Chanson de Roland* muerto en algún lugar próximo.

Al pie de Ibañeta, en la misma ladera de la montaña, está la **Real Colegiata** de **Nuestra Señora de Roncesvalles**.

Se empezó por fundar, en 1127, una primera **hospedería** en la montaña.[14] Luego se la trasladó al pie del monte, al lugar que hoy ocupa la Colegiata; con los años se la fue dotando con bienes del Cabildo de Pamplona y otras donaciones de modo que, convertida en hospital y albergue al mismo tiempo, su misión sanitaria, hospitalaria y benéfica en favor de los peregrinos bajo la protección y la jurisdicción directa del Romano Pontífice le dio un enorme prestigio en siglos posteriores. Poco a poco se vinculó con dicha obra la leyenda del héroe Roldán, de modo que en la «Guía de los Peregrinos» se la llama *Hospitale Rotolandi*.

Junto a la hospedería se edificó la **capilla Sancti Spiritus**, el edificio más antiguo de Roncesvalles/Orreaga. Es del siglo XII; de traza cuadrada, se halla asentado sobre una cueva de la misma forma, que servía de osario de los peregrinos que morían en el hospital.

Al Sur de la Colegiata se construyó, probablemente hacia 1215, la **Capilla de Santiago**, que a pesar de su abandono es el edificio mejor conservado de Roncesvalles/Orreaga. Es pequeña y sencilla, con dos tramos ojivales, con una puerta flanqueada por tres pares de columnas con capiteles floreados y un crismón en el tímpano.

El edificio más monumental de Roncesvalles/Orreaga es su **Iglesia de Santa María** que tendremos que recordar cuando hablemos del gótico navarro.

De Roncesvalles a Puente la Reina

Desde Roncesvalles/Orreaga, los peregrinos pasando por Burguete/Auritz, Espinal y Viscarret, cruzaban el puente de Zubiri y llegaban a **Larrasoaña** donde en el siglo XI se fundó un monasterio dedicado a Santa María y San Agustín, y un hospital. De él han quedado restos de contrafuertes que sostenían un edificio alargado en el que aún puede verse, sobre una piedra de su fachada, la cruz de Roncesvalles/Orreaga.

La etapa siguiente terminaba en **Pamplona** donde los peregrinos, además de encontrar grata acogida y confortable alojamiento, podían admirar una maravilla que nosotros no podemos ver: su Catedral románica.

El itinerario tradicional, dentro de la capital navarra, seguía hacia el Oeste de la catedral, por las calles Curia y Mercaderes, hasta el barrio de San Cernin. Allí había un hospital regido por los francos del Burgo, al menos en el siglo XIV. Su iglesia –**San Saturnino**– era de especial devoción para los peregrinos, pues se creía que en ese lugar San Saturnino había bautizado a los primeros cristianos. También aquí existió una primera iglesia románica que fue sustituida a finales del siglo XIII por el edificio actual.

Al dejar la capital navarra, tal vez algunos peregrinos se desviaban un par de kilómetros para visitar la **iglesia de Gazólaz** donde admirarían los bellos capiteles de su pórtico. Los más enfilarían el camino que sube hacia la sierra del Perdón.

Separándose de la actual carretera hacia la izquierda, se alcanzaba un hospital situado en **Cizur Menor**. Hoy sólo queda una **iglesia**, donada en 1135 a la Orden de San Juan de Jerusalén, que siguió recibiendo allí numerosas donaciones, convirtiéndose en el siglo XII en uno de los núcleos más importantes de la Orden. La iglesia en estilo protogótico, de cuatro tramos y ábside semicircular, cayó tras la desamortización de 1835, en un triste abandono, hasta que recientemente (1989) ha sido restaurada.

De Cizur Menor el camino continuaba hacia **Astráin** donde existía un hospitalillo, y en lo alto de la sierra una ermita llamada del Perdón, que dio el nombre a la montaña. En el descenso, los peregrinos hallaban una casa de la Orden de San Juan, que dependía de la encomienda del Crucifijo de Puente la Reina; seguían por **Legarda** y quizá se acercaban a **Obanos** antes de terminar su etapa en **Puente la Reina**, donde hallaban más estímulos a su piedad y más riqueza artística, como diremos en seguida.

Confluencia de todos los caminos en Puente la Reina. Por la Rúa Mayor se llegaba al famoso puente que da nombre al poblado. Este puente, utilizado hoy sólo por peatones y animales, es una construcción de seis arcos que data de principios del siglo XI y, como tal, es uno de los más importantes puentes románicos que subsisten en la ruta jacobea, y aquí se convertía en confluencia de todos los caminos hacia Santiago.

• El paso de Somport

De Somport a Puente la Reina

Los peregrinos que venían del Sur de Francia o de Roma entraban por Somport, donde eran acogidos en el Hospital de Santa Cristina.

Desde allí descendían por Canfranc hasta **Jaca**, donde visitaban la catedral románica construida en el siglo XI por Sancho Ramírez. El recuerdo de este magnífico santuario les acompañaría larga distancia pues no encontrarían un edificio de tamaña grandeza hasta Santiago de Compostela.

Hitos del Camino de Santiago



Puente de la Magdalena en el Camino de Santiago sobre el río Arga en Pamplona.



Actual monumento a Roldán en el alto de Ibañeta.



Cruz de los peregrinos (s. XIV). Burguete (N).

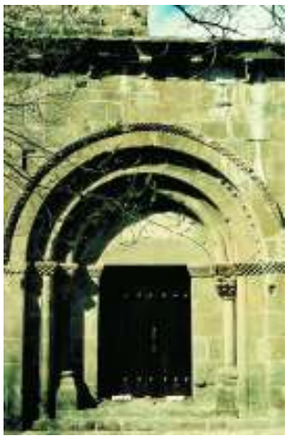


Escudo de la Colegiata de Roncesvalles.



Capilla de Santiago o de los peregrinos en Roncesvalles.

HITOS DEL CAMINO DE SANTIAGO



Iglesia de San Adrián. Sangüesa (N).



Iglesia de Eunate (N).



Camino de Santiago por Navarra.
Ref. gráfica: Camino de Santiago. Edit. Gobierno de Navarra.

Algunos se desviarían entonces para ver el monasterio de **San Juan de la Peña**. Luego, atravesando el poblado de Tiermas, entraban en Navarra subiendo al ya para entonces ilustre **monasterio de Leyre**, cuya fama, iniciada a mediados del siglo IX cuando lo visitó el mártir San Eulogio, empezaba a dilatarse por Europa.

De Leyre pasarían a la vecina **Sangüesa**, una población que, fundada primeramente en la colina de Rocaforte, fue trasladada al emplazamiento actual, a orillas del río Aragón, por Sancho Ramírez (1076-1094), movido por el deseo de fomentar las peregrinaciones y facilitar el establecimiento de francos en sus dominios. Después de visitar las *iglesias de Santiago* y la de *Santa María la Real*, cuya construcción y decoración figurativa se iba completando en el curso del siglo XII, los peregrinos visitaban la *ermita y hospital de San Adrián* llamado de **Vadoluengo** porque allí mismo debían de atravesar el río Aragón.

Seguía la ruta hacia **Monreal**, pueblo que la Guía de Peregrinos señala como fin de etapa para el Camino Aragonés. Los peregrinos de esta calzada aragonesa tenían la suerte de pasar por la fascinante **iglesia de Eunate** antes de llegar a Puente la Reina.

De Puente la Reina a Estella

Desde Puente la Reina los peregrinos continuaban por **Mañeru** y **Cirauqui** donde visitaban la hermosa iglesia de San Román y se detenían a contemplar las esculturas de su portada. Luego, salvando una regata por un puente que aún se conserva, llegaban a **San Miguel de Villatuerta** de cuyo convento y hospital hoy sólo se han salvado algunos sillares labrados con un arte rudo; a ellos nos hemos referido en el capítulo anterior. A poca distancia verían ya el fin de una de sus etapas: **Lizarra**. La Guía del Códice Calixtino encomia esta villa como etapa principalísima del Camino: «El peregrino encuentra allí buen pan, excelente vino, mucha carne y pescado y toda clase de felicidad». En el cerro que dominaba la población el «aragonés» Sancho Ramírez (1063-1094), padre del Batallador, había construido un castillo (demolido en 1572), y a fines del XII se alzaría el **Palacio de los Reyes de Navarra.** La ciudad se fue llenando de hospitales atendidos por cofradías. Tampoco faltaban santuarios y monumentos religiosos que empezaban a alzarse en esos años: *San Pedro de Lizarra, San Miguel, San Pedro de la Rúa*, la parroquial de *San Juan*, y la del *Santo Sepulcro*.

De Estella a Logroño

El Camino hacia Logroño seguía, con ligeras variantes, la misma ruta que la carretera actual del siglo XIX. De **Rocamador** donde los peregrinos franceses, originarios del Quercy, lograron que también allí fuera venerada su celeste patrona, se alcanzaba en seguida el **monasterio de Irache**, un monasterio benedictino del siglo X con una suntuosa iglesia románica de tres naves alzadas cuando el cenobio fue ocupado por monjes del Císter.

De Irache el Camino seguía, entre Montejurra y Monjardín, cuyo castillo aparece citado en la «Crónica de Turpín». Hoy de él solo quedan ruinas. En cambio, al pie del monte se halla **Villamayor de Monjardín**, con una *iglesia parroquial* románica ostentando una bella portada en cuyos capiteles se podían ver escenas bélicas de los héroes cruzados.

Pasando por **Los Arcos**, núcleo urbano que se desarrollaría a partir del siglo XIII, y por **Sansol** donde había una hospedería, los peregrinos llegaban a **Torres del Río**, una de las llamadas «iglesias-faro» de la vía jacobea, que fue templo funerario como el de Eunate. Su singular bóveda califal de nervios cruzados haría recordar a los peregrinos las que ya habían contemplado antes de cruzar el Pirineo, en Oloron y en el hospital de Saint-Blaise.

Desde Torres del Río, pasando junto a la *ermita de Nuestra Señora del Poyo*, los peregrinos llegaban a **Viana**. La había fundado Sancho el Fuerte para asegurar la defensa de Navarra contra eventuales ataques de Castilla. Se desarrolló en seguida construyéndose varias iglesias que hoy han desaparecido. Los peregrinos hallaban allí varios albergues; y reconfortados, seguían un camino llano que, entre huertas y campos verdes, los llevaba a **Logroño.**

La penetración en la Rioja, cruzando el puente sobre el Ebro, era para los viajeros la señal de que entraban en otro reino pues debían hacer cambios monetarios para procurarse no los cornados navarros, sino los maravedís castellanos. Aquellas tierras y aquellos caminos que empezaban a recorrer pertenecían a Castilla desde 1076.

• La ruta de Bayona a Miranda

A Castilla también pertenecían tierras y caminos que recorrían los peregrinos que desde Bayona habían elegido la vía guipuzcoana, una ruta de pocos alicientes desde el punto de vista religioso y estético, y que desde Beasain se iba haciendo tortuosa y difícil pues tenía que atravesar la sierra de Aizkorri por el legendario **túnel de San Adrián**. Desde San Adrián bajaban a **Araia** y tras visitar las *ermitas de Aistra* (San Juan y Sta. Basilisa) y *San Juan de Amiamo*, todas en **Zalduendo** (la medieval «Saldodón»), alcanzaban la llanada alavesa: **Salvatierra** y **Vitoria-Gasteiz**.

Allí les sorprendía un notable cambio de paisaje. Desde Vitoria-Gasteiz (también incorporada a Castilla desde 1200) el camino era llano y no resultaba penoso avanzar por **Armentia**, sede episcopal dotada de una preciosa iglesia, bordear la antigua Iruña (Veleia) y atravesando **Puebla de Arganzón** y **Lacorzana,** llegar a **Miranda**.

Casi todos estos pueblos alaveses, muy citados en las crónicas de peregrinación aunque con nombres desfigurados, han conservado hasta hoy muy poco de lo que aquellos «andarines de Dios» contemplaban, y en algunos lugares lo conservado no es precisamente lo que tenía mayor valor artístico. Difícilmente podemos hoy tomar conciencia de la importancia que estos lugares tuvieron en aquellos tiempos en que ofrecían el ansiado descanso y un grato albergue a millares de peregrinos que anhelaban besar la tumba del Apóstol Santiago.

15. AMN, II, 48.
16. L. GRODECKI, *Au seuil de l'art roman. L'Architecture ottonienne*. 1958.
17. *L'Arquitectura Romanica a Catalunya*, II, 32.
18. R. OURSEL, *El mundo románico*. Ed. Encuentro, 1983, p. 95. Sobre el Románico en el País Vasco, ya desde principios del siglo XX pero sobre todo desde los años 50, la bibliografía es abundantísima. Véase A. GOMEZ GOMEZ, «Bibliografía de la arquitectura y escultuura románicas». En A.P.M. 15, 1996, pp. 529-561. Una bibliografía esencial en Dulce OCON ALONSO, «La arquitectura románica vasca: Tipos, modelos y especificidad». Ibid. pp. 55-58 con sus notas. Más recientemente, A. GOMEZ GOMEZ, «Asimilación y transmisión del arte románico en el País Vasco». En. En *Kobie* (Bellas Artes) 12, 1996, pp. 241-261.

• Otras rutas

Los nombres que hemos citado en este breve esquema del Camino compostelano vamos a tener que nombrarlos de nuevo cuando hablemos del arte románico y gótico. Pero no debemos olvidar que había otros caminos secundarios:

- el que iba de Bayona a Pamplona por el Baztán;
- el que conducía de Pamplona a Vitoria-Gasteiz por Huarte Arakil y Aralar;
- el que descendía a la Ribera del Ebro enlazando Tafalla, Olite, Valtierra y Tudela.

* * *

No se puede dudar de la importancia que para el desarrollo artístico de la antigua Vasconia tuvieron los caminos de peregrinación, así como los empeños aperturistas de Sancho el Mayor hacia Europa. Justamente recordó Iñíguez Almech que las andanzas por Francia de Sancho el Mayor y sus proyectos pro-cluniacenses tienen confirmación perfecta en la novedad de las obras artísticas que promovió,[15] aunque esa apertura no impidió que Navarra conservara gran parte de su propia tradición edilicia y artística.

Hay que recorrer esas anchas calzadas o esos estrechos caminos de peregrinación para lograr un conocimiento cumplido de la enorme riqueza artística de Navarra y Álava. No hay que olvidar que, como se ha dicho, si es verdad que «todos los caminos llevan a Roma», también lo es que, en nuestra Euskal Herria, «todos los caminos llevan a Santiago de Compostela».

3.

■ El primer románico vasco

Concepto

Se debe a Puig i Cadafach este concepto de «Primer arte románico», que en el restringido sentido que él le da, sólo puede aplicarse, en la península, a algunas iglesias catalanas en las que apuntan las primeras novedades de lo que será la arquitectura románica. Por otra parte, hay que tener presente que puede hablarse de otro «primer arte románico *septentrional*», que podríamos llamar «otónida», muy distinto del lombardo.[16]

Puig i Cadafalch publicó sus ideas primeramente en lengua catalana en cuatro volúmenes de una obra titulada **L'Arquitectura romànica a Catalunya** entre 1911 y 1918. Posteriormente aparecieron otras dos obras en castellano dedicadas al mismo tema y tituladas **El Primer Arte Románico** y **Geografía del Primer Arte Románico** (1929-1932). El autor enumera y estudia las múltiples influencias que los constructores catalanes debieron recibir de diferentes países y regiones –Oriente, Italia, el Languedoc y la Provenza, Cluny, la Hispania musulmana, etc.– y luego va situando diacrónicamente la aparición de los diversos templos cristianos en tierras catalanas, y describiendo detalladamente sus diversos tipos.

Características

Para Puig i Cadafalch el «Primer Arte Románico» se define por sus caracteres constructivos: Emplea un aparejo de piedra rústica, cortada con instrumentos de percusión, frecuentemente aplicado en *opus spicatum*; sus vanos son muy estrechos, el espacio interior se cubre con bóveda de medio cañón; y carece de decoración escultórica.

Este románico rudo y elemental nace y se desarrolla al principio con autonomía, pero muy pronto, mediado el siglo X,[17] recibe la **influencia del norte de Italia** y se funde con el llamado «**estilo lombardo**».

Éste es reconocible por las bandas y las arquerías que animan su aparejo exterior. Sobre las bóvedas de cañón, ya en el siglo XI, hace su aparición el cimborrio o cúpula que descansa sobre trompas como en las iglesias italianas y que, como en ellas, se ve flanqueada por altas torres horadadas por múltiples ventanas, y adornada con arquerías (Ripoll, Cardona, Cuixá, etc.)

Respecto al románico de la España septentrional Raymond Oursel (pensando sobre todo en Cataluña) subraya que el nuevo sistema creó un lenguaje formal que abandonó las fórmulas mozárabes, hasta entonces en uso, como el perfil sobrepasado de sus arcos de herradura, y en cambio, adoptó «con una inaudita semejanza, todos los elementos estructurales y decorativos que prevalecían por la misma época en los Lagos italianos, o sea, el aparejo menudo horizontal cortado a martillo, bandas y arquerías rebajadas, nichos absidiales y elementos decorativos en zigzag».[18] Esta arquitectura llamada «lombarda» se propagó (con una curiosa discontinuidad geográfica) por casi toda Italia, Dalmacia, Francia mediterránea, Cataluña, Suiza, Renania, Borgoña y Países Bajos.

La influencia lombarda fue pues la que, a fines del siglo XI, desterró de los monumentos vascos y navarros **los elementos de tipo mozárabe**, cuya presencia nos ha movido a clasificar algunos de ellos (las iglesias del Serrablo aragonés) como «prerrománicos» y situarlos, al margen de criterios cronológicos, en el capítulo anterior. Con todo, desde un punto de vista cultural hay que tener presente que el impulso de la reconquista cristiana no indujo siempre y en todas partes la anulación de la cultura islámica, y que desde el siglo XI los asentamientos judíos en el valle del Ebro establecieron canales de transmisión entre la cultura árabe y la cristiana.

No todos los autores que hablan del «Primer Arte Románico» se atienen a este estricto concepto del historiador catalán. Y en realidad, con ese término se ha querido normalmente designar la *primera fase del estilo románico*, que cada autor intenta definir a su manera.

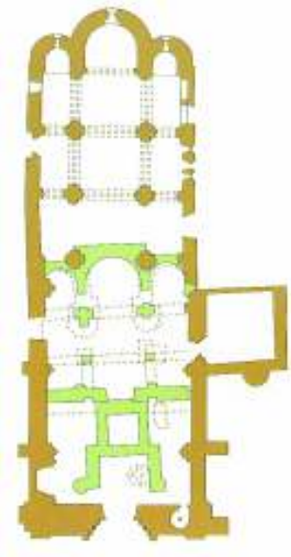
Significado del "primer románico"

Aquí vamos a dar al término «primer arte románico» una **significación cronológica** principalmente, advirtiendo ya que, como ocurre en todo el curso histórico de los estilos artísti-

Monasterio de Leyre

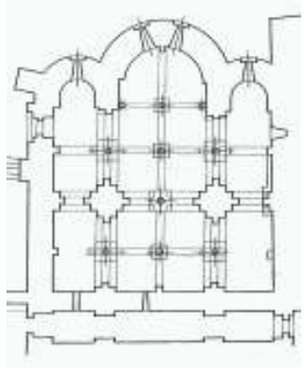






Planta general de San Salvador de Leyre. En verde, los restos de la planta de una iglesia prerrománica descubiertos debajo de la actual nave gótica.

Ref. gráfica: El arte en Navarra. Edit. Diario de Navarra.



Planta de la cripta.

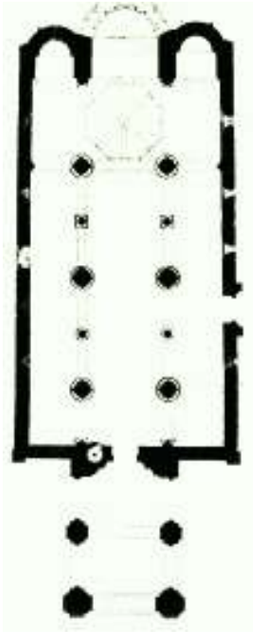
Ref. gráfica: Catálogo Monumental de Navarra.

CATEDRAL DE JACA









Planta de la Catedral.
Ref. gráfica: Summa Artis.

cos en Europa, no ha habido sincronía en los diversos países.

Para nosotros el «primer arte románico» será un **concepto que se aplica únicamente a la arquitectura**.

Es un tipo de construcción nuevo que empieza a cubrir sus espacios con bóvedas de piedra y a buscar soluciones estructurales nuevas para articular varias naves, o una nave central con el crucero. Casi siempre su aparejo es rudo.

En general, carece de escultura y cuando ésta hace su aparición aspira simplemente a animar los dinteles o capiteles con incisiones que sólo pueden mirarse como relieves decorativos de una extrema y tosca simplicidad, sin especial significación.

El monasterio de Leyre

Ya **Sancho el Mayor** había favorecido notablemente el desarrollo material y espiritual de los monasterios navarros que, aunque numerosos, como propiedades particulares que eran, llevaban cultural y religiosamente una vida lánguida.

El gran rey se empeñó en una clara **política de reforma**, mediante la introducción de la regla benedictina y la liberación de los monasterios del dominio privado y laico; y a ese fin hizo venir de Cluny a varios monjes capitaneados por Paterno y los instaló en el monasterio de San Juan de la Peña. Es probable que a él se debiera la restauración de la iglesia de Pamplona en 1022, que pronto sería demolida.

Después de Sancho el Mayor, los reyes navarros mantuvieron la misma política y, mediante continuas donaciones, fueron logrando que el monasterio de Leyre se convirtiera en el **centro religioso** más importante del reino.

Aunque no fuera un gran foco de cultura, como demuestra Goñi Gaztambide, logró al menos un alto nivel de progreso material mediante la integración en él de otros muchos monasterios.[19] Llegó a tener bajo su **jurisdicción** 72 monasterios y siete villas.[20] «La abadía de Leyre fue reuniendo todos los monasterios que aseguraban las comunicaciones de Navarra con Francia».[21]

Algo parecido puede decirse del **Monasterio de Irache**, donde la autoridad de un santo (San Veremundo) ejercía una imponente atracción, aunque es verdad que la documentación referente a este importante monasterio navarro en estos decenios del s. XI es extremadamente escasa. El patrimonio de Irache irá creciendo notablemente y le permitirá levantar su hermosa iglesia románica del siglo XII. El progreso material de Leyre facilitó la empresa de la reconstrucción del monasterio.

La iglesia de San Salvador de Leyre. Fue consagrada en 1057, muestra el momento álgido de la vida del monasterio, bajo los abadiatos de Sancho (1024-1055) y Juan (1055--1067) que fueron también Obispos en Pamplona. La empresa, tras un primero y probable apoyo del rey Sancho el Mayor, fue secundada por su hijo García Sánchez.

La iglesia románica de Leyre revela el espíritu de unos hombres más habituados a las costumbres de la guerra que a las dulzuras de la paz. La obra se inició por la cripta y se continuó por la cabecera, ambas concebidas de una vez, según Lampérez, y ejecutadas sin cambio alguno. Por eso guardan una perfecta armonía. Para quien tenga el gusto moderno por las muros planos y desnudos, los perfiles netos y los colores cálidos de la piedra arenisca con sus diferentes tonos, la visión exterior del triple ábside de Leyre resulta de una belleza cautivadora.

La **cripta**, ideada para salvar el desnivel del terreno, tiene que soportar el enorme peso de la cabecera. De ahí la acumulación de ingentes masas de piedra, y también la escasa altura de sus fustes y la robustez de sus impresionantes capiteles (según se cree, antiguas basas romanas reutilizadas). La anchura de la nave central debió de hacerles temer por la seguridad de una bóveda de piedra que resistiera toda la carga del templo superior, y se decidió evitar peligros, a costa de la visión estética del espacio: se plantó una nueva hilera de soportes en el eje de la nave central. No obstante esa contradicción arquitectónica, y pese a la tosquedad algo brutal del conjunto, el visitante no se libra de una impresión de imborrable recuerdo.

La **cabecera** del templo superior, asentada sobre bases tan sólidas, se alza impetuosa hacia arriba. Presenta tres magníficos ábsides, de planta semicircular, con un cierto sabor mozárabe. Igualan en anchura y altura a las naves, lo que constituye una novedad en la historia del arte hispánico. Las tres naves, de dos tramos, (ignoramos si se construyeron más) corresponden a las de la cripta; son esbeltas y se cubren con bóvedas de cañón seguido. Sorprende el tamaño inusitado de sus sillares.

Con razón escribe don Luis Mª Lojendio que la cabecera románica es la pieza fundamental de San Salvador de Leyre y que su importancia radica en su antigüedad. Consagrada primeramente en 1057, y luego en 1090,[22] «es el primero de los grandes monumentos románicos de España, con excepción de algunas iglesias catalanas de influencia preferentemente lombarda. Es anterior a la catedral de Jaca, a San Isidoro de León, a San Martín de Frómista y desde luego a la catedral de Santiago. La precisión de sus líneas, su monumentalidad, lo original de sus capiteles y su reconocida antigüedad hacen de la cabecera de Leyre una construcción única».[23]

J. Gudiol y J.A. Gaya Nuño, la consideran «obra cumbre del primer románico navarro» y muestra de las «posibilidades de una escuela de constructores indígenas cuya existencia queda perfectamente definida con este monumento real y la serie de iglesias del valle del Aragón».[24]

La primitiva portada –hoy llamada **Porta Speciosa**– fue trasladada posteriormente a su situación actual, como puerta de todo el conjunto gótico ampliado en el siglo XIV. De ahí que sus trozos escultóricos aparezcan enquistados en marcos desproporcionadamente mayores.

La catedral de Jaca

Ramiro I, el hijo de Sancho el Mayor que heredó el condado aragonés fundando una dinastía, reunió en 1063 un concilio en la ciudad de Jaca. Según algunos autores, fue ese rey

19. J. GOÑI GAZTAMBIDE, *Historia de los Obispos de Pamplona*. (Pamplona 1978), t. I, p. 236.
20. *Ibidem*, 304.
21. J. GOÑI GAZTAMBIDE, *O. c.*, p. 235.

o su hijo y sucesor, **Sancho Ramírez**, quien inició e impulsó su construcción (1076-1082): pero la opinión más reciente data su comienzo entre los años 1094-1098.

Es un edificio que por el influjo que lo jaqués tuvo sobre la subsiguiente arquitectura vasco-navarra, merece aquí un momento de atención. El edificio, muy posterior a la iglesia románica de Leyre, pues no quedó terminado hasta 1130, supera en grandeza a todo lo hecho hasta entonces a este lado de los Pirineos.

El templo tiene tres naves, crucero y ábsides. Espesos y macizos muros y pocos vanos, reflejan el espíritu de ruda fortaleza combativa de la época. Los pilares se alternan con columnas.

Una mirada especial merecen sus tres ábsides, de los que sólo queda uno en su concepción original: se desarrollan en altura en tres zonas horizontales marcadas por impostas decoradas con los clásicos tacos o billetes que darán nombre al «**ajedrezado jaqués**» que se encontrará en muchos edificios románicos posteriores.

Los brazos del crucero se cubren con bóveda de cañón y el tramo central con una bóveda nervada, a modo de cúpula ciega que descansa sobre trompas, y que no se manifiesta al exterior.

Las bóvedas de las naves son góticas y se alzaron muy tardíamente.

La portada occidental enmarca uno de los dos accesos del templo. Es una bella portada, con arquivoltas y columnas de capiteles labrados y tímpano con el crismón enmarcado por dos leones. Los relieves escultóricos van frecuentemente enmarcados por inscripciones cuyo texto merece recordarse, de una vez por todas, para tener presente el espíritu que inspiraba a todo el arte románico. Al crismón de entrada a la catedral de Jaca le acompaña una inscripción en verso latino que aclara su simbología:

HAC IN SCULPTURA,
LECTOR, SIC NOSCERE CURA:
P. PATER, A GENITUS,
DUPLEX EST SPIRITUS ALMUS.
HII TRES QUIDEM
DOMINUS SUNT UNUS ET IDEM

«Lector, en esta escultura trata de conocer esto: que P es el Padre, A el Hijo; la doble el Espíritu Santo. Los tres son un solo y el mismo Señor».

Las figuraciones colaterales representan a Cristo en forma de león (Ap 5,5) que perdona al hombre caído y camina por encima de la serpiente o que, sujetando al oso, camina sobre el basilisco (Ps 91, 13). Ambos relieves están encabezados por su respectiva inscripción, la primera dice:

PARCERE STERNENTI
LEO SCIT, CHRISTUSQUE PETENTI

«El león sabe perdonar al que se prosterna ante él, y Cristo a quien le invoca».

En la segunda se lee:

IMPERIUM MORTIS
CONCULCANS EST LEO FORTIS

«Es un león potente hollando el imperio de la muerte».

Al pie del tímpano corre otro epígrafe:

VIVERE SI QUAERIS
QUI MORTIS LEGE TENERIS
HUC SUPLICANDO VENI
RENUENS FOMENTA VENENI.
COR VICIIS MUNDA,
PEREAS NE MORTE SECUNDA.

«Si quieres vivir tú, que estás sujeto a la ley de la muerte, ven aquí suplicante, desechando los instintos venenosos. Limpia tu corazón de pecados para no morir de una segunda muerte».

* * *

No hay duda de que la novedad estructural de esta iglesia debió de concitar la admiración. Y muy pronto pudieron verse imitaciones de aquel invento.

Se ha pensado que la iglesia de **Iguacel**, en el valle de Garcipollera, recibió la influencia de Jaca; pero todo queda cuestionado mientras no se aclare la datación precisa de la catedral jaquense, ya que sobre la portada de Iguacel un epígrafe declara que su construcción se debe a Sancho Galíndez y su esposa Urraca en 1072, reinando Sancho Ramírez.

La iglesia de Ujué

El modelo de Jaca se llevó a Ujué, sin duda por decisión del rey García el Restaurador. Pero quedará defraudado el que visite Ujué pensando en la iglesia románica que se inició en 1089. Las naves fueron demolidas más tarde y los ábsides se cubrieron y quedaron, a modo de deambulatorio, absorbidos en la iglesia-castillo que se edificó en la época gótica. Con todo, aún pueden verse las hileras de tacos y una rústica decoración inspirada en el arte jaqués.

En todo caso, lo importante es que con Leyre y Ujué, como ha escrito justamente Dulce Ocón Alonso, «Navarra se integraba en las corrientes arquitectónicas europeizantes».

El santuario de Aralar

En cuanto al **Santuario de San Miguel de Aralar in excelsis** ya hicimos mención de sus orígenes carolingios. Pertenecía a la iglesia de Pamplona y, aunque dependiendo al principio del *monasterio de Zamarce*, su patrimonio fue enriqueciéndose muy rápidamente por donaciones tras la pretendida curación milagrosa del rey Pedro I. Y se convirtió en abadía.

Una primera iglesia románica, de nave única con ábside ultrasemicircular, quizá la que fue consagrada en 1074, debió de quedar inacabada; a ella corresponde la parte más baja de los ábsides.

Posteriormente se rehizo el testero levantando la altura de los ábsides, se les agregó una cornisa de canes y se hizo o reconstruyó la cúpula sobre trompas. También se construyeron las tres naves y el nártex. Estas obras iniciadas tal vez en tiempo de Alfonso el Batallador, se fueron alargando en el curso del siglo XII, pero no consta con certeza la fecha de su consagración.

Finalmente se construyó en el interior de la iglesia una capilla para el rezo de los monjes. Es probable que el arquitecto fuera el mismo que hizo la obra de Zamarce pues son idénti-

Catedral de Jaca





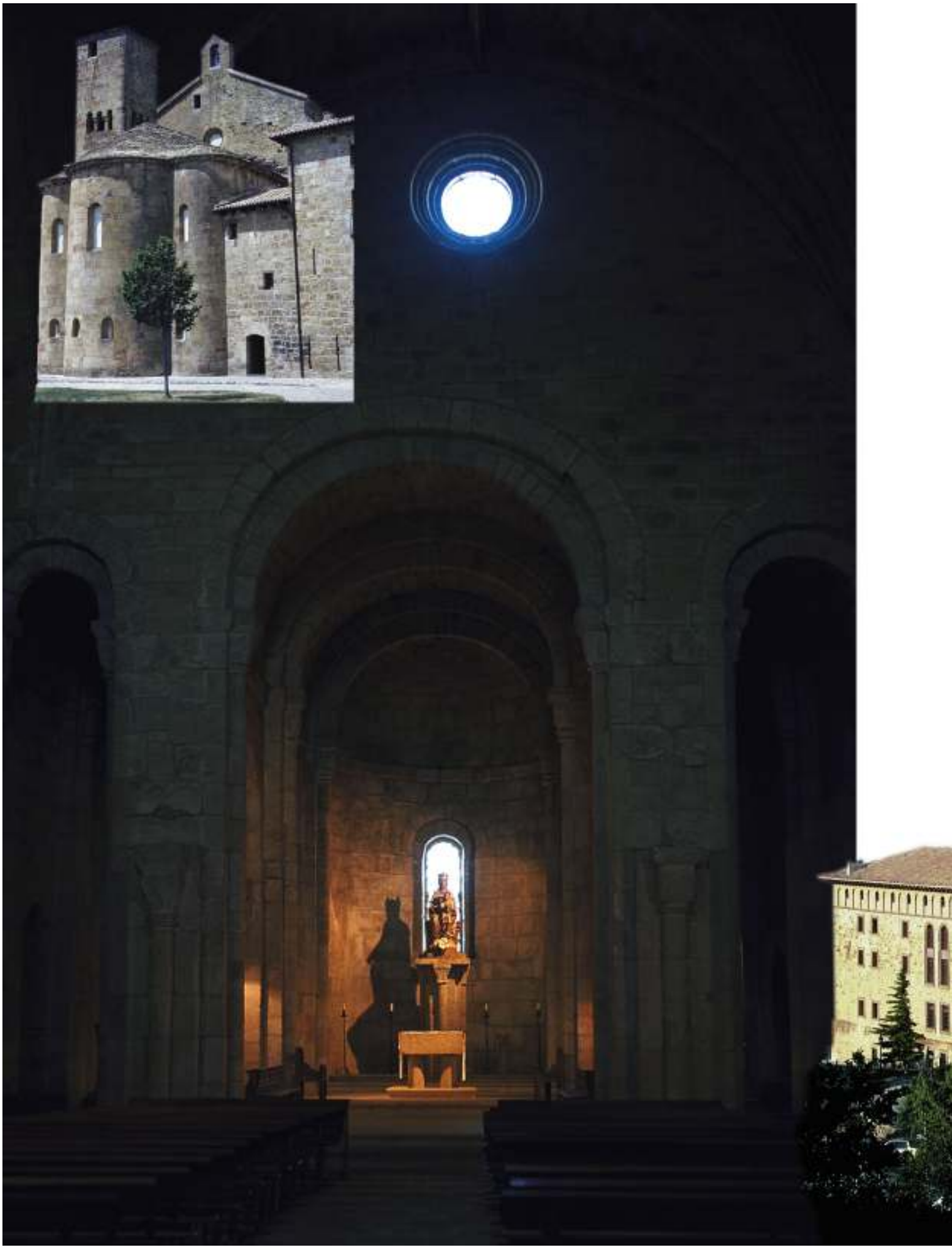






Ref. gráfica: Summa Artis.

22. J. Goñi Gaztambide (*o. c.*. 304) asegura que la segunda y definitiva consagración fue en 1098. Es frecuente en los antiguos cartularios monásticos esta duplicidad de datación en las consagraciones de templos. Ella se explica porque con frecuencia se consagraba primero el altar y finalmente el edificio terminado.
23. Luis M. LOJENDIO, *Navarre Romane*. Ed. Zodiaque, 1967, 61-120; 370-371.
24. «Arquitectura y escultura románicas» En A.H. t. V, 1948, p. 121.



A la izquierda, vista interior y exterior de los ábsides del monasterio de Leyre (N).

Crismón de la portada occidental de la Catedral de Jaca.Aragón





Ábside e interior de la Catedral de Jaca. Aragón.



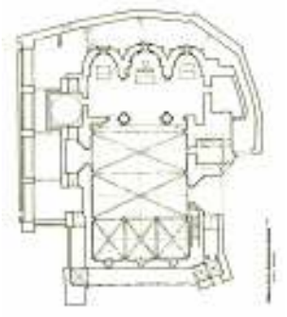
Vista general del Monasterio de Leyre (N).



La iglesia de Ujué



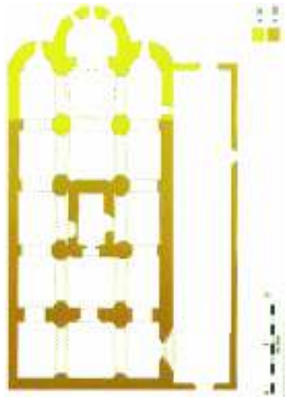
Deambulatorio entre la construcción defensiva de época gótica y los ábsides de la primitiva iglesia románica.
Ref. gráfica: Navarra Romana. Edit. Encuentro.



Ref. gráfica: Catálogo monumental de Navarra III.

San Miguel de Aralar





Planta actual de San Miguel de Aralar. El color verde representa el trazado de la primitiva iglesia románica.
Ref. gráfica: El arte en Navarra. Edit. Diario de Navarra.

25. J.M. LACARRA, «La catedral románica de Pamplona». En A.E.A.A. VII, 1931, 73-86.

cos la concepción de la planta, el trazado de las impostas, su decoración de rosetas y billetes y el sobrio diseño de los vanos.

4.
■ La iconografía románica

Significación y orígenes

El análisis de la escultura románica, en la tierra vasca lo mismo que fuera de ella, es de una importancia capital en la historia del arte cristiano. Tras un silencio icónico de varios siglos, la comunidad cristiana de la nueva Europa va a sentir la necesidad de expresar su fe mediante la creación de formas plásticas que hagan visible lo que luego se llamará la «historia de la Salvación». Fue el arte románico el que, superado el mutismo plástico de la Alta Edad Media, intentó, en la segunda mitad del siglo XI, hacer visibles los misterios de su fe, confiando a esa expresión al mismo tiempo la misión de ornamentar y embellecer el templo cristiano.

Un colapso cultural

Para cualquier historiador del arte el colapso sufrido por la cultura antigua durante los dos o tres siglos en que los pueblos del Norte invadieron las regiones mediterráneas se hace particularmente palpable en el terreno de la iconografía. Se diría que durante varios siglos el hombre occidental perdió todo interés por ver reproducida la imagen del mundo natural que le rodeaba. Esta indiferencia, que reflejaba una nueva sensibilidad, acarreó el olvido de las técnicas con las que el artista grecolatino había realizado las maravillas del arte clásico. Cuando esos pueblos se fueron cristianizando y hasta cierto punto «romanizando», la recuperación de las técnicas propias de la pintura y la escultura tuvo que ser necesariamente lenta y paulatina, entre otras razones por la desconfianza que el judeocristianismo debía sentir hacia la representación del mundo sensible.

Cuando esa desconfianza fue desapareciendo por asimilación de las consecuencias lógicas del misterio de la Encarnación, mientras, al mismo ritmo, se iban conociendo y admirando las maravillas del arte antiguo clásico, los artistas fueron recuperando el dominio de las artes figurativas y Europa se encontró preparada para el surgimiento de un nuevo estilo.

La nueva síntesis cultural

La iconografía románica –pintura y escultura– nace entonces como una síntesis de elementos extraidos de diversas fuentes: el dogma de la Encarnación de Dios, el imaginario extraño y fantástico del mundo oriental, el gusto islámico por la geometría, el instinto ornamental de los pueblos nórdicos, y el «genius loci» de los pueblos del más profundo paganismo.

La estilística icónica del arte románico nace así de una síntesis: Síntesis del realismo mediterráneo y de la abstracción oriental, de la imagen imitativa y del símbolo expresivo, del gusto helenístico por la belleza de la forma natural y las preferencias célticas y anglosajonas por la delicia decorativa y la esplendidez del ornamento.

En la antigua Vasconia, tras una prolongada resistencia a la penetración del cristianismo, la escultura aparece tímidamente aplicada a la arquitectura que hemos denominado prerrománica. Las incisiones en los capiteles de la cripta de Leyre y las formas planas y esquemáticas de los sillares de Villatuerta no pueden ser apreciadas sino como impulsos embrionarios de un arte que intenta nacer.

Artes menores

Un campo técnico que requiere la atención del historiador del arte vasco es el de las artes menores o suntuarias, en las que el genio artístico, a partir de un empeño ornamental de gran tradición en los pueblos de origen nórdico, se siente seducido hacia la **figuración de las formas naturales**. Esta seducción se ve además favorecida, desde el punto de vista cristiano, al tratarse de objetos de exiguas dimensiones (arcas, relicarios, antipendios, ajuar litúrgico) que no facilitan actitudes idolátricas. Ahí radica esa especie de contradicción que desorienta al simple observador de la historia del arte, entre la rareza de una escultura de bulto redondo, de gran volumen y siempre incorrecta o monstruosa para quien exige fidelidades anatómicas y, por otra parte, un abundante arte menor –marfiles, metales, esmaltes, etc.– en que se revela, junto a un gran dominio técnico, una clara tendencia al realismo en la morfología natural y en lo narrativo y lo expresivo.

Arcas de marfiles. Es en este capítulo donde debemos recordar las arcas de marfiles conservadas en el monasterio de San Millán. La llamada **arca de San Millán** es un arca hoy despojada de sus metales preciosos por la codicia de soldados invasores, en la que felizmente se salvaron los pequeños recuadros de marfil donde se narra la vida y milagros del eremita fundador del monasterio. Son del tiempo de García el de Nájera, de 1053, y muy similares a los que componen el arca de San Juan y San Pelayo en San Isidoro de León.

Una datación posterior –de hacia finales del siglo XI– debe asignarse a la segunda de las arcas guardada en el monasterio de San Millán de Yuso: el **arca de San Felices**.

Escultura monumental

En cuanto al nacimiento de la escultura monumental, que va a caracterizar el gran arte románico, puede ser útil recordar las **etapas que ha señalado Henri Focillon**.

La primera fase la constituye lo que él llama «estilo tubular», porque las formas naturales se pliegan a un esquema en que los miembros humanos se presentan geometrizados en forma de tubos.

Una segunda fase se podría definir por «el personaje bajo arcada», que se observa frecuentemente en los frontales de altar y en los dinteles más primitivos, donde la figura humana, ostenta formas muy aplanadas, sometidas rigurosamente al hueco que le ofrece el arco y sus soportes.

La tercera fase estaría formada por «el arte de los frisos», en el que la figura humana es más fiel a su estructura anatómica y va mostrando su dinamismo natural, sin violar la regla general de subordinación al marco arquitectónico.

Juntamente con esa «sumisión al marco» que es propia de la escultura románica en su plenitud clásica (segunda mitad del siglo XII), podrían señalarse también como **caracteres generales** un cierto irrealismo espiritualista, una tendencia hacia la simbolización, y un «horror vacui» inspirado por su cuidado decorativo y ornamental. Estos caracteres confieren un sello común e inconfundible a la escultura del arte románico, sin que eso impida que el «genius loci» se revele en cada una de las regiones de Europa.

Al comienzo de este capítulo hemos aludido a **la cuestión del nacimiento del arte románico**: datación y lugar, una cuestión que caldeó el espíritu nacionalista de algunos historiadores. Tal cuestión se centró particularmente en la escultura y fueron los especialistas en ese género artístico los que participaron más fogosamente en la polémica.

El origen de la escultura románica ¿hay que ponerlo en Francia (monasterios de Toulouse y Moissac), o en España (Jaca, Silos y Compostela)? El problema quedó sin resolverse y se buscó una interpretación de influencias mutuas que ha resultado, si no convincente, al menos pacificadora.

Esa cuestión resulta especialmente interesante al historiador del arte en Euskal Herria, pues este país, Navarra en concreto, se sitúa en medio del Camino, a igual distancia de posibles influencias de un lado y de otro de los Pirineos. Ya al hablar de las primeras obras escultóricas en nuestra región, los autores de la obra Arte Medieval Navarro anotaban las influencias jaquesas sobre las obras de Iguacel, Ujué y Nájera.

Fue en la coyuntura de los dos siglos cuando se reveló el genio de **varios maestros** cuya obra iba a marcar el sucesivo y espléndido desarrollo de la plástica románica. Se cree que es en el decenio anterior al año 1100 donde hay que colocar la actividad de los notables maestros del románico navarro: los que fueron elegidos para construir y decorar los dos más importantes templos de Navarra en aquel final del siglo: la catedral de Pamplona con su claustro y la iglesia de Leyre. Empecemos por el que, lamentablemente, fue pronto demolido: la catedral.

• El maestro Esteban

El *Magister Stephanus* es el primero de los nombres que una historia del arte románico vasco debe retener. Estaba casado con una navarra, de cuyo nombre –Marina– ha quedado documentación, así como de las casas, fincas y rentas del maestro.[25]

Debió de ser muy andariego. Puede darse por cierto que actuó en **León** (Puerta del Perdón), en **Santiago de Compostela** (Puerta de las Platerías) y en la **catedral de Pamplona**; un hecho que da sólidos argumentos a quienes (como Durliat) creen justificada la denominación de un «arte de las Peregrinaciones».

En Pamplona

Los capiteles de la catedral románica. En el ámbito de la catedral iruñesa, consagrada en 1100 (y demolida en 1391), han quedado suficientes piedras, labradas entre 1101 y 1127, como para dar testimonio de la calidad estética del Maestro Esteban (o de su taller): Dos impostas y siete grandes capiteles que proceden de los pórticos.

Uno de ellos, el denominado «**capitel de los pájaros**», por tratarse de dos pájaros que picotean las patas y a veces entrecruzan sus largos cuellos ha sido imitado en otros templos de Navarra y de la zona fronteriza con Aragón.

Entre varios fragmentos bastante bien conservados, se cuentan tres de notable factura, uno de ellos representando a un zapatero.

En Leyre

Es probable que no tanto de imitación cuanto de autoría misma del **Maestro Esteban** haya que hablar al abordar la escultura románica de la iglesia de Leyre. El camino estaba allanado por los constructores de la cripta y la cabecera.

Recordemos que es en su impactante **cripta** donde se perciben los primeros tanteos en busca de una escultura decorativa con un cierto atisbo figurativo. Allí, mediado el siglo XI, nos sorprende la labor ingenua de algunos tallistas de capiteles en los que se ve una combinación de estrías y volutas, con bolas que representan bulbos o frutos. Obra muy elemental, semejante a la que se ve en otros capiteles de la cabecera de la iglesia, construida inmediatamente después de la cripta. En ella el historiador puede descubrir un parentesco con obras coetáneas de Cataluña y Francia meridional.

Pero en los **capiteles de la iglesia** de Leyre, además de los consabidos esquemas lineales de roleos, rombos y rayados geométricos, aparecen incluso rostros humanos, de traza muy elemental, enmarcados en arcos de herradura, reflejo sin duda de un mozarabismo que se resiste a desaparecer.

En sentido contrario, en el costado sur de la iglesia, allí donde se hizo la ampliación cisterciense del siglo XIV, se respetaron varias ventanas y una portada de un arte románico del siglo XII (**puerta sur**): En el centro del tímpano, un crismón; y en los capiteles, temas vegetales estilizados según el mejor estilo de las rutas de peregrinación.

La Porta Speciosa. Es en la **puerta principal** del templo donde podemos encontrar una escultura románica evolucionada, propia de la coyuntura de los dos siglos. Pero esa puerta, a falta de documentación precisa, resulta un verdadero enigma.

Impresiona por su majestuoso empaque, pues flanqueada por tres columnas de fuste liso en cada lado, al estar acodilladas por aristas redondeadas, parece que son seis. En las jambas laterales debió de haber figuras esculpidas, de las que sólo ha quedado una a la izquierda.

Referentes románicos franceses



Tímpano de la iglesia de Moisac.



Capitel del pórtico. Iglesia de Moisac.



Detalle de la puerta. Saint Sernin de Toulouse.
Ref. gráfica: Summa Artis IX.

El maestro Esteban



Tímpano de la puerta del Perdón de San Isidoro de León.





Timpanos y detalle de la puerta doble de Platerías. Catedral de Santiago.
Ref. gráfica: Summa Artis.

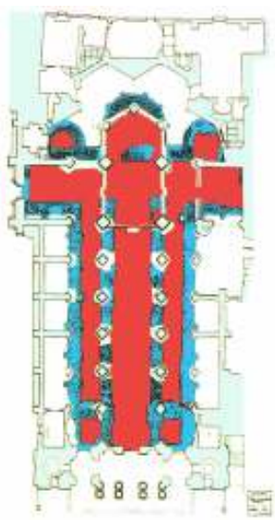
CATEDRAL ROMÁNICA DE PAMPLONA



Restos de la Catedral románica de Pamplona.







Planta de la Catedral
Ref. gráfica: Signos de Identidad Histórica Navarra.

En el centro, un curioso tímpano con figuras arcaicas de vestimenta acampanada, rodeadas por un semicírculo de rosetas, se apea sobre cabezas de un león y de un toro. En el centro, una columna mainel con capitel y basa muy decorados.

Sobre el tímpano y en las enjutas hay un gran número de figuras y de grupos aislados, sin aparente coordinación entre sí y puestas al azar, simplemente para llenar el espacio libre.

Esta falta de coordinación en las figuras aplicadas a la piedra de esta portada (denominada a pesar de ello **Porta Speciosa**) no garantiza certeza alguna en la atribución de todas sus piezas a un solo **Maestro de la Puerta Oeste**. El análisis formal parece demostrar, al contrario, que la construcción de todo el conjunto fue lenta y que su elaboración escultórica pertenece a **tres momentos** distintos.

Tímpano. Al conjunto más antiguo corresponden las tallas del tímpano. Originariamente hubo siete figuras, destinadas a un tímpano más pequeño que el actual. Una de las figuras ha desaparecido, a otras dos se les ha amputado la cabeza. Quedan cuatro en bastante buen estado de conservación: El Salvador ocupa el puesto central; a su derecha está la Virgen María y luego San Pedro, con su llave; al otro lado un apóstol juvenil que debe ser San Juan Evangelista, y luego otro Apóstol. En el lado opuesto la figura descabezada pudiera ser un Evangelista.

Las esculturas revelan en su autor un interés por reproducir con realismo ciertos detalles significativos. Cristo tiene una barba florida bastante bien trabajada. Destaca asimismo la riqueza del traje de la Virgen decorado con hileras de perlas.

La piedra es más ocre que en las otras figuras de la portada, lo que podría corroborar su diversidad cronológica. Lo más probable es que este tímpano perteneció a una portada anterior de dimensiones más reducidas, y que daba acceso al templo consagrado en 1098. Fue en ese momento cuando se quiso paliar la incongruencia de tamaños introduciendo una cenefa de rosetas.

Capiteles y arquivoltas. El segundo conjunto escultórico de Leyre es el de los **capiteles** y sus columnas. De izquierda a derecha, el primer capitel representa a unos cuadrúpedos de influencia jaquesa. El segundo, con una figuras en cuclillas, es típico de los caminos de peregrinación. El tercero es el de los pájaros con los cuellos entrelazados, que hacen pensar en el ya citado de la catedral de Pamplona. En los capiteles restantes predomina la geometrización de temas vegetales.

Sobre el tímpano se voltearon cuatro **arquivoltas** en las que se labraron finamente figuras de animales de todo tipo, sin duda de valor simbólico moral. En ellas, como en tantos otros conjunto románicos, se mezclan alegría de vivir, picardía e intención moralizadora.

Sobre la arquería. Hay además, sobre la arquería de la puerta, un lienzo de pared y un par de enjutas donde se exhibe la más extraña y heteróclita serie de figuras: desde Cristo Pantocrator y Santos como San Pedro o San Miguel hasta escenas del Evangelio (la Anunciación y la Visitación), figuras infernales, etc., todo ello –añaden Gudiol y Gaya Nuño– «reflejo lejano de la puerta de las Platerías, de Santiago».[26]

• El Maestro del claustro de Pamplona

Podría decirse que los trabajos del Maestro Esteban en la catedral y del Maestro de la Portada de Leyre, sea quien sea, en la región navarra dejaban ya expedito el camino hacia la plenitud admirable de la gran escultura románica del siglo XII. Por él entró muy pronto el que llamaremos **Maestro del claustro.**

Capiteles

El claustro se empezó a construir hacia 1112. Todavía se trabajaba en él en 1122, pues consta documentalmente que en esa fecha se pedía limosnas para terminarlo. Se ha supuesto que los capiteles que han sobrevivido deben asignarse al período 1120-1140, y no falta quien, como Melero Moneo, los ve influidos por el taller de Moissac. Se trata de **nueve capiteles dobles** (hoy en el Museo de Navarra), seis de ellos de decoración vegetal y los tres restantes de tallas historiadas.

Capiteles vegetales. En los seis vegetales, ornados de hojas, tallos y entrelazos (en alguno de ellos se introducen también menuditas figuras de animales), el primor de la talla llega al virtuosismo. Basta verificar la finura de esa labor para persuadirse de la calidad artística de su autor o autores (si, como parece, se trata de un taller).

Capiteles historiados. Los tres capiteles historiados revelan una mano genial. Sus temas son la historia bíblica de **Job**, la **Pasión** de Cristo y su **Resurrección**. En los tres debe admirarse la viveza de imaginación, el sentido estético de la composición plástica mediante una sabia combinación de simetrías y asimetrías, y una gran seguridad en la labra manual de la piedra.

Capitel de Job. El capitel de Job asombra por la fuerza y la densidad de su lenguaje expresivo: La vida feliz de Job anterior a la prueba que Dios le envía; el demonio conversando con Dios; la matanza de los rebaños; la ruina de la casa (representada por una tienda de campaña sacudida fuertemente en su eje central por un enorme demonio); la conversación de Job con su mujer y sus amigos; Job llagado; Job curado de sus llagas...

¿Cómo puede decirse tanto en tan limitado espacio?. Con razón se ha podido calificar estas pìezas de «la cumbre del románico en Navarra». Causa asombro verificar el modo magistral como este escultor sabe conjugar una operación de verdadero trépano en puntos claves en los que crea profundas sombras con una labor de filigrana donde el punzón debe sugerir finos drapeados.

Parentescos y contrastes. «Nada sabemos de su autor –escribe Lojendio– , pero sin duda es navarro, con influencias aragonesas y parentesco artístico con artistas de Uncastillo, San Martín de Unx y otros talleres franceses. «Un

26. En A.H. t. V, p. 142.

27. L.M. LOJENDIO, *Navarre romane*. Ed. Zodiaque 1967, p. 233. ¿Hasta qué grado llegaría, según eso, la influencia del taller de Moissac, afirmada por M.L. Molero Moneo. Cf. «La sculpture du cloître de la cathedrale de Pampelune et sa repercussion sur l'art roman navarrais». En *Cahiers de civilisation médievale* 35 (1992) pp. 241-246. ID.: *La escultura románica en Navarra*. Cuadernos de Arte Español. «Historia 16», 1992, pp. 6-12.

clarísimo contraste con lo que pudiéramos llamar manera francesa de tratar el tema. Porque hay también otro capitel sobre Job en el Museo de los Agustinos de Toulouse, procedente del *monasterio de La Daurade*. El capitel francés es pura orfebrería, por cierto, bellísima. El de Pamplona es obra de grande y monumental escultor que, además, por su reciedumbre y expresivismo, acusa las cualidades típicas del arte hispánico a través de la historia».[27]

Capitel de la Pasión. Para la evocación de la **Pasión** el escultor curiosamente ha preferido representar los temas principales en las caras estrechas del capitel dejando las otras para completar su relato.

La escena de la **traición de Judas** es una de las más vigorosamente descritas. En el beso, los labios de Cristo y del apóstol traidor se unen de tal forma que parecen los de un solo personaje. La bella cabeza del Salvador, circundada por un nimbo crucífero, constituye el centro de la composición, que se completa simétricamente con tres personajes por cada lado. Uno de ellos es el mismo Judas. Los otros cinco son los sayones que vienen a apoderarse de Jesús. Uno pone su mano sobre Él. Los demás blanden instrumentos de trabajo a guisa de armas.

El episodio se completa en las otras caras. A un lado, tres personajes (uno de ellos empuñando un espadón), forman parte de la comitiva de los escribas y fariseos. Se ve también a un ser contrahecho con aspecto demoníaco, y a un San Pedro (desgraciadamente mutilado) que alza enérgicamente uno de sus brazos en actitud defensiva, mientras con el otro sujeta a un minúsculo personaje, el criado a quien cortó la oreja.

En el lado derecho (de la doble cara del capitel) se ve a Cristo saliendo, como si fuera expulsado, de la casa de Anás o del Sanedrín. Es una figura que irradia dulzura y nobleza.

En su segunda mitad, el capitel aborda el **tema de la Crucifixión**: En el lado estrecho se sitúa la escena clásica de Cristo en la cruz, y a uno y otro lado, se representan los suplicios del bueno y del mal ladrón.

Capitel de la Resurrección. En los *cuatro frentes* del capitel de la **Resurrección** se desarrollan los *tres momentos* esenciales: Descendimiento, sepultura y resurrección.

En el **Descendimiento** los brazos de la cruz se encuentran suficientemente altos para poder dar especial tamaño al cuerpo de Cristo. Las figuras de Nicodemo y Arimatea están llenas de dinamismo.

Pero es sobre todo la escena de **la Sepultura** la que alcanza una belleza plástica inigualable. El sarcófago es alargado y semeja un altar sostenido por dos series de columnas. La tapa tiene la forma de un arco, y en el centro, sostenido por dos personajes, se nos presenta el cuerpo de Cristo completamente envuelto en el sudario. Éste hace resaltar delicadamente los volúmenes del sagrado cadáver. El realismo en los pliegues del sudario y de los lienzos y su disposición asimétrica es de lo más sugestivo, de lo más perfecto que puede hallarse en la práctica del relieve románico. Toda la composición mantiene un halo de misterio en torno a la figura de Cristo.

La otra cara doble del mismo capitel evoca el episodio de **la Resurrección**. En el centro, el sepulcro vacío, del que un ángel y una de las mujeres levantan la tapa; y debajo, se acumula un amasijo de soldados y armas de todo tipo. De todos los personajes del episodio, atrae la atención el ángel que, sentado, anuncia la resurrección a las mujeres, relegadas al extremo del capitel; una de ellas ha dejado de lado el frasco de perfumes para levantar la tapa del sepulcro.

En otra de las caras estrechas del capitel el artista ha esculpido con gran sensibilidad a **la Magdalena** anunciando a Pedro el milagroso acontecimiento. Bella cabeza la de esta mujer, tocada con un bonete finamente trabajado, llevando en una mano su pomo de perfumes y señalando con la otra el cielo. El cuerpo inclinado, el movimiento de las vestiduras y de la pierna, el manto que le cae de los hombros, todo contribuye a dar vehemencia a la escena.

• El Maestro de San Juan de la Peña

Es en este período donde debemos situar al **Maestro de San Juan de la Peña**, autor de las esculturas del claustro de ese famoso monasterio. De él se ha dicho que conservaba claro el recuerdo de lo visto en los capiteles de la catedral de Pamplona.[28] Este maestro, cuya actividad se sitúa entre 1145 y 1175, trabajó mucho por Aragón.

Su obra más notable puede verse en **San Pedro el Viejo de Huesca**. Allí se le debió de encomendar la capilla sepulcral de Ramiro el Monje (1147), del que han quedado inscripciones sepulcrales.

Es probable que del Maestro del claustro de Pamplona aprendiera a armar sólidamente sus grupos. Pero, por otra parte, su personalidad es inconfundible. Ante todo, el canon de sus figuras es muy corto: no supera las cuatro cabezas. Además les da unos ojos agigantados, destacando fieramente sus perfiles. Todos sus personajes se mantienen fríos en sus rostros y posturas. En su labra prefiere las superficies levemente onduladas. El drapeado de sus figuras se determina mediante surcos lineales realizados con rayas menudas.

Se ha pretendido ver la mano de este maestro también en otros lugares: en la parte alta de la compleja portada de *Santa María la Real de Sangüesa*, en las esculturas de *Santiago de Agüero* (provincia de Huesca) y (quizá en su último período) en la portada de *Egea de los Caballeros.*[29] No parece que recibió contratos para actuar en Navarra.

• El Maestro de Uncastillo

Riguroso contemporáneo del Maestro aragonés fue otro artista, quizá navarro, al que Gudiol y Gaya Nuño apellidaron el **Maestro de Uncastillo** porque fue en esa villa donde realizó una de sus más notables obras: los tímpanos y capiteles de la **iglesia de Santa Marta** y de **San Miguel** (hoy en Boston).

Aunque se ha hablado de posibles influjos del Maestro de Leyre y de semejanzas con los canes de la cornisa de Artaiz, el lenguaje plástico del Maestro de Uncastillo es muy personal.



Capitel sobre Job del Monasterio de La Daurade.

El maestro de Uncastillo









Iglesia de Santa María de Uncastillo. Aragón.

28. URANGA-IÑIGUEZ, A.M.N. t. III, p. 23.

29. J. GUDIOL, J.A. GAYA NUÑO, «Arquitectura y escultura románicas». En A.H. t. V, p. 156 ss.

1.- Detalle del tímpano. 2.- Figuras de las arquivoltas.

❶



❷

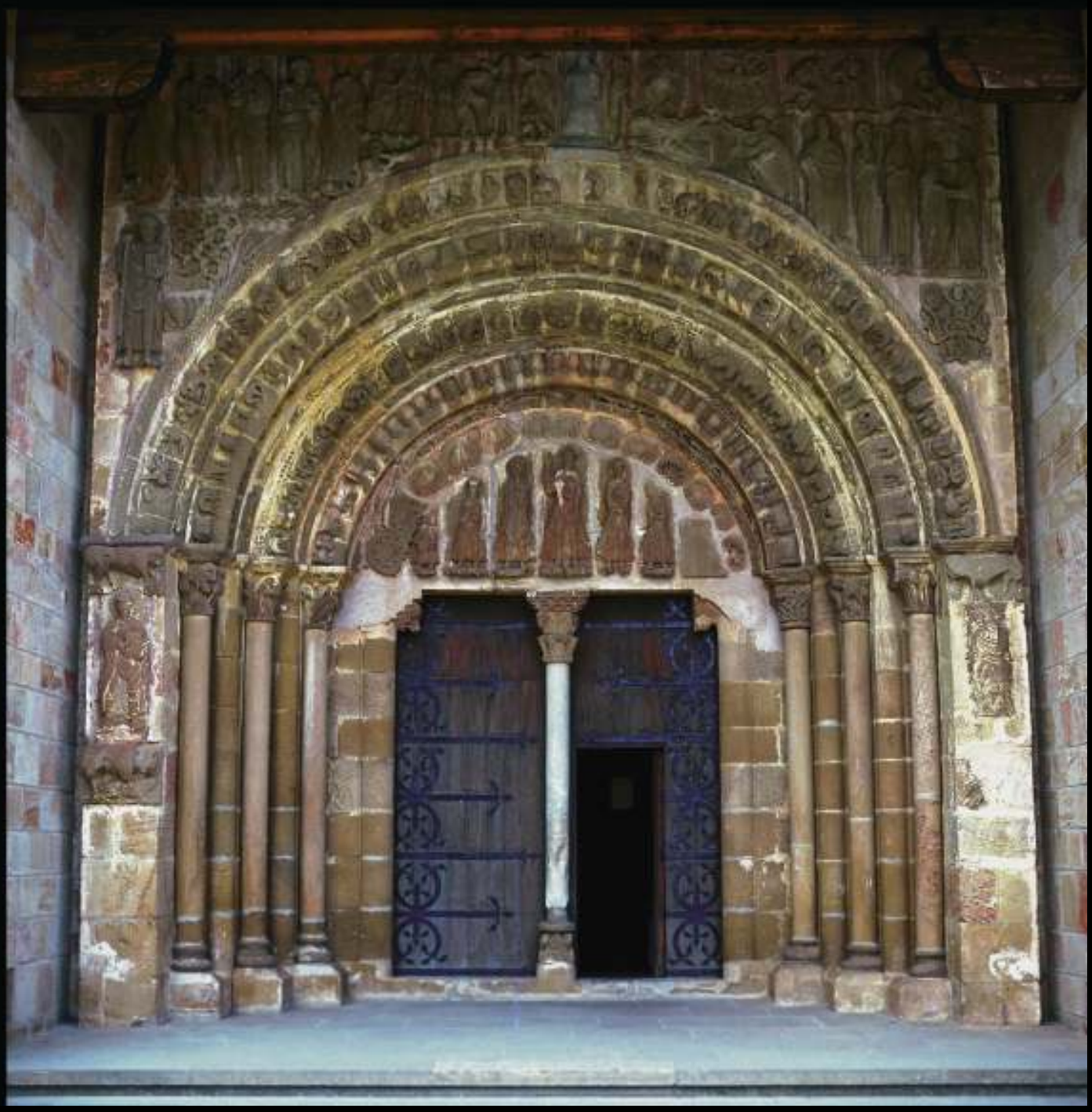


Porta Speciosa. Leyre



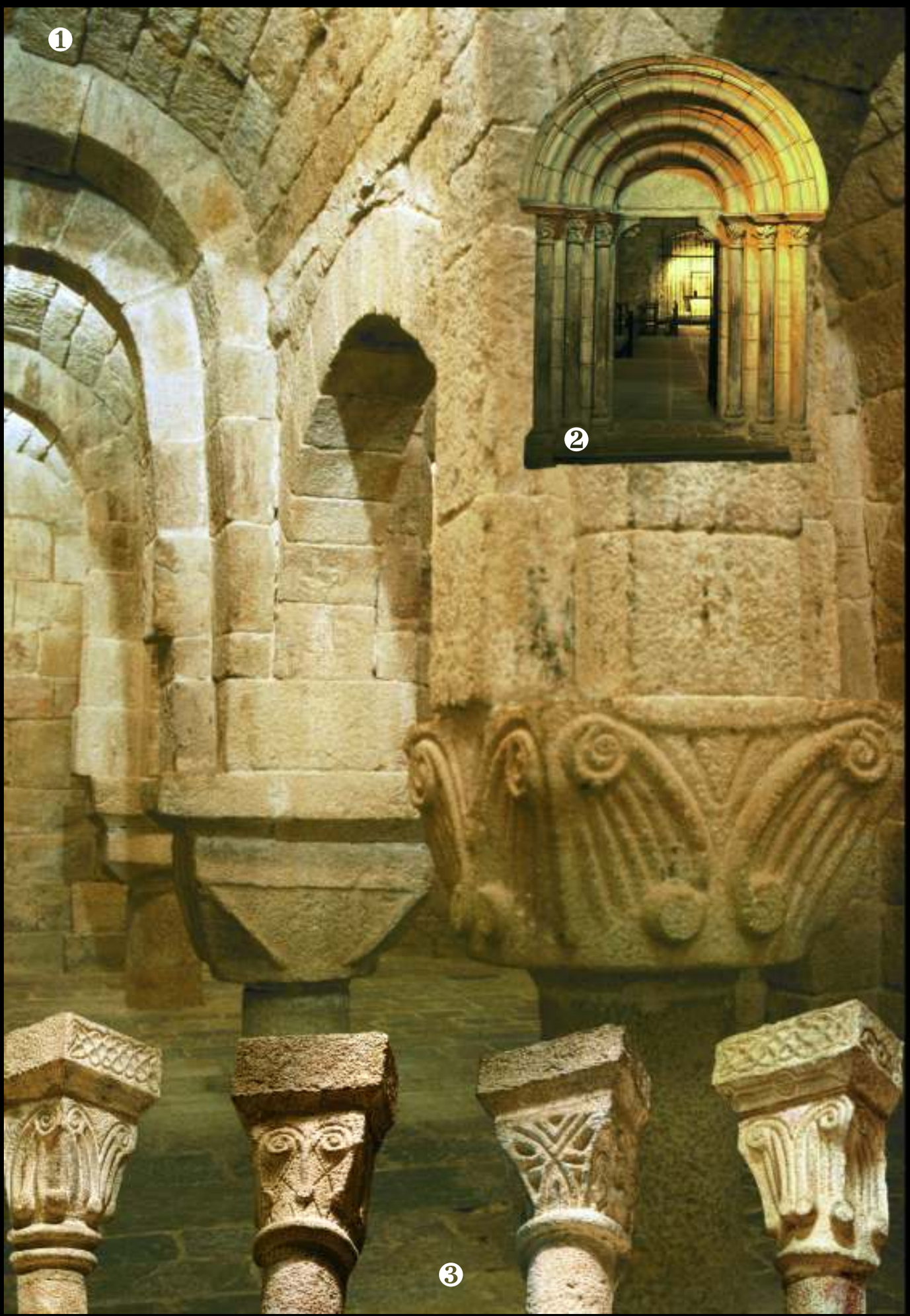






Maestro Esteban. Leyre

1.- Cripta. 2.- Puerta sur. 3.- Capiteles del templo.



Maestro del claustro. Pamplona

Capiteles con ornamentación vegetal.
Restos de la Catedral románica.



Maestro del claustro. Pamplona



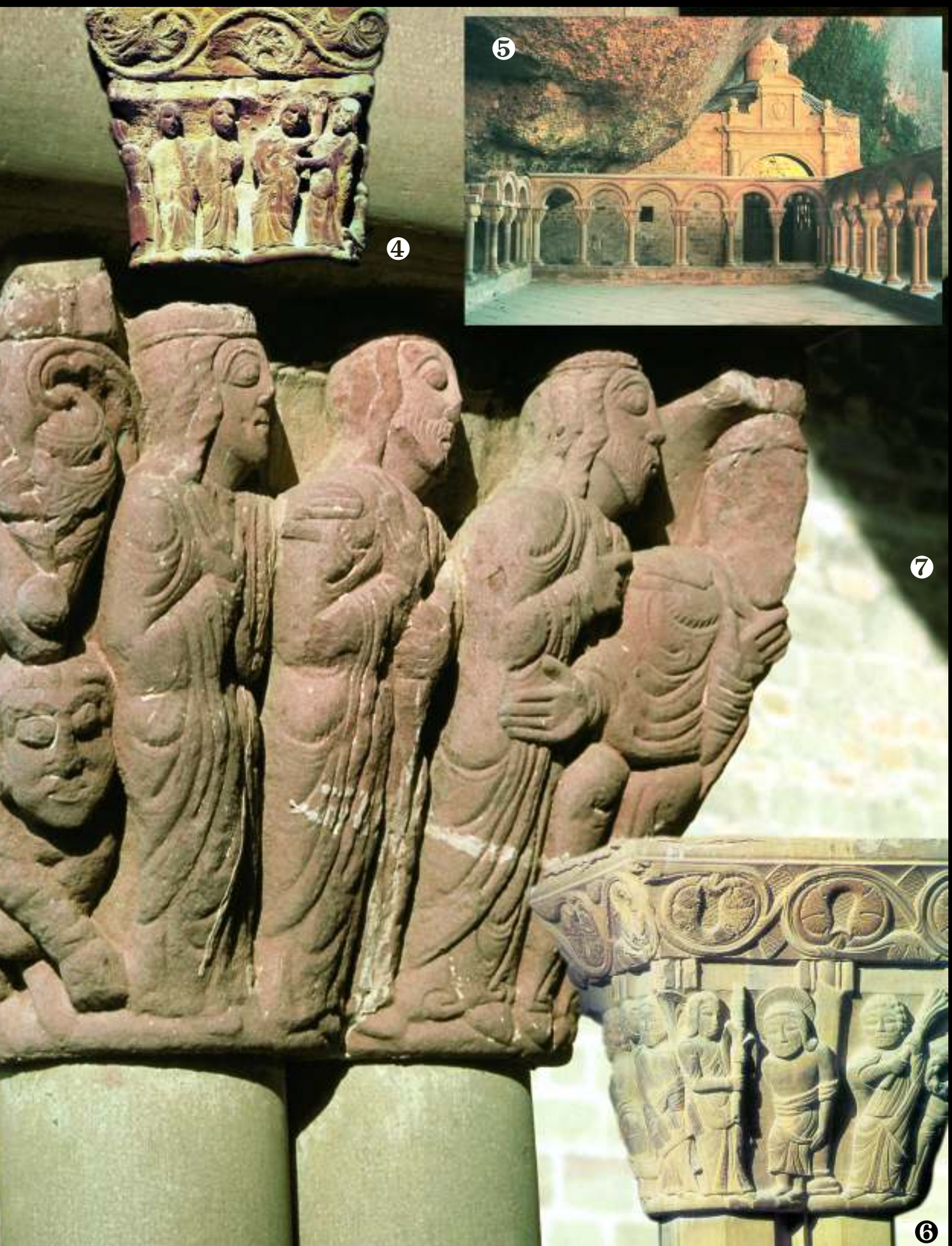
Capiteles historiados. Capitel de Job, capitel de la Pasión, capitel de la Resurrección.



Maestro de San Juan de la Peña



1.- Detalle del claustro de San Juan de la Peña. 2.- Capitel del claustro de San Juan de las Peña. 3.- Claustro de San Pedro de Huesca.
4.- Capitel del claustro de San Pedro de Huesca. 5.- Claustro de San Juan de la Peña. 6.- Capitel del claustro de San Pedro de Huesca.
7.- Claustro de San Puan de la Peña.



El maestro de Olite









Iglesia de San Pedro de Olite.

Se distingue por su afición a los grandes y amplios ropajes, los estirados bigotes de sus rostros, que dejan libres unos labios extremadamente gruesos. Sus figuras llenan las zonas cóncavas de las arquivoltas: y se las ve como prensadas por baquetones salientes. Se complace en caprichosas lacerías, hojarascas lisas o cuajadas de perlas, y exóticas cabezas simiescas. Por la significación que hay que dar a tales figuras parece clara su afición a lo satírico y grotesco.

• Otros maestros

Condicionados como estamos por la carencia de documentación que se refiera directamente a la vida y actividad de los artistas del País Vasco en tan lejanos siglos, resulta obligado recurrir al análisis estilístico como hilo conductor que nos permita exponer con un cierto orden y claridad la extensa labor realizada en la decoración monumental de nuestras iglesias románicas.

Según J.E. Uranga,[30] mediado el siglo XII, debió de producirse en Navarra un nuevo impulso artístico en la escultura románica, semejante al que se produjo a comienzos del mismo siglo en Pamplona. Es larga la enumeración que el mismo autor hace de las iglesias en cuyas portadas pueden hallarse muestras de la habilidad plástica y el sentido artístico de manos navarras, desde Irache, Artajona, Gazólaz y Orisoaín hasta Zariquiegui y Cirauqui, etc.

Destaquemos como ejemplo la finísima labor de *un artista navarro filobizantino* en los capiteles y cimacios de la **puerta de San Pedro de Olite**.

Más tarde vendría *otro artista* a ornarla con un tímpano y un dintel góticos. Iñíguez sospecha que fue la obra del segundo maestro de Silos el factor determinante de esa floración.

* * *

En general se admite que muchas veces el maestro arquitecto de las iglesias del siglo XII se identificaba con el escultor principal que dirigía toda la obra de decoración monumental. Por esa razón, al abordar la escultura románica vasca de mediados del siglo XII, no lo haremos sino comentando al mismo tiempo la arquitectura. Este enfoque no debe extrañar a quien sabe que la plástica figurativa cristiana renace en el Románico dentro de ese seno grandioso y fecundo que es la gran arquitectura sagrada del Cristianismo.

5.

■ La expansión románica en Navarra

Tendremos que empezar recordando el trágico destino que, como en otras muchas regiones, tuvo en Navarra y en el País Vasco en general, la gloriosa herencia del románico.

La invasión eclesiástica franca. La europeización de Navarra y su reino, es decir, la asimilación de ideas, ritos litúrgicos y modelos culturales norpirenaicos, se había iniciado ya en tiempo de Sancho el Mayor. Pero fue sobre todo en el reinado de **Sancho Ramírez** (1076-1094), rey de Aragón y de Navarra, cuando este movimiento se precipitó. Este rey, casado en segundas nupcias con Felicia, hija del conde de Roucy, superado un primer conflicto con Roma por haberse atrevido a colocar a su propio hermano en la sede de Pamplona, supo aceptar que Frotardo, abad de Saint-Pons de Tomières y legado del Papa (Gregorio VII) para asuntos eclesiásticos de la región, nombrara un obispo a su gusto. Éste fue Pedro de Rodez (o Pedro Andouque), un monje francés, culto, inteligente y dinámico que procedía del monasterio de Sainte-Foy de Conques y que en la historiografía diocesana es conocido con el nombre de **Pedro de Roda**. Él fue quien introdujo en la iglesia de Pamplona el orden canonical según la regla de San Agustín, y el que favoreció lo que Goñi Gaztambide ha calificado de «invasión eclesiástica franca».

Por una parte, parece que se excedió concediendo rentas navarras a iglesias y monasterios francos; y por otra parte, no tuvo reparo en llamar a monjes franceses a ocupar cargos en su diócesis. En el monasterio de San Esteban de Deyo se instalaron por la fuerza monjes franceses después de haber expulsado a los navarros. El obispo Pedro nombró prior de su catedral al francés Aymon. No fue caso único. Hugo de Conques obtuvo la misma dignidad. Y en el Archivo de la catedral de Pamplona abundan los nombres franceses referidos a los canónigos del cabildo.[31]

Esta «invasión» francesa no se hizo sólo en el plano eclesiástico. Los reyes navarros llevaron una política de repoblación facilitando el **establecimiento de burgos francos**, una operación que se fue realizando de una manera sorprendente sobre todo en Pamplona, Sangüesa, Puente la Reina y Estella.

La destrucción de la herencia del s. XI. No puede dudarse de que fueron el evidente progreso de la sede de Pamplona en todos los órdenes y el apoyo del expansionista rey Alfonso el Batallador (1104-1134) los factores que determinaron la difusión y el desarrollo del arte románico en los dominios del reino navarro-aragonés, comenzando por la catedral de Pamplona. La floración arquitectónica debió de ser digna de la célebre frase del monje Raúl Glaber: «la Cristiandad se cubrió del blanco manto de las iglesias». Pero a esa explosión de admirativo entusiasmo en la pluma del historiador debe seguir el llanto sobre la desoladora destrucción que hizo desaparecer en años posteriores tan riquísima herencia. Por lo que se refiere a Navarra, J.E. Uranga ha hecho parcialmente ese recuento con datos que merecen nuestra meditación y hacen estremecerse a cualquiera que sienta un poco de amor a las bellas artes:

«Del siglo XI perdió la Cristiandad monumentos capitales como el de Nájera y San Millán de Yuso. El siglo XII continuó la misma racha y fueron arrasados la catedral, los claustros y todas las iglesias de los burgos de Pamplona, Santa María de Sangüesa, Santiago de Puente la Reina. Todas las iglesias primitivas de Estella corrieron igual suerte, dejando en pie los ábsides de algunas de ellas. Si añadimos los mil monasterios y monasteriolos, las fun-

30. AMN, III, 149.
31. J. GOÑI GAZTAMBIDE, *O. c.*, 297.
32. AMN,
33. J.A. BARRIO LOZA, *La arquitectura románica vizcaína.* (Bilbao 1979), p. 13.

daciones de los Templarios y Hospitalarios de San Juan de Jerusalén, el resultado es que de aquellos grandes centros del arte románico falta todo lo fundamental y sólo parcialmente podemos imaginar lo que sería la gran arquitectura procedente de León y desarrollada en Nájera; o la jaquesa, continuada en Sangüesa, culminada en la cabecera de Irache; ni tampoco la compostelana, inspiradora de la catedral de Pamplona».[32]

Otros desastres. Y algo parecido se podría decir de los otros territorios vascos, como ha escrito el profesor Barrio Loza, refiriéndose a los desastres causados en nuestra tierra por las contiendas bélicas y sociales: «Invasión francesa de 1794, Guerra de la Independencia, Guerras Civiles Carlistas, y Guerra Civil Española. Si a esto añadimos los conflictos sociales y las interminables Guerras de Bandos, será fácil comprender que el arte vasco y, más el medieval, son los más castigados de la Península».[33]

* * *

A pesar de lo destruido, la arquitectura románica en Navarra es rica, mucho más que en las otras provincias vascas. Es tanta que merece ser reseñada en grupos que tienen ciertos caracteres comunes.

• Iglesias-faro

Es un grupo de templos que ha merecido esta especial denominación porque estaban dotadas de una torre abierta e iluminada, con la que al borde de la calzada jacobea parecían alumbrar el camino de los peregrinos y reavivar su ferviente paso.

Vadoluengo

La **iglesia de San Adrián** de Vadoluengo se encuentra a las afueras de Sangüesa en el punto en que los peregrinos, dejando atrás las estribaciones del Pirineo navarro y aragonés, se disponían a vadear el río Aragón y enfilar su pasos hacia la ribera del Ebro. Fue consagrada en 1141 y donada por Alfonso el Batallador a la abadía de Cluny.

La planta es un sencillo rectángulo de dos tramos más una cabecera semicircular. El arco triunfal, de medio punto doblado, descansa sobre pilares. A la altura de los cimacios una imposta recorre todo el perímetro. Todos los elementos de la decoración interior son jaqueses. La cubierta es de medio cañón sobre arcos fajones; la del ábside es de horno.

La portada hacia el exterior se abre por el lado de la Epístola; tiene dos arquivoltas lisas; la interior descansa sobre dos columnas de fuste corto. Dintel y tímpano han sido reformados en una reciente restauración; pero se conserva un crismón. Una hilera de canes representando motivos decorativos y animales recorre el alero.

Sobre el último tramo de la nave se levanta una **torre cuadrada** con saetera en la parte inferior, y en su cuerpo superior una ventana geminada en cada lado, de perfil muy esbelto, que justifica su denominación de iglesia-faro.

Eunate

No muy lejos de Puente la Reina, aislado en medio del campo, espera al peregrino la **iglesia de Santa María de Eunate**, un atractivo edificio románico construido hacia 1175.

Sorprende al visitante la originalidad de su **planta** consistente, como en Torres del Río, en un octógono, y especialmente la novedad única del **pórtico** que rodea la ermita por todos sus lados con una arquería octogonal irregular sin que tenga vinculación alguna estructural ni constructiva con la capilla.

Se sabe que este edificio tenía una **función cementerial** en 1520. Pero nada se sabe de sus orígenes. Se especuló hace años con la posibilidad de que fuera una fundación de la Orden del Temple, cuya función principal fue la protección de los peregrinos. Ahora se considera más probable que fuera propiedad de la Orden de San Juan de Jerusalén, que tuvo algunas fundaciones en esta región.

La ermita tiene un diminuto ábside de dos cuerpos, el inferior con arquería ciega, y el superior con arcos de medio punto. Una de las originalidades de esta ermita es que la puerta de ingreso y el ábside se sitúan en ejes perpendiculares entre sí. En alzado, se articulan dos pisos, separados por una imposta lisa. El superior tiene ventanas abiertas en vanos ceñidos por soportes de fuste muy corto. Sobre esas columnillas descansan los arranques de los nervios de la bóveda, una cúpula peraltada de sabor musulmán. Los nervios que articulan la bóveda comienzan a curvarse aunque el muro sobre el que se apoyan sube recto hasta una nueva imposta lisa.

La volumetría octogonal del conjunto no se ve desvalorizada por la presencia del **torreón prismático** que sirve de subida al tejado y que permite también hablar de la **función de faro** de esta atractiva ermita situada en la llanura de Valdizarbe.

Los capiteles de sus columnas son el único elemento decorativo del conjunto. Los hay de temas vegetales, otros con figuras de animales reales y monstruosos, y también humanas: entre ellas, alguna curiosa escena de danzarinas y músicos. Pero está claro que la validez estética y el atractivo de este edificio reside en la belleza simple y original, y hasta genial podríamos decir, de su arquitectura. Es lo que también puede decirse de la próxima iglesia-faro de Torres del Río.

Torres del Río

Iglesia del Santo Sepulcro. Torres del Río es una pintoresca villa situada al borde de la vieja Calzada de Compostela, a medio camino entre Los Arcos y Viana. Se sabe que había allí un hospital; pero aún se discute si la iglesia fue de los Caballeros del Santo Sepulcro, o fue dependencia del monasterio de Irache.

Debió de construirse hacia 1170. Lo avanzado de su datación no impidió a los constructores conservar el recuerdo mozárabe, y cubrieron su espacio con una bóveda califal, de arcos que se cruzan y no convergen en la clave.

El plan centrado, como reminiscencia de la basílica de Jerusalén, parece sugerir la pri-

El Maestro de San Juan de la Peña







Tímpano, claustro y capitel de San Pedro el Viejo de Huesca, del maestro de San Juan de la Peña..

Ref. gráfica: Summa Artis.

El Maestro de San Juan de la Peña

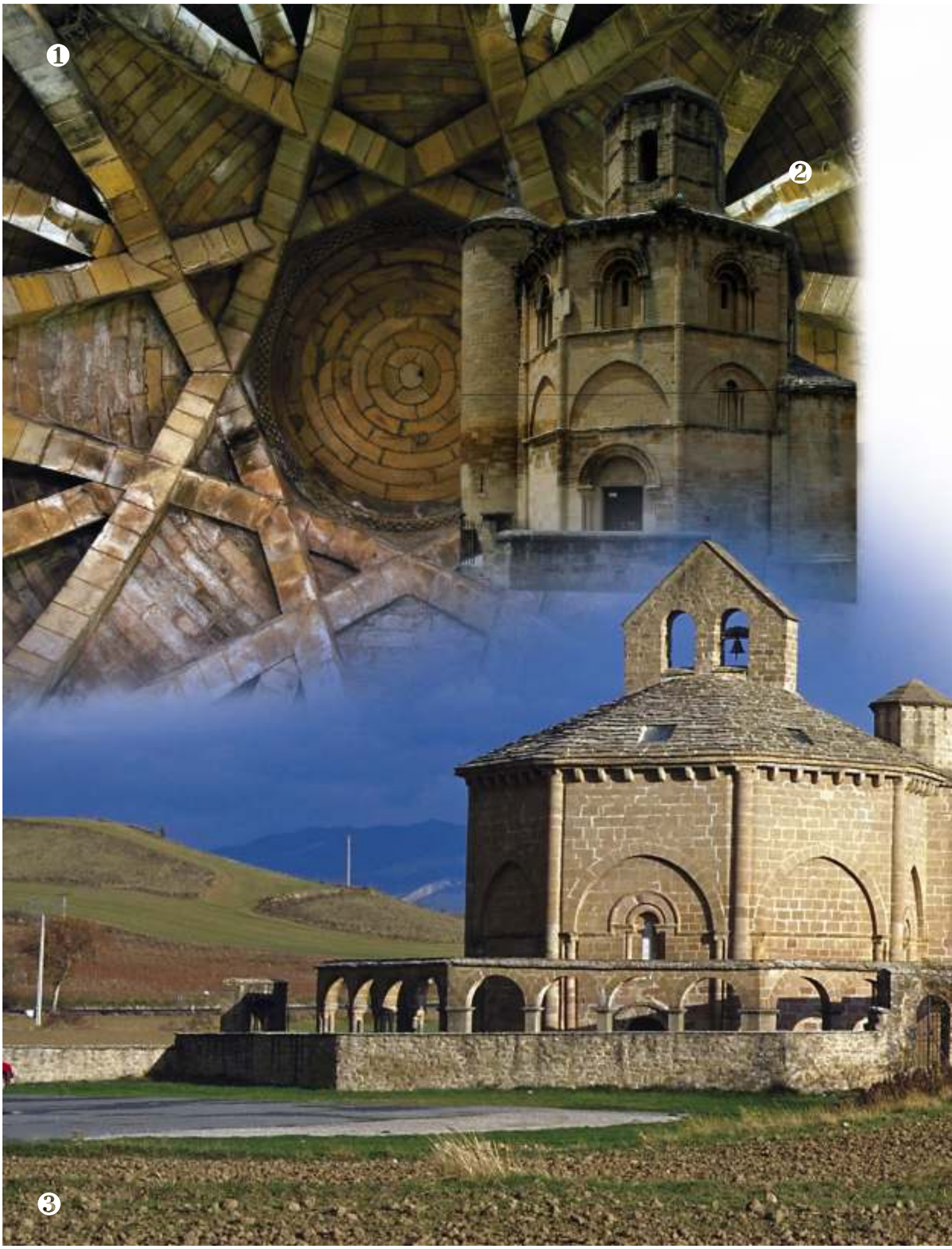




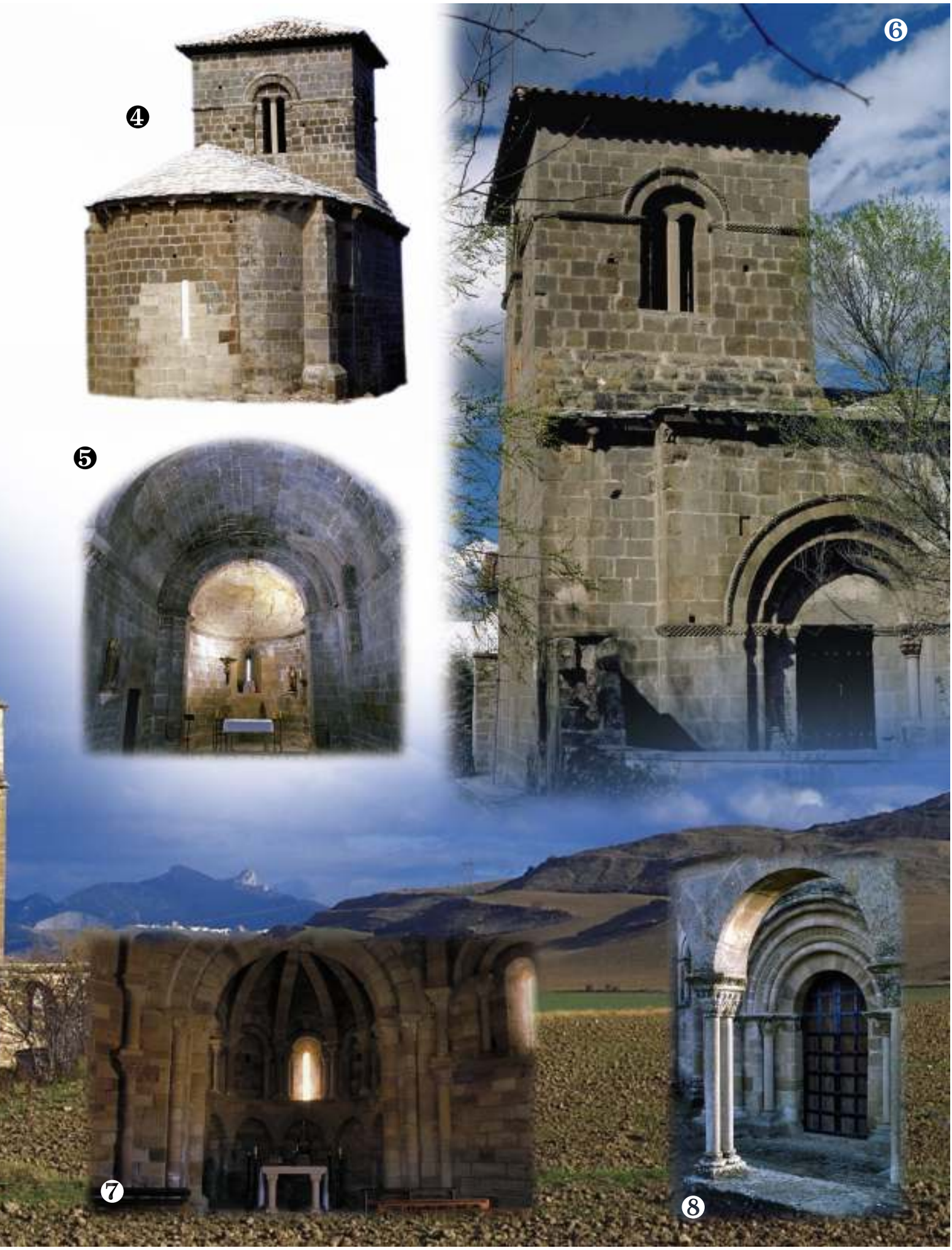


Capiteles del monasterio de San Juan de la Peña

Ref. gráfica: Summa Artis.

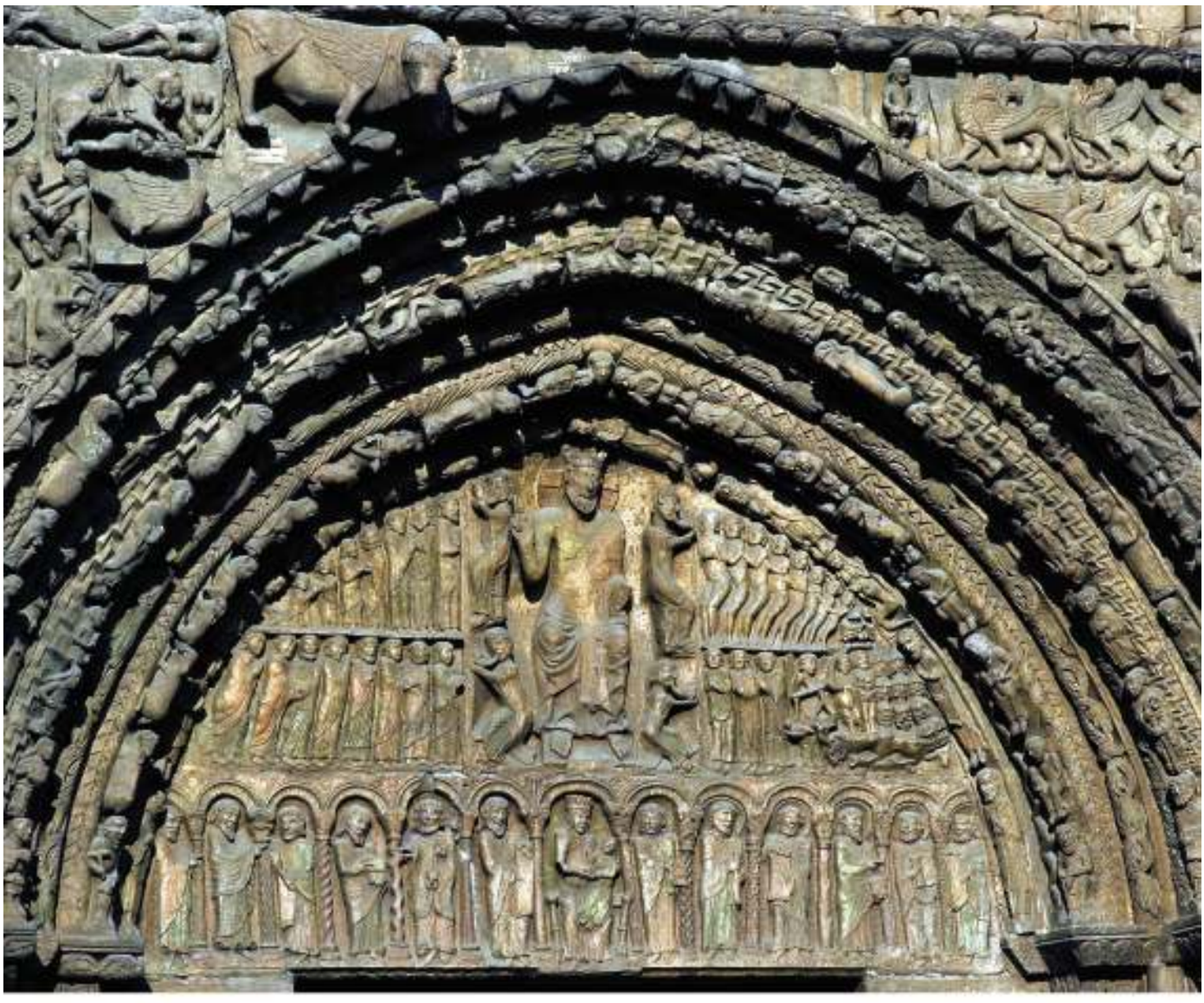

1
2
3

1 y 2.- Cúpula y vista exterior de la iglesia de Torres del Río (N). 3.- Iglesia de Santa María de Eunate (N). 4, 5 y 6.- Interior, ábside y exterior de la Iglesia de San Adrián de Vadoluengo. Sangüesa (N). 7 y 8.- Interior y exterior de la Iglesia de Santa María de Eunate (N).



Santa María de Sangüesa

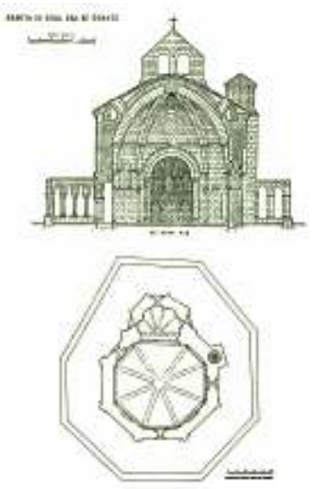






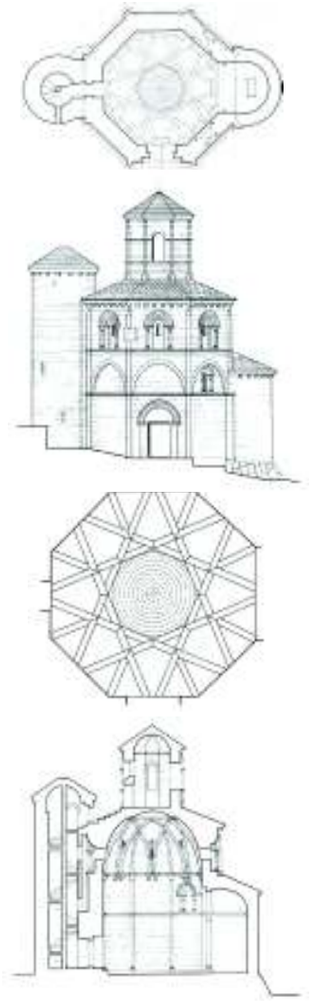


EUNATE



Ref. gráfica: Catálogo monumental V.

TORRES DEL RÍO



Ref. gráfica: Catálogo monumental V.

mera hipótesis, pero en realidad la planta de esta iglesia no es circular sino rigurosamente **octogonal**.

El acceso al templo es por el lado sur; y su alzado se articula mediante dos cuerpos decrecientes en altura separados por impostas taqueadas de tradición jaquesa. El espacio interior forma así un conjunto muy compacto de inolvidable belleza plástica.

Para que fuera verdadero «faro», y mantener la luz encendida en la esbelta linterna que culmina el edificio, tuvo que construirse el **torreón** con caracol adosado al edificio principal por el lado oeste; en el lado opuesto se abre un pequeño ábside que funciona como cabecera.

La escultura suma, según Iñiguez,[34] recuerdos pamploneses y aportaciones de San Vicentejo (Álava) y Sto. Domingo de la Calzada. Varios son los **capiteles** preciosamente trabajados. Especialmente interesantes por su iconografía son los capiteles de las columnas del arco triunfal, que desarrollan las escenas de la Resurrección según la tradición sirobizantina.

En las columnitas que enmarcan las **ventanas** abocinadas del ábside predominan capiteles decorativos, de follajes o de animales (camellos), algunos con clara influencia de Santo Domingo de la Calzada. Los hay también de tradición cisterciense.

• Iglesias de tres naves y muy ornamentadas

Como iglesias de carácter singular, habría que notar primeramente algunas que gozan de cierta monumentalidad (algunas incluso enclavadas en topografía rural), con tres naves y copiosa ornamentación.

San Pedro de Aibar

San Pedro de Aibar es de 1146: Es de un arte románico típico de las iglesias del Camino.

Presenta la peculiaridad de tener **tres naves** de tres tramos, y se supone que tendría una cabecera de tres ábsides semicirculares que desaparecieron al ampliarse el templo en el siglo XVI. En alzado las naves están separadas por seis pilares cruciformes con medias columnas adosadas a sus frentes con capiteles.

Es precisamente la riqueza y variedad de sus **23 capiteles** lo que constituye el verdadero tesoro artístico de San Pedro de Aibar. No podemos describirlos. Pero en ellos se pueden hallar muestras del riquísimo repertorio temático de la decoración monumental del románico maduro: Desde los vegetales y geometrizados coronados con volutas y caulículos hasta los de leones y cuadrúpedos, águilas, sirenas y otros seres fantásticos.

Este rico conjunto escultórico se ha puesto en relación con el románico leonés, aunque otros apuntan a una filiación más próxima, el castillo de Loarre, del que podrían proceder concretamente los motivos de pájaros y águilas. Pero la apreciación unánime es que el maestro de Aibar se halla inmerso en la temática y estilística del románico del Camino.

Santa María la Real de Sangüesa

Santa María la Real de Sangüesa a pocos kms. de Aibar, es un conjunto arquitectónico muy interesante, sugestivamente restaurado, en el que puede verse el complejo resultado de una labor que debió de extenderse a lo largo de un siglo, desde el románico hasta formas protogóticas.

Como ya hemos dicho al hablar de la arquitectura, **Santa María la Real de Sangüesa** puede considerarse iniciada en el segundo tercio del siglo, poco después de que la fundara Alfonso el Batallador en 1131 a beneficio de los Caballeros de San Juan.

Del edificio estrictamente románico le quedan tres ábsides (el central más elevado que los dos laterales), estructurados en tres pisos, definidos por dos líneas de impostas que, como en el interior, revelan la influencia jaquesa.

Pero en Santa María la Real, como veremos en seguida, es la escultura la que concita la atención del peregrino y del visitante y plantea enigmas al historiador.

Es admirable su abundante y variada decoración monumental, especialmente la que cubre su portada, una de las más ricamente esculpidas del románico español.[35]

Maestros de la Portada. Indudablemente está trabajada por varias manos bajo la dirección, al menos, de dos maestros; pues es claro que hubo una reutilización de esculturas correspondientes a dos portadas sucesivas, una del último cuarto del siglo XII y otra de comienzos del siglo XIII. En ese momento debió de rearmarse la portada tal como hoy la vemos; por cierto, con excesivo descuido si se observa que quedaron descentradas ambas partes.

Al autor más antiguo, a quien se le identifica con el **Maestro de San Juan de la Peña** se le atribuye la parte alta, es decir, las dos arquerías del coronamiento que cobijan un apostolado presidido por el Pantocrator; son figuras hieráticas, de plegados simples incisos, y rostros cuadrados con grandes ojos.

El otro es el **Maestro Leodegario**, conocido porque firma en una de las estatuas-columnas de la jamba izquierda. Este es un maestro más evolucionado que el anterior, quizá francés o, al menos, buen conocedor de las magistrales esculturas del *Portail Royal de Chartres*, aunque otros lo relacionan con el arte borgoñón.[36]

La puerta. La puerta sangüesina es abocinada y se estructura con cinco arquivoltas apuntadas que descansan sobre estatuas-columnas (tres por cada lado) que no son anteriores a 1200. En ellas un hieratismo monumental se alía espléndidamente con un perfecto sentido del ritmo y del contraste como medios plásticos de expresión.

Las tres de la **jamba izquierda** representan a las tres Marías –la Magdalena, la madre de Jesús y la madre de Santiago y Juan– Es sobre el libro que sostiene la Virgen María donde el autor ha querido dejar su firma: LEODEGARIUS ME FECIT.

Las tres de la **jamba derecha** representan a San Pedro y San Pablo, y al apóstol traidor cuya

34. AMN, III, 70-79.

35. Véase una descripción minuciosa de Santa María la Real de Sangüesa y de su portada, con amplia bibliografía, en C.M.N. T. IV, 2: *Merindad de Sangüesa,* pp. 367-381.

36. J.E. URANGA, «Las esculturas de Santa María la Real de Sangüesa». En *Las esculturas de Santa María la Real de Sangüesa.* En *Pirineos* VI, 1950, 53-66.

37. C.M.N. IV, 2, p. 372.

identificación mediante la inscripción JUDAS MERCATOR ha sido pretendida por el escultor, tal vez como toque de alerta y amenaza contra los mercaderes usureros que acompañaban a los peregrinos.[37]

La parte central de la portda. Prescindamos de la riqueza artística que ofrece la fina labra de las arquivoltas exteriores y de los capiteles, tanto del interior como del exterior (en los que algunos han visto parentescos con el Maestro del Claustro de Pamplona y con los autores del cenotafio de Nájera), para fijarnos en la parte central de la portada.

En el dintel se vuelve a contemplar a los doce Apóstoles presididos por la Madonna. Los apóstoles se identifican por sus respectivas inscripciones y visten ropas con pliegues menudos y lineales.

En el tímpano se representa el Juicio Final con un Cristo humanísimo y bendiciente, con el hombro desnudo y portando un libro sobre la rodilla. Se percibe que el sagrado Juez piensa más en los que van a salvarse que en los condenados (a su izquierda) amontonados en estrechas filas que se desnivelan cayendo hacia su perdición.

En las enjutas de la portada se han aplicado una serie de relieves de diverso tamaño y muy variado contenido procedentes sin duda de distintos conjuntos. Este revoltijo icónico, incongruente con el gran sentido de la proporción que muestran las partes esenciales de la portada, responde una vez más al «horror vacui» de la sensibilidad románica, pero hace también sospechar la intervención de maestros de inferior categoría.

• Iglesias de una nave y cúpula de trompas

Hay en Navarra también una serie de templos que, por la singularidad de su estructura están demostrando la rica variedad del arte románico. Su estudio ayuda a que no definamos nuestro concepto de lo románico sobre la idea de su aparente uniformidad. En Navarra existe un grupito de pequeñas iglesias, de una sola nave, y en realidad carentes de crucero, pero curiosamente cubiertas en su punto céntrico con una cúpula de trompas.

Podría sospecharse que en ellas trabajaron los maestros que alzaron la cúpula de la iglesia de Loarre o discípulos de aquéllos.

San Jorge de Azuelo

Hubo en este lugar un monasterio benedictino que debió de desaparecer pronto. En 1054 empezó a ser un priorato dependiente de Santa María la Real de Nájera. El edificio actual de la **iglesia de San Jorge de Azuelo** es del primer cuarto del siglo XII. Pero ha sido muy restaurado en diversas épocas. Su bóveda, por ejemplo, pertenece a una reforma del siglo XVI. Su primera construcción en románico tuvo como modelo la iglesia del castillo de Loarre.

Su única **nave** es de dos amplios tramos cuadrados, tiene crucero entre hornacinas, y una cabecera formada por un tramo de medio cañón y un ábside semicircular cubierto con cuarto de esfera. El tramo central del crucero se apoya en cuatro trompas abocinadas, que transforman el cuadrado en octógono, el cual se cubriría antiguamente con un cimborrio hoy desaparecido.

El alzado se articula con esbeltas columnas sobre dobles basas poligonales y capiteles variados.

Vista desde el **exterior**, esta iglesia cuenta con robustos muros de sillar bien escuadrado, y su cabecera ofrece un bello juego de volúmenes con el cuerpo cúbico del crucero, rematado por el cuerpo poligonal de su cubierta, y el semicircular de su ábside.

En el **interior** de su crucero los capiteles son historiados y recuerdan a los de Loarre: Tienen leones y otras figuras simbólicas, destacando la de Cristo en majestad. El ábside tiene tres ventanas con columnillas y capiteles variados, predominando los motivos vegetales.

El Cristo de Cataláin

El Santuario del Cristo de Cataláin fue un antiguo monasterio donado a la Colegiata de Roncesvalles. Funcionó como hospital de peregrinos en la ruta jacobea. Y aunque con el tiempo fue perdiendo importancia, se mantuvo hasta hoy la devoción popular al Cristo de Cataláin.

El santuario de traza románica ha llegado hasta nosotros muy transformado por obras del siglo XVIII y una restauración reciente. Del siglo XII se ha conservado el sistema de alzados, el ábside con su cubierta, los muros perimetrales de la nave única, con cuatro tramos, y la fachada. En cambio, el cimborrio, que da unidad y carácter al conjunto, y la espadaña que corona la fachada pertenecen a restauraciones tardías.

La decoración monumental, que es quizá lo que más nos puede interesar, es de inspiración jaquesa, como las de otras iglesias de la región (Valdorba). La masa del ábside está dividida en dos registros separados por dos impostas, la inferior taqueada y la superior con bolas. El cuerpo inferior presenta una galería de siete arcos de medio punto, como en Loarre, sobre columnas con capiteles decorados a base de hojas esquemáticas, sobre las que discurre el cimacio. En el segundo registro se abren tres ventanas abocinadas que dan paso a la bóveda de horno.

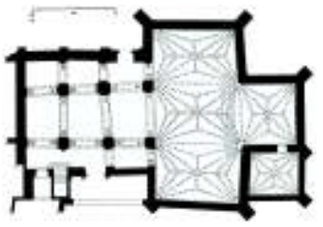
La portada, en su parte superior, presenta un lienzo de muro horadado por tres ventanas. Debajo, la puerta de medio punto tiene dos arquivoltas lisas, a los que hay que añadir un arco exterior decorado por roleos y otro interior con follaje esquemático. Dos columnas por cada lado se coronan con capiteles de variado tipo: representan arpías y personajes poco identificables. En el **tímpano**, un crismón. En todo se ve la impronta de Jaca, pero en un estilo algo rudo.

La Asunción de Olleta

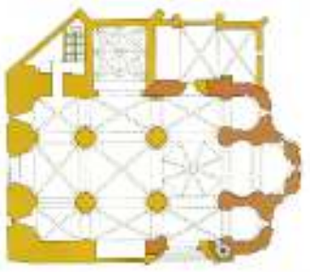
La iglesia de la **Asunción de Olleta** debió de surgir en la segunda mitad del siglo XII, a juzgar por su común estilo, bajo la influencia



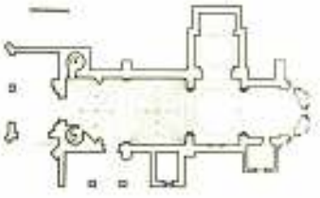
San Adrián de Vadoluengo de Sangüesa (N).



Planta de San Pedro de Aibar (N).
Ref. gráfica: Navarra Romana.

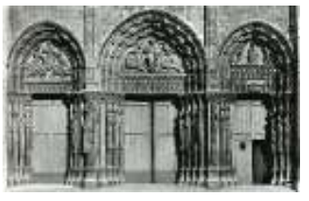


Iglesia de Santa María la Real de Sangüesa (N).
Ref. gráfica: El arte en Navarra.



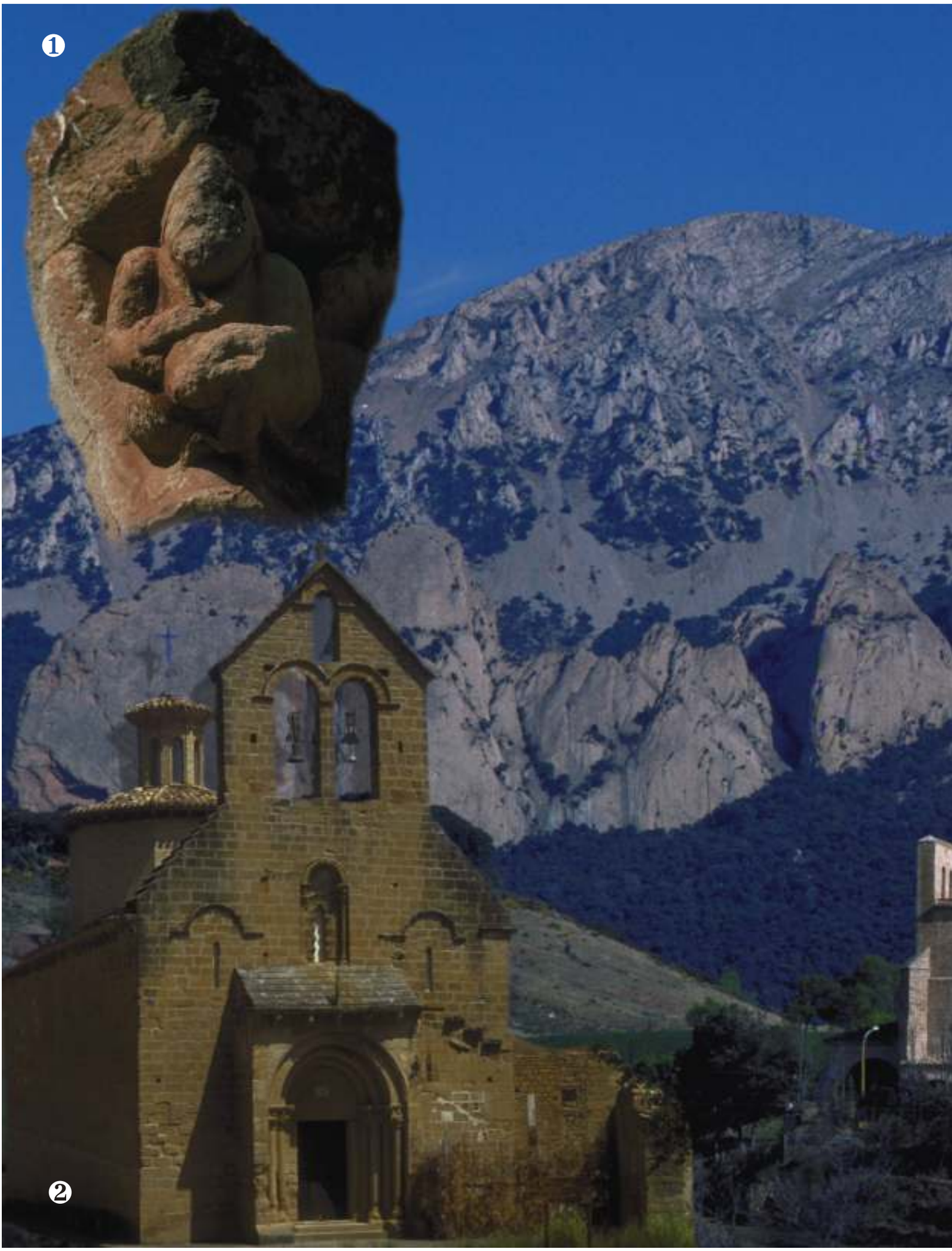
Monasterio de San Jorge. Azuelo (N).
Ref. gráfica: Catálogo monumental II.

El Maestro Leodegario

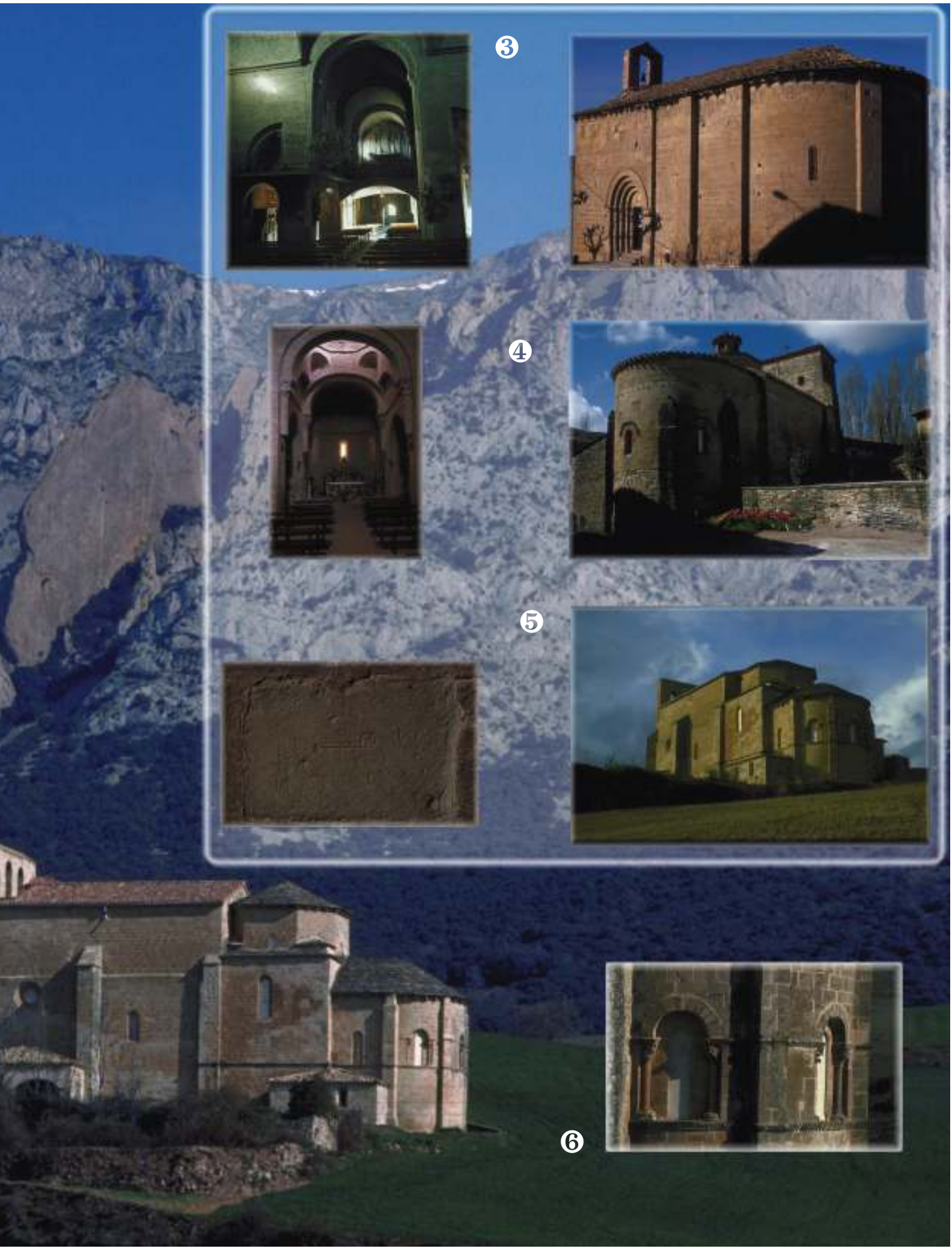




Portada oeste y detalle de la iglesia Real de Chartres.
Ref. gráfica: El arte y el hombre.


1
2

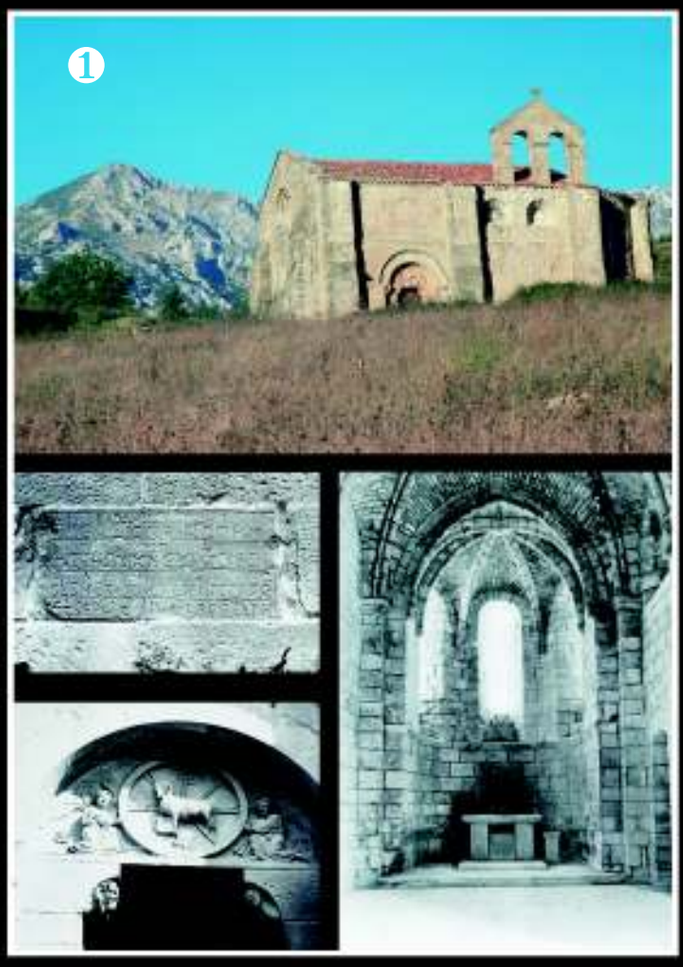
1.- Capitel de la ermita de San Jorge. Azuelo. 2.- Ermita del Santo Cristo de Catalain. 3.- Interior y ermita de Santa María de Aibar (N). 4.- Interior y ermita de la Asunción de Olleta. 5 y 6- Lápida, ermita y ábside de San Jorge. Azuelo. Foto de fondo: Ermita de San Jorge. Azuelo.




1
2
3
4
5
6

1.- Capiteles de la iglesia de Berrioplano. 2 y 3.- Portada y exterior de la ermita de Echano. 4.- Capitel de la ermita de Santa María de Zamarze- 5 y 6.- Capitel y ermita de Artaiz.

1.- Ermita de San Bartolomé. Aguilar de Codés. 2.- Iglesia de Arze. 3.- Iglesia de San Martín. Oriscáin. 4.- Iglesia de Santa María. Eguiarte. 5.- Ermita de San Miguel. Badostaín. 6.- Cripta de la iglesia de San Miguel. San Martín de Unx. 7.- Monasterio de Zamarze. Arakil.













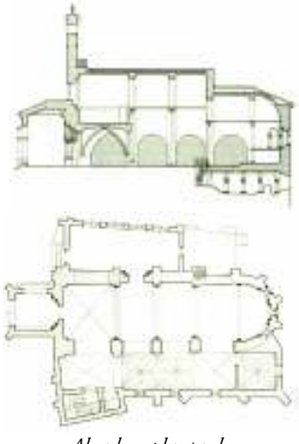




Capiteles de la ermita del Santo Cristo de Catalain.
Ref. gráfica: Hª de Navarra.

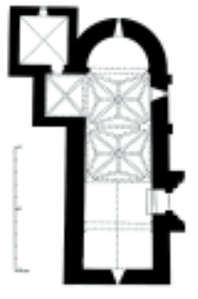


Iglesia de la Asunción de Olleta.



Alzado y planta de San Martín de Unx.
Ref. gráfica: Catálogo Monumental. Navarra





Iglesia de San Martín de Artaiz.
Ref. gráfica: Navarre Romane.

de las dos iglesias anteriores; y, como ellas, sufrió varias restauraciones.

La planta es rectangular con tres tramos, profundo ábside semicircular, con fuertes capiteles y gran cúpula sobre trompas, alojada en una torre de estructura cuadrada. Como en Azuelo, dos hornacinas laterales (al norte y al sur), a un nivel inferior a las trompas descargan el peso del cimborrio. **Los soportes** llevan semicolumnas entregas con capiteles y cimacios. En la amplia serie de capiteles del interior, los hay figurativos (figuras sedentes, animales monstruosos) y otros de temas vegetales y decorativos.

El ábside se cubre con bóveda de horno sobre imposta decorada con follaje, bajo la cual se abren tres ventanas abocinadas con arcos de medio punto. El muro perimetral se decora con canes de todo tipo en el alero, y se robustece con cuatro esbeltos contrafuertes.

La puerta de ingreso es de arco de medio punto con dos gruesas arquivoltas circulares –la exterior entre rosetas y bolas– apeadas en columnillas acodilladas de fuste liso. En los capiteles se ven cabezas entre volutas y caulículos; en ellos, como en los cimacios, se ve la impronta jaquesa.

• Otras iglesias rurales

Además de estas tres iglesias que acabamos de reseñar y que por sus dimensiones y topografía parecen alejadas de centros urbanos (la de Azuelo es calificada por Gudiol y Gaya como «la mejor construcción rural de la primera mitad del siglo XII»), debiéramos recordar aquí a un buen número de iglesitas románicas del mismo carácter rural diseminadas en los campos de Navarra y que merecen la visita de quienes sean sensibles a la gracia natural y sencilla de este tipo de construcciones sin especiales refinamientos ni en sus estructuras ni en su ornamentación. Lo cual no excluye que algunas de ellas nos reserven gratísimas sorpresas por la calidad de su decoración escultórica.

Los especialistas se complacen en registrar similitudes entre las obras de los grandes maestros antes citados, y otras muchas iglesias del campo navarro, conservadas en despoblados como ermitas carentes de especial monumentalidad. Destaquemos varias de ellas.

San Martín de Artaiz. En la hermosa puerta de *San Martín de Artaiz*, a medio camino entre Lumbier y Pamplona, se ha pretendido ver la marca del Maestro del Claustro de Pamplona. Verdad es que, si se prescinde de los leones simbólicos que flanquean la puerta, tanto las columnas de cada lado como las arquivoltas y los capiteles revelan un artista especialmente dotado.

De sus seis capiteles, dos son vegetales finamente ejecutados, otros dos figuran arpías, y los restantes son historiados. En los canes se ven figuras de difícil interpretación; y en las metopas, hay escenas (pesaje de las almas, una misa, el rico epulón, etc.) de una factura más tosca.

Santa María de Zamarce. En **Zamarce**, a poca distancia de Huarte-Arakil, está documentada la existencia de un antiguo monasterio unido desde el siglo X a la sede de Pamplona. En el siglo siguiente el santuario de San Miguel in Excelsis aparece como decanía del monasterio de Zamarce; pero la importancia alcanzada por aquél en años posteriores desplazó al monasterio originario a un segundo plano.

La construcción del pequeño templo, tal como que hoy se ve, debió de ser posterior a la de la iglesia de Aralar. Su arquitecto, buen conocedor del románico jaqués, halló una solución feliz de arquerías en torno a los vanos, siguiendo los modelos de Sangüesa.

La decoración escultórica es de formas vegetales. Sus palmetas y entrelazos son de exquisita sensibilidad, con cierto parentesco con la iglesia de Artaiz.

San Martín de Unx. Dominando un altozano, cercano a Ujué, se alza la iglesia de **San Martín** que dio su nombre al caserío de **San Martín de Unx** que se fue formando en el entorno de un castillo hoy desaparecido.

El templo consta de una nave de cuatro tramos más un ábside semicircular sobre una cripta, y un coro alto a los pies sobre un arco apuntado (obra del siglo XIV). Ábside y cripta corresponden a la parte más primitiva. El ábside tiene tres ventanas con arcos doblados de medio punto, y se remata con una imposta lisa sobre canes figurativos de cabezas monstruosas rudamente labradas. En el siglo XVIII se añadió al edificio una segunda nave al lado de la Epístola.

La portada principal (tiene otra del lado norte) pertenece a la primitiva fábrica románica. Protegida por un porche moderno, su labra escultórica es la que atrae la atención del visitante. Es abocinada mediante tres arquivoltas apeadas en columnas acodilladas que culminan en capiteles con cimacio. Éstos han sido relacionados con el Maestro de Uncastillo. Uno de ellos es esencialmente decorativo; los otros tres son figurados. En uno de ellos vemos al santo patrono del lugar, San Martín, partiendo su capa con el mendigo. En las jambas se ven extrañas cabezas combinadas con lacerías; las arquivoltas son muy simples de ornamentación, y en los canecillos surgen figuras de músicos y contorsionistas, al estilo de lo que se ve en Artaiz.

San Bartolomé de Aguilar de Codés. Al pie de la sierra de Codés, no lejos de Azuelo, se sitúa la ermita de **San Bartolomé** de **Aguilar de Codés.**

El templo es de una sola nave de dos tramos y ábside semicircular, conserva sus muros del siglo XII, pero después ha sido restaurada varias veces; y su cubierta es de bóvedas sexpartitas de estilo protogótico en las naves y gallonada en el ábside.

De su primera construcción lo más notable es su **portada**, que, según algunos, por los capiteles figurados de sus columnas (arpías, aves de rapiña, cabezas de águila, etc.) recuerdan al Maestro Esteban.[38] El tímpano, apoyado sobre ménsulas con cabezas de leones y de cabras, alberga, sobre un estrecho dintel con inscripción bíblica, un relieve del Cordero Místico dentro de un Crismón sostenido por dos ángeles genuflexos; un tema que podría relacionarse con la obra coetánea en Armentia.

38. El tema de las aves picando sus patas, según Uranga, comemzó en Sós, continuó en Leyre, persevera en los restos de la catedral iruñesa, y reaparece en Uncastillo (1156), en Santo Domingo de la Calzada (1160), en Agüero (c. 1170), en Sangüesa, etc.

Santa María del Campo. A cierta distancia de Navascués, junto a la carretera, se encuentra la ermita románica de **Santa María del Campo** que hoy funciona como capilla del cementerio. De una sencillez extrema, parece de finales del siglo XI o primeros años del XII.

Es de una sola **nave** rectangular sin tramos diferenciados, y un ábside semicircular que se cubre con un cuarto de esfera. Sobre la nave, una bóveda apuntada arranca de una imposta lisa que recorre todo el perímetro.

En sus **capiteles** del interior y en sus canecillos, se ven sobre todo los pájaros de plumaje duro y fuerte pico, y otras figuras de un bestiario muy popular en esos primeros decenios del siglo XII. También se ven figuras humanas en cuclillas, mesando su cabellera, almas torturadas de la escatología musulmana, etc.

La Purificación de Berrioplano. La parroquia actual de la Purificación de **Berrioplano** conserva un edificio protogótico de hacia 1200.

El templo tiene una nave de planta rectangular de tres tramos y una cabecera semicircular con bóveda de horno. La cubierta de la nave es de cañón, sostenida por arcos fajones de medio punto sobre pilastras suspendidas y pilares dobles adosados en el arco de embocadura del coro.

La portada es una de las peculiaridades de esta iglesia, muy transformada en sucesivas restauraciones. Es de tres arquivoltas baquetonadas sobre columnas y capiteles decorados con representaciones de luchas de centauros y la figura de San Miguel, una de las más antiguas representaciones del arcángel en Vasconia. El arco apuntado del ingreso culmina con un crismón. Toda esta labor escultórica respira un aliento arcaico y popular.

Santa María de Arce. El valle de Arce estuvo sembrado de pequeñas iglesias románicas. Entre los vestigios que de ellas han quedado y que todavía pueden descubrirse en ermitas situadas en despoblado, destaca la iglesia de **Santa María de Arce.**

El templo es de planta rectangular de tres tramos desiguales y cabecera semicircular precedida de un tramo recto, y se cubre con medio cañón entre arcos fajones, siendo el del arco triunfal algo más bajo que los restantes. Los fajones apoyan en pilastras con imposta lisa que recorre todo el perímetro. Otra imposta taqueada se dispone a una altura más baja que la anterior. Hay tres ventanas en el ábside y dos a cada lado de la nave. Son de medio punto con capiteles vegetales o de rosetas y palmetas.

Al **exterior**, los canes bajo el tejaroz, aunque bastante erosionados, permiten reconocer rostros y figuras humanas que recuerdan los canes de Artaiz. Del mismo estilo vegetal y esquemático son los capiteles de los arcos en los vanos exteriores.

La portada, situada en el lado sur, presenta, bajo un tejaroz, un arco de medio punto con tres arquivoltas, decoradas con bolas, cabecitas y piñas. Las columnas que soportan estos arcos llevan capiteles ornamentados, los dos exteriores con vegetales y entrelazos, y los interiores con figuras; el de la derecha con Cristo en mandorla rodeado de cinco personajes, y el de la izquierda con seis figuras. A pesar de su deterioro, se ha creído identificar en ellos el episodio de la Ascensión.

* * *

Influencias de Jaca. Hablando de influencias no puede dudarse de que existe una gramática de signos muy similar en muchas iglesias situadas en la Calzada de peregrinación. La **decoración jaquesa** se impuso en muchos lugares de Navarra, concretamente en algunos de los templos ya citados, como San Adrián de Vadoluengo, San Pedro de Aibar, Cataláin, Azuelo, etc. Hemos recordado ya algunas de datación bastante antigua.

* * *

Iglesias protogóticas. A una etapa posterior deben asignarse otras muchas iglesias del campo navarro, siempre –repetimos– de reducidas dimensiones, frecuentemente más calificables como protogóticas, pues lo estrictamente románico es muy poco. Así, por ejemplo, en San Juan Bautista de **Aberín**, en San Miguel de **Badostáin**, en San Román de **Cirauqui**, en San Martín de **Lerga**, en la ermita de San Pedro ad Vincula de **Echano** (Olóriz), en San Esteban de **Eusa**, en San Martín de **Orisoáin**, en Santa María de **Eguiarte**, etc.

• Los grandes focos del camino

Puente la Reina

Es en **Puente la Reina** donde confluían las principales rutas de peregrinación a Compostela. Los orígenes de la villa están estrechamente ligados al puente románico junto al cual se fue asentando. El puente se construyó en el siglo XI, antes de la fundación de la villa misma, porque resultaba imprescindible para facilitar el paso de los peregrinos a la otra orilla del Arga.

Iglesia de Santiago. Situada en la Rúa Mayor, la fachada de la iglesia de Santiago se abre directamente a la calzada compostelana. Parece que existía ya en 1142. Pero del templo primitivo sólo quedan hoy los muros perimetrales que conforman una nave de gran anchura; pero pudieron ser tres en el siglo XII.

La portada sur es lo más románico y notable de esta iglesia. Sobre una puerta sin tímpano, de arcos lobulados, lo mismo que en San Pedro de la Rúa (Estella) y en Cirauqui, se abocinan los arcos de medio punto de sus cinco arquivoltas, plenísimas de labra escultórica, dispuesta no en forma radial sino con esculturas que se suceden siguiendo la línea de cada arquivolta.

Las arquivoltas descansan sobre columnas acodilladas con capiteles pequeños en los que se ven cabezas humanas y otros temas, todo en estado de gran deterioro. Decorando los paramentos laterales, y en mejor estado de conservación, una faja de arpías parece sugerir la presencia en Puente la Reina del Maestro de San Juan de la Peña.

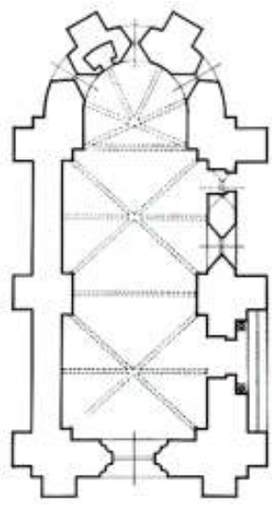
En cuanto a la ornamentación de las arquivoltas, si se hubieran conservado los 79 re-

Ermita de San Bartolomé. Aguilar de Codés







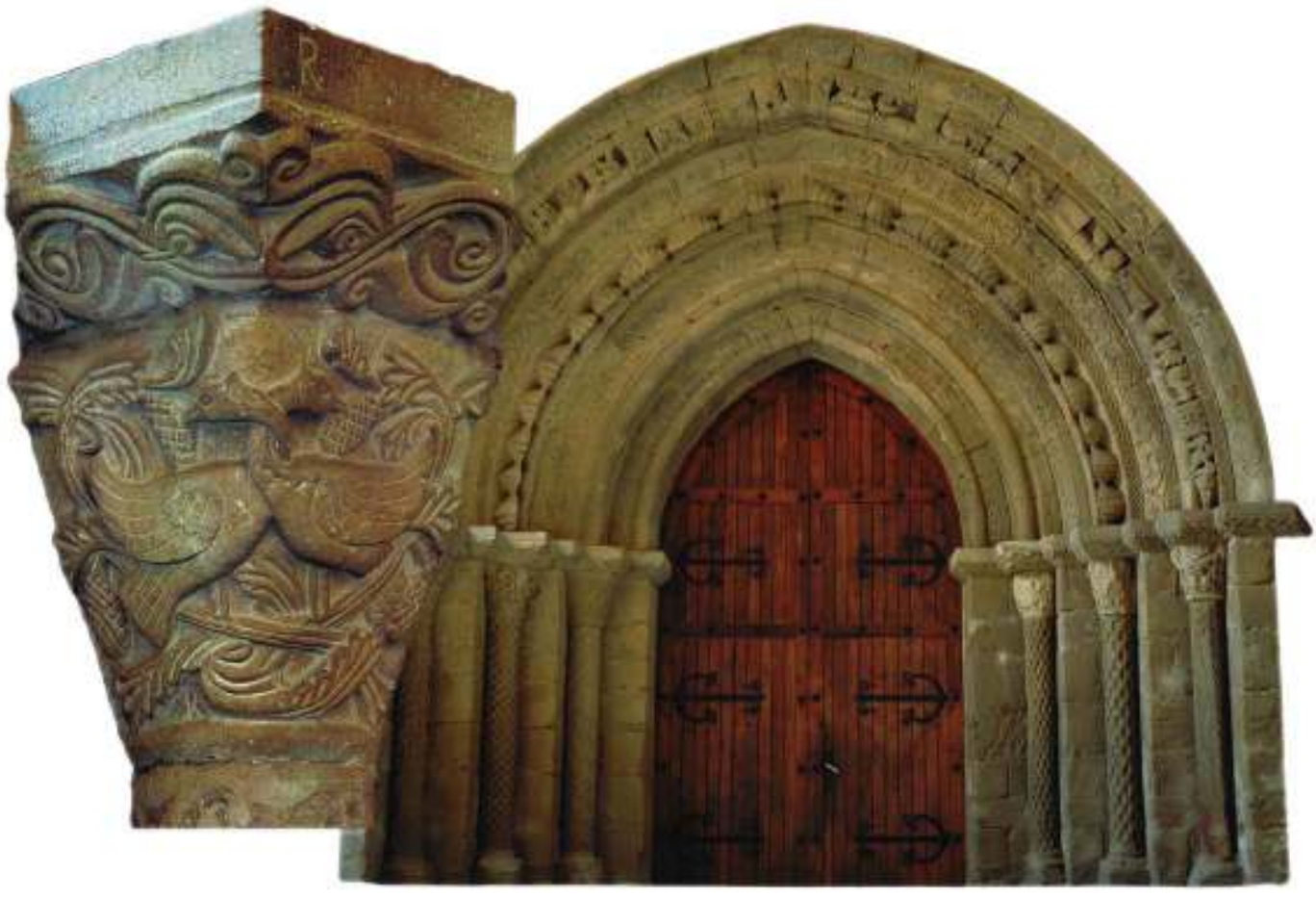


Ref. gráfica: Catálogo monumental II.



Decoración jaquesa.
Ref. gráfica: Arquitectura en arqueología sagrada.





Portada y capitel de la iglesia del Crucifijo.

Interior de la iglesia del Crucifijo.



Interior de la iglesia del Crucifijo.



A la izquierda, la portada. Bajo estas líneas la Iglesia de Santiago.

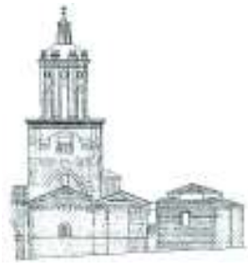


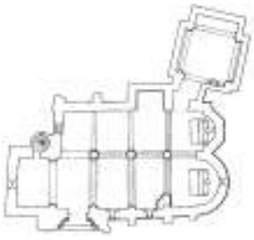
Iglesia del Crucifijo.

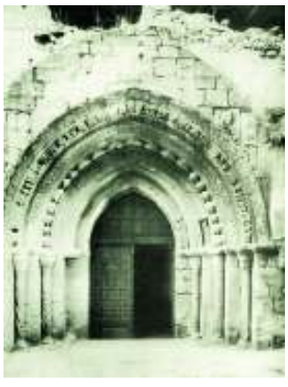


PUENTE LA REINA









Iglesia del Crucifijo. Puente la Reina (N).





Grabado de la Parroquia de Santiago.

lieves en perfecto estado hubieran merecido un análisis cuidadoso pues se ve que todo el conjunto responde a un programa bien meditado.

Esto se hace evidente si se observan, por ejemplo, las figuras que ocupan las claves de cada arquivolta. La Virgen María está en la primera; un ángel en la segunda; el Espíritu Santo en la tercera: Una **Anunciación** que evoca el episodio fundamental en la «historia de la Redención».

En el ruedo de la arquivoltas se reconocen ángeles en la primera; San Jorge y unos centauros en la segunda; el ciclo de la Infancia en la tercera; la serie de la Creación en la última.

CAPILLA DEL CRUCIFIJO. La capilla del **Crucifijo**, situada en el barrio de Murugarren (la llamada *Villa Vieja* de Puente la Reina) es también de las más antiguas entre las iglesias románicas hoy conservadas en la histórica villa. El templo primitivo data de finales del siglo XII, fundado por la Orden del Temple.

Se construyó siguiendo el esquema tan repetido en los templos románicos de Navarra: nave única de cuatro tramos con una cabecera formada por un tramo recto y un ábside semicircular, y cubierta con bóveda de cañón de arcos fajones ligeramente apuntados.

Al edificio románico se le añadió en el siglo XIV por el lado norte una segunda nave gótica.

La portada meridional es lo más notable, aparte otros elementos de decoración monumental románica en el ábside.

Tiene tres arquivoltas más dos baquetones que se disponen entre ellas. Concitan la atención en esta portada las molduras de finísima labra. La moldura final que contornea la portada es de hojas netamente bizantinas.

Cautiva la mirada del visitante la enorme variedad de temas figurativos que se acumulan en sus arquivoltas. Abundan los follajes y los entrelazos, así como las aves y los cuadrúpedos; pero sorprende sobre todo el amplio repertorio de figuras con las que se pretende evocar los vicios humanos: la codicia, la lujuria, la ira, la gula, la mujer tentadora... Todo una catequesis moral para uso de los peregrinos.

ESTELLA

Siguiendo nuestra peregrinación, de Puente la Reina llegaríamos pronto a **Estella** donde, a partir de un primer núcleo de población llamado **Lizarra** (hoy barrio) y de una fundación sucesiva de burgos (de francos y de navarros, al princpio bien diferenciados), favorecidos por el rey Sancho Ramírez a fines del siglo XI, se va desarrollando la ciudad y acrecentando su importancia con el paso de peregrinos. Allí encontraban éstos, además de un hospital, abundantes centros de arte y de piedad.

SAN PEDRO DE LA RÚA. San Pedro de la Rúa es del último cuarto del siglo XII. Construida en un altozano, desde el principio perteneció al monasterio de San Juan de la Peña, si bien fue objeto de largo litigio con la sede episcopal de Pamplona.

El templo es de tres naves son de desigual anchura. Tiene tres ábsides; el central dispone de tres absidiolos. Los arcos son apuntados, de influencia cisterciense. En el siglo XIV se repusieron las bóvedas de las naves laterales, y más tarde, en el siglo XVI, necesitó una nueva obra de restauración.

Quizá el mayor atractivo de San Pedro de la Rúa esté en su **gran claustro** románico, uno de los conjuntos de mayor riqueza escultórica de Navarra. Lamentablemente hoy sólo podemos admirar dos alas, ya que las otras dos fueron destruidas en 1572 a causa de una torpe demolición del castillo situado sobre la iglesia. Debió de labrarse hacia 1170. No hay duda de que su autor conocía el claustro de Pamplona, y probablemente también las obras del Maestro de San Juan de la Peña.

La temática de sus capiteles es de lo más rico y variado. Los hay vegetales, abundan también los de animales y arpías cuyo simbolismo no es fácil aclarar. Se siguen los episodios de la vida de Cristo según los Evangelios, y de los santos apóstoles y mártires, según las Actas de su martirio. En algunos de ellos la escena tiene su explicación epigráfica:

De San Lorenzo,

«*Hic tradit Laurencius tesauros*»

De San Andrés,

«*Hic iubet eum Egeas incarcerari*».

Por la rareza iconográfica y la manera de moldear los pliegues grabados sobre superficies curvas casi llanas, opina J.E. Uranga que el artista buscó sus modelos en el románico aragonés y no tanto en el claustro de Silos.[39]

SAN MIGUEL. La iglesia de **San Miguel** es también como San Pedro de la Rúa, de un románico tardío. Su existencia en 1187 se puede afirmar dado que se conoce la orden de Sancho el Sabio para poblar el nuevo barrio y mercado. La iglesia tiene tres naves cistercienses. Sólo la cabecera es de arte románico.

Portada septentrional. De sus dos accesos (Sur y Norte), la portada septentrional, rearmada en época moderna, y por tanto algo confusa, es la más interesante. Esta portada es ejemplo del sincretismo de la escultura románica navarra, dentro de una estilística protogótica que resume variados influjos y cuyo siguiente paso serán la Puerta del Juicio de Tudela[40] y otros conjuntos posteriores. En ella, los Apóstoles, traídos de otra puerta, unos adosados a columnas y los otros a paramentos lisos, recuerdan la portada de Sangüesa. El análisis estilístico parece revelar la labor de varios maestros.

Un primer maestro se reservó la labra del tímpano (el Cristo Pantocrator con el tetramorfos y las efigies de María y San Juan en los extremos), las arquivoltas (con ángeles turiferarios, profetas, etc.), los capiteles y los dos grandes relieves de los Apóstoles. Sus señas de identidad pueden concretarse en el tipo de cabezas barbudas y en los paños. Se trata de un artista refinado que prefirió la talla del punzón caligráfico y sinuoso para los ropajes y al mismo tiempo una cierta idealización de los rostros que anuncia el gótico. Nos parece excesivo, como hace un comentarista, vincular su estilo con el Maestro de la Anunciación de Silos.

39. AMN, III, 151 ss.

40. J.M. AZCARATE, «Sincretismo de la escultura navarra». En P.V. 1976, num. 142-143, pp. 131-150.

41. C.M.N., II, 1, pp. 483-487.

Es interesante la densidad significativa de los *dos hexámetros* latinos epigrafiados en el nimbo que rodea la figura de Cristo en el centro del tímpano, destinados a alertar contra toda tentación de superstición idolátrica.

NEC DEUS EST NEC HOMO
PRAESENS QUAM CERNIS IMAGO;
SED DEUS EST ET HOMO
QUEM SACRA FIGURAT IMAGO

(«No es Dios ni es Hombre la imagen que estás viendo; pero es Dios y es Hombre Aquel a quien esta imagen representa»).

Las cuatro **arquivoltas** se cubren con temas bíblicos y episodios evangélicos. El anillo externo, equivalente a una quinta arquivolta, está dedicado a los santos: San Pedro, San Juan Evangelista, San Lorenzo, etc. En los **capiteles** de las columnas del lado izquierdo va el ciclo de la Infancia y otros temas. En los relieves de las **jambas**: San Miguel alanceando al dragón y pesando las almas; el sepulcro vacío, las santas mujeres: Todo trabajado con fina labra, con una variada disposición de paños, y un buen sentido de la composición.

A un **segundo maestro** hay que atribuir las estatuas-columnas: grandes figuras de apóstoles y profetas con rostros esquemáticos y modelado sumario, y plegados de mayor linealismo.[41]

Una **tercera mano** debió de tallar los dos capiteles extremos del lado derecho de la portada, con temática relacionada con la peregrinación. Revela un concepto distinto de la composición; y su técnica es más profunda, buscando efectos de claroscuro.

* * *

No nos detendremos a hacer aquí la reseña de la parroquia de **San Pedro de Lizarra** la más antigua de Estella sin duda, pero transformada en gótico posteriormente; ni del **Santo Sepulcro** donde encontramos repetido el esquema de un primitivo templo románico tardío de triple cabecera que se continúa en tres naves de estilo cisterciense, y del que apenas ha quedado nada valioso de la labor escultórica que probablemente tuvo. Todo fue transformado en siglos posteriores.

El Palacio Real. En cambio merece una visita el Palacio Real, una de las pocos restos que nos han quedado del románico civil. Situado en la plaza de San Martín, es una colosal fábrica románica que puede fecharse en el último tercio del siglo XII.

El edificio consta de dos cuerpos de buena sillería, marcados por imposta moldurada a distintos niveles en cada fachada. En la **ornamentación** de sus paramentos se ve ya iniciada la sustitución de los temas decorativos humanos y expresivos del románico por los geométricos y florales del arte cisterciense. Toda la ornamentación de arcos y cimacios se reduce a dientes de sierra o simples molduras. Los menudos capiteles de las ventanas repiten los consabidos elementos de arpía y animales fantásticos, parientes de los del claustro de San Pedro de la Rúa.

Destaca por su temática inspirada en los Cantares de Gesta sobre Roncesvalles/Orreaga un capitel que representa el **combate entre Roldán y Ferragut**, y que está firmado:

MARTINUS DE LOCRONIO ME FECIT.

Es la historia de un mítico duelo y merece una atenta mirada el realismo con que están evocados los momentos del combate y la verdad de armas y vestimentas.

Santa María de Irache. Se sabe poco sobre los remotos orígenes del **Monasterio de Santa María de Irache**. La privilegiada situación de este monasterio en el paso de Navarra a la Rioja favoreció su engrandecimiento en el curso del siglo XI. Recibió muchas donaciones. Y fue un santo –San Veremundo– quien rigió sus destinos en la segunda mitad de ese siglo. A mediados del siguiente se construyó, en diversas etapas, la monumental iglesia que aún subsiste, y que fue completada en el tiempo en que los cistercienses ocuparon el monasterio. En el siglo XIII se inició su decadencia, se relajó la disciplina y hasta se fue deteriorando el edificio. Hubo que esperar al siglo XVI para que se operara una recuperación en todos los órdenes y se construyera el bello claustro plateresco.

La iglesia monasterial, probablemente en sustitución de otra prerrománica, se inició a mediados del siglo XII. A esa primera etapa corresponden la cabecera con su triple ábside y el crucero. En etapas posteriores que llegaron hasta el siglo XIII se cubrieron el crucero y las tres naves en estilo cisterciense, con bóvedas de crucería.

En alzado, el ábside central se divide en tres cuerpos, separados por impostas de tacos, motivos vegetales y puntas de diamante que se prolongan por los brazos del crucero. El cuerpo inferior del ábside central es ciego; el segundo sobre él tiene una serie de arcos de medio punto sobre columnillas y entre ellos se abren tres ventanas abocinadas. El remate del tercer cuerpo lo establecen una serie de óculos y arquillos ciegos. Un conjunto armonioso y original.

En cuanto a su **decoración monumental** hay que mencionar primeramente las cuatro figuras antropomorfas de los Evangelistas (con cabezas de animales simbólicos), acomodadas bajo las trompas del crucero y probablemente labradas a comienzos del siglo XIII. Su **portada**, del siglo XII, es también de influjo cisterciense.

Pero donde mejor luce la decoración escultórica es en los **capiteles**. Son excelentes los que coronan las grandes columnas; pero también lo son los que encuadran las ventanas. En las naves y el crucero abundan los típicamente cistercienses, es decir, vegetales y geometrizados. Los de los ábsides son más estrictamente románicos, conviviendo los historiados con los vegetales.

Los más bellos se sitúan en el arco triunfal: la columna de la izquierda lleva un combate de caballeros, y la de la derecha la Epifanía. Ambas presentan estilizadas figuras de excelente dibujo curvilíneo y de sucinto tratamiento. Son interesantes San Martín partiendo su capa y viendo a Jesús que se le presenta en sueños. En los demás capiteles se exhiben combates de guerreros, un sagitario, bichos enlazados por tallos (como en Estella). Las arquivoltas desaparecieron, sustituidas por molduras góticas.

ESTELLA

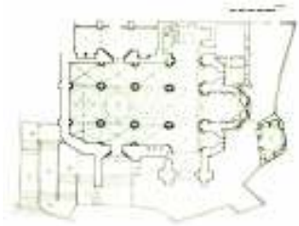




Abraham en el tímpano.

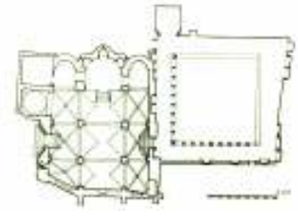


San Juan en el tímpano.



Parroquia de San Miguel.





San Pedro de la Rua.
Ref. gráfica: Catálogo monumental II.



Capitel del Infierno. Palacio Real.



Iglesia del Santo Sepulcro.

Iglesia de San Miguel. Estella





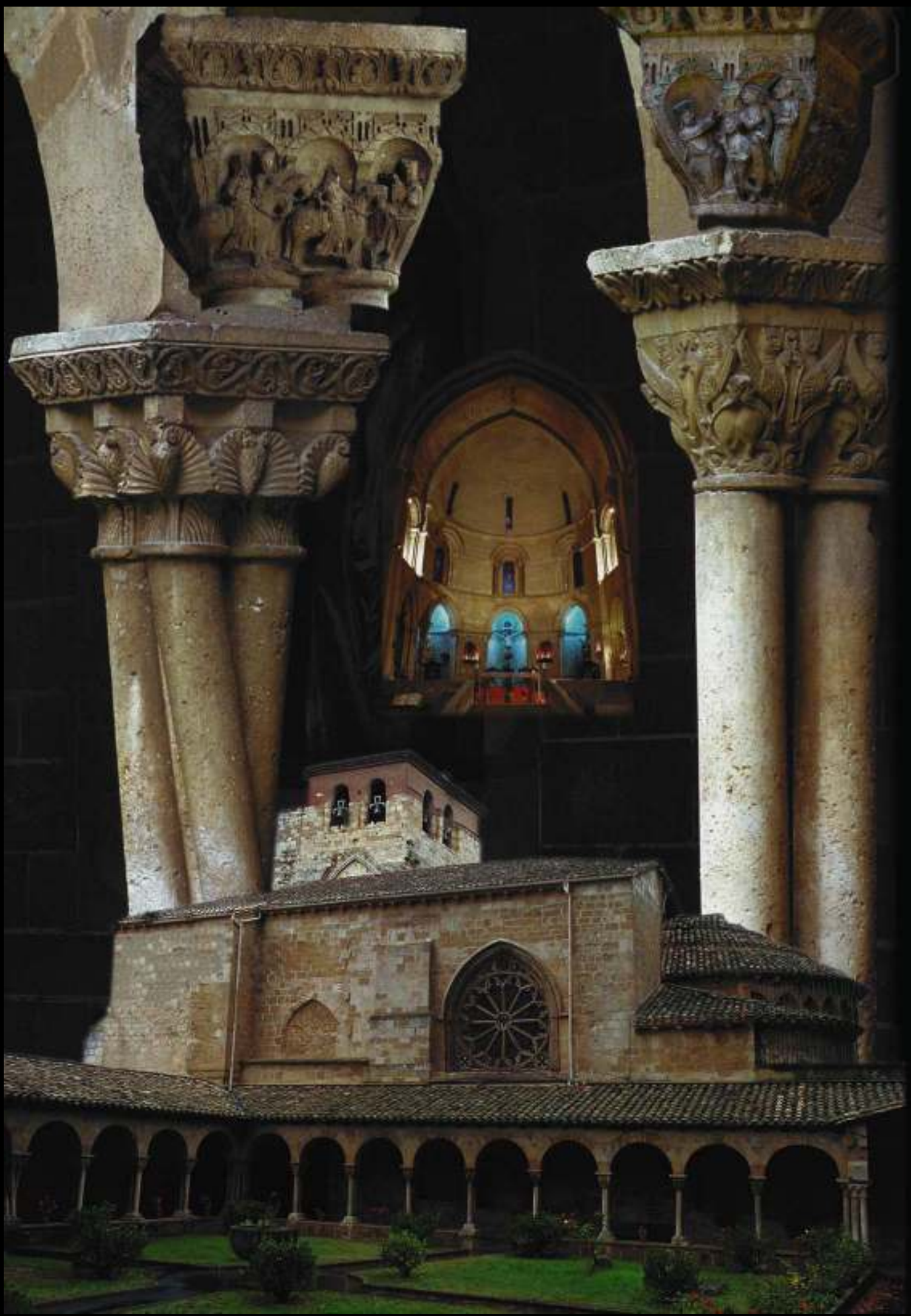








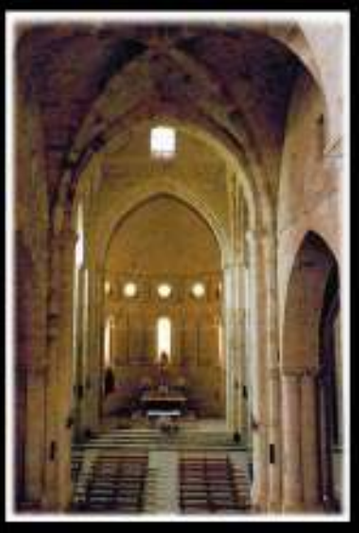
Iglesia de San Pedro. Estella





Monasterio de Iratxe. Estella

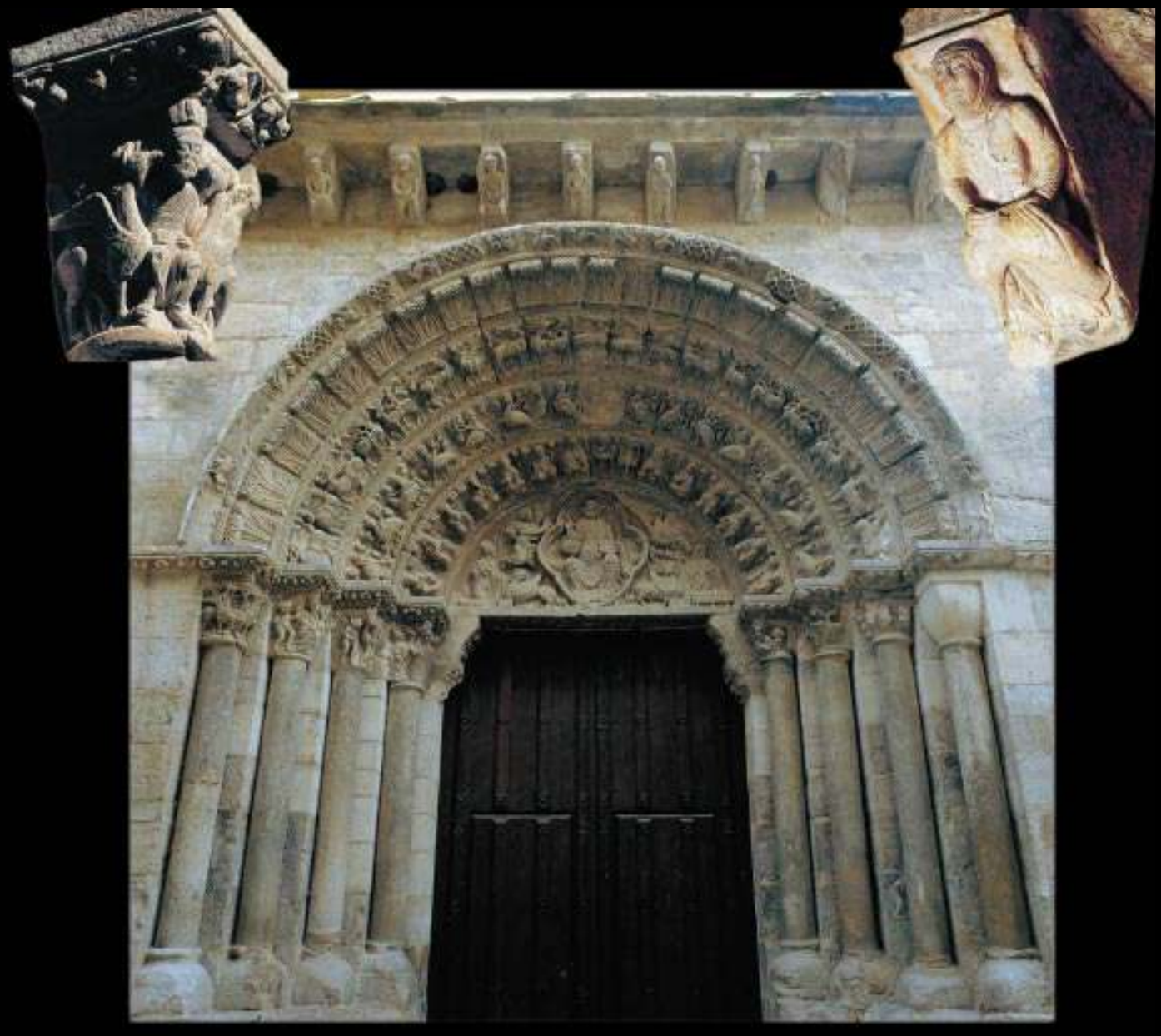








Iglesia de la Magdalena. Tudela







Iglesia de La Magdalena



Ref. gráfica: Hª de Navarra.





Plano de la iglesia de La Magdalena. Tudela (N).
Ref. gráfica: Catálogo monumental.

Catedral de Tudela



Burro arpista.



Sansón luchando con el león.

Tudela: un románico de frontera

Capital del valle del Ebro, el románico de Tudela se desarrolla en una especie de frontera cronológica y geográfica al mismo tiempo. No puede extrañarnos que Tudela, de fundación islámica, poblada durante varios siglos por musulmanes, mozárabes y judíos, hasta su reconquista por Alfonso el Batallador en 1119, presente los caracteres de un románico tardío y un protogótico.

Iglesia de la Magdalena. De lo conservado, la iglesia más antigua es la Magdalena. Existía allí, según parece, ya en los primeros años del siglo XII, una iglesia probablemente mozárabe.

La actual iglesia es de la segunda mitad de ese siglo. Es de una nave de trazado irregular y eje desviado, dividida en siete tramos. Está cubierta por una bóveda de medio cañón apuntado, jalonada por potentes arcos fajones que apean en semicolumnas. Con el tiempo a esta iglesia se le fueron adhiriendo capillas; Una de ellas tenía portada al exterior, dotada de arquivoltas de varia decoración y capiteles historiados, hoy muy deteriorados.

La portada principal es sin duda lo más llamativo de esta iglesia. La soberbia portada principal, de medio punto, que tiene la originalidad, rara en las portadas románicas navarras, de disponer radialmente las figuras labradas en sus cuatro arquivoltas.

En la *arquivolta interior* se labró la escena de la Anunciación. Su diseño es muy original: La Virgen María escucha sentada el mensaje del ángel arrodillado. Nos vamos alejando del antiguo concepto de una Virgen María como simple Sede del Verbo de Dios que nos lo entrega a los hombres. Ahora es ella misma la que atrae la atención y el respeto como Reina coronada. Y allí mismo, junto al ángel, está la paloma nimbada, símbolo del Espíritu Santo que sacraliza el seno de la Virgen. En la *segunda arquivolta* se ve una serie de arpías y animales simbólicos: toda una colección de bestias reales y fantásticas.

En el tímpano vemos a Cristo rodeado por el tetramorfos dentro de una mandorla cuadrilobulada; y dos mujeres (sin duda Marta y María, a la que entonces se la identificaba con la Magdalena). El tímpano se apoya sobre ménsulas donde se ven ángeles tañendo trompetas, evocación del Juicio Final.

Los capiteles, tanto en la portada exterior (muy destrozados) como en el interior, se dedican a *temas evangélicos* de la vida de Cristo, preferentemente de su Infancia. También los hay de *tipo vegetal* que, estilísticamente, pueden relacionarse con los capiteles más primitivos de la Catedral. Y completan la obra unos **canes** bastante semejantes a los que pueden verse en Irache o Santo Domingo de la Calzada.

En cuanto a su *datación*, parece que esta iglesia de la Magdalena debe situarse poco antes de la obra del claustro de la misma catedral tudelana.

Iglesia de San Nicolás. Hubo sin duda varias otras iglesias románicas en Tudela, pero de ellas sólo han quedado fragmentos. Mencionemos la iglesia de San Nicolás, construida en 1131 y donada al monasterio de Oña. Más tarde fue demolida y sustituida por un edificio barroco.

Del primitivo templo románico se ha salvado **el tímpano**. Fue instalado sobre el arco de entrada de una puerta lateral de la actual iglesia. Es de finales del siglo XII. Su medio punto está decorado por una rica cenefa de tallos con abultado follaje y piñas.

Su tema es la Santa Trinidad, presentada en vertical: la Paloma en la clave de la cenefa, y debajo el Padre sosteniendo sobre sus rodillas al Hijo en forma de un Jesús Niño portando el Evangelio en su mano izquierda. La mística mandorla que encierra al Padre y al Hijo está circundada por el tetramorfos y las figuras proféticas de David y Elías acurrucados en las esquinas inferiores.

Nótese que también el grupo trinitario de Silos (1160-70), que pudo ser **su modelo**, se estructura en vertical como remate del Árbol de Jesé, pero, a diferencia de la Trinidad tudelana, la mano bendiciente del Padre no se sitúa en el eje de la composición.

Se ha hablado de posibles modelos bizantinos. En todo caso, aquí la labra de las molduras, tallos y profetas empareja la obra de San Nicolás más bien con la Magdalena y San Miguel de Estella.

Un desarrollo similar del tema trinitario con acentos románicos sólo lo podemos hallar en el Pórtico de la Gloria compostelano. Los demás son góticos.

La catedral. Vayamos ahora a las obras de la Catedral. Antes de su construcción existía una iglesia titulada *Santa María la Blanca*. Y adosado a ella empezó a construirse el actual **claustro**. Luego vino la total renovación de la iglesia, construyéndose la catedral.

El claustro. Es, pues, natural que empecemos nuestra reseña por el claustro. Se sabe que existían ciertas dependencias claustrales en torno al año 1160. En una lápida del muro hallamos una fecha: 1174. Y consta documentalmente que todavía en 1186 se daban limosnas «para la obra del claustro». Podemos, pues, situarlo cronológicamente como obra del último tercio del siglo.

Consta de dos alas (norte y sur) integradas por 9 arcos; y otras dos (este y oeste) de 12, apeados todos sobre grupos alternados de dos y tres columnas, a excepción de un pilar central en cada una. Hay algún capitel destrozado, pero, en general, se conservan suficientemente bien como para poder identificar su temática y apreciar la calidad de su talla. **Los capiteles** de la *galería norte* están dedicados a la vida de Cristo según los relatos evangélicos, aunque faltan los episodios de la Pasión. En la *galería sur* vemos historias de apóstoles y santos. En la *galería oeste* abundan temas de animales y bichos de todo tipo.

Estilísticamente, predominan las figuras macizas revestidas con abundantes y pesados plegados, que logran dar resalte a la anatomía. Lo que más parece interesar a los maestros del claustro son las cabezas, unas cabezas grandes con ojos notablemente marcados, como si em-

pezara a sentirse la necesidad protogótica de que el alma se asome a la mirada. Cabelleras y barbas están unas veces esbozadas con meras estrías, y otras veces más minuciosamente trabajadas con abultados rizos y trenzados. Las figuras se proyectan a veces sobre fondos arquitectónicos o vegetales, un desarrollo paisajístico que anuncia un nuevo estilo.

Según De Egry, a quien se debe el estudio más completo del claustro tudelano, tanto en lo estilístico como en lo iconográfico, subraya la singularidad «navarra» de esta obra excepcional,[42] y cree identificar *tres manos* diferentes en la labra de estos capiteles: A una misma mano pertenecen los capiteles de los lados norte y este; a una segunda mano de estilo similar a la anterior, pero más libre, la crujía sur, y a una tercera, la arquería occidental, donde se advierte un estilo más avanzado y naturalista.

El templo. Si del claustro pasamos a la **catedral** nos daremos cuenta de que estamos también pasando a una nueva época. Se trata de un templo protogótico de grandes dimensiones, propio de una colegiata (sólo en el siglo XIX logró el título de catedral), que se levantó en el solar de la antigua mezquita, aparejado en buena sillería, a fines del siglo XII y principios del siguiente, durante los reinados de Sancho el Sabio y de Sancho el Fuerte.

Siguiendo los esquemas de la arquitectura cisterciense, presenta tres naves con cuatro tramos, de las cuales la principal es más elevada y amplia, y de tramos rectangulares, mientras que las laterales los tiene cuadrados. Se continúa por un crucero bien marcado de cinco tramos, con el central cuadrado y cabecera de profundo ábside central en hemiciclo, entre pares de capillas semicirculares y cuadradas, conforme a la tradición del Císter. Tanto las naves como el crucero se cubren con bóvedas de crucería de nervios trilobulados, separadas por potentes arcos fajones apuntados con baquetones en sus esquinas, rasgos típicamente cistercienses, lo mismo que su casi absoluta carencia de ornamentación.

Lo más románico del interior hay que buscarlo en su cabecera y en el crucero, cuyas puertas norte y sur ostentan capiteles del taller claustral que probablemente estaba en actividad en ese período.

Las puertas. Lo que nos interesa resaltar en una visita a la catedral son sus tres puertas.

La más antigua es la del lado sur, llamada también «**Puerta de la Virgen**». Carece de tímpano; pero tiene los capiteles bien conservados aunque de poca calidad. Desarrolla una temática en torno a la Resurrección de Cristo.

La portada del crucero norte, llamada de «**Puerta de Santa María**» es de arcos apuntados. Tiene tres arquivoltas en las que se desarrolla la historia de Juan Bautista y el episodio de la capa de San Martín. Su tímpano está sostenido por una pareja de atlantes, con Sansón y David.

La puerta principal, llamada «**Puerta del Juicio**», es la que despierta más la curiosidad del visitante. Perdió el tímpano; pero conserva en bastante buen estado sus ocho arquivoltas profusamente decoradas. En sus claves se alinean una serie de figuras: el Agnus Dei, la Virgen María, un ángel, un mártir.

El tema central de las **arquivoltas** es el Juicio Final con los gozos de los bienaventurados, a la izquierda del espectador, y los tormentos de los condenados, al otro lado. Son 51 dovelas que resumen el pensamiento medieval sobre el fin de la humanidad según concepciones escatológicas muy diversas: occidentales, bizantinas y musulmanas. El genio satírico del alma popular parece dejar aquí rienda suelta a la fantasía para expresar su juicio sobre los pecados más detestados e imaginar sus más refinados castigos:[43] falsarios comerciantes, cambistas y usureros, hasta el «cazador maldito» salido del infierno.

A ambos lados de la puerta se ven figuras de ciudades, sobre ménsulas con monstruos y animales músicos. Más arriba, una cornisa de canecillos por debajo del gran rosetón.

Los capiteles en que apean las arquivoltas desarrollan temas del Génesis, de una calidad dificilmente superable. El contemplador creyente pasa así de la visión de los orígenes del hombre a la catástrofe final. Era, en aquella crisis transicional del fin de una época y los albores de la era del racionalismo gótico, como una especie de síntesis de la «historia de la Humanidad». Imaginémosla policromada, como debieron estar también los capiteles del claustro, si queremos formarnos una idea aproximada del impacto emocional que tenía que provocar en los hombres y mujeres de la época.

El barroquismo de esta portada estaba expresando quizá el agotamiento de un estilo. Un estilo que se dejaba inspirar más por la desbordada y maligna fantasía popular que por las severas lecciones de una catequesis. El arte de los monasterios se dejó contaminar por este desenfreno icónico, contra el que se estaban ya alzando con fogosa cólera, aunque con mediano y pasajero éxito, las invectivas de San Bernardo de Claraval.

6.

■ El románico en la Vasconia norpirenaica

El románico de la Euskal Herria septentrional, de carácter preferentemente rural, debió de ser muy abundante. Pero, en la mayoría de los casos, las iglesias de los siglos XII-XIII fueron sustancialmente transformadas en siglos posteriores, y sólo se han salvado algunas de sus cabeceras y ábsides.

Laburdi

Notre-Dame de Ainhoa. En **Ainhoa** puede verse la iglesia de **Notre-Dame**, cuyo aparejo de sillares de arenisca, de contrastados colores ocre y violáceo, cautiva la mirada del visitante. Fue remodelada en el s. XVI; y en su interior no carece de elegancia y originalidad, por su bello ábside de horno y su doble balconada de madera recorriendo, al estilo vasco, todo el perímetro del espacio reservado a la asamblea creyente. Su torre, de cinco niveles, termina en una torrecilla octogonal retranqueada, encua-

Catedral de Tudela





Ref. gráfica: Catálogo monumental I.







42. Anne de EGRY, «La escultura del claustro de la catedral de Tudela». En P.V., num.74-75, 1959, pp. 63-107, más 164 láminas. V. un buen resumen del artículo de A. de Egry en J.R. CASTRO ALAVA, *Tudela monumental*. TCP, n. 227, t. III, Pamplona, s/d, pp. 16-27. Anne de Egry, en su exhaustivo estudio, reconoce el influjo de los artistas de Aragón, pero advierte que el estilo de los capiteles del claustro tudelano se distingue de sus predecesores aragoneses «en el encuadre arquitectónico de las escenas y el relleno del espacio sobre las figuras con idénticas representaciones. Es una manera de hacer que se generaliza en el siglo XII, común a la escultura de los claustros de Navarra, como, por ejemplo, en los primitivos capiteles del siglo XII del claustro de la catedral de Pamplona o en San Pedro de la Rúa de Estella...»

43. Véase una buena descripción iconográfica de la **portada del Juicio** de Tudela en la obra de J.E. URANGA-F. IÑIGUEZ ALMECH, AMN, III, pp. 169-170.

Catedral de Tudela











Claustro de la Catedral. San Nicolás. La Magdalena



1, 2, 3, 4 y 6.- Capiteles del Claustro de la Catedral. 5.- Claustro de la Catedral. 7.- Tímpano de la iglesia de San Nicolás. 8.- Detalle de la iglesia de la Magdalena.



6



7



8

San Nicolás de Haranbeltz





San Nicolás de Haranbetz. Iholdy. Baja Navarra.



Saint Jean le Vieux. Baja Navarra



Iglesia de Lahonce. Laburdi.



Iglesia de Bidarray. Baja Navarra.



Salbatore de Mendibe. Irati. Baja Navarra

drada por cuatro piramidones, y va coronada con una flecha de lajas de pizarra (s. XVII).

San Juan Bautista de San Juan de Luz. En **San Juan de Luz**, donde se celebró la célebre boda entre Luis XIV y la princesa española María Teresa de Austria, la iglesia de **San Juan Bautista** es un ejemplo palmario de las transformaciones a las que nos hemos referido, pues sólo conserva sus cimientos románicos.

El hospital de Irisarry. A los caballeros de San Juan de Jerusalén perteneció el hospital-priorato de **Irissary**, donde aún puede verse un edificio del siglo XII, que también fue «restaurado» a principios del XVII.

También la iglesia de **Saint-Pêe-sur-Nivelle**, a la que acuden turistas interesados por su grandioso retablo del siglo XVII y su característica tribuna vasca de madera, conserva en su fábrica reminiscencias de los siglos XII-XIII.

Baja Navarra

En esta región, dependiente directamente de los reyes de Pamplona, no son pocos los restos de iglesias de los siglos XII-XIII, pero siempre remodelados y enriquecidos en los siglos siguientes.

Notre-Dame de Bidarray. Situada a 16 km de Cambeau-les-Bains, sobre un altozano desde donde se domina un encantador paisaje verde, sembrado de caseríos, la iglesia de **Notre-Dame** de **Bidarray**, también de piedra arenisca, abundante en la región, conserva aún vestigios de su primitiva construcción románica.

* * *

En el Valle de **Laurhibar**, a 5 km de San Juan de Pie del Puerto, se hallan las capillas románicas de **Sainte-Croix** de **Alciette** y la de **Saint-André** de **Bascassan**, tan semejantes entre sí que hacen pensar en unos mismos canteros. Ofrecen a la vista la armonía de sus volúmenes exteriores con una riqueza interior poco común: unas bóvedas de madera pintadas por una mano ingenua pero sabia.

San Nicolás de Haranbeltz. En la misma Baja Navara hallamos la emotiva **capilla de San Nicolás** en **Haranbeltz**, apostada en el viejo camino de trashumancia, comercio y peregrinaje. Perteneció a un hospital-priorato y estuvo, según documentos del siglo XII, regido por «donados» de la Orden de Malta, que atendieron a miles de peregrinos que iban camino de Ostabat (situado a 4 km nada más) y de allí al paso de Roncesvalles/Orreaga.

Conserva aún un amplio porche abierto, albergue poco confortable quizá, pero seguro para peregrinos sorprendidos por la noche. Este porche, de amplio arco de medio punto, precede en escuadra a una sencilla capilla de planta rectangular, construida probablemente a fines del s. XII, y reconstruida en el período barroco. En el interior no guarda nada que recuerde el estilo románico. Afortunadamente su portada conserva aún, en su parte interior, un hermoso crismón con el monograma de Cristo, el Alfa y Omega, bajo una cruz de Malta inscrita en un círculo.

Villenave de Bidouze. Como tantas otras que en Vasconia se alzaron en pleno siglo XIII pero respirando un aire románico, la iglesia de **Villenave-sur-Bidouze** (s. XIII) presenta una portada con un doble arco de medio punto y la peculiaridad de una clave colgante, sin apoyo.

San Salvador de Irati. Pasando el col de Haritzgurutze, se llega a la **capilla du Saint-Sauveur** que conserva parte de un ábside prerrománico. Su nave es del s. XII, remodelada en siglos posteriores. Edificada en un lugar de posible culto prerromano, este antiguo hospital de la Orden de Malta tiene al exterior un Via-Crucis original sobre columnitas. Su interior, antiguamente rico en imaginería, está ahora lamentablemente desnudo.

Aphat-Ospital. San Juan el Viejo mantiene todavía algunos recuerdos de un pasado dramático en el *imus pirineus*. Cerca se halla abandonado el **santuario de Saint-Blaise**, llamado **Aphat-Ospital**, pequeño edificio románcio que fue hospital-refugio de peregrinos compostelanos. Todavía conserva su portada de arcos ligeramente apuntados.

Otras iglesias. La iglesia **Saint-Pierre de Usakoa** data del s. XII, pero está muy restaurada. Con todo, mantiene aún su vieja portada con capiteles historiados y bestiario fabuloso.

En Saint-Jean-de-Pied-de-Port merece una visita del historiador a la **iglesia de Sainte-Eulalie de Ugange** donde aún pueden verse algunos vestigios del arte románico, lo mismo que en la iglesia de **Saint-Etienne de Baigorri**

Soule (Zuberoa)

Saint Michel de Ordiarp. En **Ordiarp** (Soule), en un bello paisaje a orillas del río Nive, aún se mantiene en pie la iglesia románica de **Saint-Michel.**

Dos pilares cilíndricos, probablemente de la época gótica, separan la nave simple de sus colaterales. La amplia cabecera románica, constituida por un tramo central y dos laterales, uniformemente cubiertos por bóvedas de medio cañón, se rematan en tres ábsides semicirculares, pero delante de ellos aparece tímidamente el arco apuntado como un brote inesperado y prometedor. La cabecera románica se apoya sobre pilares con columnas adosadas; y el siguiente tramo debió de necesitar reparación pues los pilares fueron sustituidos por soportes circulares de obra sin capiteles, en los que se enjarjan los arcos.

El conjunto resulta, a juicio de Raymon Oursel, «uno de los más bellos y originales del vizcondado de Soule y de todo el país vasco».[44]

Hospital Saint Blaise. Si nos acercamos a los confines de Zuberoa con el Béarn, un país estrechamente ligado en su historia con la Vasconia norpirenaica, hallamos por fin algo verdaderamente notable dentro del arte románico. Del antiguo **Hospital Saint-Blaise** queda una iglesia romano-bizantina, que debió de construirse probablemente en la coyuntura de los siglos XII-XIII. Es sin duda la obra románica más bella e interesante que posee hoy el país vasco septentrional y uno de los pocos edificios del patrimonio medieval francés en Euskal Herria que han sido debidamente atendidos. Ha sido objeto de dos fases de restauración (1903 y 1980).

Sobre una **planta** de cruz griega, sus cuerpos se contrapesan y articulan para sostener una bóveda de crucería y una soberbia linterna octogonal, coronada por una cúpula califal sobre trompas, único ejemplar en esta región vasca.

La iglesia ha conservado una parte importante de su techo de armadura original; y ha sorprendido a los arqueólogos de la construcción por la excepcional disposición de la cornisa de madera apoyada en los muros del ábside y de las vigas que unían esa cornisa con la armadura de la cubierta. El análisis dendrológico de los escombros de la madera ha dado la fecha de 1148 como probable inicio de las obras.

Todo este conjunto unitario y compacto, visto desde el exterior, impresiona por el bello y armonioso juego de volúmenes.

Otra sorpresa que reserva esta iglesia al historiador son las **ventanas** cerradas con *claustra* o combinaciones geométricas de asperón de tipo mudéjar. Tanto este detalle como la bóveda califal (que reaparece en la cercana Oloron-Ste. Marie), revela la vinculación cultural de esta región con tierras hispánicas (Torres del Río, Almazán etc,).

Saint-Blaise era una etapa secundaria para los peregrinos de Santiago de Compostela que, entrando hacia el País Vasco, se desviaba de la que llevaba desde Arles hacia Somport.

Campanarios trinitarios. Según nos vamos acercando a la zona oriental del país, vamos descubriendo más numerosos y originales vestigios de la era románica: por ejemplo, en la **iglesia de Laguinge-Restoue** a 3 km de Tardets, en la de **Sunhar,** en la de **Haux** donde se ven ábsides de horno, bellas portadas, etc.

Pero la curiosidad más original está en los campanarios que ostentan su forma trinitaria: hastial muy elevado, culminado en triple pináculo cuyo diente mediano se destaca alcanzando mayor altura. El mejor ejemplo de este singular tipo de edificio está en la iglesia de **Saint-André de Gotein-Libarreux** (a 10 km de Tardets). Pero no parece que sean de la época románica.

Sainte-Engrace. En el mismo territorio zuberoano, pero en el límite con el Bearn, hallamos el santuario más prestigioso de la región, rico de historia por situarse en el camino francés y especialmente interesante por lo que ofrece y conserva del románico. Es la **iglesia de Sainte-Engrace,** un santuario de peregrinación donde se venera el brazo de la santa mártir patrona de Zaragoza. Fue una antigua abadía, fundada en el siglo XI por los reyes de Francia, de Aragón y de Navarra, en un paraje sobrecogedor, estrechamente cerrado entre gargantas y torrenteras.

La iglesia, construida en piedra calcárea, tiene un medio campanario, con techumbre y enormes contrafuertes muy recientes (siglo XIX).

La vieja iglesia tiene tres naves de cuatro tramos y tres ábsides. Los pilares del transepto y de los ábsides llevan capiteles troncocónicos bien esculpidos con historias bíblicas (las santas mujeres y los Apóstoles ante la tumba de Cristo) y profanas (escenas de caza, barqueros, figuras simbólicas).

El pórtico norte, que da acceso al templo, se adorna en capiteles y arquivoltas con temas figurativos, y en su tímpano ostenta un hermoso crismón con un ángel a cada lado.

En Olorón. Para completar el conocimiento visual del románico en la región habría que salir de los límites estrictos de Vasconia y penetrar en el **Béarn** recordando sus múltiples vinculaciones históricas, parentales y políticas, con la tierra vasca, y visitar la capital de este territorio.

Sainte Croix. En **Oloron** lo más destacable es la **iglesia de la Sainte-Croix**: Tiene tres naves, tres tramos y tres ábsides, con notable bóveda octogonal sobre trompas y nervios de estilo califal; capiteles historiados.

Sainte Marie. En la misma ciudad merece visitarse la iglesia de **Sainte-Marie**, la antigua catedral.

Posee una famosa **portada** con una iconografía compleja: Bajo el gran arco se efigia una bella escena del descendimiento del cuerpo muerto de Cristo, un tema poco corriente en la imaginería románica. Bajo ese gran arco se encuadran otros dos, uno a cada lado, en los que se representa la asamblea de los 24 ancianos del Apocalipsis, sentados en torno al Cordero. En las arquivoltas del arco se desarrollan las consabidas escenas de los trabajos del hombre en las diversas estaciones: hay escenas de caza, de pesca, de vendimia y, sobre todo, de banquete casero y popular. El genio del artista popular románico se explaya aquí en un lenguaje sumamente vivo y dinámico.

7.
■ El románico en Álava

Afortunadamente el territorio alavés ha podido salvaguardar gran parte de su rico patrimonio de arte románico. Se caracteriza por la abundancia y calidad de su decoración monumental. Un estudio completo de la historia del románico en Álava debería empezar probablemente rastreando las huellas de un «primer románico» muy elemental que debió de dar sus primeros vagidos en la parte más septentrional de la provincia ya en el siglo XI, en zonas por las que debieron de buscar sus escondidas rutas los peregrinos de Compostela, es decir, a través del valle de Ayuda y por Valdegovía y zonas del alto Ebro, donde al amparo de altas torres defensivas tuvieron que mantenerse vivos algunos núcleos de población.[45]

Quizá haya que dar esa lejana cronología a la curiosa iglesita de **Santa María de Tobera**, de cabecera semicircular, con capiteles de figuras, tratadas con relieve muy plano, y con vestiduras acampanadas que recuerdan lo prerrománico.[46]

Verdad es que un románico verdaderamente monumental y en un estado de conservación que permita su estudio no es posible hallar en Álava sino ya bien **entrado el siglo XII**, a partir de la concesión de fueros por parte de los reyes navarros Sancho el Sabio y Sancho el Fuerte a pueblas como Treviño (1161), Laguardia (1164), Labraza (1196) y por Alfonso VIII

Campanarios trinitarios



Iglesia de Gotein. Mauleón. Zuberoa.



Iglesia de Aussurucq. Mauleón. Zuberoa.



Iglesia de Haux. Tardets. Zuberoa.

Sta Mª de Oloron





Vista general y detalle de portada de la catedral de Santa Mª de Oloron. Bearne

Ref. gráfica: Auñamendi.

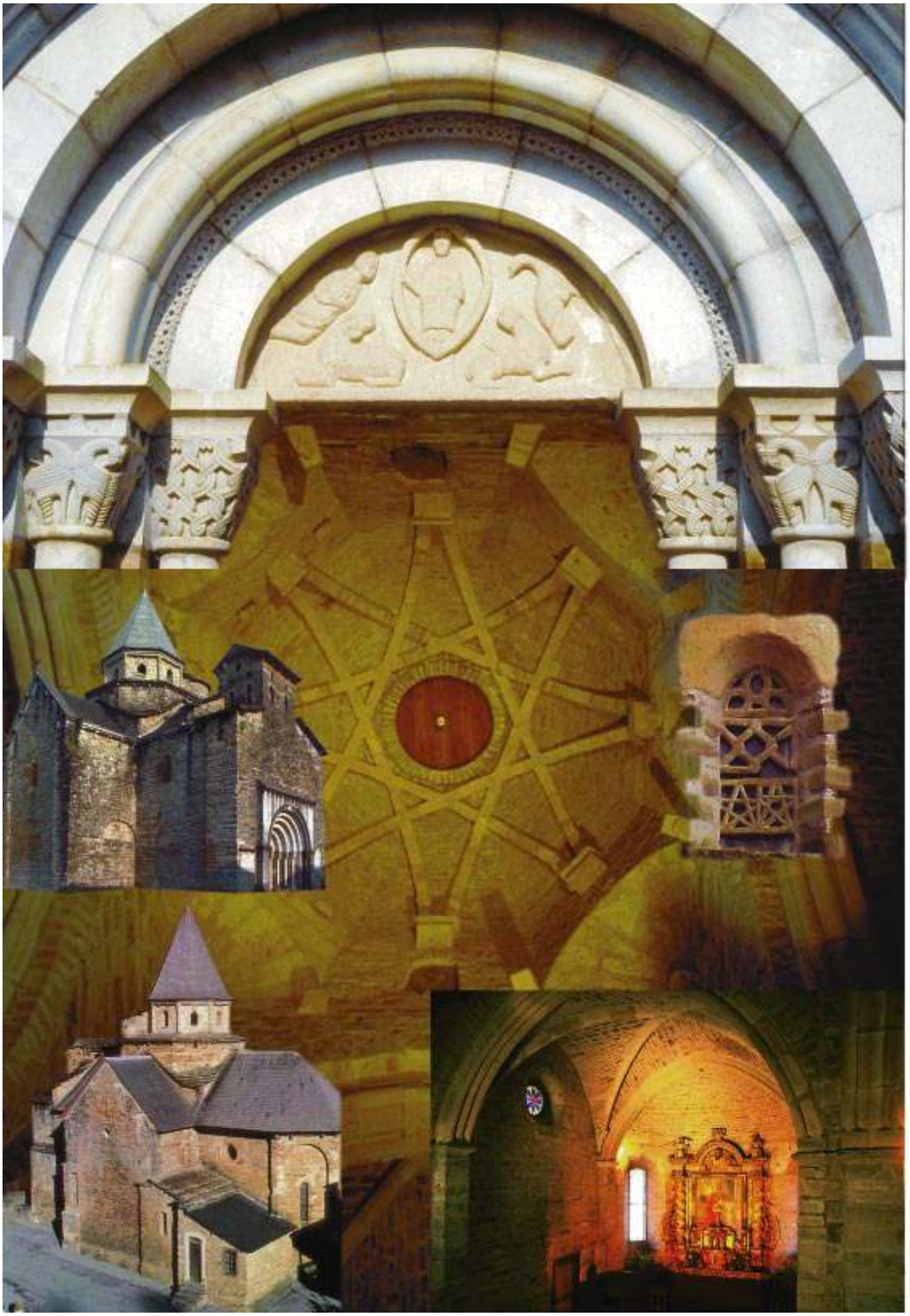
44. R. OURSEL, *El mundo románico*. Ed. Encuentro, 1983, p. 278.
45. Anónimo, «El románico y el protogótico en Alava». En *Alava en tus manos* (Dir. A. Llanos), (Vitoria-Gasteiz 1983), t. IV, 46-49.
46. A. GOMEZ GOMEZ, «Santa María de Tobera». En *Kobie* (Bellas Artes) 6, 1989, 269-276.

Sainte-Engrace. Zuberoa





Hospital Saint Blaise

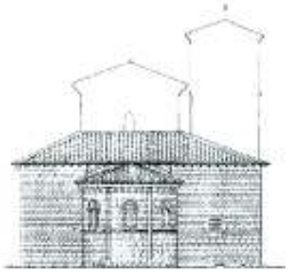


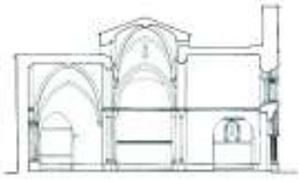


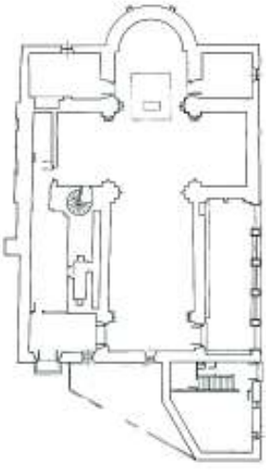


IGLESIA DE ARMENTIA









Ref. gráfica: M.N.E. Alava. Pag 9

de Castilla a Lapuebla (1190), es decir, en etapas tardías del románico. Este retraso se hace igualmente comprensible desde la historia política de la región, pues pocos proyectos de instauración religiosa y cultural podían planificarse en la mayor parte del territorio alavés en los años en que tuvo que mantenerse como baluarte de vanguardia frente a las algaras sarracenas. Sólo desde mediados del siglo XII, pudo entrar Álava en los proyectos restauradores de los reyes de Pamplona.

Pero este retraso fue muy pronto compensado por la abundancia de planes de construcción religioso-artística que se pusieron em marcha. El crecimiento demográfico que se produjo cuando el frente de la reconquista bélica se alejó para siempre de las fronteras alavesas y el consiguiente asentamiento de la población y la puesta en cultivo de las zonas abiertas determinaron una efectiva necesidad de lugares de culto. Esa eclosión de arquitectura románica puede describirse por dos propiedades generales: su multiplicidad y su carácter rural (a excepción de dos o tres realizaciones más monumentales). A juicio de López del Vallado, se podrían contar hasta un centenar de monumentos románicos, conservados entera o parcialmente, si en ese número se incluyen edificios en los que apunta el estilo protogótico.[47] Empecemos por reseñar cuatro o cinco de los monumentos más notables.

ARMENTIA

LA SEDE DE ARMENTIA. Se tiene certeza documental de un Álvaro, obispo de Velegia, en tierra alavesa ya en el año 881, y en 987 aparece el nombre de Munio como «obispo de Álava», pero no nos consta con exactitud cuándo la sede se trasladó a **Armentia**, a 3 km de la actual Vitoria-Gasteiz. Se piensa que cuando Calahorra cayó en poder de los musulmanes y se fundó la diócesis de Valpuesta de la que dependió el noroeste de Álava, pudo quedar Bizkaia hasta las Encartaciones eclesiásticamente algo desamparada; y ésa debió de ser la razón de que se creara el obispado de Álava con sede en Armentia. Y allí permaneció durante 75 años, hasta que, recuperada Calahorra por las fuerzas navarras, volvió el obispado de Álava nuevamente a refundirse en el de aquella ciudad (1087).[48] La sede de Armentia quedó como Colegiata hasta 1498 en que se trasladó a Santa María de Vitoria-Gasteiz.

EL TEMPLO. La iglesia de Armentia fue primeramente dedicada a San Andrés, y finalmente a San Prudencio. Consagrada por Rodrigo de Cascante, obispo de Calahorra desde 1146 a 1190, su construcción puede lógicamente datarse en la segunda mitad del siglo XII.[49] En 1776 se hicieron grandes reformas, que afectaron principalmente a su exterior, puesto que desapareció la fachada, fabricándose un atrio y envolviendo todo el viejo edificio, salvo el ábside, con nuevos muros.

De la estructura primitiva debe de ser la nave, de cruz latina, con crucero cubierto ahora con bóveda moderna. Sus dos brazos laterales son de cañón apuntado. Sobre el crucero se alza el cimborrio, formado por dos arcos de crucería y sostenido en sus arranques por las figuras del tetramorfos (los cuatro evangelistas simbolizados en cabezas de león, de toro, de águila y de ángel); un abovedamiento cupular que recuerda el de Irache y el de San Miguel de Estella, y hace pensar en fórmulas similares y contemporáneas en Castilla-León, con posibles fuentes inspiradoras en el Poitou francés.

El presbiterio de Armentia se organiza en dos tramos; uno cubierto con bóveda de cañón, adaptada a la forma del arco triunfal que comunica con el crucero; y luego, el ábside, más bajo y estrecho, cubierto con bóveda de horno. En el fondo del ábside se abren tres ventanas abocinadas, en arco de medio punto; por debajo de ellas corre una cornisa ajedrezada de cinco filas.

EL ATRIO. En los pies había dos puertas, una hacia el norte daba paso a las dependencias conventuales y otra en el lado sur, que comunicaba con el exterior, tal como se ve hoy. En el atrio construido en 1776 se acomodaron los relieves que pertenecieron al primitivo estado de la porta principal.[50]

Según parece, la fachada meridional presentaba obra labrada en dos niveles. En el inferior, estaba la puerta adintelada bajo arco de medio punto, donde lucía el tímpano del Cordero; encima, tal vez en torno a un óculo o ventana, se situaba el tímpano del Salvador con los Apóstoles, y a los lados unos relieves que debieron ser los del Santo Entierro y la Anástasis. En la reforma del siglo XVIII toda esa obra escultórica se trasladó al pórtico.

Se comprende que, tras esta importante transformación del edificio original, tengamos que decir que lo más notable e interesante que hoy nos ofrece la basílica de Armentia está en su **decoración escultórica**, no sólo por la calidad y originalidad de sus capiteles y relieves, que afortunadamente se salvaron en las obras de reforma, sino por la intrigante problemática que se suscita en el historiador que quiera dar una interpretación iconológica de los relieves y certificar su ordenamiento y colocación original.

El análisis estilístico muestra que la labra escultórica debe atribuirse a tres maestros.[51]

Al **primer maestro** se le deben los capiteles de las ventanas del ábside. Es un artista de temple popular, ingenuo y expresivo, de un cierto arcaismo en sus formas, con cierta tendencia a la simplificación geométrica. Le gusta representar monstruos de formas extrañas, cabezas diabólicas, combinadas con temas vegetales. Su obra podría datarse en el último tercio del siglo XII.

Un **segundo maestro** se revela en una cierta fidelidad a temas y formas del arte de la Calzada. A él se le deberían los ocho capiteles del crucero; y quizá también los canecillos y evangelistas del mismo. También se adivina su mano en los relieves de la Anunciación, el de Constantino, y algunos del atrio: entre ellos el tímpano del Cordero. Su obra podría fecharse hacia 1200.

El **tercer maestro**, ya en el siglo XIII, nos hace pensar en el arte de Silos por las figuras de las Marías en el sepulcro de Cristo, la Anástasis del atrio y el tímpano de Cristo con los Apóstoles.

47. F. LOPEZ DEL VALLADO, «Arqueología monumental cristiana en el País Vasco». En *Primer Congreso de Estudios Vascos*, 1919, p. 846.

48. A. MAÑARICUA, *Obispados en Alava, Guipúzcoa y Vizcaya hasta fines del siglo XI*. (Vitoria-Gasteiz 1963) p. 37.

49. J. AMADOR DE LOS RIOS, *Estudios monumentales*, pp. 44-45; BARAIBAR, *Epigrafía armentiense*, pp. 257-260.

50. Es posible, como piensa el P. López del Vallado, que allí existiera una iglesia anterior del siglo XI. Sobre la del siglo XII existen también incertidumbres y divergencias en los diversos investigadores. V. el reciente estudio de Dulce Ocón Alonso:»La primitiva portada de San Andrés de Armentia (Alava): Datos documentales». En *Kobie*, 9, 1992-1993, pp. 107-180.

51. V.V., M.N.E. *T. I: Alava*. Gob. Vasco 1985, 6-12.

Pila bautismal. En Armentia hay también una pila bautismal románica puesta sobre una base que debió de ser resto de un cimacio. La copa tiene decoración tallada, imitando una labor de herrajes en los ángulos, bordeando todo unos arquillos que recuerdan los de las bases de columnas del coro.

Estibalitz

Sobre un cerro, a unos 8 km de Vitoria-Gasteiz, ya en 1074 existía un monasterio dependiente de Santa María la Real de Nájera. Tenía una nave de dos tramos. A principios de este siglo se le añadió un tercer tramo. Y entre 1972-1973 se realizó la última restauración.

El templo. Hoy vemos una basílica levantada sobre planta de cruz latina, con linterna en el crucero, un ábside en la nave central, y otros dos correspondientes a dos capillas que se abren sobre los brazos del crucero. La cabecera de la iglesia está formada, como en Armentia, por un tramo rectangular y el ábside semicircular, más bajo que el tramo anterior. Este se abre al crucero mediante arco triunfal apuntado y se cubre con bóveda de cañón. El ábside se cubre con bóveda de horno y arranca de una imposta de cuatro filas de ajedrezado. En el fondo se abren sólo dos ventanas en arco de medio punto, lisas, que hacen sospechar que fueron trasladadas aquí de una ermita. También el ábside del lado sur tiene dos ventanas.

Las bóvedas del crucero sur y las de la nave son de cañón apuntado, mientras que la del brazo norte del crucero es de ojivas. Los soportes son prismáticos, con columnas adosadas, en las que apean los arcos fajones y formeros, sobre los cuales cabalgan las ojivas de la bóveda. El cimborrio se acusa al exterior en forma de torre cuadrada con columnitas en los ángulos. Su datación es tardía como se puede colegir del apuntamiento de los arcos y del desarrollo de su decoración escultórica.

La obra escultórica. La obra escultórica, en su única nave, se reparte en capiteles y columnas. También aquí el análisis estilístico ha permitido hablar de tres maestros.

El **primer maestro** sería el autor de los cuatro capiteles del crucero hacia la cabecera. En ellos se hace forma visible la historia de la Redención: El pecado de Adán y Eva, la expulsión del paraíso, la Anunciación, los pecados capitales.

Un **segundo maestro** se identificaría por ciertas reminiscencias islámicas unidas a un cierto clasicismo, y la técnica del trépano. Se le deben varios de los capiteles del interior: Uno en el crucero, otro en el arranque de la nave y dos en el lado de la Epístola.

En cuanto a las **portadas**, **la occidental** no tiene nada extraordinario: Es una puerta rehecha, situada entre contrafuertes lisos, con arco apuntado y cinco arquivoltas lisas con esquemáticos capiteles de volutas.

Más llamativa es la **puerta meridional**, una verdadera joya de la escultura monumental; y aunque, a juicio de López del Vallado, el exceso ornamental perjudica a la gallardía del conjunto, la decoración de sus soportes concita la admiración, viendo en ella una benéfica inspiración de las iglesias cluniacenses de Borgoña, recibida quizá indirectamente a través de Castilla o de Aragón (Santa María de Uncastillo).[52] La portada fue labrada sin duda a fines del siglo XII.

Presenta dos columnas por cada lado, acodadas en sus jambas, con fustes decorados, repitiendo simétricamente un mismo modelo; pero el de la derecha demuestra una talla más afinada que el de la izquierda, ya que las flores nervadas de cuatro pétalos alternando con perlas de la primera se convierten en motivos geométricos planos en la columna de la izquierda.

En las otras dos columnas inmediatas a la puerta, la decoración de los fustes es de cestería, en bandas de 4 filamentos entrelazadas. Sus capiteles difieren bastante de los del interior de la iglesia. Dos de ellos conservan un cierto aire corintio, los otros dos juegan con roleos vegetales.

En las jambas se muestran figuras: a la izquierda, el tema del Pantocrator; en la derecha, además de San Juan Bautista, varias figuras enlazadas con follaje decorativo. Las cuatro arquivoltas ostentan formas y esquemas de carácter simplemente ornamental. En sus relieves aparecen la Anunciación, un sagitario, etc.

Parece cierto el influjo de Estibaliz en Argandoña, en Durana, en Lasarte, y particularmente en Lopidana.

San Vicentejo

La encantadora ermita de **San Vicentejo,** conocida hoy como ermita dedicada a la Purísima Concepción de la villa alavesa de San Vicente, fue restaurada en 1963. Tiene una inscripción epigráfica que nos da su exacta datación en 1162 y su dedicación:

IN NOMINE DOMINI NOSTRI JHESU CHRISTI
AEDIFICATUM EST HOC TEMPLUM
IN HONOREM SANCTI VICENTII
ERA MILESIMA CC.

Para no extrañarnos de las formas originales bizantinizantes de este delicioso templo recordemos que por los mismos años se está alzando la cúpula catedralicia de Zamora (1151-1174), de tan acusado y preclaro bizantinismo. De dimensiones muy reducidas, como casi todo lo que encontramos del románico vasco, San Vicentejo es uno de los más bellos edificios de la diócesis vitoriana.

El templo es de arquitectura muy simple: nave única, dos tramos y un presbiterio constituido por un tercer tramo más corto, y el ábside semicircular. Se cubre con bóveda de sillería de medio cañón apuntado en la nave, y bóveda de horno en el ábside. Los arcos fajones descansan en apoyos compuestos de pilastras con medias columnas adosadas. Sus capiteles, de gran formato, presentan bellos acantos estilizados y rostros humanos: la finura de su labor y la profundidad de su trepanado evidencia influjos bizantinos y musulmanes. Recorre los muros del interior una cornisa apoyada en repisas sin decoración, aunque en la cabecera se adorna con figuras humanas y animales, y motivos florales y geométricos. Tres ventanas abocinadas en el ábside se abren de la

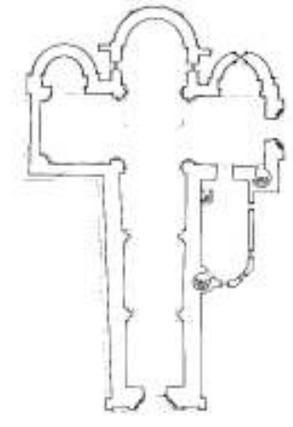
Santuario de Estibaliz









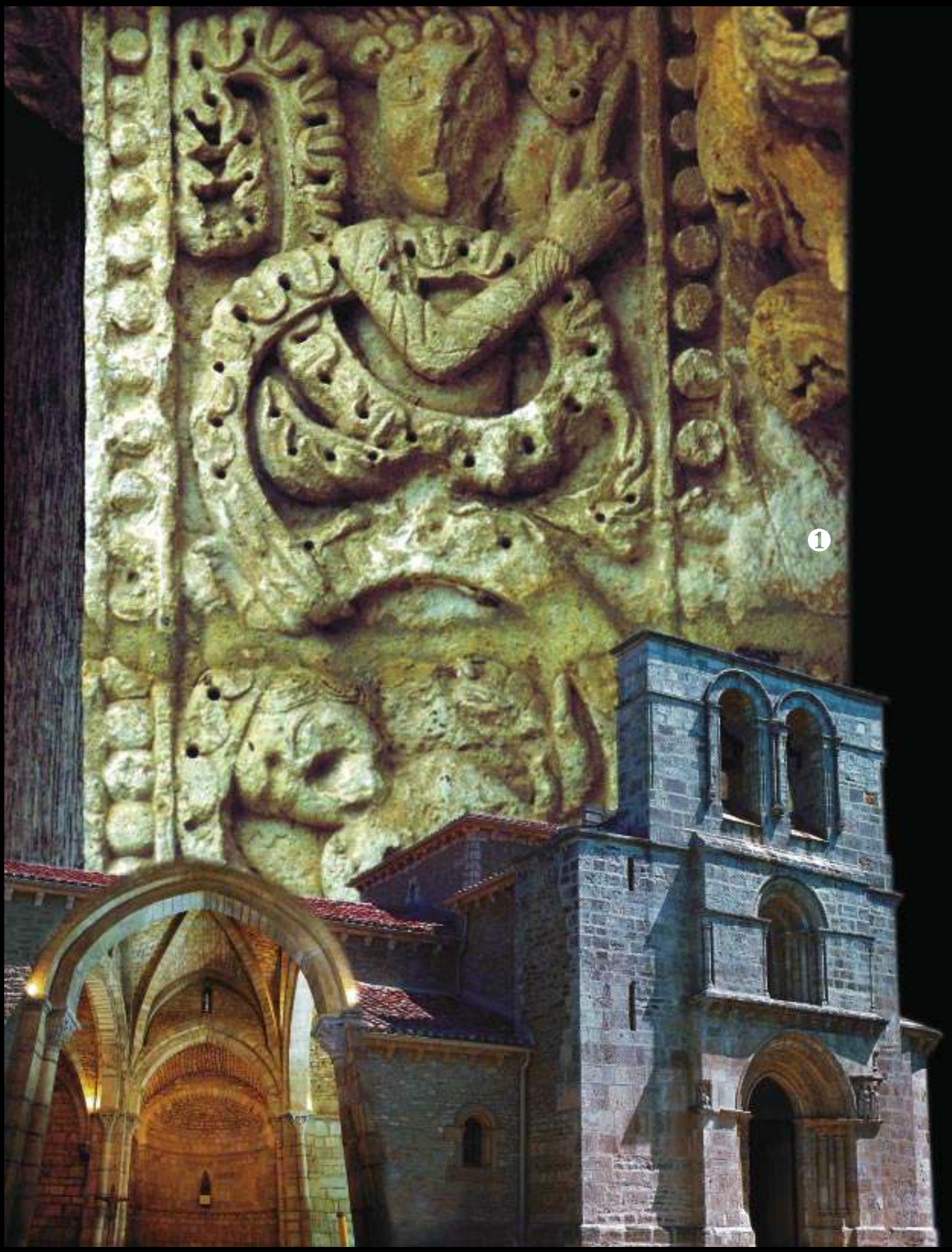


Ref. gráfica: M.N.E. Alava. Pag 114a



52. F. de MENDOZA, *El ornato arquitectónico de Estíbaliz.* (San Sebastián 1931) p. 14; A. GOMEZ GOMEZ, «Asimilación y transmisión del arte románico en el País Vasco» En *Kobie* 11, 1995-1997, 241-261.

Santuario de Estibaliz. Álava

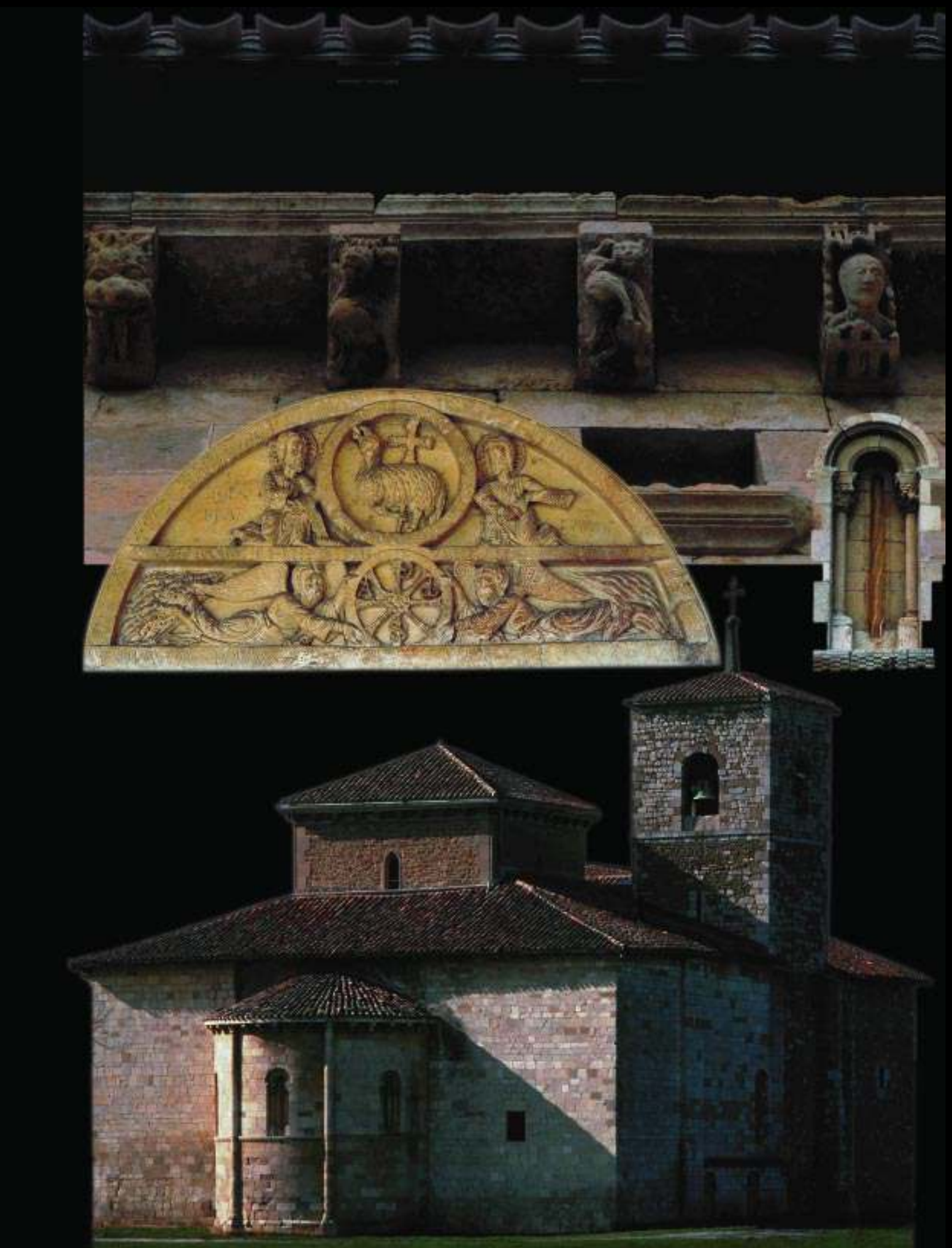


1, 2 y 3. Detalles de la portada. 4.- Capitel del interior.

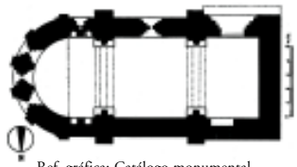


Santuario de Armentia. Álava





ERMITA DE SAN VICENTEJO

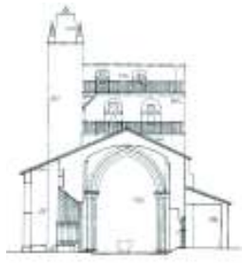


Ref. gráfica: Catálogo monumental Diócesis de Vitoria II.

TUESTA









Ref. gráfica: M.N.E. Álava.

misma forma hacia el exterior. A ambos lados del tramo del presbiterio se hicieron dos hornacinas con doble arco de medio punto cada una, que se apoyaban en sendos maineles, hoy extrañamente desaparecidos.

Al **exterior**, el ábside se despliega en cinco planos separados por contrafuertes, compuestos por medias columnas y pilares poligonales entre ellas; estas medias columnas sirven para apear los arcos de los tres vanos. Las pilastras suben hasta el tejado quebrándose, es decir, acrecentando su vuelo. Cada una ostenta dos capiteles a distinta altura. Los contiguos al tejado, con decoración a base de penachos de hojas muy trepanadas, son de una belleza inigualable.

El volumen del ábside lo forman tres cuerpos superpuestos que acentúan el movimiento ascensional. El primer cuerpo es macizo y semicircular. El segundo forma cinco lienzos, abriéndose en los tres centrales de los vanos anteriormente citados, con arcos y capiteles de profusa decoración fitaria. El tercer cuerpo vuelve a ser semicircular y en sus paramentos se inscriben arcos ciegos trilobulados apoyados en impostas.

Da acceso al templo una **puerta** de 6 arquivoltas apeadas en capiteles cistercienses, bajo un alero de canes lisos, excepto tres que ostentan rollos de sabor musulmán o decoración sencilla. Sus capiteles son bellísimos, algunos de arte corintio bastante puro, con follaje tratado sabiamente al trépano.

San Vicentejo es un edificio muy singular dentro del románico vasco. Y se le han atribuido las **afinidades estilísticas** más variadas: Silos, Compostela, Zamora, Borgoña, etc.; y desde luego modelos bizantinos y musulmanes. Por otra parte, se ha afirmado que los modelos de San Vicentejo se difunden por Álava, la Rioja, Navarra y Castilla. Lo que parece evidente es que su autor debió de ser un artista foráneo.

TUESTA

La **parroquia de la Asunción** de Tuesta, en la zona suroccidental de Álava, ha sido llamada la «catedral de Valdegovía». Resulta extraño que, siendo un lugar muy antiguo (se halla documentado ya en 993), su iglesia tardo-románica no haya atraído la atención de los historiadores hasta este siglo.[53] Quizá la razón de ese olvido haya que buscarla en su hibridez estilística y las diferencias cronológicas que se han dado en la construcción de este templo. Iniciado a principios del siglo XIII, sus masas y espacios han ido transformándose con aditamentos posteriores.

EL TEMPLO consta de una sola nave, de 29 m por 11 de ancho, de cuatro tramos, más el tramo del santuario que se cierra con cabecera poligonal, articulada en cinco paños donde se abren otros tantos ventanales. Su aparejo es perfecto, con sillares de piedra caliza isódomos, muy regulares en tamaño y esmerado acabado en las aristas. Lo único que nos hace pensar en románico es su cabecera: un espacio centralizado, cuyas líneas de fuerza confluyen en la clave en torno a los ángeles portadores de la cruz y sobre todo en el Pantocrator situado en la embocadura del arco triunfal, sobre el cual parecen converger las seis nerviaciones de la bóveda. Éstas vienen a descargar el peso de los plementos de la bóveda sobre los capiteles de las esbeltas columnillas alojadas en los ángulos del polígono absidal.

EL MAESTRO ELÍAS. No vemos razón para dudar de la identidad del maestro constructor cuyo nombre –*Elías*– va unido a una inscripción que, conforme al espíritu románico, recuerda al creyente sus deberes frente a la tremenda verdad escatológica:

«O DIVES, DIVES,
NON OMNIS TEMPORE VIVES
FAC BENE DEO IN VIVIS,
POST MORTEM VIVERE SI VIS.
ELIAS ME FECIT»

"Oh rico, rico,
no vivirás siempre.
Haz bien para Dios en los vivos,
si quieres vivir después de la muerte.
Elías me hizo."

MARQUÍNEZ

De la **ermita de San Juan** situada en las afueras de Marquínez, villa de la comarca de la montaña alavesa lindando con el condado de Treviño, ya hablamos en el capítulo anterior. Es otro de los notables monumentos del románico que se ha mantenido como lugar de culto católico hasta nuestros días. Apenas ha quedado documentación sobre ella, pero una inscripción en su fachada principal nos remite a 1226 como fecha de su construcción y de su fundación por el obispo de Calahorra, Juan Pérez.[54]

EL TEMPLO es un edificio de transición, aparejado con buena fábrica de sillería, salvo en el muro norte de la nave que se construye en sillarejo. Desde el exterior, todo el edificio se ofrece al visitante con destacado relieve tanto por el basamento sobre el que se alza su cabecera para remediar el nivel de la pendiente, como por los elementos ornamentales que la decoran: una cornisa, con decoración de taqueado, y una línea de imposta a media altura, que divide el muro en dos cuerpos y equilibra bellamente el movimiento ascensional con el desarrollo horizontal del conjunto.

Conforme al esquema tan común en estas pequeñas iglesias alavesas, su planta es de salón con una sola nave de tres tramos y bóveda de cañón ligeramente apuntada, dividida por dos arcos fajones apeados en pilastras. La cabecera es semicircular, dividida en dos tramos, cuya altura disminuye progresivamente. La diferencia de altura entre la cabecera y el resto ofrece un bello juego de volúmenes. La cubierta, inicialmente de madera, fue sustituida en una restauración por otra de forjado cerámico.

La cabecera está dividida en dos tramos que se estrechan sucesivamente. En la zona central del ábside se abre un vano de menor tamaño que en los restantes. Es de arco de medio punto, y está formado por dos baquetones, apoyados en imposta. Toda la cabecera se halla compartimentada horizontalmente por la imposta decorada de billetes. Sorprende esta austeridad decorativa del interior, y el esquematismo de sus capiteles vegetales.

53. Sobre Tuesta ha habido recientes y meritorios estudios:
F. LOPEZ DEL VALLADO, «El románico en Alava...Tuesta». En *Geografía General del País Vasco-Navarro* (Dir. Carrera Candi), pp. 846-851; S. RUIZ DE LOYZAGA, «El templo parroquial de Tuesta». En B.I.S.S. XXII, 1978, pp. 55-85; M. PORTILLA, «Arte reománico. Raíces y evolución». En *Alava en sus manos*, (Vitoria-Gasteiz 1983), 41-72; Anónimo: «Tuesta. Iglesia de Nuestra Señora». En M.N.E. Alava (Ed. Gob. Vasco), 1985, 337-347; J. LOPEZ DE OCARIZ, *Templo de Nuestra Señora de la Asunción de Tuesta* (Vitoria-Gasteiz 1986).

54. En la inscripción se nombra en último lugar a *García Pangua*, «maestro de Armentia». No tenemos de él noticia alguna. Fray Fernando de Mendoza opina que la calificación de «maestro de Armentia» podría ser meramente honorífica. («Alava artística. La ermita de San Juan de Marquínez. La de la Concepción de San Vicentejo». En *Euskalherriaren-alde*, Bilbao 1974, t. V. p. 134.

La única portada se abre en la fachada sur en el segundo tramo de la nave, formando un cuerpo saliente que permite una puerta abocinada: Tres arquivoltas, decoradas con vegetales y sartas de besantes, alternan con baquetones. Las **arquivoltas** descansan sobre tres pares de columnas con basas de garras y baquetones en los intercolumnios; y el mismo sistema se ofrece en las jambas. En los capiteles predomina también el motivo vegetal. El tratamiento de las arquivoltas ha sugerido a López del Vallado que el artista pudo pertenecer a la escuela de Estibaliz o Durana.[55]

En el muro sur se abren dos **ventanas** semejantes, una junto a la portada y otra en el primer tramo de la nave. Son de arco de medio punto, baquetonados y con tras pares de columnas con basas de garras, impostas simples y capiteles de acanto bien labrados y una sarta de besantes en el trasdós.

Otras iglesias románicas en Álava

Entre las otras iglesias que presentan aspectos interesantes para el historiador del arte, las más notables se hallan en la llanada alavesa, no muy lejos de la que fue sede episcopal.

Iglesia de Lasarte. De una primitiva iglesia en **Lasarte** han quedado dos ventanas abocinadas en el ábside, que parecen de la misma época que las esculturas y relieves de Armentia y Estibaliz, talladas probablemente por los mismos artífices. La del lado sur tiene tres arquivoltas, que van decoradas con acantos, tanto en el exterior como en el interior.

Lo más notable de Lasarte es el otro **ventanal** en el muro sureste del ábside. Tiene en sus jambas las efigies de los Apóstoles, seis en el exterior, los otros seis en el abocinamiento interior que han sido destapadas en la restauración de 1974. Las figuras carecen de atributos y están colocadas sustituyendo a los fustes inmediatamente debajo de los capiteles como si se quisiera recuperar la tradición de las cariátides antiguas. Se advierte en ellas el mismo hieratismo y la misma disposición de paños que en Armentia. El resto de la decoración de esta ventana se basa en hojas de acanto y entrelazos geométricos.

Antes de la restauración flanqueaban este vano las dos figuras de la Anunciación, en idéntica posición cariátide que las otras figuras. A la izquierda el ángel con una flor en la mano; a la derecha la Virgen, vestida con túnica de pliegues abarquillados. En la última restauración ambas estatuas han sido trasladadas al interior de la iglesia.

San Esteban de Durana. También en **San Esteban de Durana,** iglesia del siglo XIII cuya cabecera fue ampliada con dos tramos en el siglo XVI, lo más curioso y primitivo es la **portada**. Su arco apuntado voltea en cada lado sobre cuatro columnas acodilladas, y éstas en basamentos decorados con follaje simplificado. Las cuatro arquivoltas llevan una decoración que sorprende por su variedad y orientalismo.

La decoración es bastante plana. Arquillos, palmetas (helechos), círculos con estrellas, serpeados de cintas y culebras, adornan los pedestales y las bases de las columnas. Las esquinas de las jambas, los frentes de la primera de éstas y algunas arquivoltas, son de un cierto aire oriental. Y quizá del Oriente vinieron también (piensa López del Vallado) los que, en los capiteles, tallaron rudas cabezas, falsas volutas, rudimentarias palmetas, círculos y triángulos; y en las esquinas de algunos, monstruos afrontados, águilas rampantes, aves bebiendo en la misma copa, etc.

Santa Columba de Argandoña. A pocos kilómetros de Vitoria-Gasteiz y de Estibaliz, la iglesia de **Santa Columba de Argandoña**, presenta la consabida estructura de las iglesias románicas alavesas del siglo XIII: única nave cubierta con medio cañón apuntado, arcos fajones de tres tramos, y ábside semicircular, etc.

Conserva su bella **portada**, de columnas con fustes encestados al estilo Estibaliz; y en el ábside, una suntuosa ventana, de las dos que allí había. En ella sorprende la gran variedad de elementos ornamentales en los cimacios y capiteles de los seis pares de columnas y en las esquinas de las jambas en las cuales se alojan. Se hace evidente el parentesco con Durana.

Iglesia de Lopidana. Quizá la iglesia alavesa donde más se hace visible la influencia de Estibaliz es la **parroquial de Lopidana.** Es notable el apuntamiento de sus arcos, sobre todo en los vanos. Es de cabecera rectangular, al estilo románico vizcaíno. En el ábside se abren varios ventanales con arquivoltas formadas por baquetones que apean en columnas también abaquetonadas, pero con capiteles muy curiosos; algunos de ellos formados por simples cabezas humanas.

Sin duda lo más llamativo de Lopidana es su bella **portada**: Tiene tres arquivoltas, de ellas la central decorada con acantos estilizados. Las tres columnas de un lado son iguales a las del otro lado. Las cuatro exteriores son encestadas y las dos interiores, reticuladas.

Fustes encestados como en Argandoña y Lopidana pueden verse también en **Ocáriz**, obra surgida sin duda bajo la influencia de ese foco del románico alavés que debió de ser el monasterio de Estibaliz.

Ermitas. En Álava, como en Navarra, un elenco completo de la arquitectura románica nos obligaría a citar una larga serie de lugares, comenzando por las **ermitas** que fueron parroquias. Citaremos dos:

San Juan de Amamio, en el término comunal de Araia y Albéniz, dependiente de San Millán; pequeño edificio de planta rectangular, con una cabecera recta, bien construida, y en ella un ventanal abocinado, sin otra decoración que una imposta ajedrezada en los flancos de la cabecera.

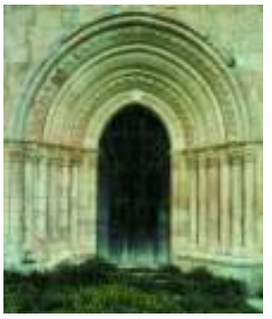
La ermita de **Santa María de Tobera** ya citada como una de las más antiguas iglesias románicas en la región suroccidental de la provincia.[56]

Iglesias de transición al gótico. La transición hacia el gótico que hemos comprobado en Tuesta y en Marquínez se manifiesta también en otras muchas iglesias, algunas de las cuales quizá merezcan aquí una mención:

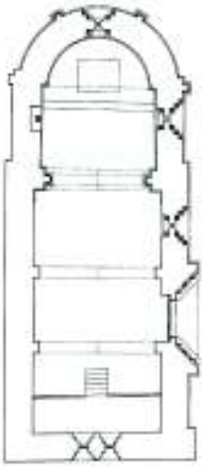
El **santuario de Nuestra Señora de Ayala** (Alegría) es de clara estructura protogótica se-

Ermita de San Juan de Markinez









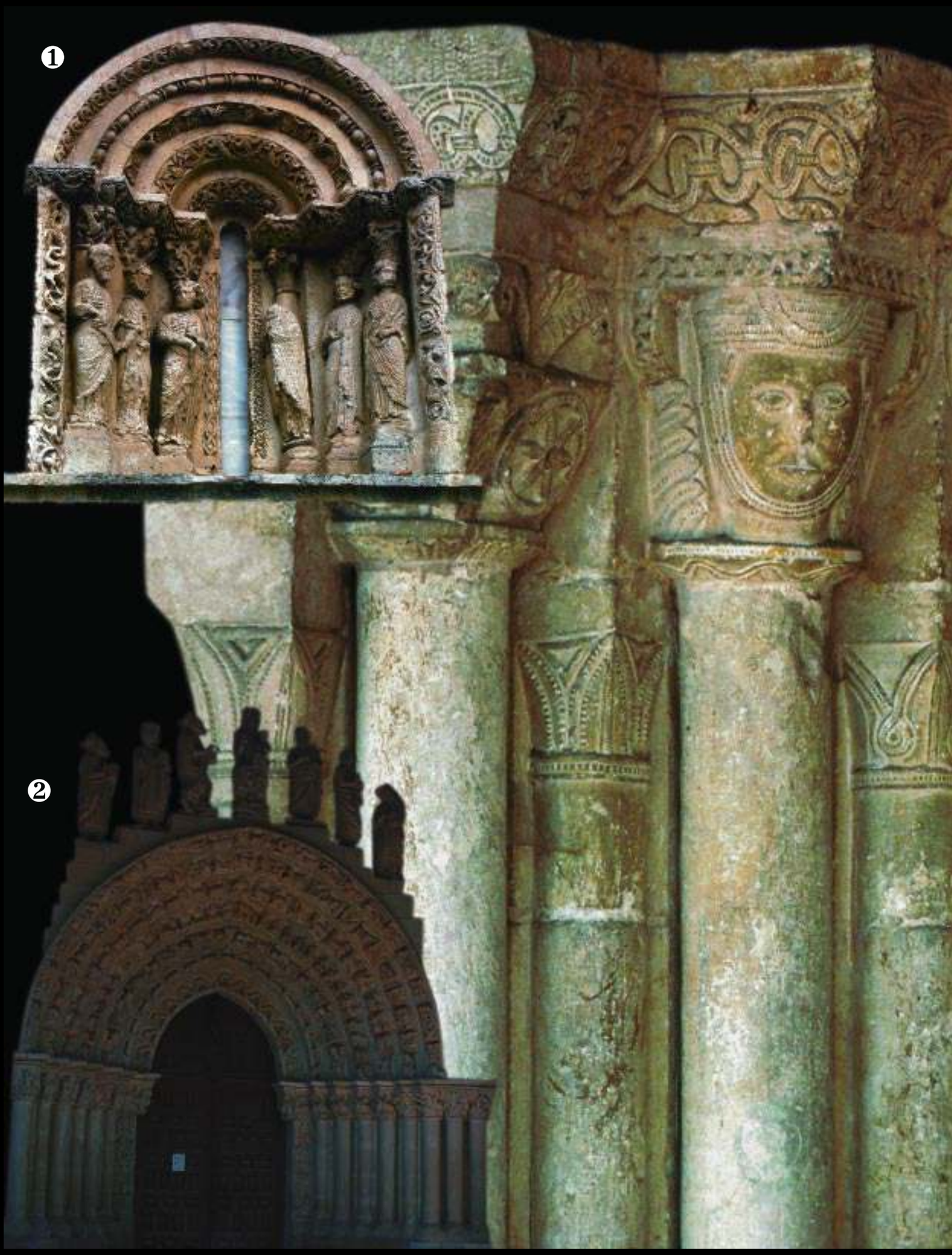
Ref. gráfica: M.N.E. Álava.



Ermita de Santa María de Tobera (A).

55. LOPEZ DEL VALLADO, **O. c.,** 858-859.

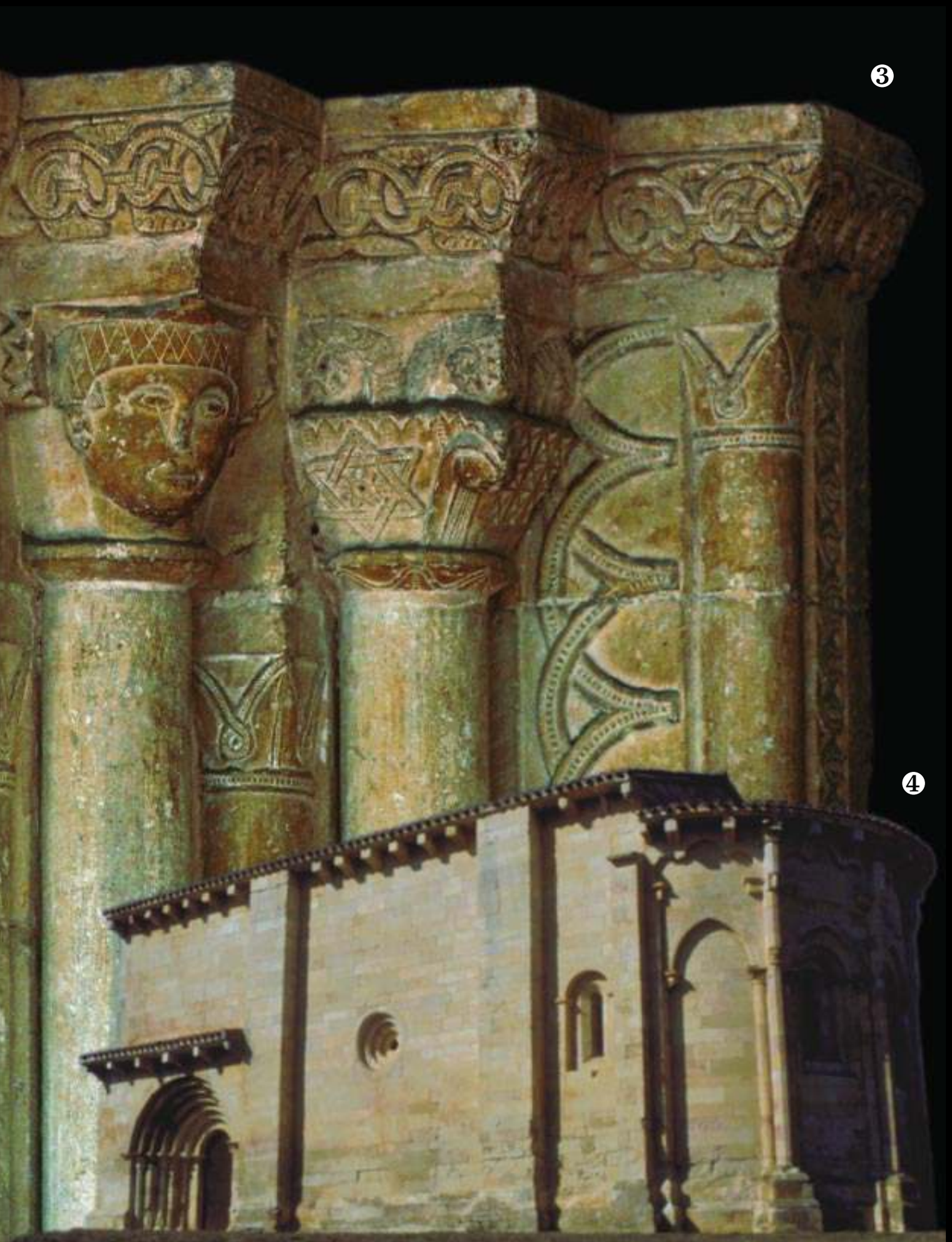
56. A. GOMEZ GOMEZ, «Santa María de Tobera: Una manifestación del románico rural en Alava». En. «*Kobie*» (Bellas Artes) 1987; Idem: *Santa María de Tobera*. En *Kobie. Bellas Artes*. 6, 1989, 269-276.



❶

❷

1.- Ventana en la iglesia de la Asunción de Lasarte. 2.- Portada de la Iglesia de la Asunción de Tuesta.
3.- Iglesia de San Esteban de Durana. 4.- Ermita de San Vicentejo. Treviño.

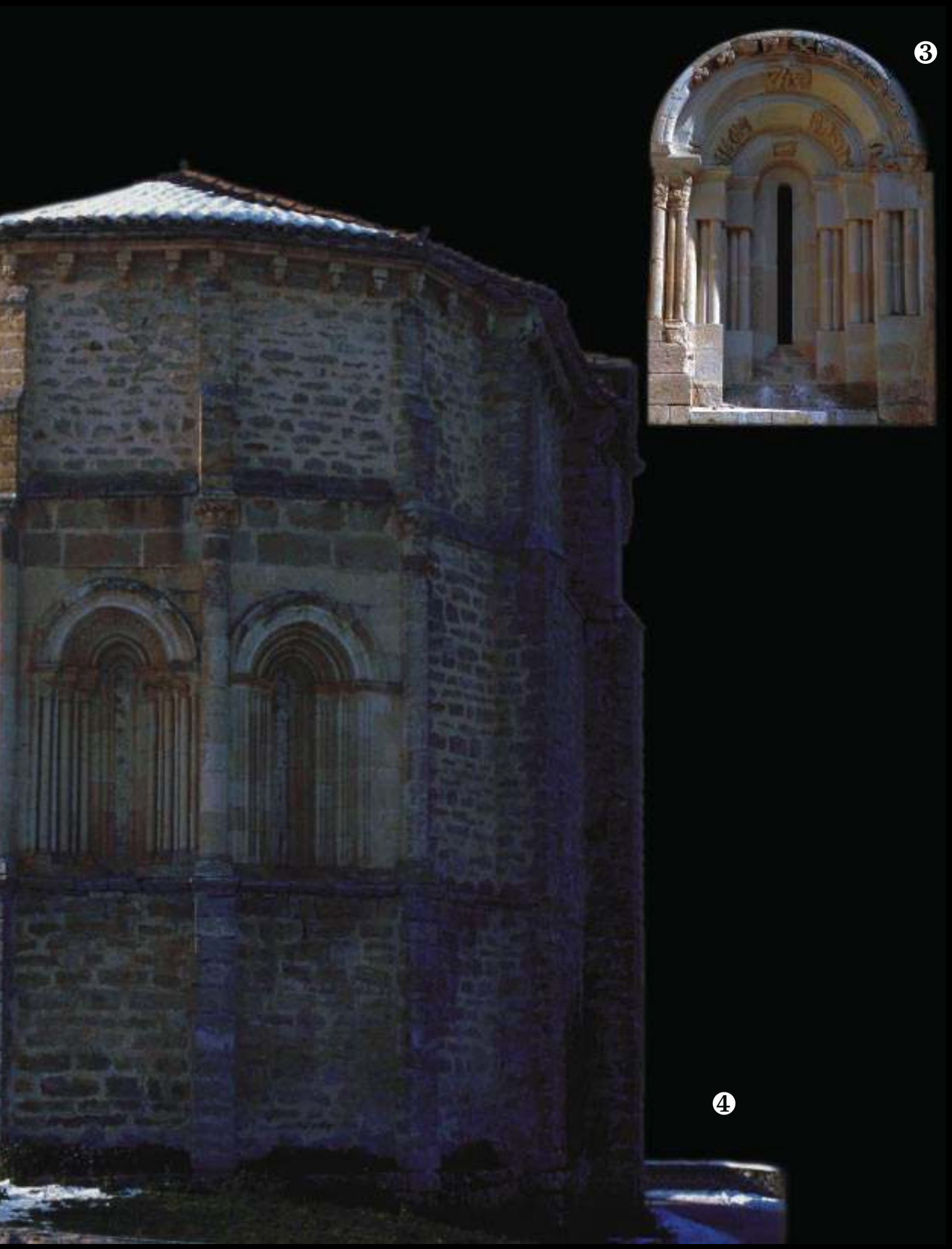




❶

❷

1.- Ventana de la iglesia de San Juan de Amamio. Araia. 2.- Ábside de la iglesia de Añua. Elburgo.
3.- Ventana de la iglesia de Gazeo. 4.- Iglesia de Hueto Abajo





Portada de la iglesia de Ugarte.

SAN MIGUEL DE ZUMETXAGA





San Miguel de Zumetxaga. Mungia (B).

SAN PELAYO DE BAKIO





Ref. gráfica: Bizkaia.

gún el esquema descrito; y ornamentación muy discreta: algunos capiteles de decoración vegetal, un vano interesante en el lado sur del presbiterio, y curioso repertorio de canes en el alero, etc.

Las dos iglesias **parroquiales de Hueto** se atienen, en su fábrica, a la misma traza del protogótico del siglo XIII.

En la de **Hueto de Arriba** la monotonía de su extenso muro de sillería la rompen dos impostas dividiéndolo en tres cuerpos y tres ventanas de medio punto, pero ni en éstas ni en las impostas ni en la cornisa ni en los canecillos que la sostienen se ven rastros de adornos ni molduras.

En cambio, en **Hueto de Abajo** la labor decorativa es especialmente esmerada. En la cabecera su alero muestra una fila de canes muy decorados; luego, en los ochavos del cuerpo central del ábside, separados por medias columnas adosadas, se abren tres ventanales casi de medio punto con arquivoltas decoradas, algunas con acantos y ajedrezados. Bellos acantos adornan también los capiteles. La portada del templo, con arco apuntado, es de cinco arquivoltas baquetonadas, y se apoyan igualmente en baquetones coronados por capiteles de decoración muy variada: follajes, figuras humanas, animales afrontados, etc.

La portada de **San Esteban de Betoño**, de bellas proporciones, apenas está apuntada. Sus tres arquivoltas, de escasa ornamentación de gemas, descansan sobre tres pares de columnas con capiteles casi iguales, simplemente adornados de hojas de acanto, volutas y piñas.

Otros vestigios de interés pueden verse en iglesias de **Urrialde, Miñano Menor**, **Gaceo**, San Andrés de **Laguardia**, etc.

8.

■ EL ROMÁNICO EN BIZKAIA

Sin duda el románico de Bizkaia es mucho menor en cantidad y calidad que el de Álava. Con todo, en este territorio podemos encontrar también, además de numerosos fragmentos, varios edificios casi completos asignables al estilo románico.[57]

No hablaremos aquí de la ermita de **San Pedro de Abrisketa** (Arrigorriaga) porque en el capítulo anterior reseñamos ya esta antiquísima capilla, que ostenta algunos rasgos prerrománicos y quizá visigóticos.

En la villa de **Múgica** encontramos dos lugares de culto dignos de atención por parte del historiador del arte medieval: La parroquial de **San Vicente de Ugarte** y la ermita de **San Román**.

SAN VICENTE DE UGARTE. La **iglesia de San Vicente** muestra restos de una iglesia primitiva que debió de ser románica, de planta rectangular, de dos tramos cuadrados más cabecera. Los vestigios aludidos consisten en un par de vanos geminados en el muro norte, hoy cegados, y en varios canecillos en el muro opuesto, que se cobijan bajo el pórtico y soportan una cornisa de perfil convexo. En la cornisa se repite el motivo decorativo de las hojas de encina, diseñadas de un modo rudimentario pero no carente de cierta gracia natural. Los cinco canecillos son figurativos, pero con el desgaste del tiempo sus temas no resultan identificables. Su técnica acusa una mano rústica, aunque, por otra parte, todo el conjunto haya que atribuir a un arte románico no anterior al pleno siglo XII.

SAN ROMÁN. La **ermita de San Román**, situada en un pintoresco altozano, sigue el esquema habitual de nave única y cabecera rectangulares, aparejada con manpuesto sencillo con sillares en las esquinas. Su estrechez permitió, probablemente ya desde su construcción, cubrirla de madera. El ingreso se hace por el lado sur, por un vano apuntado con arco realizado con ocho grandes dovelas. Todo descansa sobre una imposta de rústico labrado. En el muro oeste se abren dos vanos. Pero quizá lo más notable sean sus dos **ventanas absidales**, geminadas, con maineles, con notable derrame exterior; y sus sencillos arcos apuntados en la cubrición. Es también curioso el hecho de que el tímpano y sus arcos envolventes estén labrados en un solo sillar.

SAN MIGUEL DE ZUMETXAGA. Por su accesibilidad, su entorno rústico y su calidad estética la ermita de **San Miguel de Zumetxaga** viene a ser uno de los lugares más visitados y apreciados por los amantes del arte románico de Bizkaia.

Arquitectónicamente repite el esquema general: Planta rectangular, de una sola nave y ábside también rectangular. Su aparejo es de mampuesto pequeño, combinado con sillares en las esquinas y en los vanos. No obstante el grosor de los muros, ha necesitado el refuerzo de unos contrafuertes añadidos posteriormente a su construcción. El interior tiene bóveda de cañón que arranca de una imposta corrida. El ábside es cuadrado y estrecho (menos de 4 m) y se cubre con medio cañón apuntado.

Tiene un delicioso **ventanal** ligeramente abocinado, de dos arcos, uno de ellos tallado con vegetales y entrelazos. Ambos arcos descansan sobre columnas, una de fuste liso y otra decorado; con capiteles preferentemente geométricos aunque en alguno puede verse también alguna cabeza humana.

La ermita tiene tres accesos. El más interesante es el del lado sur. Es una **puerta** ligeramente abocinada, con dos arquivoltas lisas. La exterior descansa en el muro; las otras en las jambas. Es notable su carencia de decoración. Las columnas sobre las que apean las arquivoltas tienen fustes de diversa traza. Dos son mezcla de lo geométrico y lo vegetal; otros son de encestado. De traza diversa son también sus capiteles, pues uno ostenta una faz humana, y en los otros predominan follajes y piñas, con acantos y caulículos. Barrio Loza subraya la belleza de esta ventanita, vista desde el exterior, «por su variedad decorativa, por sus motivos tan arraigados en la estética popular y por su buen estado de conservación».[58] No obstante ese aliento popular, los fustes encestados obligan a pensar en su relación con Álava (Estibaliz y Argandoña) y en una posible itinerancia de cuadrillas de canteros vascos.

57. K. de BARAÑANO y J. GONZALEZ DE DURANA hicieron el elenco total de los edificios y restos románicos de Bizkaia conocidos hasta la fecha (1982) en su estudio «Acerca del arte románico en San Agustín de Etxebarría, etc.» En *Kobie* (Bellas Artes), Bilbao, I, 1983, pp. 65-131.

58. Sobre el posible origen lejano de estos fustes, v. J.A. BARRIO LOZA, *La arquitectura románica vizcaína*, pp. 56-57.

San Pelayo de Bakio. La iglesia de **San Pelayo de Bakio**, llamada así desde que Bakio se desgajó de Bermeo (1927), sirvió para sustituir con un servicio litúrgico más cómodo a las gentes que se veían obligadas a bajar y subir a San Juan de Gaztelugatxe, un monasterio donado en 1053 a San Juan de la Peña.

San Pelayo, a corta distancia de Zumetxaga, obedece al esquema habitual de nave única y ábside rectangulares. La nave se cubre con armadura de madera, el ábside con bóveda. El aparejo es de arenisca combinada con sillares esquineros. Los muros son de un metro de grosor, y tras la última restauración ofrecen una robusta apariencia.

En el interior un **arco triunfal** apuntado abarca todo el ancho de la nave. Se sostiene en medias columnas adosadas a pilastras con basas de garras. Sus fustes son endebles, en contraste con los capiteles, muy voluminosos, de tipo de cesta con hojas. Un cimacio liso y poco grueso da paso a la imposta nacelada y limpia. El ábside bastante amplio (de 4 m y medio), ostenta un gracioso ventanal abocinado con arcos apoyados sobre columnillas, una a cada lado, con decoración de tipo encestado.

Puerta. El único acceso a la ermita se sitúa en la fachada oeste. Es abocinado; y las tres arquivoltas, exteriores al arco de la puerta, son lisas; las dos más interiores se apoyan, mediante impostas, en columnas acodilladas, de fuste liso, con la particularidad de que se posan a cierta distancia del suelo en unos plintos cúbicos. Los capiteles son de aspecto rudo, reduciéndose su diseño a surcos rehundidos de curvo perfil, que evidencian el carácter rural de sus autores.

San Salvador de Frúniz. Lo único verdaderamente notable que ha quedado de una antigua iglesia románica en San Salvador de Frúniz es su **portada**. Situada en el lado sur del templo, se halla enmarcada y cobijada por un cuerpo saliente sostenido por columnillas de fustes altos y delgados, descansando todo el conjunto sobre un zócalo de medio metro de altura.

El vano de la puerta, de 1,22 m de luz, está limitado por jambas, imposta y arquivoltas apuntadas. De éstas la más interesante es la interior, constituida por dovelas labradas con vegetales y acantos (salvo la central que muestra una figura humana). Lo más cuidadosamente trabajado de esta portada está en sus soportes, que son columnas acodilladas sobre basas figurativas de animales. Los fustes extremos son gemelos y se hallan embutidos en un apretado retículo de encestado con profundos intersticios romboidales.

También son interesantes los capiteles troncopiramidales, que se decoran con follajes, piñas y cardinas briosamente trepanadas. Los otros dos capiteles son figurativos, mostrando personajes hieráticos y jinetes, probablemente representando escenas de torneo o de guerra. Se cree que todo este conjunto puede colocarse cronológicamente en torno al 1200 con muy probable influjo del románico alavés.

Andra Mari de Lemóniz. De una antigua iglesita de principios del siglo XIII en Andra Mari de Lemóniz han quedado una **portada**, una ventana absidal y algún otro vestigio. La portada es un pequeño acceso de tres arcos de medio punto, a los que corresponden dos arquivoltas y el arco de cierre. A excepción de los capiteles y de la imposta, que se anima con el taqueado jaqués, todos los elementos de esta portada –jambas, columnas y arcos– carecen de decoración. Sólo los capiteles ostentan una decoración variada, icónicos unos y estilizadamente vegetales y geométricos otros. En aquellos no es fácil identificar figuras y temas. En uno parece que se ha querido representar a un obispo. En los muros de esta capilla se ha conservado también un **ventanal** románico, muy sencillo, de columnas algo gruesas y capiteles de hojas anchas.

San Pedro de Tabira. Una de las zonas vizcaínas de más antigua documentación es el Duranguesado. Se sabe que en el siglo XI hubo allí varios pequeños monasterios. Uno de ellos fue el de San Pedro de Tabira. Su antigüedad está solo atestiguada por algunos paños de sus muros: y su observación hace pensar que no va más allá del siglo XII.[59] Quizá corresponden al año 1180, fecha en la que el rey de Navarra Sancho el Sabio concedió a aquella Villanueva (de Durango) su fuero. Aunque muy transformada con adiciones del siglo XV y posteriores restauraciones, se ve que la primitiva iglesia seguía el modelo común de planta rectangular para la nave y el ábside.

En el lienzo sur se abren dos vanos: uno de perfil románico y otro, con intradós festoneado, de inspiración cisterciense. Otras dos piezas dignas de atención son el antepecho del coro, de talla mozárabe, cuyo origen algunos han retrasado hasta el siglo XII, y una pila bautismal decorada con esquemas romboidales que pudiera ser del siglo XIII.

Andra Mari de Barrika. También la iglesia de Andra Mari de Barrika debe vincularse con la fundación de un monasterio sobre cuyas donaciones hay documentación del siglo XI.

Pero del templo primitivo solo ha quedado el muro del ábside con un **ventanal**. Este muestra el más amplio abocinamiento de las iglesias vizcaínas de la época. Tiene tres arquivoltas de medio punto y guardapolvos con decoración de bolas. La arquivolta exterior es lisa; las otras dos se decoran con simples circulitos y descansan sobre una imposta que recorre todo el abocinamiento, incluidas las jambas. El capitel es troncocónico y esquematiza temas vegetales, sin finura alguna. Las columnillas tienen fustes ligeramente decorados con incisiones de tipo geométrico.

Andra Mari de Galdakoa. El templo más notable de Bizkaia, dentro de un ámbito estilístico e iconográfico que, a pesar del desplazamiento cronológico, podríamos todavía clasificar como románico, es la **iglesia de Andra Mari de Elejalde**, en Galdakoa. Desde principios del siglo XX ha sido probablemente el monumento del arte medieval vizcaíno más visitado y estudiado por los investigadores.[60] Según Barrio Loza y F. Malo Anguiano, hay fehaciente documentación para datarlo en 1250. Por otra parte, Leopoldo Torres Balbás, señala que el tocado femenino de algunas cabezas de

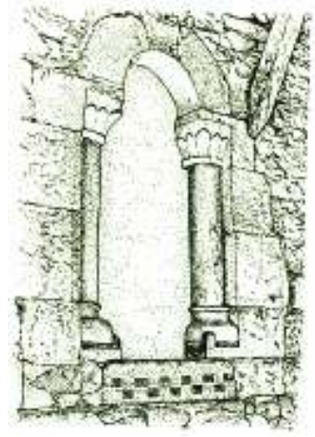
San Salvador de Fruniz



Ref. gráfica: Bizkaia.



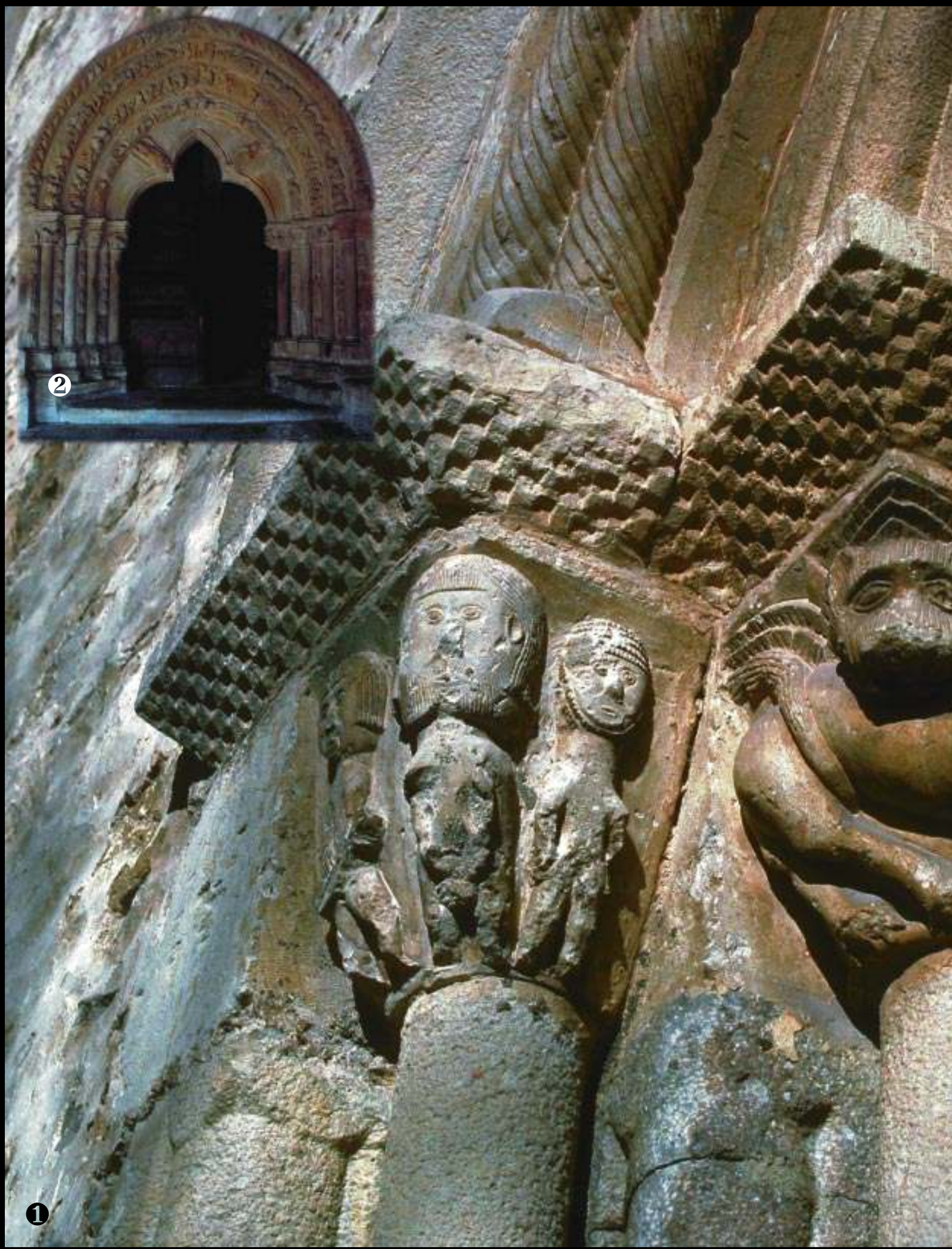
Portada románica de San Salvador de Fruniz (B).



Ventanal absidal de Sta Mª de Lemoiz (B).

59. La diversidad del aparejo en varias zonas del muro hace pensar a López del Vallado que quizá se trate de varias construcciones sucesivas, todas antiguas (*Arqueología...*, p. 870).

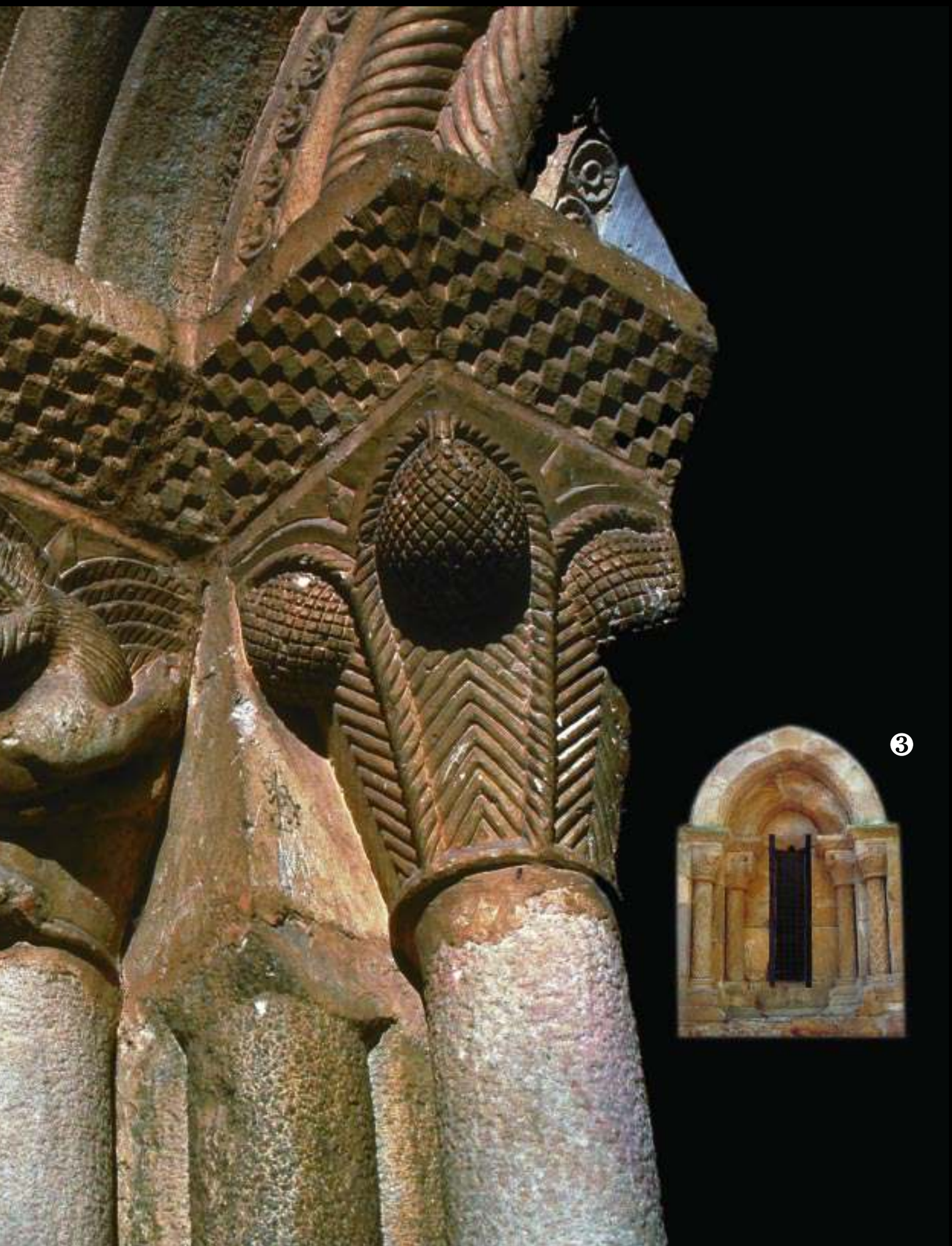
60. Sobre Santa María de Galdakoa véase: P. VAZQUEZ, «Ermita de San Miguel de Zuméchaga». En *Bol. de la Comisión de Monumentos de Vizcaya*, I, 1909; y también en *Bol. de Excursiones*, t. XVI, 127; P. LIZARRALDE, *Andra-mari. Ensayo iconográfico, legendario e histórico.* (Bilbao 1934); N. PIQUERAS, «Santa María de Galdácano». En *Vida Vasca* 1966; J.M. BARRENECHEA, «La ante-iglesia de Galdácano». En *Vida Vasca* 1966. F. MALO ANGUIANO, *Galdakao, Etxebarri y Zaratamo. Estudio histórico-artístico.* (Bilbao 1997).



❷

❶

1.- Detalle de la portada de la iglesia de San Martín de Lezama. Amurrio (A). 2.- Portada de la iglesia de Andra Mari de Galdakao. 3.- Ventana en la ermita de San Juan de Zumetxaga. Bakio.

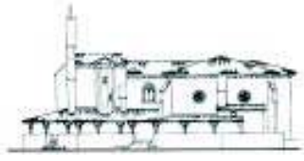


❸

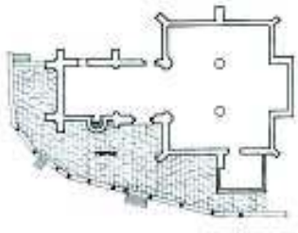
ANDRA MARI DE GALDAKAO











Ref. gráfica de esquemas: Monumentos Nacionales de Euskadi. Bizkaia



Tímpano de San Jorge. Santurtzi (B).

Ref. gráfica: Bizkaia III.



Ermita de San Sebastián de Kolitza. Balmaseda (B).

Galdakoa estaba de moda en el reinado de Alfonso el Sabio (1252-84) y Sancho IV (1284-95). Andra Mari de Elejalde, como tantas otras iglesias vascas, ha sido muy transformada en períodos posteriores.

El templo. Es un edificio amplio que respira en románico, con evidentes rasgos goticistas. Hubo una iglesia anterior a la que la documentación se refiere como «la vieja» iglesia. La que hoy vemos es del siglo XIII avanzado en su parte posterior: los dos tramos de la nave a los pies. Luego vino una reforma renacentista que afectó a toda la cabecera, y luego otra en 1738. En estas restauraciones se cerraron algunos vanos para evitar corrientes de aire que dificultaban las celebraciones.

La fábrica es sólida, asegurada por vigorosos contrafuertes, y un aparejo de buena sillería. La nave es amplia (30 m de longitud, 18 de anchura en el crucero y 7 en la nave). La obra debe calificarse de protogótica, pero conserva cierto primitivismo románico en su armazón de gruesos arcos perpiaños apuntados, en los capiteles de las columnas embebidas que sostienen las nerviaciones, y en las altas basas que las soportan. La nave se ilumina con dos ventanales abiertos en el muro sur, uno abocinado y el otro geminado sobre la portada. El edificio se corona con una espadaña muy vigorosa y sin duda muy restaurada, que le da un cierto aire de fortaleza.

La portada está delimitada por un vierteaguas más tres arquivoltas casi semicirculares y otro arco trilobulado en su parte interior. En el espacio que queda libre entre este arco trilobulado y la última arquivolta se muestra la escena de la Anunciación (el Ángel a la izquierda y la Virgen a la derecha), como si se quisiera destacar que tal es el tema principal. El resto de la decoración arquitectónica se derrama por las arquivoltas y los capiteles. Éstos descansan sobre columnas acodilladas de fuste liso y monolítico, en abocinamiento. La puerta está limitada por arriba con un tejaroz de nueve canecillos. Aunque algunos rasgos de su estructura nos hacen pensar en un protogótico, la iconografía de su portada nos devuelve al románico.

El vierteaguas se apoya en sus extremos sobre dos ángeles, y se decora con vegetales. La arquivolta exterior evoca el tema de la resurrección de los muertos. En las otras arquivoltas la decoración es variada: vegetales, animales, figuras humanas poco identificables. Todas las figuras se disponen en curva, bajo rudimentarios doseletes goticistas. Puede hablarse de un naturalismo incipiente que aflora también en la búsqueda de expresión de ciertos rostros que esbozan sonrisas. En el trabajo muy documentado y erudito de Kosme Barañano y González de Durana se hace un minucioso y completo estudio iconográfico de esta portada, advirtiéndose que, por el momento, es imposible un análisis iconológico, dada la carencia de información cultural de esa época histórica.

Además de esa iconografia de la portada principal, hay que señalar que en el muro se inscriben otros temas figurativos de dificil interpretación, y que existe una segunda puerta, pequeña y con arco ojival apoyado en columnas, capiteles y ábacos, y sobre ellos, dos angelillos muy deteriorados.

La curiosa mezcla de una temática icónica propia de una sociedad primitiva y espiritualmente amedrentada y la búsqueda de un naturalismo risueño que podría relacionarse con una visión franciscana de la vida es lo que da carácter a esta singular iglesia de Galdakoa.

VESTIGIOS ROMÁNICOS. Para terminar este capítulo limitémonos a enumerar los lugares en los que pueden verse aún vestigios románicos, algunos no exentos de interés artístico. Acercándonos a los límites occidentales del territorio vizcaíno hallamos la ermita de **San Roque y San Sebastián** en la cima del monte **Kolitxa**, edificio sencillo en su aparejo, sometido sin duda en el curso del tiempo a sucesivas refacciones que han respetado la rusticidad de su estructura y de su aparejo, salvándose además dos antiguos accesos: una portada románica de dos arquivoltas de baquetones muy estrechos que descansan sobre delgadas ménsulas, y otro pórtico meridional de estilo más protogótico.

Como si fuera consigna oficial para todas las reconstrucciones de los siglos XVI-XVII el respetar alguna parte del templo primitivo como símbolo de una comunidad de fe y de culto, en la iglesia de **San Miguel de Arcentales** se ha conservado una portada ceñida por dos arquivoltas sobriamente decoradas por dibujos geométricos. Igualmente, ya muy cerca del límite sur de Bizkaia, se puede ver una portada románica que perteneció a la antigua iglesia de **San Bartolomé de Olarte** (Orozko).

Puertas de arquivoltas rudamente baquetonadas pueden verse igualmente en **San Cristóbal de Yurre**, testimonio de un románico de arcos apuntados. Asimismo en **Andra Mari de Gautegiz de Arteaga** cuya abocinada portada cuenta tres arquivoltas aún más apuntadas.

Otros vestigios románicos o protogóticos se encuentran en **Santa María de Getxo** y en **San Pedro de Murgia** (capiteles en ambos casos), en la parroquial de **Kortezubi** (una pila bautismal), en **San Juan Bautista de Sondika**, en la ermita de **San Lorenzo de Bermejillo,** etc. Algunos de estos restos se exhiben hoy en el Museo Histórico de Bizkaia.

SAN JORGE DE SANTURTZI. Es en ese Museo donde se conserva el extraño tímpano que perteneció a la iglesia **San Jorge de Santurtzi:** extraño por ser ejemplar único de tímpano semicircular conservado en Bizkaia; y extraño también por la rudeza de su labra.

Se representa en él la Teofanía del Apocalipsis, con el Cristo en Majestad rodeado del Tetramorfos. Está bordeado por una cenefa decorativa serpeante y fina que contrasta con el tosquísimo diseño de las figuras. Pero quizá más que de torpeza en el dibujo y labrado de las figuras podría hablarse de un elemental y deformador expresionismo.

Se ha discutido mucho sobre su cronología. Algunos lo hacen contemporáneo de la documentada donación de la iglesia del «monasterio de San Jorge a la orilla del mar» (es decir, en 1075). Por otros datos de la primitiva iglesia de San Jorge hay quien sitúa este tímpano

en pleno siglo XII (Apraiz). Gaya Nuño, que subraya la tosquedad de su talla plana y rudimentaria, lo cree también de un siglo XII muy avanzado.

9.

■ El románico en Gipuzkoa

En el territorio actual de Gipuzkoa, el arte románico solo ha dejado algunos humildes vestigios. Una vez más hay que recordar que el hecho de que no encontremos edificios románicos en la Provincia no significa que no existieran. Nos parece plenamente justificada la explicación que da el P. Félix López del Vallado, para quien la desaparición de los templos medievales fue consecuencia de la gran participación de los guipuzcoanos en la vida nacional en el siglo XVI, y la consecuente «afluencia de las riquezas a este país, en el que se reconstruyen todos sus grandes edificios o se levantan de nuevo».[61]

Ventanas

Bedoña. El mismo arqueólogo considera que los restos románicos más antiguos de la provincia pueden verse en **Bedoña,** a 3 km de Arrasate/Mondragón: una ventana y las columnas de otra, empotradas en los muros de la actual iglesia. Otra ventana del mismo templo primitivo fue a parar a la casa cural.

Igeldo. Y si hubiera que seguir esta enumeración de ventanas de perfil románico, habría que recordar las dos ventanitas que la iglesia de **Igueldo** (San Sebastián) ofrece en el muro del presbiterio.

Astigarribia. Recordemos las antes citadas ventanas de Astigarribia.

Portadas

Pero el testimonio más elocuente del románico de Gipuzkoa son las portadas que se han conservado. De esa docena de portadas, en las que se constata algunas diferencias en el esmero por ornamentarlas, puede decirse que casi siempre, si no por el refinamiento artístico, debieran llamar la atención del historiador por sus dimensiones, ya que algunas de ellas patentizan la notable amplitud que debieron de tener los espacios interiores dedicados al servicio religioso de una población rural y dispersa.

Tolosa. Ejemplo notable es la puerta que hoy está en el baptisterio de **Tolosa**, procedente de la antigua ermita de San Esteban de las afueras de la villa. Es abocinada con seis arquivoltas que, lo mismo que las jambas, se escalonan, y se apoyan en sendas columnas baquetonadas, coronadas por una imposta achaflanada y llamativamente ajedrezada, que recorre ininterrumpidamente todo el arranque de los arcos. Las esquinas de este muro están también baquetonadas. De la parte más exterior de la imposta surge una arquivolta adornada de estrellas y las dos siguientes hacia el interior se adornan a su vez con taqueado una de ellas, y con grandes dientes de sierra, la otra.

Abaltzisketa. Una portada muy parecida a esta de Tolosa, en dimensiones, en austeridad decorativa, y en el número de sus arquivoltas es la de la iglesia de **Abaltzisketa.** En la parte plana del frente de sus seis arcos lleva un sogueado en zig-zag, y las ondas de los capiteles (si así pueden llamarse) se rayaron con unos cordones o volutas.

Idiazabal. Semejante a las dos anteriores, pero de mayores dimensiones y más grandiosa pues cuenta con 7 arquivoltas, es la de la parroquial de **Idiazabal**. En la primera de ellas vemos un angrelado de arquillos apuntados y trilobulados. La imposta está coronada con un gran cordón; en las esquinas de las jambas se tallaron algunas cabezas y los frentes planos de las mismas, carentes de baquetones, se adornan con una decoración de cordones, formando círculos con cuadrifolios, entrelazos y figuras geométricas, «todo de un gusto muy oriental» según López del Vallado.

* * *

Enumeremos los otros ejemplares de portadas románicas en Gipuzkoa, no sin advertir que su tipología es variada y su decoración muy escueta, por no decir nula, y desde luego distinta en cada caso.

Portadas de medio punto. En **Pasajes de San Pedro**, en el actual cementerio, que es parte de la antigua iglesia, pueden verse reminiscencias románicas en su doble portada. Otro caso semejante es el de la puerta del cementerio de **Aretxabaleta**, que antiguamente fue de la iglesia parroquial. Asimismo la antigua puerta de la iglesia parroquial de **Azkoitia** pasó al cementerio, donde ahora se encuentra.

Curiosamente, estas tres puertas, trasladadas de lugar, son de medio punto perfecto. Este medio punto se ve también en la puerta de **Ugarte** de Amezketa y en la de **Garagarza** de Arrasate/Mondragón.

Portadas de arco apuntado. En **Urnieta,** la portada del imafronte, debajo de la torre de la iglesia parroquial de San Miguel, es de arco apuntado, como de transición, pero conservando aún un cierto espíritu románico en el juego de arquivoltas y capiteles de piedra caliza.

En **Hernani**, la portada de la iglesia de las MM. Agustinas, antigua parroquia hasta el s. XVI, la puerta es de arquivoltas lisas y sencillas.

Una morfología ya gótica aparece también en las portadas de **Berastegi**, **Elduain** y **Berrobi**.

La ermita de La Antigua

De la Antigua de **Zumarraga** –la llamada «catedral de las ermitas de Gipuzkoa»– Manuel de Lekuona subraya la forma plana de su ábside, y la existencia de una ventanita de no fácil clasificación de estilos «si bien –añade– es registrable como románica por razón del carácter románico de la totalidad de la construcción y sobre todo de su ornamentación en madera de todo el interior, todo ello de gran sabor románico».[62] Lekuona advierte la diferente cronología que hay que atribuir a la portada en relación con las ventanas saeteras del muro norte, que él sitúa en pleno siglo XII y que fueron destapadas al suprimirse edificaciones anteriores que estaban adosadas a la iglesia por aquel lado.



Ventanal románico de Santa Eulalia. Bedoña (G).



Portada de la ermita de San Esteban, reconstruida en el interior de la iglesia de Santa María. Tolosa (G).



Portada de la iglesia de Abaltzisketa (G).

61. J.A. BARRIO LOZA, *O. c.*, p.76.
62. «El arte medieval en el País Vasco». *En Cultura Vasca* (San Sebastián 1978) t. II, p. 63.



1

1.- Detalle de la portada de la iglesia de San Miguel de Idiazabal. 2.- Ventanal románico de Santa Eulalia. Bedoña. 3.- Portada de la iglesia de San Miguel de Idiazabal. 4.- Ventanas del cementerio de Aretxabaleta.



PORTADAS ROMÁNICAS DE GIPUZKOA



Portada de la iglesia de Azkoitia.



Portada de Ezkioga.



Puerta tapiada de la iglesia de Pasajes.



Portada de la iglesia de Idiazabal.



Portada de la iglesia de Ormaiztegi.

Sobre el interesante y bello maderamen labrado en el interior de la **Antigua**, afirma Lekuona que «su labra típicamente románica nos recuerda incoerciblemente el arte de nuestras venerables *kutxas*, tan románicas de inspiración también ellas, con sus líneas siempre tan simétricas y sus trazados geométricos, casi siempre ejecutados a regla y compás».

* * *

Todos estos vestigios, a quien no tenga en cuenta la exigua extensión geográfica de Gipuzkoa, pueden parecer mínimos y carentes de significación. Pero es importante el hecho de que, como fragmentos arquitectónicos que son, atestiguan que hubo en este territorio una arquitectura románica. Por otra parte, todo hace pensar que pertenecieron a pequeños templos que se cubrían con techos de madera, y que su misma endeblez obligó (en esos casos y probablemente en otros muchos) a su sustitución por templos más firmes y durables.

10.

■ CENOTAFIOS, IMÁGENES EXENTAS, ARTES SUNTUARIAS

● CENOTAFIOS

CENOTAFIO DE DOÑA BLANCA DE NAVARRA. Si del empaque monumental pasamos a otras muestras del arte de esos siglos, deberíamos mencionar por su calidad artística en la plenitud del siglo XII, el **Cenotafio de Doña Blanca de Navarra** en Nájera. Se trata de un sarcófago colocado en la iglesia de Santa María por su esposo, el rey de Castilla y León, Don Sancho el Deseado. La obra podría datarse entre 1156 y 1158 si nos atenemos a las fechas de defunción de ambos esposos.

En su estilo, Uranga ha encontrado varios influjos: del Maestro del claustro de Pamplona, y de los escultores de la Borgoña, concretamente del francés Gislebertus, quizá porque pocos años antes, en 1148, había éste terminado su impresionante Juicio Final del tímpano de San Lázaro de Autún; y porque la escena de dolor en las plañideras de Doña Blanca y en la Degollación de los Inocentes podía hallarse un fácil correlato con las caras aterradas de los condenados del infierno de Autún. Pero ese influjo no resulta convincente si se tiene en cuenta que el canon corto de las figuras del Cenotafio es demasiado distinto del de Gisleberto, enormemente alargado y fiel a su lenguaje expresionista.

CENOTAFIO DE DOÑA SANCHA. Asimismo hay que recordar aquí otra obra maestra, del mismo siglo, no destinada a la decoración arquitectónica: el **Cenotafio de Doña Sancha**. Esta princesa era hija del rey Ramiro I, nieta por tanto del gran rey Sancho el Mayor. Aunque vivió y murió en tierras de Aragón, su proximidad parental y topológica con la corte navarra nos permite considerar su sepulcro como obra realizada en el ámbito del románico navarro.

Doña Sancha se había retirado al monasterio de Santa Cruz de la Serós donde falleció en 1095. E 1595 la comunidad religiosa de ese monasterio se trasladó a Jaca, y pocos años después (el 22 de noviembre de 1622) fue trasladado allí también el sarcófago de Doña Sancha. La obra corresponde a los últimos años del siglo XII, y su realización, junto con otras obras, se atribuye a un maestro anónimo a quien se le identifica con el apelativo de **Maestro de Doña Sancha**. Esculpido en piedra dura y gris, el sarcófago, de base trapezoidal, mide 65 cm de alto, 85 cm de ancho en un extremo y 55 cm en el otro. Está cubierto por una losa plana, sin decorar; y labrado por sus cuatro caras, de las cuales una es narrativa y las restantes simbólicas.

Su **frente principal** ostenta una composición perfecta; En el centro se ve a dos ángeles llevando al cielo el alma de la difunta, en forma de cuerpo humano, desnudo y asexuado. A un lado está representada Doña Sancha sentada sobre una silla de tijera con un libro en las manos, y rodeada de dos damas: al otro lado, se ve a un personaje central, obispo o abad, con báculo, asistido por dos eclesiásticos portando ornamentos. Estos grupos de los lados se cobijan bajo arcos sostenidos por columnas cuyos capiteles sirven de apoyo a dos águilas con las alas extendidas que sujetan un libro entre sus patas.

El **segundo frontal**, en el lado opuesto al anterior, presenta también una división en tres partes delimitadas por arcos, y en cada compartimento de los dos primeros se representa un guerrero a caballo, armado, el del central con escudo, enfrentándose al de la izquierda, mientras el de la parte derecha cabalga sobre un león.

En uno de los extremos del sarcófago figuran dos grifos, adosados e inscritos en un círculo decorado con motivos ornamentales y tallos y hojas.

En el otro extremo se presenta un bellísimo crismón finamente labrado; en el diminuto círculo central está el Cordero místico con la cruz. Las letras del crismón están formadas por cenefas de motivos decorativos de fino diseño.

● IMÁGENES MARIANAS

ICONOGRAFÍA

Como es común en el arte románico europeo, la escultura exenta en el País Vasco adopta como temas inspiradores los dos más fundamentales de la fe cristiana: la Encarnación y la Redención: la Madre de Dios y Cristo Crucificado.

En cuanto a las esculturas de la Madre de Dios –que es el tema más frecuente en el Medievo– se suelen distinguir dos tipos de imagen, una distinción que se nos impone tanto por la significación como por la forma y estilo, y de la que se puede deducir una datación relativa.

EL ICONO TIPO SEDES SAPIENTIAE. Existe el tipo arcaico y primitivo de la **Virgen con el Niño** en esa pose que se suele denominar **Sedes Sapientiae** pues responde a un concepto de la Virgen como *Theotokos* o *Kiriotissa*, generalmente predicado por la Iglesia oficial en

los siglos XI-XII en los que, contra tendencias de un arrianismo redivivo, era necesario enfatizar el dogma de una Virgen María como receptáculo del Verbo de Dios, mostrándolo y entregándolo a los hombres.

Navarra. En el territorio navarro del Pirineo oriental hay varias imágenes marianas, que responden a esa idea dogmática. La Virgen, entronizada y en actitud hierática, presenta al Niño-Dios bendiciente, sentado en medio de su regazo. De ese grupo podríamos destacar varias:

- la **imagen de Yárnoz**, con su típica desproporción románica entre la cabeza y el cuerpo y ese enfático gesto de ofrenda hierática de un Niño situado en pleno regazo materno;
- la imagen de **Ujué**, similar a la anterior, tan venerada por los monarcas navarros y que fue chapeada en plata en el siglo XIV;
- la imagen llamada «**Virgen Blanca**» de **Tudela**, labrada en piedra, hierática, pero de fina labra en sus geometrizados drapeados, y que aún conserva restos de su policromía original en rojo y azul;
- la imagen de **Irache**, hoy en Dicastillo, tallada también en madera pero cubierta de plata repujada, dejando (como la de Ujué) cara y manos en madera policromada.

Álava. En las otras provincias vascas hay también algunas imágenes, no muchas, que reproducen este tipo de Virgen más arcaico.

La imagen de **Estibaliz**, por ejemplo, aunque muy alterada por la restauración de 1898, se ve que sigue ese modelo bizantinizante, con un eje de simetría único y pliegues muy simples; probablemente es del siglo XII.

También responde al esquema primitivo la **Virgen de la Encina** de Arciniega, en la que vemos a María, en posición totalmente frontal, adelantando sus dos manos para ofrecer al mundo a Jesús como Cristo Salvador, sentado en su regazo, revestido con solemne atuendo y portando el Libro de la Vida.

Como románica habrá que calificar igualmente, aunque ya del siglo XIII, la imagen de **Sendadiano** (hoy en el Museo Diocesano de Vitoria-Gasteiz), frontal y simétrica, con los característicos pliegues verticales propios del románico.

Gipuzkoa. En Gipuzkoa la **Andra-Mari del Juncal** en Irun se considera la más antigua de las Vírgenes románicas de la Provincia. Del siglo XIII parecen ser la de **Itziar** y la de **Zikuñaga** (Hernani).

Hay otras que han entrado en la leyenda de las llamadas «**Vírgenes Negras**», alguna de las cuales ha desaparecido del culto público, pasando, lo que parece, a manos privadas.

El icono tipo protogótico. Con mucha más frecuencia vemos en nuestros antiguos santuarios estatuas de la Virgen que responden a un **segundo tipo**, de concepción y factura protogóticas. En algunas de ellas –como ocurre en las más antiguas de **Bizkaia**– se puede aún ver un cierto aire románico, pero no hay duda de que se va tras un concepto más humanizado, y consecuentemente se inicia un cambio de estilo. En la Virgen María se busca ahora la expresión de una madre humana. Son imágenes que reflejan el espíritu de otra época, y de ellas tendremos que hablar en el capítulo dedicado al estilo gótico.

• La imagen de Cristo crucificado

El otro tema teológico que inspiró el arte de nuestros más antiguos escultores y entalladores es el de **Cristo Crucificado.**

Como es sabido, la efigie del Redentor en la cruz, reproducido en todas las técnicas (comenzando por la miniatura y el relieve en marfil) es de una constante tradición en la historia del arte con un relativo eclipse en los siglos VIII y IX.

Iconografía. En los siglos XI-XII la imagen del Crucificado reaparece con fuerza y sus rasgos iconográficos son fácilmente reconocibles: La figura del Crucificado, con pocas excepciones, se mantiene recta, sus pies fijos con dos clavos se separan al principio y luego se hacen paralelos; los brazos son muy horizontales o con alguna muy leve inflexión; los pulgares de los dedos se separan en «abducción» al principio y más tarde tienden a unirse a los otros dedos; la cabeza, recta muchas veces, tiende de poco a poco a inclinarse sobre el hombro derecho: no expresa dolor, y muy frecuentemente porta corona real (es rara la corona de espinas); todo el cuerpo, rígido al principio, se viste, en las imágenes más antiguas, con el *colobium* o manto regio, de origen sirio; luego sólo se le presenta con el *perizonium* (el llamado «paño de pureza»), ajustado a la cintura, que le llega hasta las rodillas.

A ese modelo responden el emotivo y sereno **Cristo Rey de Caparroso**, y las imágenes de los Cristos de **Pitillas**, **Torres del Río**, y alguna más.

Cruces procesionales. En los otros territorios vascos (si nos atenemos a bultos exentos) se han conservado algunos Crucifijos en los que pueden observarse sólo algunos de los rasgos descritos, dando la impresión de que pertenecen a una época en que el románico evoluciona hacia el gótico, pues lo normal es que se presenten los pies de Cristo atravesados por un solo clavo, un detalle iconográfico que parece corresponder al deseo de flexibilizar los miembros anatómicos que va a caracterizar la tendencia al realismo gótico. Lo que normalmente nos ha quedado de aquellos siglos como testimonio de la veneración a Cristo crucificado, se centra en las cruces procesionales.

En Gipuzkoa, por ejemplo, los dos Cristos procesionales de **Zegama** (el de Aizkorri) y el de **Zerain**, pueden ser de fines del XII o principios del XIII:

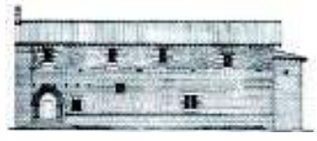
- El de Zerain lleva corona real, pero los brazos han cedido al peso del cuerpo;
- el de Zegama, presenta los brazos horizontales, pero de su corona real sólo quedan dos clavitos en la cabeza, que sirvieron para sostenerla en su día. En ambos se cruzan las piernas. La expresión del rostro es de serenidad y de paz.

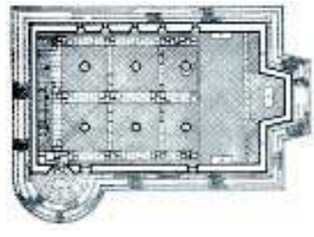
Ermita la Antigua Zumarraga













Ref. gráfica: Monumentos Nacionales de Euskadi. Gipuzkoa.

1 y 2.- Sarcófago de la infanta Doña Sancha. Jaca. **Ref. gráfica: El románico.**
3 y 4.- Sarcófago de Doña Blanca de Navarra. Iglesia de Santa María la Real. Nájera.



❶



❷



❸



❹

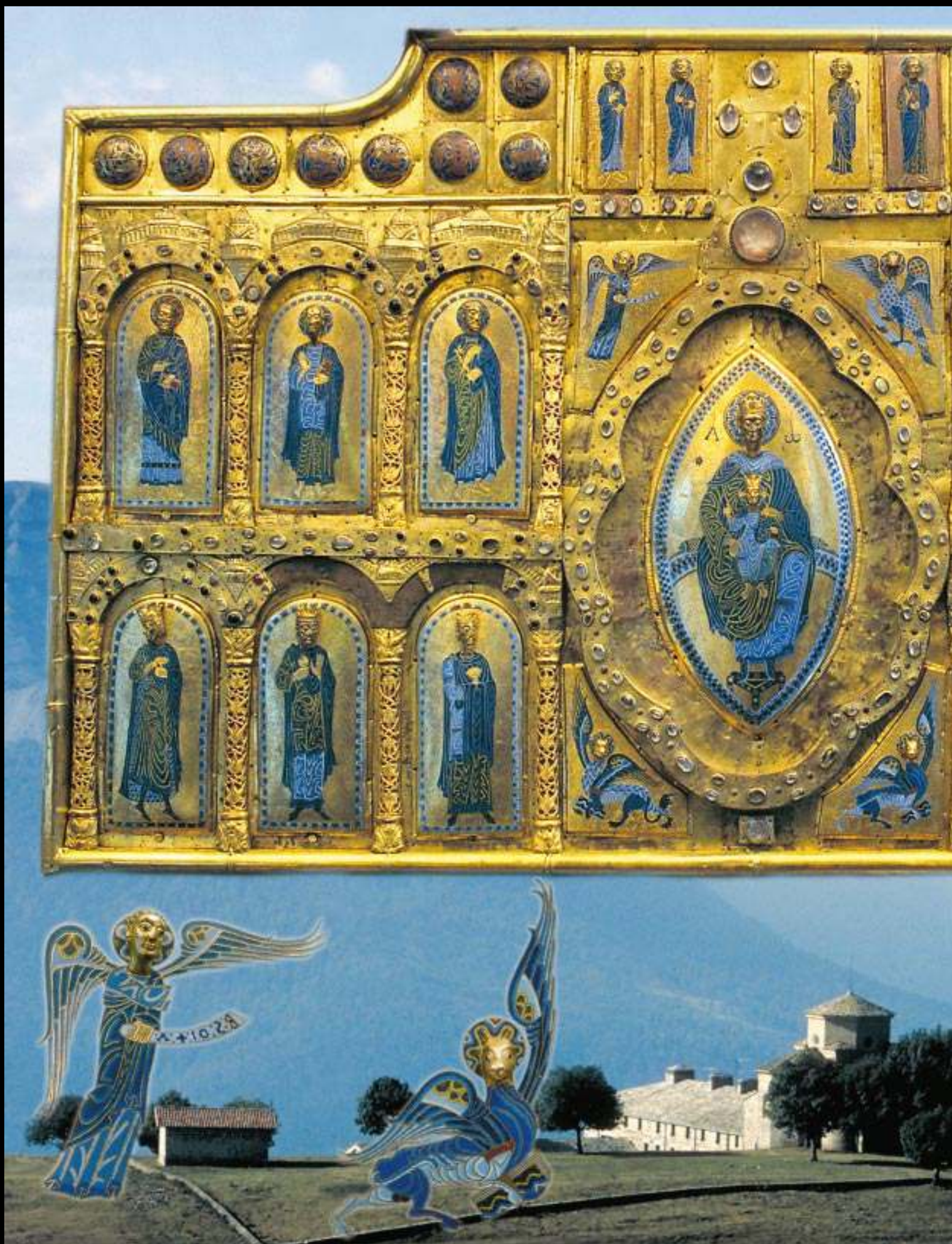
Evangeliario de Roncesvalles

Ref. gráfica: Turismo en Navarra.
Edit. Gobierno de Navarra.



❺

San Miguel "in excelsis". Aralar. Navarra







Evageliario de Roncesvalles/Orreaga
Ref. gráfica: Turismo en Navarra Primavera 87.

• Artes suntuarias

El Evangeliario de Roncesvalles/Orreaga. En cuanto a las artes suntuarias, apenas ha quedado en el País Vasco nada con verdadera calidad artística. Recordemos la tapa de **evangeliario**, de la hospedería de Roncesvalles/Orreaga, con la efigie del Crucificado de rasgos románicos, todo en plata repujada con filigranas y cabujones de cristal de roca.

Frontal de Aralar. De mayor valor y de calidad aún más excepcional es el **frontal de San Miguel de Aralar**, calificado por algunos como «la obra de cobre esmaltado más importante de Europa». En su origen fue el antipendium del altar mayor de la catedral de Pamplona, pues está dedicado a la exaltación de Santa María y no hay en él representación alguna de San Miguel.

El tablero, bordeado por un rodete de latón que el orfebre encargado de su restauración en 1765 le añadió a guisa de marco, mide 2 m de largo y 1,40 de alto. Consta de un cuerpo central en forma de mandorla, flanqueado por dos pisos de arquerías cobijando figuras esmaltadas representando apóstoles y 18 medallones. Toda la superficie del tablero se decora con rameados incisos y piedras naturales.

Los personajes representados llevan las cabezas en relieve, magníficamente ejecutadas. Aunque irradian el hieratismo místico del románico, apunta en ellas ya un cierto dinamismo expresivo propio del siglo XIII. Los iris de los ojos almendrados están formados por minúsculas bolitas de esmalte que les confieren una vivacidad encantadora. La imagen central, la Virgen entronizada en medio de un cielo de nubes azules y estrellas, con el Niño Dios bendiciente en su regazo, es de una belleza plástica cautivadora.

«Las actitudes, la fabulosa indumentaria distinta en cada personaje, sin repeticiones de un arte industrializado, la estilización espiritual de las figuras, la armónica distribución del color de los esmaltes campeados, revelan a un maestro genial».[63]

• Pintura

En el campo de la pintura, apenas hallamos en Vasconia ejemplos que puedan asignarse a un arte estrictamente románico. Podríamos recordar el retablo de **Añastro** (Treviño), repartido hoy entre Nueva York y el Museo Zuloaga (Zumaia): Es un tablero en el que se pintaron escenas de la Creación y episodios de la vida de San Andrés. Aunque dotado de cierta rigidez estilística propia del románico, no parece anterior al 1300.

11.

■ Recapitulación

• Bajo el signo de la diversidad

Diversidad de presencia y de entidad

Si tuviéramos que sacar algunas conclusiones que resumieran el desarrollo del arte románico en Vasconia, lo primero que debería resaltarse sería su diversidad, comenzando por su misma existencia, pues mientras en Navarra, y en cierta medida también en Álava, el románico tiene una notable y abundante presencia, ésta es escasa en las otras provincias. Una escasez que en Bizkaia y Gipuzkoa es solamente relativa y fácilmente explicable; y no debiera afirmarse sin matices.

Cuando hablamos de escasez siempre debemos entenderla en un sentido restringido, refiriéndonos a **lo conservado**, no a lo que realmente existió. Esta penuria de lo conservado debe atribuirse a dos causas.

Ante todo, y como *primera causa* el **material empleado**: la madera. Que los primeros edificios religiosos del siglo XI se cubrieran con armadura no es un supuesto gratuito y sin fundamento. Se trata de un fenómeno histórico comprobado también en otras muchas zonas rurales de la Europa románica, y que dio motivo al historiador Henri Focillon para hablar de la «civilización de la madera». También aquí, en la Vasconia rural y montañosa, desaparecieron muchos templos que realmente existieron en el siglo XI, como demuestra la documentación. De ellos no ha quedado resto material alguno, como no sea en la toponimia.[64]

La *segunda causa* es el **desarrollo demográfico** y económico que se produjo en Bizkaia y Gipuzkoa en los siglos siguientes y que indujo a la demolición de edificios para reemplazarlos por otros de mayor capacidad y prestancia.

Por otra parte, si exceptuamos algunos «monasterios» e iglesias cuya importancia hemos destacado en algunos lugares y villas de Navarra y Álava, debemos concluir que el románico conservado en Vasconia es **modesto**. Casi todas las iglesias son de reducidas dimensiones. En Navarra abundan las de tres naves, pero en el resto del territorio vasco predominan las de una sola nave. Y de esas naves son raras, incluso en Navarra, las que rebasan los tres tramos.

Un arte más monumental sólo llega con la fundación y el desarrollo de las **villas**, a principios del siglo XIII. La ausencia de urbanización y el hecho de una población dispersa debió de ser determinante sobre el tipo y carácter de los primeros templos románicos, concretanente sobre su monumentalidad, su amplitud espacial y su complejidad estructural. Puede decirse que en Vasconia, zona de trasiego peregrinacional, el arte románico nace, crece y se despliega al ritmo de la demografía.

Barrio Loza tiene razón cuando, al hablar de Bizkaia señala que la «inexistencia en el País Vasco de centros políticos o religiosos de importancia» no podía facilitar la edificación de grandes templos románicos y góticos, como ocurría en otros países europeos y ocurrirá en la misma Vasconia dos siglos más tarde. La relativa «explosión» del románico vizcaíno del siglo XII, que se ha ido demostrando en las últimas décadas, no puede extrañar si se tiene en cuenta la densidad de los establecimientos sagrados de la que se conserva noticia documental por donaciones en el curso del siglo XI.[65]

Este fenómeno de un estilo artístico ligado a la demografía se hace particularmente pal-

63. J.M. JIMENO JURIO, *San Miguel de Aralar*. Pamplona S/d., T.C.P., n. 78, p. 30.
64. J.A. BARRIO LOZA, *O. c.*, p. 27 ss.
65. Véase la larga lista de iglesias vinculadas a monasterios o que aparecen como donaciones a ellos, aunque es verdad que ello no implica necesariamente la existencia de templos materiales. En A. MAÑARICUA, *Obispados*... 167-174.
66. Barrio Loza concluye su descripción del arte románico en Vizcaya resumiendo los caracteres que lo distinguen, referidos a plantas, cabeceras, cubiertas, capiteles, portadas, aparejo mural, etc. En cuanto a la relativa escasez y modestia del románico costero, no podemos menos de asentir con la apreciación de Dulce Ocón, apoyada en la historia económica de Euskal Herria, de que la escasez relativa de monumentos románicos en Bizkaia y Gipuzkoa y su arcaísmo se deben a la pervivencia de las condiciones creadas a raíz de la estructuración del Camino de Santiago que dio el predominio a las ciudades del interior frente a las costeras. «Las villas costeras creadas en estos momentos (Guetaria y Motrico en 1209, Fuenterrabía 1203, Bermeo y Zarauz en 1236) no tendrán capacidad económica para aprovechar las nuevas condiciones producidas por la pérdida gradual de importancia del eje este-oeste y el auge del eje norte-sur. Serán las ciudades del interior las que canalicen entonces las mercancías logrando un beneficio económico que revierte en parte en la construcción de edificios». D. OCON ALONSO, *La arquitectura románica vasca. Tipos, modelos y especificidad*. Cuadernos de Sección. Artes plásticas y monumentales. t. 15, 1996, p. 77. V. también E. FERNANDEZ DE PINEDO, «Aspectos económicos y sociales de Vitoria y su entorno en la Baja Edad Media». En *Vitoria en la Edad Media*. Primer Congreso de Estudios Históricos: 1981. (Vitoria-Gasteiz 1982) 65-73.
67. Parece que fue Gaya Nuño el primero en sugerir esta oriundez nórdica irlandesa (la del arte de los libros de Borrow y Kells) en el románico vasco; una influencia que pudo venir **via maris**, y cuya posibilidad fue aceptada por Angel Apraiz y más tarde por Barrio Loza. V. la bibliografía sobre esta cuestión en A. GOMEZ GOMEZ, «Los inicios de la investigación sobre el Arte Románico en el País Vasco». En «Ondare» (Eusko Ikaskuntza) 16, 1997, p. 173.

mario en el románico de Álava, donde la fundación de villas conlleva la ampliación de los centros de culto en un nuevo estilo, el llamado **protogótico**, que incluso por su técnica permitió una mayor espaciosidad, capaz para una feligresía cada día más numerosa. En cambio, en el s. XII todavía la población es campesina y dispersa. Pensamos que este criterio es válido también para Bizkaia y Gipuzkoa, y gran parte de Navarra.

Diversidad constructiva y estilística

Es en los elementos constructivos y estilísticos donde sobre todo debe señalarse la diversidad. En el románico vasco pueden observarse influencias del arte califal, mozárabe, bizantino, románico francés y nórdico. Pero la relevancia de cada una de estas influencias es diferente y se hace diversamente perceptible según sea la cronología y la situación geográfica de cada edificio.

Desde este punto de vista, empecemos por señalar la importancia que debieron de tener los grandes **maestros** que quizá fueron foráneos (el Maestro Esteban, Leodegarius, Adelbertus, el Maestro del claustro de Pamplona, etc.) y los grandes **centros de culto** (Leyre, Pamplona, Jaca, Estella, Puente la Reina, Estibaliz, etc.), que hemos recordado en páginas anteriores.

Por otra parte, se comprueba que determinados elementos constructivos y ornamentales se difunden por **zonas geográficas**, valles, etc. como si la proximidad física fuera un factor determinante en aceptarlos. En Navarra son comunes las cabeceras semicirculares; en Álava también las hay, pero pueden verse igualmente las de diseño rectangular. En Bizkaia, en fin, se generalizan los ábsides de planta cuadrada. En Navarra no eran raras las cubiertas de cúpula; éstas se encuentran también en Álava; mientras que en Bizkaia son prácticamente inexistentes.

En cuanto a la *ornamentación* de canes, ménsulas, capiteles, arquivoltas, jambas, tímpanos y frisos, en Navarra abundan los temas figurativos y humanos (bíblicos en su mayoría); en contraste con las otras regiones donde, junto a ciertas figuras monstruosas, predomina la estilización y geometrización de temas vegetales y abstractos.

Este es un hecho que algunos querrán quizá atribuirlo a la influencia del espíritu cisterciense de nuestras iglesias protogóticas; pero, dado que fue sólo en Navarra donde echó raíces el Císter, preferimos pensar que la austeridad icónica es de raíces más profundas y afecta más propiamente a los habitantes del antiguo «Saltus Vasconum».

Por otra parte, debe señalarse el impacto del arte de Jaca, cuyos ajedrezados en la ornamentación llegan hasta la Navarra meridional del Ebro y penetra incluso en Álava.

Justamente se ha notado como un hecho a tener en cuenta la especial **densidad de iglesias y ermitas** en las comarcas en que la población apenas ha sufrido altibajos desde la Edad Media, casi desde su fundación como pueblas, como es el caso de la Llanada Alavesa. Algo parecido puede observarse también en el Señorío de Vizcaya donde el reparto casi homogéneo de iglesias «entre vegas y laderas, entre villa y aldea», está invitando a un estudio a fondo que haga evidente la razón de ese «románico menor, esencial contribución a la estética medieval».

A esa modestia del románico en las provincias costeras debió de contribuir su limitada *potencia demográfica y comercial*, frente a las villas del interior, una vez que se impuso con absoluto predominio el Camino de Santiago por las llanadas de Navarra y Álava.[66]

Una clara comunidad de caracteres constructivos y formales en dichas cuencas hace pensar en *cuadrillas de canteros* que irían ejerciendo su profesión por diversos lugares, como varios siglos después lo hará otra generación de canteros vascos incluso fuera de las fronteras de Vasconia.

Diversidad de influjos exteriores

Al margen de esas populares y endémicas influencias, fenómeno naturalísimo y verificable en cualquier país, ¿qué otras influencias pueden detectarse en el «románico vasco»? Las del románico francés, de Borgoña y de la Isla-de-Francia, se hacen evidentes en el románico de Navarra.

Otros han pretendido ver influencias «nórdicas», particularmente en Álava y aun en Navarra, constatable en la decoración de fustes y arquivoltas y otros puntos a donde parece llegar el denominado «arte de las grandes invasiones», un «arte modificador –opina Barrio Loza– del clasicismo romano mediante geometrización de motivos vegetales, entrelazos, cestería, etc.». Este impacto nórdico parece evidente y lo hemos afirmado cuando describimos el arte románico en general como un grandioso crisol en el que se funden corrientes de diverso origen y muy especialmente del mundo celta y de las razas de Europa septentrional. Pero esa constatación ¿permite afirmar que tales influjos llegan a Euskal Herria por vía directa a través de las incursiones vikingas, por ejemplo?[67] Más razonable parece opinar, como hace Kosme de Barañano, que el románico al País Vasco no vino en barco sino por tierra desde el Sur.

• Rasgos de un "genius loci" vasco

En todo caso, no carece de sentido observar y subrayar ciertos rasgos permanentes que podrían identificar un común espíritu en el País Vasco en esos dos siglos cuya riqueza artística estamos intentando historiar.

Ante todo, se trata de una **comunidad de espíritu con el arte europeo** en general, si se atiende a la temática propia de la iconografía románica. Nos hemos referido a ella anteriormente, al comentar las **Vírgenes** y los **Crucifijos** que nos han llegado de esa época. Europa vive en los siglos XI-XIII unos mismos ideales religiosos. En todas partes, y no obstante las notables lacras morales que señalan los historiadores, se vivía con inquebrantable fervor la fe en la divinidad de Cristo y en la maternidad

Persistencia de las formas



Lápida funeraria de Luzkando.



Motivos estrellados.



Flores de seis brazos.



Entrelazados.



Motivos radiales.



Kutxa procedente de Tolosa (G).



Frontal de horno de cocina. Museo Vasco de Bayona.

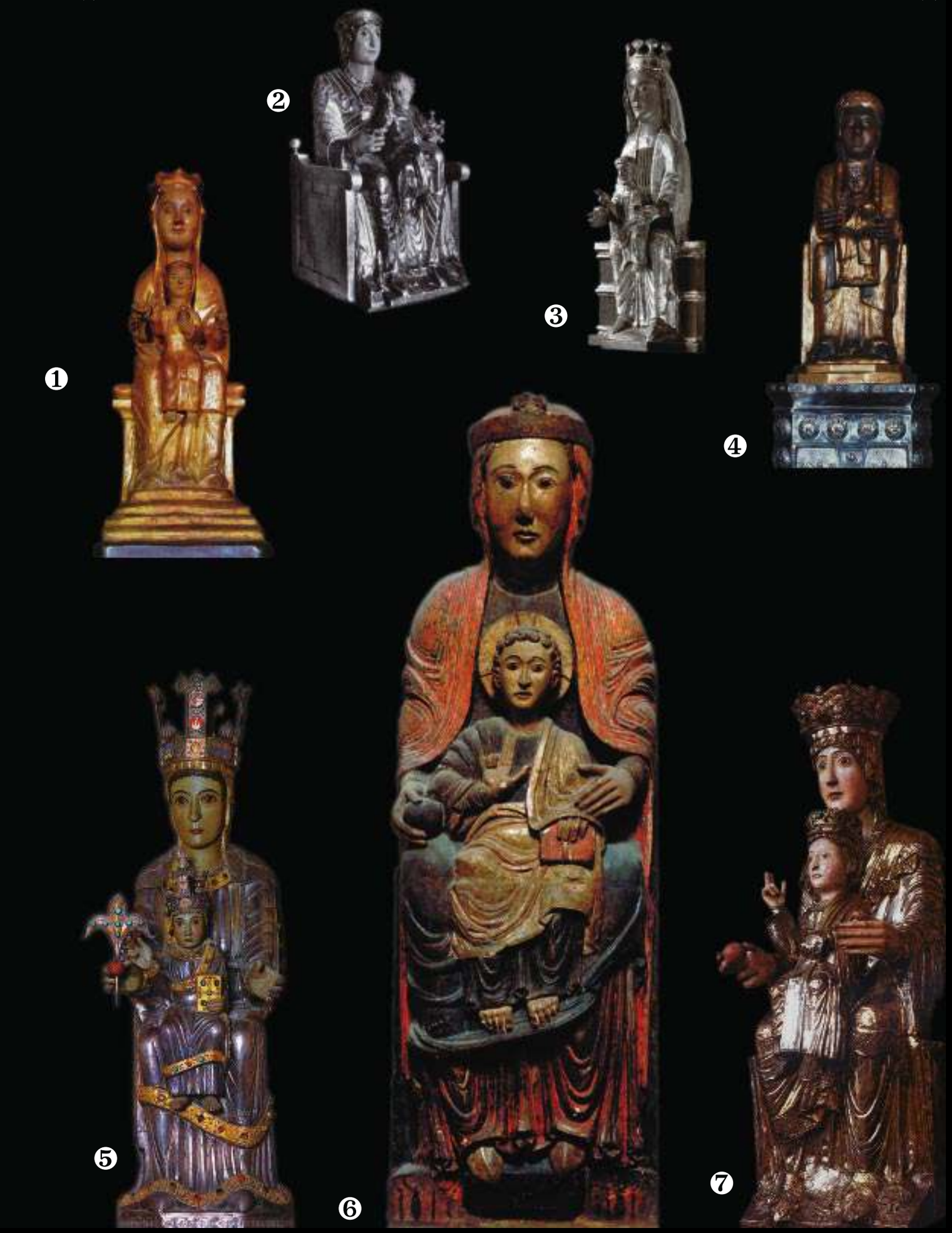
Ref. gráfica: Quinto Congreso de Estudios Vascos Arte Popular Vasco. Vergara 1930. Edit. Eusko Ikaskuntza.

Imágenes



1.- Cristo de Torres del Rio. (N). 2.- Cristo Rey de Caparroso. (N). 3.- Cristo de Pitillas. (N). 4.- Cristo de Zerain. (G). 5.- Cristo de Zegama. (G). 6.- Virgen de Sendadiano (A). 7.- Virgen de Estibaliz. (A).

1.- Virgen de Itziar. (G). 2.- Virgen del Sagrario. Pamplona. (N). 3.- Virgen de Artziniega. (A). 4.- Virgen del Juncal. Irun (G). 5.- Virgen de Ujué. (N). 6.- Virgen Blanca. Tudela (N). 7.- Virgen de Irache. Dicastillo (N).



PERSISTENCIA DE LAS FORMAS

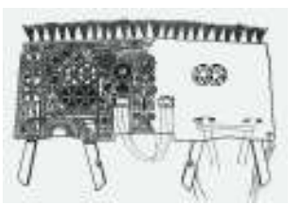
"La continuidad o repeteción de diversos motivos artísticos a través de siglos y aun de milenios, es un hecho plenamente comprobado. Y ciñéndonos al pueblo vasco, debemos decir que algunas producciones actuales de arte popular se dan la mano, al parecer, con el arte de épocas muy lejanas de la nuestra". J.M.B.



A, figuras cruciformes actuales de Álava.
B, estilizaciones humanas prehistóricas de Galicia, según Cabré.



Dibujos de forma rómbica en el kutxarro de Zikujano y en los huesos de Santimamiñe (Magdalenienses) y de Ermittia.



Yugo portugués. Dib. Frankowski.



Kutxarro, procedente de Zikujano.

Quinto Congreso de Estudios Vascos
Arte Popular Vasco. Vergara 1930.
Edit. Eusko Ikaskuntza.

divina de la Virgen María, frente a residuos de herejías adopcionistas. Por otra parte, era endémico en esos siglos el miedo a la condenación eterna. La Puerta del Juicio de la Colegiata de Tudela, en cuyas arquivoltas los fieles podían contemplar los refinados tormentos del infierno, las inscripciones latinas de la catedral de Jaca o de la parroquial de Tuesta (¡*o dives, dives*!), respondiendo a un programa de los líderes eclesiásticos, eran la expresión de una tesitura espiritual común a todas las clases sociales en los siglos del románico (y no sólo en el Bajo Medievo al que se refiere Jean Delumeau en su conocida obra *El Miedo en Occidente*). Era, pues necesario avivar la fe y el sentimiento de la necesidad de un Redentor que con su muerte en cruz aportaba al cristiano la seguridad de la misericordia y el perdón divinos. Tales eran los temas que debían expresar los artistas románicos. Por lo que atañe a la incipiente iconografía de la época, las variedades del arte románico sólo cabe captarlas en la estilística; y aun ahí, no resulta fácil descubrir autonomía y originalidad, cuando un arte prestigioso y cautivador como era el de los grandes entalladores de Francia y Borgoña entraba a chorros por todas las calzadas de Compostela.

Una de las posibles huellas de nuestro «genius loci» podría ser esa **austeridad ornamental** que caracteriza nuestro románico y esa preferencia por la **decoración geométrica o natural estilizada**. Es verdad que tal decoración desnuda, simple y geométrica, es común en muchos países, pero también lo es que se acentúa en el País Vasco, y que las gentes de estas tierras se han aferrado a ese lenguaje durante siglos de manera que parece coherente con lo que luego llamaremos el arte popular vasco.

Manuel de Lekuona subrayó el carácter popular del románico a propósito de Gipuzkoa. Y José Miguel de Barandiarán, con su legítima tendencia a conjugar arqueología y etnología, ha escrito páginas sugerentes sobre la **pervivencia del arte antiguo en el arte popular vasco**. El pueblo vasco adopta esos motivos plásticos que tienen algo de universal, y los mantiene a lo largo de los siglos con tenacidad extraordinaria como si reflejaran de modo más agudo y profundo que otras culturas las aspiraciones y la sensibilidad del propio pueblo.[68]

«Gran parte del material de las artes populares del País Vasco –escribe J. Miguel de Barandiarán– es debido a los pastores y agricultores, o al menos, responde a necesidades características de esas profesiones. El pastor y el labrador ejercen oficios y han de manejar diversas materias... Éstas y otras actividades de estirpe popular han dado origen a diversas manifestaciones de arte, más o menos rudimentario».

Motivos ornamentales. Y observando los objetos expuestos en una exposición de Arte Popular Vasco en 1930, añade en el mismo lugar: «Algunas obras que aquí vemos se dan la mano con el arte de épocas muy lejanas... Con frecuencia vemos en las jambas de puertas y ventanas de las casas rurales vascas, diversos grabados y pinturas que representan signos cruciformes. Las hay de diversas formas... Y muchos de los cacharros o vasos de cuerno que usan principalmente los pastores de ganado vacuno y caballar suelen estar decorados con diversas figuras. La ornamentación en formas de sierra y de ajedrezado, por ejemplo, es frecuente en tales objetos, como también en bastones, boquillas de pipa, antiguos trajes de carnaval, etc. Son motivos ornamentales que abundan aquí por lo menos desde la Edad Media».[69]

68. Cristina LLANOS URRUTIA, *Análisis de la constante de símbolo en las manifestaciones artísticas del País Vasco*. (Vitoria-Gasteiz 1991) p. 64 ss.
69. J.M. BARANDIARAN, «Algunos casos de arte rudimentario en la etnografía actual del pueblo vasco». En el «*V. Congreso de Estudios Vascos*», (Vergara 1930), OC V, 353-361.

BIBLIOGRAFÍA

ALTADILL, J.: «Nuestra escultura románica». En «Bol. de la Com. de Monum. Hist. y Artísticos de Navarra», 1925, 224-229.

AMADOR DE LOS RIOS, J.: «La basílica de San Andrés de Armentia y la iglesia de Santa María de Estibaliz (Álava)». En «*Museo Esp. de Antigüedades*», VII, 1872, pp. 383-393.

ANDRES ORDAX, S.: «Arte» En *País Vasco. Tierras de España*. (Madrid 1987).

ANONIMO: «Iglesia de San Juan de Laguardia». En M.N.E. Álava. (Bilbao 1985), pp. 219-234; «Iglesia de Nuestra Señora, Tuesta».. Ibid. pp. 337-347; «Iglesia de la Asunción - Lasarte. (Álava)». Ibid. pp. 247-253.

ANONIMO: «El Románico en Vizcaya». En *Nosotros los Vascos. Arte*, vol. 2, Bilbao 1987, 196-207.

ANONIMO: «El Románico y el protogótico en Álava». En *Álava en sus manos*. (Dir. Armando Llanos). (Vitoria-Gasteiz 1983) t. 4, pp. 46-72.

APRAIZ, A.: El Románico en Álava». En *Revista Euskal-Erría*», 65 (1911) 154-156.

APRAIZ, A.: «La Historia del Arte en el País Vasco. Problemas e indicaciones.». En «*Hermes. Revista del Arte Vasco*», 13 (1918).

APRAIZ, A.: «Problemas en la Historia del Arte del País Vasco». En «*Primer Congreso de Estudios Históricos Vascos*» (Bilbao 1919-1920) 741-754.

APRAIZ, A.: «Ermita de San Miguel de Zumécharga». En R.I.E.V. 1925, 367-370.

ARAGONES ESTELLA, Mª E.: «El Maestro de San Miguel de Estella y su escuela: Relaciones estilísticas entre la obra esculpida de varias iglesias navarras». En *El Arte español en épocas de transición*. IX C.E.H.A., León 1992.

ARCO, R.: «El monasterio de Santa Cruz de la Serós». En *Linajes de Aragón*» IV, 1913, 431-455.

ARCO, R.: «*El Real Monasterio de San Juan de la Peña*». (Jaca 1919).

ARCO, R.: «El Real Monasterio de Siresa». En «B.S.E.E.» XXVII, 1919, 270-305.

ARIGITA Y LASA, M.: *Historia de la imagen y santuario de San Miguel in Excelsis*. (Pamplona 1904).

ARRONIZ, J.: «La basíllica de Estibaliz vista por los arqueólogos y los críticos de arte». En *Estibaliz. Fe, Historia y Arte*, (Vitoria-Gasteiz 1973).

AZCARATE, A. «Elementos de arqueología cristiana en la Vizcaya Medieval». En *Eusko Ikaskuntza.* Sección Prehistoria y arqueología, 2 (1984) 7-135.

AZCARATE, J.M.: «Sincretismo de la escultura románica en Navarra». En P.V. 1976, 131-150.

AZCARATE, J.M.: *La basílica de San Prudencio de Armentia.* (Vitoria-Gasteiz 1984).

BANGO TORVISO, I.C.: *El arte románico en España.* «Historia 16». Madrid 1992.

BARAÑANO, K.: «El capitel en el románico en Vizcaya». En *Congreso de Estudios Históricos. Vizcaya en la Edad Media. (Bilbao 1984).*

BARAÑANO, K. y GONZALEZ DE DURANA, F.J.: «Acerca del arte románico en San Agustín de Etxebarria (Elorrio), Santa María de Galdakoa y de Vizcaya en general». En *Kobie* (Bellas Artes), 1 (1983) 65-131.

BARAÑANO, K., G. DE DURANA, F.J., JUARISTI, J.: *Arte en el País Vasco.* (Madrid 1988).

BARRIO LOZA, J.A.: *La arquitectura románica vizcaína.* (Bilbao 1979).

BASAS, M.: *Vizcaya monumental.* (San Sebastián 1987).

BECERRO DE BENGOA, R.: «Contemplaciones artísticas: Armentia». En *Ateneo* I (1870-1871), 77-80.

BECERRO DE BENGOA, R.: «Contemplaciones artísticas. Estibaliz». En *Ateneo* I, (1870-1871), 84-86.

BIURRUN, T.: *El arte románico en Navarra.*. (Pamplona 1936).

CAMON AZNAR, J.: *Las bóvedas de crucería de la catedral de Jaca y Santa Cruz de la Serós.* CSIC. Estación de Estudios Pirenaicos, 1945.

CHUECA GOITIA, F.: *Historia de la arquitectura española. Edad Antigua y Medieval.* (Madrid 1965).

DIAZ DE ARCAYA, M.: *La basílica de Nuestra Señora de Estibaliz.* (Vitoria-Gasteiz 1904).

DIAZ DE ARCAYA, M.: *Armentia, su obispado y su basílica de San Andrés.* (Vitoria-Gasteiz 1901).

DURLIAT, M.: *España románica.* (Madrid 1993).

EGUIA Y LOPEZ DE SABANDO, J.: «Elucubraciones en torno a la basílica de San Prudencio de Armentia (Álava)». En *Fiestas de San Prudencio, patrón de las Tierras de Álava.* (Vitoria-Gasteiz 1984).

ENCISO VIANA, E. y CANTERA ORIVE, J.: C.M.V., Vol. I: *Rioja alavesa.* (Vitoria-Gasteiz 1967)

ESNAOLA, J.: «La antigua basílica de San Andrés de Armentia». En B.S.E.E. X, 1902.

ESNAOLA, J.: *Monografía histórica de Santa María de Estibaliz.* (Vitoria-Gasteiz 1919).

GAYA NUÑO, J.A.: «El románico en Vizcaya». En «A.E.A.» 1944, 24-48.

GOMEZ GOMEZ, A.: «Estudio iconográfico de la portada románica de Lemóniz». En *kultura* I (1990) 57-61.

GOMEZ GOMEZ, A.: *Rutas románicas en el País Vasco.* Ed.Encuentro,1998.

GOMEZ GOMEZ, A.: «Algunos aspectos del arte románico en el País Vasco. Extensión y relaciones de un arte periférico». En *Actas del VIII Congreso Nacional de Historia del Arte*, (Mérida 1992), 73-79.

GOMEZ GOMEZ, A.: «Asimilación y trasmisión del arte románico en el País Vasco». En *Kobie.* Serie Bellas Artes, 12 (1996).

GOMEZ GOMEZ, A.: «La escultura románica en Navarra, Álava y su entorno». En *Revisión del arte medieval en Euskal Herria.* Cuadernos de Sección. Artes plásticas y monumentales. Eusko Ikaskuntza. num. 15. (San Sebastián 1996) 98-101.

GOMEZ GOMEZ, A.: «Los inicios de la investigación sobre el Arte Románico en el País Vasco». En *Ondare* 16, Eusko Ikskunntza (Donostia 1997) pp.167-174.

GONZALEZ DE ZARATE, J.M.: «La imagen de la Virgen y su entorno iconográfico-bíblico en la basílica de Estibaliz». En *Estibaliz* 1985, 4-8.

GONZALEZ DE ZARATE, J.M. et al.: «En torno a los motivos ornamentales en la portada **Speciosa** en la basílica de Estibaliz». En *Estibaliz* 1987, 19-26.

GUDIOL RICART, J. y GAYA NUÑO, J.A.: «Arquitectura y escultura románicas». En A.H. Vol. V (Madrid 1948).

HUICI, S.: «La iglesia de los Templarios de Torres del Río». En *Arquitectura*, V, 1923, n. 52.

HUICI, S.: «Arqueología vizcaína. Ermita de San Miguel de Zuméchaga». En *Euskalerriaren-alde*, 14 (1924).

IBAÑEZ, E.: *Esbozo histórico de Villatuerta.* (Pamplona 1930).

IÑIGUEZ ALMECH, F.: «Sobre tallas románicas del siglo XII». En P.V. 112-113 (1968) 203-207.

LACARRA, J.M., y GUDIOL, J.: «El primer arte románico». En P.V. 1944.

LACOSTE, J.: «San Miguel de Estella». En *Homenaje a J.Mª Lacarra.* Vol. 5. (Zaragoza 1977), 101-132.

LAMBERT, E. «El pórtico octogonal de Eunate». En *Bol. de la Com de Monum. hist. y Art. de Nav.*, 1925, 219-23.

LAMBERT, E.: «La catedral de Pamplona». En P.V. 1951, 9-35.

LAMPEREZ, V.: *Monumentos arquitectónicos de España.* 8 vols (1859-1881).

LAMPEREZ, V.: *Historia de la arquitectura cristiana española en la Edad Media.* Vol. II.

LAMPEREZ, V.: «Portadas de Ujué y Olite». En «B.S.E.E.» VI, 1898,

LEKUONA, M.: «El arte medieval en el País Vasco». En *Cultura Vasca.* Vol. II, (San Sebastián 1978).

LLANOS Y ORTIZ DE LANDALUCE, A.: «Hallazgos arquitectonicos en Estibaliz». En *Estibaliz* 1973.

LOJENDIO, L.M.: *Navarre romane.* Ed. Zodiaque, 1967.

LOPEZ DE OCARIZ, J.J., y MARTINEZ DE SALINAS, F.: «El arte prerrománico y románico en Álava». En *Eusko Ikaskuntza* (Artes plásticas y monumentales)» 5 (1988).

LOPEZ DE OCARIZ, J.J.: *Templo de Nuestra Señora de la Asunción de Tuesta.* (Vitoria-Gasteiz 1986).

LOPEZ DE OCARIZ, J.J.: «El temor al infierno hacia 1200. Análisis iconográfico de la anástasis de Armentia». En *II Curso de Cultura Medieval. Alfonso VIII y su época.* (Aguilar de Campóo 1990).

LOPEZ DE OCARIZ, J.J.: «El tetramorfos anglomorfos en Irache y Armentia. Análisis iconográfico e iconológico» En P.V. Primer Congr. General de Hist. de Navarra, anejo 11 (1988) 317-331.

LOPEZ DEL VALLADO, F.: «Arqueología Monumental cristiana en el País Vasco». En *Primer Congreso de Estudios Vascos,* 1919. 755-771.

LOPEZ DEL VALLADO, F.: «El románico en Vizcaya». En *Geografía* del *País Vasco-navarro. Arqueología.* Barcelona, s.d., 878-889.

LORENZO VILLAMAYOR, F.: «Iglesia de San Pelayo-Bakio». En Mo*numentos de Bizkaia*, vol. II, (Bilbao 1987) 15-21.

MAÑARICUA, A.: *Santa María de Begoña en la historia espiritual de Vizcaya. (*Bilbao 1950).

MAÑARICUA, A.: *Obispados en Álava, Guipúzcoa y Vizcaya hasta fines del siglo XI.* (Vitoria-Gasteiz 1963).

MARTINEZ DE AGUIRRE, J.M.: «La portada de San Miguel de Estella. Estudio iconológico». En P.V. 173, 1984.

MARTINEZ DE MARIGORTA: *San Prudencio de Armentia y su maestro Saturio.* (Vitoria-Gasteiz 1939).

MARTINEZ DE SALINAS, F.: «Temas decorativos en el románico del condado de Treviño». En *La formación de Álava. 650 aniversario del pacto de Arriaga (1332--1982).* Congreso de Estudios Históricos, Vitoria-Gasteiz 1982, (Vitoria-Gasteiz 1985) vol. II, pp. 627-654.

MENDOZA, F.: *Los relieves del portico de Armentia.* Ateneo (Vitoria-Gasteiz 1913).

MENDOZA, F.: «Álava románica». En *Euskalerriaren-alde* 2, 1912, 43-47.

MERINO URRUTIA, J.J.: «La ventana románica de la iglesia parroquial de Barrika». En B.R.S.A.P. (1954), 351-354.

MOLERO MONEO, L.M.: *La escultura románica en Navarra.* C.A.E. «Historia 16». Madrid 1992.

OCON ALONSO, D.: «La primitiva portada de San Andrés de Armentia (Álava). Datos documentales». En *Kobie* (Serie Bellas Artes) 9 (1992-1993), 167-180.

OCON ALONSO, D.: «Los ecos del último taller de Silos en el románico navarro-aragonés y la influencia bizantina en la escultura española en torno al año 1200». En *El románico en Silos. IX Centenario de la consagración de la iglesia y claustro 1088-1988*. Silos (Burgos 1990) 501-510.

OCON ALONSO, D.: «Ego sum ostium, o la puerta del templo como puerta del cielo en el románico navarro-aragonés». En *Cuadernos de Arte e Iconografía*. Fundación Universitaria española» 2,3 (1989) 125-136.

OCON ALONSO, D.: «La recepción de las corrientes artísticas europeas en la escultura monumental en torno a 1200». En *El arte español en épocas de transición*. IX C.E.H.A., (León 1992) 17-26.

OCON ALONSO, Dulce: «La arquitectura románica vasca: tipos, modelos y especificidad». En *Cuadernos de Sección. Artes plásticas y monumentales* (Eusko Ikaskuntza), nº 15, 1996, 51-78.

PINEDO, R.: *El santuario de Estibaliz*. (Madrid 1940).

PIQUERAS, W.: «Para que no se pierda. Santa María de Galdácano, el primer monumento románico de Vizcaya». En *Vida Vasca*, 1939, 191-193.

PORTER, Arthur K.: «Spain or Toulouse? And other questions». *Spain or Toulouse? and other questions*. En *Art Bulletin* Bulletin» (1924-5)

PORTER, Arthur K.: *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Rouds*. 1923, vol. I.

PORTILLA, M.: *Álava artística y monumental*. «Diccionario Enciclopédico Vasco», vol. I, (San Sebastián 1970).

PORTILLA, M.: «Arte románico. Raíces y evolución», En *Álava en sus manos*. (Vitoria-Gasteiz 1983).

PORTILLA et al.: C.M.V., 8 vols. (Vitoria-Gasteiz 1967-2001).

RODRIGUEZ VALLE, E., PEREZ BARRIO, M., PASTOR VELEZ, B., IBISATE ARREGUI, A.: «Estibaliz, escuela iconográfica para las iglesias de la Llanada alavesa». En *Estibaliz* 1988, 27-31.

RUIZ MALDONADO, M.: *Escultura románica alavesa: el foco de Armentia*. (Bilbao 1991).

RUIZ DE LOIZAGA, S.: «El templo parroquial de Tuesta». En B.I.S.S. 22 (1978).

SANTANA EZQUERRA, A.: «Ermita de San Miguel de Zuméchaga-Munguía». En *Monumentos de Bizkaia*, vol. 2 (Bilbao 1987) 267-274.

SANTANA EZQUERRA, A.: «Iglesia de San Salvador-Fruniz» En *Monumentos de Bizkaia*, vol. 2, (Bilbao 1987) 101-108.

SANTANA EZQUERRA, A.: «Ermita de San Pedro de Abrisketa-Arrigorriaga». En *Monumentos de Bizkaia*. vol. 3 (Bilbao 1987) 79-85.

SERRANO, E.: «Esculturas románicas navarras». En B.S.E.E., IX, 1901.

SOTO, S.M.: «Recuerdos arqueológicos de Álava». En *Estibaliz*. (Vitoria-Gasteiz 1984).

TEJERA, L.: «El monasterio de San Juan de la Peña». En B.S.E.E., XXXVII, 1929, 31-59, 179-198; XXXVIII, 1930, 204; XXXIX, 1931, 52-66.

URANGA GALDIANO, J.: «La iglesia parroquial de San Jorge de Azuelo». En P.V. n. 3, 1940-41,

URANGA GALDIANO, J.: «Esculturas románicas de Codés». En P.V. 1942, 249.

URANGA GALDIANO, J.: «Esculturas románicas del Real Monasterio de Irache». En P.V. 6, 1942, 9-20.

URANGA GALDIANO, J. y IÑIGUEZ ALMECH, F.: A.M.N.,Vols. II y III. (Pamplona 1973).

VAZQUEZ, P.: «Ermita de San Miguel de Zuméchaga». En *Bol. de la Com. de Monum. de Vizcaya», I, 1909.*

VAZQUEZ, P.: «Monumentos artísticos de Vizcaya». En B.S.E.E., XVI, 1902, 35-49.

VAZQUEZ DE PARGA, L.: «La historia de Job en un capitel de Pamplona». En A.E.A., XIV, 1940-41, 410.

VAZQUEZ DE PARGA, L., LACARRA, J.M. y URIA RIU, J.: *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela*. 3 vols. (Madrid 1949).

VEGAS, J.I.: «Románico en Álava. Itinerarios para su visita y conocimiento». En *Eusko Ikaskuntza*. Artes Plásticas y Monumentales» 4 (1986)

VEGAS, J.I.: «San Vicentejo (Álava). En «*XIV Congreso Nacional de Arqueologia», (*Zaragoza *1977) 27-28.*

YARNOZ, J.: «Las iglesias octogonales de Navarra». En P.V. 1945, 515.

YARZA, J.: *Arte y arquitectura en España 500/1250*. (Madrid 1985).

YBARRA, J.: *Catálogo de los Monumentos de Vizcaya*. (Bilbao 1958).

YBARRA BERGE, J.: «Una joya del románico en Früniz». En *Vida Vasca* 1947.



OSTOA

ETOR



EUSKAL HERRIA EMBLEMÁTICA

ETOR - OSTOA

JUAN PLAZAOLA

HISTORIA DEL ARTE VASCO

DEL GÓTICO AL RENACIMIENTO

II

Euskal Herria emblemática

ETOR - OSTOA

Historia del Arte Vasco

— II —

del Gótico al Renacimiento

Dirección editorial
Enrique Ayerbe Echebarria

Autor
Juan Plazaola Artola

Fotografía
SAHATS
(Luis Mª Azpilikueta y José Mª Domench)
Iñaki Agirre
Darío Garrido
Archivo propio

Ilustración
Las fotografías que forman el cuerpo ilustrativo de esta obra provienen del *Archivo Propio* y de los archivos de *SAHATS* Servicios editoriales, de *Iñaki Agirre* y del archivo del patrimonio artístico del *Obispado de Donostia-San Sebastián*. Se han utillizado imágenes del Departamento de Cultura del Gobierno Vasco y del Servicio de restauración de la Diputación de Gipuzkoa, y de *Albayalde* empresa de restauración

Citas gráficas
Las citas gráficas en casi todos los casos se han colocado en los márgenes y tienen su referencia. Expresamos nuestro reconocimiento a las editoriales de las que proceden estas citas que generalmente han sido ya en su lugar referenciadas. Aun así hacemos aquí mención expresa de ellas.
Los planos y alzados de edificios y monumentos, y en su caso alguna fotografía, proceden en su mayor parte de: *Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria* editado por la Caja de Ahorros Municipal de Vitoria; *Catálogo Monumental de Navarra* editado por la Institución Príncipe de Viana del Gobierno de Navarra; *Monumentos nacionales de Euskadi* editado por el Gobierno Vasco; *Renacimiento en Guipúzcoa (Arquitectura)* de María Asunción Arrazola, editado por la Diputación Foral de Gipuzkoa; *Las iglesias "salón" vascas del último periodo del gótico* de Castor Uriarte, edit. Vitoria 1978.
En varias ocasiones hemos recurrido para algunas imágenes a la *Enciclopedia General Ilustrada del País Vasco*, de la Editorial Auñamendi, a la *Gran Enciclopedia Navarra*, editada por la Caja de Ahorros de Navarra, a la colección *Bizkaia. Arqueología, urbanismo y arquitectura histórica* editada por la Diputación Foral de Bizkaia y la Universidad de Deusto (Deiker), a *Summa Artis. Historia General del Arte* de Editorial Espasa Calpe, a la *Historia de España* del Instituto Gallach, a *Ars Hispaniae. Historia universal del arte hispánico* de la Editorial Plus-Ultra, a *Vitoria-Gasteiz en el Arte* editada por el Gobierno Vasco, Diputación Foral de Álava y Ayto. de Vitoria-Gasteiz, a *Retablos* editado por el Departamento de Cultura del Gobierno Vasco, a *La Catedral de Pamplona* editada por la Caja de Ahorros de Navarra en colaboración con El Gobierno de Navarra y el Cabildo Metropolitano de Pamplona.
También se ha recurrido a los libros siguientes: *Renacimiento en Guipúzcoa (Escultura)* de María Asunción Arrazola, a *Retablo renacentista de Bidaurreta,* a *Santa María de Deba una iglesia marinera,* a *Los retablos de la parroquia de San Esteban de Oiartzun*, de Maite Barrio Olano y Jon Berasain Salvarredi, los cuatro editados por por el Departamento de Cultura de la Diputación Foral de Gipuzkoa, a *La Literatura en las Artes* de J.M. González de Zárate, editada por Etor, a *Álava en sus manos* editado por la Caja Provincial de Álava, a *La escultura romanista en Navarra* de Mª Concepción García Gainza, a *La pintura mural gótica en Navarra (Aportación al estudio de)* de Mª Carmen Lacarra Ducay, editados ambos por la Institución Príncipe de Viana, a *El escultor Lope de Larrea* de Salvador Andrés Ordax editado por la Diputación Foral de Álava, y a *Los Beaugrant* de J. A. Barrio Loza, editado por el Museo de Bellas Artes de Bilbao y la Caja de Ahorros Vizcaína.

Maquetación y Diseño gráfico
José León Huarte Ros
Begoña Goikoetxea Amonarraiz

Tratamiento de imágenes
Ana Jubín Ábalos
Arantxa Merino León

Fotocomposición
OSTOA S.A. Lasarte-Oria

Impresión y Encuadernación
GRAFO S.A. Basauri

ISBN: 84-88960-80-8
Dep. Legal: BI-1524-02

Edita
© OSTOA S.A.
Pza. del Caddie, 1. Lasarte-Oria

EUSKAL HERRIA EMBLEMÁTICA

ETOR - OSTOA

HISTORIA DEL ARTE VASCO

– II –

DEL GÓTICO AL RENACIMIENTO

Juan Plazaola

ÍNDICE

HISTORIA DEL ARTE VASCO II por Juan Plazaola

DEL GÓTICO AL RENACIMIENTO

7. EL PRIMER ARTE GÓTICO

CONTEXTO 242
Siglos XIII-XIV 242
1. LA ARQUITECTURA GÓTICA 244
La Catedral: elementos constructivos y decorativos 244
Origen del gótico 245
LA ARQUITECTURA CISTERCIENSE 245
El Monasterio de Fitero 246
Monasterio de La Oliva 246
El monasterio de Iranzu 247
Otras fundaciones e influjos cistercienses 247
LA PRIMERA ARQUITECTURA GÓTICA EN NAVARRA 250
El gótico francés 250
La Colegiata de Roncesvalles 250
La Catedral de Bayona 251
La Capilla de St Esprit 251
La Catedral de Olorón 251
Otros edificios góticos 251
Santa María de Olite 251
San Saturnino (San Cernín), de Pamplona 251
San Saturnino del Cerco de Artajona 256
Restos y complementos góticos 256
El claustro de Pamplona 256
Arquitectura militar 257
LA ARQUITECTURA GÓTICA EN ÁLAVA 258
Laguardia: San Juan Bautista y Santa María de los Reyes 258
Vitoria: Catedral Vieja, San Pedro y otros 258
LA ARQUITECTURA GÓTICA EN BIZKAIA 259
Catedral de Santiago, en Bilbao 259
San Antón de Bilbao 260
Santa María de Lekeitio 260
La arquitectura gótica en Gipuzkoa 260
San Salvador de Getaria 260
2. LA ESCULTURA MONUMENTAL DEL PRIMER GÓTICO 261
Primera escultura gótica 268
Estatuaria en la Catedral de Pamplona 269
Refectorio y capilla Barbazana. El claustro. Esculturas exentas. Sepulcros. Puertas, Otros grupos escultóricos 269
La escultura gótica en Álava 271
San Juan de Laguardia 276
Santa María de Tuesta 276
Catedral Vieja de Vitoria 276
La escultura gótica en Gipuzkoa 277
Santa María la Real. Deba 277
3. LA IMAGINERÍA EXENTA 282
Imaginería mariana 282
Iconografía de la Andra Mari 283
Imágenes marianas en Navarra 283
Imágenes marianas en Álava 283
Imágenes marianas en Bizkaia y Gipuzkoa 284
Crucifijos góticos 284
Rasgos iconográficos 284
Cristos en Navarra 284
Cristos en Álava 285
Cristos en Gipuzkoa 285
Krutziaga de Durango 285
Santos y santas populares 285
4. PINTURA GÓTICA 288
Técnicas y etapas 288
El protogótico 288
El Maestro de Artajona 288
Pinturas de San Pedro de Olite 289
Miniados 289
El gótico lineal 289
El gótico lineal en Navarra 289
Códices 291
El gótico lineal en Álava 291
5. SÍNTESIS 299
Criterios para una sistematización de lo gótico 300
BIBLIOGRAFÍA 303

8. EL FIN DEL ARTE MEDIEVAL

CONTEXTO 304
El crepúsculo del feudalismo 304
1. LA ARQUITECTURA BAJOMEDIEVAL EN NAVARRA 305
Arquitectura religiosa 305
La Catedral de Pamplona 305
Santa María de Viana 310
Arquitectura cívico-militar 310
Del castillo a la Casa-Fuerte palaciega 310
El Palacio Real de Olite 310
2. EL GÓTICO TARDÍO EN ÁLAVA 310
La arquitectura religiosa 310
Salvatierra 310
Orduña, Llodio-Laudio y Arzeniega 311
Elementos góticos 312
Arquitectura cívico-militar 312
Torres residenciales y torres urbanas 312
Fortalezas alavesas 313
3. EL ÚLTIMO GÓTICO EN BIZKAIA 318
Arquitectura religiosa 318
Basílica de Begoña 318
Santa María de Portugalete 318
Santa Eufemia de Bermeo 318
Claustro de San Francisco. Bermeo 318
San Severino de Balmaseda 319
Arquitectura cívico-militar 319
Castillo de Muñatones 319
Casa-torre de Aranguren (Orozko) 324
Palacio de Muncharaz 324
Torre Arancibia-Berriatua 324
4. EL ÚLTIMO GÓTICO EN GIPUZKOA 325
Arquitectura religiosa 325
San Vicente de San Sebastián 325
San Miguel de Oñati 325
Otros templos 325
Arquitectura cívico-militar: las casas fuerte 330
Rasgos defensivos y residenciales 330
5. LA ESCULTURA MONUMENTAL GÓTICO-TARDÍA 331
Olite. Navarra 331
Portada de Laguardia. Álava 331
Portadas. Bizkaia y Gipuzkoa 336
6. IMAGINERÍA EXENTA Y RETABLÍSTICA 336
Retablos 336
Álava 336
Bizkaia 337
Gipuzkoa 340
Escultura funeraria 340
Sepulcro de Carlos III y Doña Leonor 340
La sepultura del matrimonio Villaespesa 341
Mausoleo de los Ayala. Quejana 344
7. LA PINTURA TARDO-GÓTICA EN EUSKAL HERRIA 344
El estilo italo-gótico 344
La capilla del obispo Asiain 344
El gótico internacional 345
Navarra 345
Miniaturas en códice 346
El gótico hispano-flamenco 346
Navarra 346
Álava 347
8. AJUAR LITÚRGICO Y ARTES SUNTUARIAS 347
Las pilas bautismales 347
Tipología 347
Navarra 352
Álava 352
Orfebrería litúrgica 352
Navarra 352
Álava 353
Bizkaia 353
Gipuzkoa 356
9. SÍNTESIS 356
Navarra: un arte afrancesado 356
El arte de la primera burguesía vasca 356
El estilizamiento de las formas 356
Penetración del flamígero 357
Tras la estela del último gótico 357
BIBLIOGRAFIA 358

9. UN RENACIMIENTO DE IMPORTACIÓN: EL PLATERESCO

CONTEXTO 360
Una época de prosperidad 360
1. EL PRIMER RENACIMIENTO EN VASCONIA 361
La primera amalgama 361
Una heterogénea penetración 361
2. EL ESTILO PLATERESCO 362
Un renacentismo ornamentador 362
Arquitectura y arte del metal 362
Vocabulario plateresco 362
El plateresco en tierra vasca 363
3. LOS PALACIOS ALAVESES 363
Vitoria-Gasteiz 363
Palacio de Bendaña 363
Palacio de Montehermoso 364
Palacio Salinas. Villa Suso 364
Palacio Escoriaza-Esquivel 364
4. EL PLATERESCO EN LAS IGLESIAS DE ÁLAVA 364
Templos 364
Coros 365
Portadas 365
Retablos y esculturas exentas en Álava 370
Piezas importadas 370
Gótico renaciente 370
Sepulcros 370
5. TEMPLOS GUIPUZCOANOS 371

6. El monasterio de San Telmo en Donostia 371
7. Una villa plateresca: Oñati 376
El monasterio de Bidaurreta 376
El plateresco en la parroquia de San Miguel 377
La universidad del Sancti Spiritus 378
8. Otros retablos platerescos en Gipuzkoa 380
Retablos 380
Trípticos 381
9. El plateresco en Bizkaia 388
Impactos platerescos 388
Retablos 388
10. El primer renacimiento en Navarra 389
Arquitectura plateresca en Navarra 389
Ornamentación renacentista 390
Ampliaciones y modificaciones 391
Arquitectura civil 391
Primeros escultores renacentistas en Navarra 392
Esteban de Obray, Domingo de Segura y otros 392
11. La pintura del Primer Renacimiento 398
En Navarra 398
En las provincias 399
Pintura en Álava 399
Bizkaia 404
12. Orfebrería 404
La platería navarra 404
Cálices y cruces parroquiales 405
La orfebrería en las provincias vascas 405
Álava en la Edad de Oro de la platería 405
Gipuzkoa y Bizkaia 405
13. Síntesis 408
Introducción del plateresco en suelo vasco 408
El retablo y su sentido 409
Bibliografia 409

10. EL SIGLO DE ORO DE LA ICONOGRAFÍA VASCA

Contexto 410
Reforma católica y Siglo de Oro 410
Luces y sombras de una época 410
Monarquía e iglesia 410
Primer renacimiento-plateresco-renacimiento clásico 411
1. La pintura de transición 411
Pintores y talleres navarros 411
Maestro Ororbia 411
Juan de Bustamante 412
Juan del Bosque 412
Ramón Oscáriz y su taller 413
Miguel de Baquedano 424
Los Pertus 424
Juan de Landa 424
Juan de Lumbier y su círculo 425
La pintura en Álava 425
La pintura manierista en Bizkaia 426
La pintura importada en Gipuzkoa 426
2. Los escultores de transición 427
La estela plateresca 427
Influjos foráneos. Artistas extranjeros 432
Los Beaugrant 432
Arnao de Bruselas 433
Andrés de Araoz y su círculo 433
Juan de Lizarazu 437
El recuerdo de Araoz: las Piedades 437
Manieristas en Álava 438
Juan de Ayala II. 438
Manieristas en Navarra 438
Miguel de Espinal 439
3. El Romanismo 450
Influencia italiana 450
Una manera española 450
El Manierismo 450
Miguel Angel y su influjo 450
El romanismo vasco 451
4. Juan de Anchieta 451
Etapa de formación 451
La etapa vasca 452
El taller de Pamplona 452
Un manierismo reformista 453
5. Los colaboradores de Anchieta 453
Pedro González de San Pedro 453
Ambrosio de Bengoechea 456
Conclusión 457
6. La escuela de Anchieta 458
Los romanistas de La Rioja 458
El romanismo en Gipuzkoa 458
El romanismo en Alava 459
El romanismo en Bizkaia 462
Talleres romanistas en Navarra 463
El taller de Pamplona 463
El taller de Sangüesa 463
El taller de Lumbier 464
El taller de Estella 464
7. Síntesis 465
Renacimiento religioso, auge artístico 465
Artesanía y artes plásticas 470
Grandeza y monumentalidad. Caracterización del prebarroco 471
Sentido del Romanismo 471
El exceso iconográfico 471
Las iglesias columnarias 471
Bibliografia 473

11. UN RENACIMIENTO DE EXPORTACIÓN: LAS IGLESIAS COLUMNARIAS

CONTEXTO 474
Sociedad, espíritu y sensibilidad en la segunda mitad del XVI 474
Templos más amplios 474
Desahogo económico e iniciativa popular 474
Principios e ideas arquitectónicas 475
1. LOS CANTEROS VIZCAÍNOS 475
Sagas de arquitectos 476
Canteros vascos en España 476
Oficio y arte 476
2. LA IGLESIA COLUMNARIA 477
Irrupción de un estilo 477
Características 477
Precedentes y penetración en la península 478
3. LAS IGLESIAS COLUMNARIAS 478
Iglesias columnarias en Álava 479
San Vicente Mártir de Vitoria-Gasteiz 479
Iglesias columnarias en Gipuzkoa 479
La Asunción de Errenteria 479
San Pedro de Bergara 479
Santa Marina de Bergara 482
Santa María de Azkoitia 482
San Sebastián de Soreasu de Azpeitia 482
San Andrés de Eibar 483
Santa María de Tolosa 483
Santa María del Juncal de Irún 486
Santa María de Zumárraga 486
Santa María la Real de Deva 486
La Asunción de Segura 486
San Miguel de Idiazábal 487
Templos de una sola nave 487
Bizkaia 487
San Vicente de Abando 487
La Concepción de Elorrio 487
San Martín de Zamudio 487
La Asunción de Gautegiz de Arteaga 490
Santa María de Markina-Xemein 490
La Asunción de Gernika 490
Otras iglesias 490
Navarra 491
San Juan Bautista de Cintruénigo 491
La Asunción de Cascante 491
4. DIFUSIÓN DEL NUEVO ESTILO Y LA VARIANTE DE UNA SOLA NAVE 491
Con una sola nave 491
El manierismo renacentista 494
5. SÍNTESIS 494
El arte, reflejo de la idiosincrasia 494
BIBLIOGRAFIA 495

■ SIGLAS

A.A.E.: Archivo de Arqueología Española.
A.E.A.A.: Archivo Español de Arte y Arqueología.
A.E.A.: Archivo Español de Arte.
A.M.N.: Arte Medieval Navarro.
A.H.: Ars Hispaniae.
A.P.M.: Sociedad de estudios Vascos. Artes Plásticas y Monumentales.
B.A.C.: Biblioteca de Autores Cristianos.
B.C.M.V.: Boletín de la Comisión de Monumentos de Vizcaya.
B.I.S.S.: Boletín de la Institución Sancho el Sabio.
B.R.S.B-A.P.: Boletín de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País.
B.S.A.A.: Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid.
B.S.E.E.: Boletín de la Sociedad Española de Excursiones.
C.M.N.: Catálogo Monumental de la diócesis de Navarra.
C.M.V.: Catálogo Monumental de la diócesis de Vitoria.
C.A.E.: Cuadernos de Arte Español.
E.A.A.: Estudios de Arqueología Alavesa.
E.D.: Estudios de Deusto.
E.V.: Estudios Vizcaínos.
H.S.: Hispania Sacra.
L.D.: Letras de Deusto.
M.N.E.: Monumentos Nacionales de Euskadi.
O.C.: Obras Completas.
P.V.: Príncipe de Viana.
R.A.B.M.: Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
R.I.E.: Revista de Ideas Estéticas.
R.I.E.V.: Revista Internacional de Estudios Vascos (Eusko Ikaskuntza).
S.A.: Summa Artis.
T.C.P.: Temas de Cultura Popular.
T.V.: Temas Vizcaínos.
V.: Véase.
V.V.: Varios Autores.

Sumario

Historia del Arte Vasco II



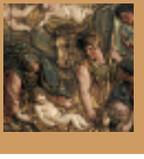
7. El primer arte gótico



8. El fin del arte medieval



9. Un renacimiento de importación: el plateresco



10. El siglo de oro de la iconografía vasca



11. Un renacimiento de exportación: Las iglesias columnarias



Claustro del Monasterio de Oliva (N).

7.

El primer arte gótico



Escudo de Navarra y Evreux, en una clave de la Catedral de Pamplona.
Ref. gráfica: La Catedral de Pamplona.



Sello de Teobaldo I.
Ref. gráfica: Sedes Reales de Navarra

CONTEXTO

SIGLOS XIII-XIV

EL REINO DE NAVARRA

***Dinastía de Champaña**. A principios del siglo XIII el reino de Navarra se reducía a la Navarra actual más la Baja Navarra y la comarca de Laguardia alavesa. Al morir Sancho el Fuerte sin sucesión, la nobleza navarra, presionada por las apetencias expansionistas de Aragón y Castilla, y celosa de su autonomía, se dio prisa por elegir rey al sobrino del difunto, **Teobaldo I**, conde de Champaña, con el cual se inauguró una nueva dinastía.*

El nuevo rey logró frenar la codicia del rey de Aragón, Jaime I, respecto a Tudela y otras plazas, y desalentar la ambición conquistadora del rey castellano. Aunque había jurado respetar los Fueros de Navarra, pronto reveló su tendencia autoritaria; pero esa tendencia se vió neutralizada por los nobles que exigieron el respeto a sus antiguos derechos, la designación de un senescal navarro para el gobierno en ausencia del rey, y la formulación escrita de sus Fueros.

***Cruzadas y discordias**. Su afición y dotes para la poesía y la música no impidieron al nuevo rey capitanear la Cruzada promovida en 1239 por el papa Gregorio IX, una aventura que terminó con más fracasos que éxitos. El problema más grave de su reinado hasta su muerte en 1253 fue quizá su discordia con el obispo de Pamplona, Pedro de Ximénez de Gazólaz, que no renunciaba a su derecho a ser el verdadero gobernante en la capital del reino, ciudad que legalmente seguía siendo propiedad exclusiva de la mitra.*

***La influencia francesa.** Desde finales del siglo XII, debido a los avances de la Reconquista y al desarrollo del comercio, Navarra, como el resto de la Península, había conocido un auge de prosperidad económica que le permitió empresas de renovación artística en el decurso del siglo XIII, a ejemplo de las obras de inmortal belleza y grandiosidad que, en ese siglo, estaban surgiendo en el Dominio Francés.*

*Esa influencia francesa en lo cultural y artístico se hizo sentir en Navarra especialmente, aunque fuera a expensas de la conservación de la **lingua navarrorum**. A ese influjo contribuyó también el desarrollo de los burgos de francos que desde principios del siglo XII se habían instalado en los principales núcleos urbanos del Reino y que había sido favorecido por los monarcas para un mayor progreso económico.*

*La influencia francesa se acrecentó cuando **Teobaldo II** (1253-1270), se casó con Isabel, la hija de San Luis. Con él mejoraron las relaciones con los reyes de Aragón y Castilla. Muchas de las «buenas villas» vieron confirmados sus fueros y privilegios. Y el rey de Castilla Alfonso X le cedió las plazas de San Sebastián y Fuenterrabía.*

*La estancia del joven rey en Navarra estuvo constantemente interrumpida por sus viajes a Francia, quedando el gobierno directo en manos de un senescal. Teobaldo II terminó sus días víctima de la peste durante la desgraciada **Cruzada de Túnez** donde falleció poco después de ver morir también a su suegro, el santo rey de Francia, y después de dictar un histórico testamento que demuestra su afecto y generosidad con los monasterios y hospitales de Navarra (1270).*

***Guerra de la Navarrería**. Tras el breve y poco prestigiado reinado de **Enrique I** (1270-1274), que permitió la fortificación de la Navarrería (la población primitiva, estrictamente navarra), una operación que iba a ahondar la división con los otros dos burgos de la capital (San Cernin y San Nicolás), el cetro navarro recayó sobre una niña, **Juana**, bajo la regencia de la reina-madre. La debilidad del poder central y las ambiciones y discordias entre los partidarios de Aragón y de Castilla, dieron como resultado el fortalecimiento del partido francés y la tristemente célebre «guerra civil de la Navarrería», con la destrucción del burgo y la feroz **masacre** de sus habitantes por parte de invasores franceses (1276).*

***Dependencia francesa**. El trono fue ocupado por **Felipe el Hermoso** (IV de Francia y Iº de Navarra). Pamplona dejó de depender de la mitra, y durante medio siglo toda Navarra fue gobernada por delegados regios, todos franceses.*

Los navarros tuvieron que soportar a tres hijos del rey francés de la familia capeta: **Luis Hutin** (1314-16) que reprimió con crueldad toda resistencia, **Felipe V el Largo** (1316-22), y **Carlos I** (1322-28) que ni siquiera fue jurado como rey.

La casa de Evreux. En 1328 el trono de Navarra pasó a la **Casa de Evreux**, al ser elegida reina **Juana**, hija de Luis Hutin, casada con Felipe conde de Evreux. Pero la situación de dependencia gala permaneció igual, pues los reyes siguieron residiendo en Francia y designando para Navarra gobernadores y obispos franceses. Es obvio que esta dependencia francesa tuvo que influir en los modos y estilos de la cultura y del arte de Navarra en esos 100 años que van desde 1276 hasta la «navarrización» que se fue produciendo en la dinastía de los Evreux a fines del siglo XIV.

LAS TRES PROVINCIAS

Linajes y bandos. Mientras tanto, las tres provincias vascas se habían regido bajo el señorío de ciertos linajes nobles. Álava y Gipuzkoa habían permanecido en la órbita de Castilla. Socialmente, sobre la base de ciertos «heredamientos de caserías» se fueron constituyendo y acrecentando «casas» poderosas, provistas de algún «monasterio» o ermita, una torre, algún molino, alguna ferrería, más algunas tierras de labranza o huerta, de monte y bosque.

Los dueños de estos dominios se llamaron **Parientes Mayores** y eran protectores al mismo tiempo que dominadores de la «gente menuda» de los campos. Estos Linajes se fueron agrupando en **bandos** (los Oñacinos y Gamboinos en Gipuzkoa, los Butrón y Abendaño en Bizkaia, los Mendoza y los Guevara en Álava) que vivieron largo tiempo en continuas y crueles discordias. Con el tiempo, en la segunda mitad del siglo XV, tendrían que ir haciendo treguas y pactos entre sí para luchar contra un enemigo común: las Villas, pues para protegerse de sus exacciones, «las gentes de la tierra» se fueron avecinando en las **Villas**.

La fundación de villas. En **Gipuzkoa**, aparte San Sebastián fundada con un fuero otorgado por un rey navarro, Sancho el Sabio, los monarcas castellanos buscando centros de comunicación hacia los puertos del Cantábrico, fundaron desde 1203 (Hondarribia) hasta 1383 (Villarreal de Urretxu) 24 villas. «La fundación en cadena de las villas guipuzcoanas fue una auténtica revolución que, en plazo relativamente corto, suplantó el viejo orden de los clanes gentilicios rurales por el nuevo orden de los burgueses urbanos».[1]

Algo parecido puede decirse de **Bizkaia**, donde, en menos de dos siglos, se fundaron 21 villas. Las gentes que abandonaban la tierra llana para constituirse en villas lo hacían por razones de seguridad; los señores y reyes que las promovían lo hacían para acrecentar su poderío y fomentar la industria y el comercio.

En **Álava** el origen de los villazgos tiene una causa específica y diferente. Situada entre dos monarquías rivales, en Álava los núcleos de población fueron recibiendo sus respectivos fueros fundacionales por razones políticas de reyes navarros o castellanos, según el péndulo del poder oscilaba alternativamente a un lado o al otro. Y mantuvieron un carácter más rural que las de las otras dos provincias.

Cambio social. Con el desarrollo demográfico y económico de las Villas y el apoyo que, por parte de la autoridad real, recibieron sus **Hermandades** en la defensa de sus derechos contra el poder abusivo y arbitrario de los Parientes Mayores, se iba a producir pronto un cambio social de enormes consecuencias.

Las tierras alavesas, separadas del dominio navarro desde que en 1200 las invadió Alfonso VIII de Castilla, habían sido gobernadas por «señorío apartado, et este era cual se lo querían los Fijos-dalgo y Labradores, naturales de aquella tierra de Álava», que constituyeron la **Cofradía de Arriaga**. Esta era poseedora de muchas tierras y aldeas «desde un tiempo inmemorial», a excepción de las villas de Vitoria, Salvatierra y Treviño y algunas aldeas, que ya eran realengas.

La Entrega de Arriaga. En 1332, los delegados de la Cofradía, presididos por el obispo de Calahorra, se llegaron hasta Arriaga adonde citaron al rey **Alfonso XI** que se hallaba entonces en Burgos. Y allí, en presencia de una pléyade de altos personajes que tenían dominios en Álava, una «nobleza en radical transformación», entregaron la tierra al realengo a cambio de algunas ventajas y privilegios.

De los hijos y nietos de aquellos nobles testigos de la entrega de Arriaga saldrían luego los miembros de la más alta nobleza de Castilla en los siglos XV-XVI.

Ya en la segunda mitad del siglo XIV, Don **Pero López de Ayala** logró los más altos cargos de la nobleza, siendo embajador de los reyes Enrique II, Juan I y Enrique III y Canciller Mayor de Castilla desde 1398 hasta su muerte en 1406. Huelga decir que la cesión de la Cofradía de Arriaga al realengo fue voluntaria sólo hasta cierto punto, pues fue, en parte, fruto de la presión ejercida por Vitoria sobre las aldeas dependientes de la Cofradía.

«En todo caso puede decirse que los Cofrades de Álava, hidalgos, escuderos, clérigos y labradores, atentos al signo de los tiempos, decidieron pasar al realengo, sobre un convenio y un articulado que trataba de salvar para el futuro, el pasado que tenían en sus manos en el presente conflictivo en el que personal e institucionalmente se veían inmersos».[2]

NAVARRA Y LAS TRES PROVINCIAS

En la primera mitad del siglo XIV, las relaciones de Navarra con las provincias vascas se vieron perturbadas por la **actividad de bandoleros** que se abatían sobre los pueblos navarros de la zona limítrofe, encontrando apoyo en algunos de los Parientes Mayores (Oñacinos) de aquellos territorios.

Fracasados los intentos de entendimiento con el merino de Gipuzkoa, se produjeron **expediciones de represalias** por parte de los navarros, creándose así un clima de constante hostilidad al que no pudieron poner remedio los intentos de acuerdo de las Hermandades de Navarra y Gipuzkoa.[3]

Estas contiendas no impidieron que hubiera **relaciones comerciales** entre Pamplona y los puertos guipuzcoanos por los caminos de Lecumberri-Tolosa y por el valle del Bidasoa, ni que hubiera caballeros guipuzcoanos que, como mercenarios, se ponían al servicio del rey navarro Carlos II en su campaña de Normandía (1353).

Incursiones frustradas. El rey navarro Carlos II (el Malo) intentó recuperar el dominio de Gipuzkoa y Álava a cambio de su ayuda militar a Pedro de Castilla en sus luchas dinásticas con su hermanastro Enrique de Trastamara; incluso penetró en Gipuzkoa en 1368. Tales tentativas fracasaron primeramente por la muerte de Pedro el Cruel, y finalmente porque, según parece, las gentes del país «preferían continuar vinculados a Castilla, y ello a pesar del vacío de poder entonces existente».[4]



El Canciller Pedro López de Ayala y su hijo Don Fernán impetrantes ante San Blas. Retablo de la Virgen del Cabello. 1396.

1. J.L. BANUS Y AGUIRRE, «El movimiento municipalista de Guipúzcoa». En VV: *Las formas del poblamiento en el Señorío de Vizcaya durante la Edad Media.* «Actas del III Congreso de Historia, Marzo 1975». (Bilbao 1978) p. 58.
2. Esta cesión no puede considerarse como plena y deliberadamente libre pues fue, en parte, fruto de la presión ejercida por Vitoria sobre las aldeas dependientes de la Cofradía. En todo caso, puede decirse que «los Cofrades de Alava, hidalgos, escuderos, clérigos y labradores, atentos al signo de los tiempos, decidieron pasar al realengo sobre un convenio y un articulado que trataba de salvar para el futuro, el pasado que tenían en sus manos en el presente conflictivo en el que personal e institucionalmente se veían inmersos». M.J. PORTILLA, «La cofradía de Álava en 1332». En VV: *Historia del Pueblo Vasco* t.I. pp. 206-221 (San Sebastián 1978).
3. Sobre aquella «frontera de malhechores» y la famosa «batalla de Beotíbar», v. J.ZABALO ZABALEGUI, «El Reino de Navarra en la Baja Edad Media». En VV: *Historia del Pueblo Vasco* (San Sebastián 1978) t.I, pp. 134 ss.
4. Como contraste, recordemos que el mismo año de 1368, Carlos II pudo conquistar con bastante facilidad Logroño, Vitoria y otras poblaciones alavesas –Salvatierra, Contrasta, Santa Cruz de Campezo– que conservó en su poder hasta 1372-1373. V. J. ZABALO ZABALEGUI, O.c., p.140. En cuanto a Gipuzkoa y su «voluntaria» adhesión a Castilla en 1200 las opiniones de los historiadores son divergentes. En todo caso, el hecho debe relacionarse con el tema de la fundación de las villas y de la expansión comercial. Por una parte, Gipuzkoa había vivido una época de expansión que forzosamente había de traducirse en la producción de excedentes. Por otro lado, la monarquía navarra primero y la castellana después comenzaron a darse cuenta de la importancia del dominio de las franjas costeras para dar salida a sus productos (Navarra por la via del Bidasoa y Castilla por los puertos del Cantábrico). V. José Luis ORELLA (dir.): *Guipuzcoa y el Reino de Navarra en los siglos XIII y XIV.* (San Sebastián 1981) p.23.

MONASTERIO DE IRANZU (N).









BELLEZA ENTRE EL CAOS

En el último cuarto del siglo se produce el llamado ***cisma de Occidente*** *(1378-1417), que deja a España y Vasconia bajo la obediencia de los Papas de Aviñón (Clemente VII y luego Benedicto XIII). Es un noble vasco, Don Pero López de Ayala, en su* Rimado de Palacio, *uno de los que más deploran la triste situación de la Iglesia.*

Hoy no resulta fácil comprender cómo, en medio de un régimen eclesial casi caótico, en situación de inestabilidad social causada por los continuos desmanes de los banderizos, que actuaban sin más ley que sus vengativos rencores y sus apetitos de poder, pudiera darse un notable aumento del comercio y un consiguiente progreso cultural; pero fue un hecho. Que en ese calendario ininterrumpido de sangrientas venganzas que narra Lope García de Salazar en sus Bienandanzas y fortunas *pudieran intercalarse tiempos y ánimos suficientes para* ***levantar catedrales*** *y* ***fundar monasterios*** *parece increíble. Es un hecho que da idea de lo que fue esa revolución que consistió en el paso de una sociedad rural a una sociedad urbana y de un régimen feudal a una estructuración municipal de los territorios.*[5]

ARTE GÓTICO

Este es el contexto histórico del presente capítulo dedicado a reseñar la implantación y primera expansión del llamado arte «gótico». Como límite y «terminus ad quem» ponemos el ***último decenio del siglo XIV*** *en el que, como veremos, se producen tanto en Navarra como en las provincias, varios hechos que pueden calificarse como puntos de inflexión en la historia del País Vasco.*

5. *Tales hechos justifican la pregunta que, a propósito de la fundación y desarrollo portuario de Bilbao se plantea J.A.García de Cortázar: «¿Banderizos o mercaderes?» En 1300, precisamente el año en que Don Diego López de Haro concedía su fuero a Bilbao, «quemaron de noche los de Leguizamón al mayor de los de Martiartu... e fueron azotados por el Señor de Vizcaya... E dende a 20 años quemaron los de Martiatu a los Zamudianos con los Alcaldes de la Hermandad a los hijos de Diego Pérez de Leguizamón e a sesenta omes e catorce mujeres, e... derribaron la dicha torre»... «En 1337 mató Juan de Avendaño... a Pedro Ortis de Avendaño... siendo primos... La causa porque lo mató fue porque en Arratia manda más que no él, que era tenido por mayor. E porque no dejó fijo, quedó todo el poder de Arratia en el dicho Juan de Avendaño... Se envalentonó Juan de Avendaño y le movió a nuevas y encarnizadas peleas... Y en 1342 este Juan de Avendaño sendo bullicioso y guerrero e para mucho, fasía guerra al Concejo de Bilbao... Pero tuvo mal fin... En 1356 mató el Conde Don Tello, Señor de Vizcaya, a este Juan de Avendaño, en la villa de Bilbao, dentro de su palacio, etc. etc.». Pues bien, en esos años «Bilbao es capaz de levantar una iglesia como la de Santiago, con porte catedralicio; más tarde, de sostener un convento de franciscanos, y algo después, de dominicos y, por fin , de*

1.

■ La arquitectura gótica

El arte gótico hace acto de presencia en tierras vascas cuando en algunas regiones europeas ha alcanzado ya un notable esplendor. Mal llamado «gótico» por Giorgio Vasari, por creerlo propio de los godos, el nuevo estilo es la evolución natural del románico, lo que no obsta para que, desde el punto de vista formal y expresivo, sea completamente distinto. En realidad, responde a otro espíritu.

«La arquitectura gótica es la quintaesencia de la perfección arquitectónica –ha escrito recientemente Pier Luigi Nervi–, y como constructores, no hemos logrado nunca superarla. Ella posee una pureza estructural absoluta, imposible de repetir actualmente».[6]

• La Catedral: elementos constructivos y decorativos

La Catedral es el edificio paradigmático que sustituye a la antigua abacial románica. Es evidente su **originalidad estructural**, pues los muros pierden ahora en gran parte su función de soporte, y la carga de las bóvedas se localiza en puntos determinados, mediante un sistema de arcos diagonales y arbotantes que conducen esa carga fuera del edificio. Consecuentemente la bóveda no es de una pieza, sino de cuatro o seis elementos interdependientes, cada uno con su entidad, plástica y estructural, distinta. Se consiguen así dos resultados por los que el estilo se hace inmediatamente observable y definible:

- su notable y progresiva **verticalidad**
- y su espléndida **luminosidad**.

La bóveda de crucería

Durante bastante tiempo los historiadores de la arquitectura se han preguntado si, entre estos elementos característicos del nuevo estilo, habría algún **elemento esencial** que fuera el determinante de los demás. Hoy parece casi unánime la opinión de quienes juzgan que el estilo nació y se desarrolló lógicamente a partir del deseo de dar al edificio una mayor amplitud y una mayor altura, y del genial hallazgo de la «**bóveda de crucería**».

Que se quisiera «hacer visible» la anterior bóveda de arista mediante arcos diagonales, o dar expresión relevante a ciertas tendencias o sentimientos más o menos colectivos y nacionales, parece hoy la consecuencia de una invención estructural más que un factor determinante del nuevo estilo.[7]

Con todo, también hay quien piensa que la bóveda de crucería fue un mero artilugio constructivo, y quien intenta demostrar que la verdadera novedad estructural estaba ya inventada con la bóveda de arista.

Historia. La bóveda de crucería apareció por primera vez en el coro de la catedral románica de Durham (1096-1104) y en otras iglesias de Gran Bretaña y Normandía.[8] Pero las experiencias decisivas se hicieron en el Dominio Real francés (l'Ile-de-France), especialmente en la ***basílica de Saint-Denis***, promovidas por el famoso abad Suger que puso bóveda de crucería en el nártex y en las capillas de la cabecera (1132-1140). Desde allí el sistema se fue propagando por Europa donde se le denominó ***opus francigenum***.

Evolución. Dadas las facilidades que ofrecía para la construcción, la bóveda de crucería fue adoptada en seguida por los **Cistercienses**, que deben ser considerados como los grandes propagadores del nuevo sistema de cubrición.

Al principio, la iglesia normal era con *tribunas*; luego se produjo lo que se ha llamado «el muro desdoblado», creando el *triforio*, dando a la catedral un alzado de cuatro niveles o pisos. Más tarde se prescindió de las tribunas acentuándose así el verticalismo; luego, respondiendo al principio gótico de la «diafanidad mural», se hizo ***transparente el triforio***; y finalmente, se le suprimió, de modo que sobre las arquerías de la nave central se alzaron sólo los *enormes ventanales*, como en la catedral de Beauvais.

Todo este proceso significa que no todos los miembros arquitectónicos se hicieron góticos en el mismo grado y al mismo tiempo. Como puede verse todavía hoy en algunas gran-

des catedrales iniciadas en el siglo XII, sus bóvedas de crucería eran ya perfectas cuando el cambio no había podido alcanzar a las partes bajas del edificio.

Otros elementos

En la catedral gótica las **esculturas** en pórticos y jambas exteriores se independizan de la arquitectura, tienden a ser de bulto redondo y a valer por sí mismas.

En el interior, las **columnas adosadas** conservan su personalidad y tienen sus *capiteles independientes* (a distinto nivel), mientras se propagan las ***bóvedas sexpartitas*** y de *terceletes*.

Las columnas pronto se van fundiendo en el pilar. Con el tiempo, las **bóvedas**, con gran alarde técnico, se van haciendo *estrelladas* y *reticulares*.

En el siglo XV aparecerán nuevas formas de **arco**: *carpanel, escarzano y conopial*. Los **capiteles** se van haciendo minúsculos, perdiendo su función de subrayar un punto álgido de la estructura; luego proliferan en *ornamentación vegetal*, y en faja corrida constituyen la *cardina*.

El *óculo románico* se convierte en el **gran rosetón gótico**, abierto en los muros de los tres principales accesos. Tales rosetones perforados en el muro sobre ventanales de arcos apuntados, al principio presentan formas rectas en su interior; luego éstas se ondulan y enriquecen su diseño aunque conservando su distribución radial.

• Origen del gótico

En el tomo anterior vimos el influjo determinante que en el nacimiento del arte románico tuvieron ciertos factores de orden económico, social, político y religioso. Una observación similar podríamos hacer ahora a propósito del arte gótico.

Hablando con cierto rigor filosófico, en el nacimiento de un estilo artístico podríamos distinguir entre condicionamientos y causas. Condiciones de orden económico y social facilitaron al menos el nacimiento del arte gótico.

Condiciones económicas, sociales y políticas. Sería muy difícil demostrar que la invención de la bóveda de crucería fue la única raíz del gótico, entre otras razones porque el arte gótico no se reduce a la arquitectura. Se trata de un nuevo estilo que, en cuanto maduración de todo un complejo conjunto de técnicas y de formas estilísticas, rebasa cuanto puede derivarse de las nuevas soluciones arquitectónicas que adoptó primeramente la Orden del Císter.

Si desde el punto de vista meramente constructivo, la bóveda de crucería puede verse como una lógica transformación del románico, también hay que admitir que, en ese formidable arranque y en ese poderoso impulso que va a promover el nacimiento y desarrollo de nuevas formas artísticas durante tres siglos, interviene una gran mutación que en Europa afectó a condiciones y estructuras de orden económico, social y político principalmente.

Los historiadores han observado el cambio que en la economía de los países europeos se produjo a finales del siglo XII. Aunque hubo una recesión en la actividad agrícola de la Europa occidental, el progreso económico siguió acrecentándose. Se fundaron las villas y surgió una nueva clase social, la de los burgos en los que proliferaron grupos humanos dedicados a la artesanía y el comercio. Se desarrolló el trasiego económico internacional, facilitado por la circulación monetaria y por las vías de comunicación con el próximo Oriente abiertas por las Cruzadas.

Por lo que atañe a **Euskal Herria**, tales circunstancias fueron facilitadas por los reyes navarros y castellanos con su empeño por fundar villas y abrir rutas hacia los puertos cantábricos.

Contexto urbano. Este nuevo sistema comercial penetró en los medios rurales, y el resultado fue que se modificaron las relaciones entre los diversos grupos, acentuándose sus diferencias y rompiéndose el equilibrio anterior. Aumentó y se acrecentó el poder de la ***clase burguesa***, se debilitó lentamente la nobleza y se agravó la situación deprimida de las ***clases rurales***.

Comenzaba el ***declive del sistema feudal*** y el robustecimiento progresivo de la autoridad real cuyo engrandecimiento exigió una mayor presión fiscal y una intervención más directa, eficaz y visible en la vida civil y religiosa.

Gran parte del campesinado abandonó el campo para instalarse en la ciudad; y ésta tuvo que desarrollarse por la necesidad de aumentar los servicios públicos, las oficinas de la industria, los almacenes del comercio; y todo contribuyó a dar otra fisonomía a la arquitectura urbana.

La ***aparición de la catedral***, en medio de la ciudad, sustituyendo a la antigua abacial románica, frecuentemente distanciada de los centros de población, va a ser una de las expresiones de la nueva situación.

La influencia del Císter. Si empezamos, como parece razonable, por el cambio que se advierte en las fórmulas constructivas aun antes de que pueda notarse una superación del espíritu románico en otras formas expresivas, tendremos que advertir que la nueva maquinaria arquitectónica que acabamos de describir y que en la Isla de Francia empieza a desencadenarse mediado el siglo XII, entra en Navarra ya en ese siglo por mano de los «monjes blancos», los hijos de San Bernardo. A partir de esa mitad del siglo XII empieza a decaer la influencia de los cluniacenses en la España cristiana; y consecuentemente, «la influencia artística de la peregrinación a Compostela disminuye en comparación con la influencia ejercida por la nueva Orden del Císter».[9]

■ La arquitectura cisterciense

Hay mucha incertidumbre sobre el origen de las primeras fundaciones del Císter en Navarra. Tratándose de cenobios ubicados en zonas fronterizas entre Navarra, Aragón y Castilla, hay razones para dudar de la autenticidad de ciertos documentos que atribuyen la fun-

Monasterio de la Oliva (N).





Ref. gráfica: El arte en Navarra.





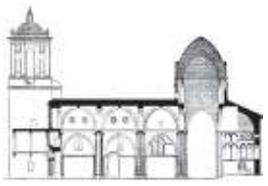


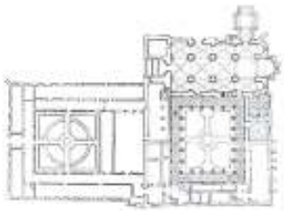


suscitar el nacimiento de algunos beaterios femeninos. Los tres hechos son síntomas de desarrollo urbano». J.A.Garcia de Cortázar, «Sociedad y poder en la Bilbao medieval». En Bilbao, Arte e Historia. Dip For de Bizk. (Bilbao 1990) p. 22.

6. *En «Domus», n.710, Milán 1990, p.30. Cit. por Paloma GIL, El templo del siglo XX. (Barcelona 1999) p.164.*
7. *Según algunos autores alemanes, el gótico es el estilo correspondiente al alma germánica; según otros, da forma al espíritu europeo; y no falta quien piense que el gótico expresa la compleja estructura de la sociedad cristiana, o también el lógico procedimiento mental de la Filosofía Escolástica.*
8. *A partir de los estudios de Elie Lambert, algunos pretendieron ver el origen de la bóveda de crucería en la bóveda románica de nervios cruzados sin clave común, de influencia califal.*
9. *E. LAMBERT, El arte gótico en España en los siglos XII y XIII. (Madrid 1977) p. 76.*

MONASTERIO DE IRATXE (N).





Ref. gráfica: Gran Enciclopedia navarra.







dación de la Oliva al conde Ramón Berenguer IV (como creyó el P.Moret) y las de Tulebras (monjas) y Fitero (monjes) al rey navarro García Ramírez el Restaurador.

Lo cierto es que las primeras construcciones de piedra al estilo cisterciense en suelo navarro, no fueron anteriores al último tercio del siglo XII. Para esas fechas el nuevo estilo estaba ya fijado por la normativa edilicia de los monjes «blancos».

CARACTERÍSTICAS DE UN ESTILO AUSTERO. Es sobradamente conocido el espíritu de austeridad que San Bernardo imprimió a las construcciones de su Orden. No se toleraban las magnitudes impresionantes, tanto a lo largo como a lo alto (norma que les dispensará de tener que usar arbotantes); se proscribieron las vidrieras de color, y los vistosos pavimentos; se eliminó la iconografía, que quedó reducida a la cruz de Cristo.

Se adoptó la **planta** cruciforme, dándole una **cabecera** rectangular, deambulatorio también rectangular, con **capillas** asimismo rectangulares. El **transepto** llevaba varias capillas del mismo tipo abiertas en sus dos brazos.

Las **cubiertas**, al principio de bóveda de cañón con arcos fajones, se fueron convirtiendo en ***bóvedas de crucería*** de gran simplicidad. La técnica cisterciense de cubrición revela ese primer momento del gótico (el llamado *protogótico*) en el cual, al lanzarse los arcos diagonales de medio punto, surge la necesidad de apuntar los arcos fajones. Todas esas arcaturas interiores, en el Císter primitivo, están formadas por simples nervios de sección rectangular.

La iglesia cisterciense conserva ***un cierto aire románico*** porque carece de arbotantes, y sus soportes son **pilares y contrafuertes** llevando medias columnas adosadas, que a veces se absorben en el muro antes de llegar al suelo; y columnillas en los ángulos o codillos.[10] Los **capiteles** rara vez son figurativos, y casi siempre se adornan sólo con formas vegetales.

El Monasterio de Fitero

Según modernas investigaciones, el **monasterio de Santa María de Fitero** es ***el más antiguo cisterciense*** de Navarra y quizá de España. Su primitiva sede estuvo en el monte Yerga. Monjes procedentes de *Scala Dei*, línea de Morimond, diócesis de Tarbes, hacían vida regular en la iglesia de Yerga bajo la dirección de Durando, en el momento en que Alfonso VII de Castilla les donó el lugar de Niencebas (25 de Octubre 1140).[11] Pero la aridez de aquel lugar les hizo de nuevo cambiar de residencia. El ***abad San Raimundo***, que supo ganarse la protección de los reyes de Navarra y Castilla, de papas y de obispos, se instaló en Fitero, sede definitiva del monasterio (1152).

Al principio fue un monasterio castellano. Fundado y protegido por reyes castellanos, sus principales posesiones radicaban en Castilla. Pero pronto comenzó a despertar el interés de Navarra, y una sentencia del cardenal Guido de Bolonia, nombrado árbitro al efecto, decidió que el monasterio, situado dentro de los términos de Tudela y Corella, pertenecía a Navarra.[12]

El templo. Fitero ha conservado bastante bien su iglesia (hoy parroquia), su sala capitular y su claustro. Sobre todo llama la atención por la *austeridad decorativa*, una austeridad que sin duda corresponde al primer arte cisterciense. Todo el monasterio fue construido, según parece, **entre 1152 y 1237**, año en que la iglesia fue consagrada por el arzobispo de Toledo, que fue el mecenas del monasterio. Luego vino la bula del papa Inocencio IV concediendo indulgencias en 1247.

La iglesia destaca entre las más amplias del Císter en España. Su **girola**, similar a la de Veruela, la supera en severidad. Algunas de las ventanas se guarnecen al exterior por un baquetón continuo, sin basas ni capiteles, modelo copiado de Irache y Santo Domingo de la Calzada. Todas las **bóvedas** son ***de crucería sencilla***, excepto los tramos primeros de la nave central, modificados probablemente en el siglo XIV. Los **pilares** de la girola son cilíndricos y llevan columnas adosadas solamente por el costado del deambulatorio. También los pilares del crucero llevan columnas adosadas, con capiteles de hojas rudimentarias. Los de la nave mayor, en cambio, son estrictamente cruciformes, sin columnas y llevan unos capiteles severísimos, puestos al sesgo en los ángulos salientes de las pilastras. Quizá por eso haya que ver en esta parte, como sugiere Elie Lambert, una ***influencia borgoñona*** más directa, frente a modelos aquitanos que pudieron inspirar la cabecera de la misma iglesia.

Sala capitular. También en la sala capitular de Fitero brilla la austeridad decorativa, a base de capiteles de vegetales, estilizados o geometrizados. De un estilo gótico más afrancesado son los capiteles de la portada occidental.[13]

El Monasterio de La Oliva

Al menos como opinión muy probable, se acepta hoy que la fundación de La Oliva se debe a García Ramírez el Restaurador. Durante los primeros años recibe varias donaciones de iglesias y terrenos, seguidas de concesiones de privilegios por parte de diversos papas confirmando las posesiones recibidas.

La primitiva construcción fue una pequeña iglesita llamada de **San Jesucristo**, que algunos datan en el año 1140. Pero la donación principal fue la de la iglesia de Carcastillo cuyo terreno fue cedido en 1164 («*ut possint ibi ecclesiam aedificare*»), reinando en Pamplona Sancho el Sabio. El edificio no se terminará hasta **1198** en tiempo de Sancho el Fuerte. En Julio de ese año se hizo la dedicación (probablemente sólo de la cabecera con el altar), continuando aún durante largos años las obras de la sala capitular, claustro, dormitorio, refectorio y cocina.

El templo. La iglesia es *típicamente cisterciense*: **Planta** de cruz latina, tres naves y seis tramos, que se acusan al exterior con grandes y anchos contrafuertes, transepto, cuatro absidiolos rectos y cabecera semicircular al modo de Claraval.

La **nave central** tiene una longitud de 74 m. y el transepto, 39. La estructura fundamental es *románica*, pero se ve que se buscaba ya

10. «La aparición de la doble columna en el frente de los pilares constituye una de las características de la escuela languedociana y la vemos ya en la cabecera de la catedral de Tarragona, comenzada en 1171, y en el crucero de Fitero, que se inicia en 1185». J.M. AZCARATE, *Arte gótico en España*. (Madrid 1990) p. 12.

11. Al año siguiente, los monjes se trasladaron a esta granja, a dos leguas de distancia de Yerga. El altar de Niencebas fue inaugurado por Sancho, obispo de Calahorra, y su primer abad, San Raimundo de Fitero, recibió del mismo la bendición. A instancias del santo, Eugenio III tomó bajo su protección el monasterio de Niencebas con todas sus posesiones.

12. Tomás MORAL, O.S.B.: *Monasterios*. T.C.P., num. 35. (Pamplona, s/d) p. 17.

13. J.JIMENO JURIO, *Fitero*. T.C.P., num.72. (Pamplona s/d). Véase su bibliografía.

una ***solución gótica*** para la cubierta pues los arcos apuntados tienen apoyos dispuestos para bóvedas de crucería. Las pilastras cruciformes tienen pares de columnas adosadas en cada uno de sus frentes para recoger los arcos transversales y formeros. Aunque en todo el interior predominan los arcos apuntados, los dos arcos formeros, próximos al crucero, son de medio punto, lo cual indica que por ese lado y por la cabecera se comenzaron las obras en el siglo XII.

La **decoración escultórica** es sumamente austera. Los *capiteles*, a excepción de dos figurativos (de sirenas y grotescos), todos son vegetales, con temas siempre muy ajustados a la copa del mismo capitel. En los capiteles presuntamente más antiguos, los de la cabecera y capillas absidiales, es donde abundan los de más rica y variada fitaria. También los *collarinos* están finamente labrados con ovas, puntas de hojas, piñas colgantes... Como si el escultor quisiera respetar la primigenia *severidad bernardiana* en cuanto a la temática, pero no quisiera sacrificar su habilidad y su gusto por la *belleza de las formas*. En todos los capiteles del templo los ábacos están constituidos por una moldura de tres baquetones que más parece una imposta corrida.

El **transepto** tiene cinco tramos; y las finas y altas columnas exentas de sus ángulos recogen los arcos formeros que recorren la ojiva. Los arcos torales son apuntados, y los diagonales, formados por tres baquetones de moldura, enmarcan la plementería. La bóveda ofrece en el interior una impresión de cúpula, mientras al exterior emerge el elegante cimborrio octogonal del campanario.

Las **capillas del crucero**, dos por cada lado, son de planta cuadrada y tienen tramos de crucería. La capilla central, copia exacta de la primitiva «capilla de San Jesucristo», está cubierta por dos tramos de medio cañón corrido apuntado, y una bóveda de cuarto de esfera, dividido por 4 nervaduras convergentes, alzadas sobre columnas adosadas, nacientes desde el suelo.

Toda la **cabecera** queda iluminada por cinco bellos y rasgados *vanos* de medio punto, profundamente abocinados y de largo derrame, que triplica el vano original, y dejan resbalar suavemente sobre el ábside la luz del sol naciente. Alzándose la nave central muy poco sobre las laterales, sus ventanales alcanzan forzosamente poca altura.

Algunas partes del monasterio, como la **portada** de la iglesia, tienen elementos decorativos (canecillos, capiteles corridos, etc.) que, aunque de espíritu románico, parecen ser del siglo XIV.[14]

Claustro. Su diseño deja lejos el ortodoxo estilo cisterciense. Es obra de los siglos XIV y XV, y tendremos que mencionarlos más tarde pues son contemporáneos del claustro de Pamplona, aunque las bóvedas de sus cuatro crujías, de 6 tramos cada una, están contrarrestadas en los viejos muros románicos y en los estribos exteriores.

El monasterio de Iranzu

Al pie de la Sierra de Andía y a 8 km. de Estella, el monasterio de Iranzu nació, como el de Fitero, por una donación al monasterio de *Scala Dei* (Gascuña) y fue fundado por el obispo Pedro de París en **1174**. Parece que allí había existído primeramente un monasterio prerrománico, y luego uno benedictino románico. El cenobio cisterciense fue favorecido por muchas donaciones de Sancho el Sabio y de los dos Teobaldos.

Arruinado durante siglos, ha sido recientemente **restaurado** y hoy lo habitan los Padres Teatinos. Las partes más interesantes del monasterio son la iglesia y el claustro.

Iglesia. La iglesia es de tres naves y tres ábsides de testero plano. Sus bóvedas están formadas por nervaduras de perfiles más avanzados que en la Oliva. Y sin embargo, en algunos puntos de los muros se ven arranques de bóveda como apoyos improvisados para crucerías que no habían sido previstas.

Claustro. Adosado a la iglesia se halla el claustro: dos de sus crujías son de estilo románico; en las otras dos apunta el gótico. Y góticas son también la ***cocina***, y la pequeña y sencilla ***sala capitular***, abierta al claustro por un arco de medio punto y una única ventana a cada lado.[15]

Otras fundaciones e influjos cistercienses

Fundaciones. Hubo en Navarra otras fundaciones de monjas cistercienses: en **Tulebras** (la más antigua de monjas en España), en **Marcilla** (Santa María de la Caridad), en **Estella** (Nuestra Señora de las Salas); y fuera de la actual Navarra, aunque fundado posiblemente por monarcas navarros, otro convento femenino en **Barría** (al norte de Álava), que fue filial del monasterio burgalés de Las Huelgas; pero en esos lugares no ha quedado nada que pueda apreciarse como arte cisterciense.

Influjos. La ortodoxia de este estilo llegó a muchos edificios incluso anteriores a la penetración del Císter en Navarra o también construidos en los siglos XIII-XIV. Recordemos algunos.

En la **iglesia del monasterio de Irache** la influencia del Císter le viene a través de Santo Domingo de la Calzada; y se muestra en los pares de columnas adosadas en los pilares de las naves; en los arranques de los arcos diagonales puestos a nivel mucho más bajo que los arcos transversales; en la simplicidad de muchos capiteles, y en el simple baquetón con el que se ciñen algunos vanos (Fitero y Santo Domingo de la Calzada).

En la **catedral de Tudela**, donde se supo conjugar «las buenas técnicas constructivas de la nueva escuela con la riqueza decorativa románica»[16] el influjo cisterciense es patente también, como ya indicamos en el capítulo anterior. Los pilares del crucero tienen adosadas parejas de columnas en todos sus frentes y otras incluso en los codillos; rasgos del tipo protogótico languedociano que le llegan por irradiación catalana. Recuérdese que el altar de la Colegiata tudelana fue consagrado por el arzobispo de Tarragona, Don Ramón Rocaberti. En la cabecera asimismo se observa alguna imitación de la iglesia de la Oliva, pues el ca-

Monasterio de Tulebras (N).

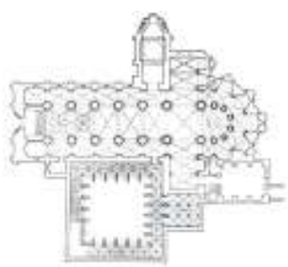




Ref. gráfica: El arte en Navarra.

Monasterio de Fitero (N).



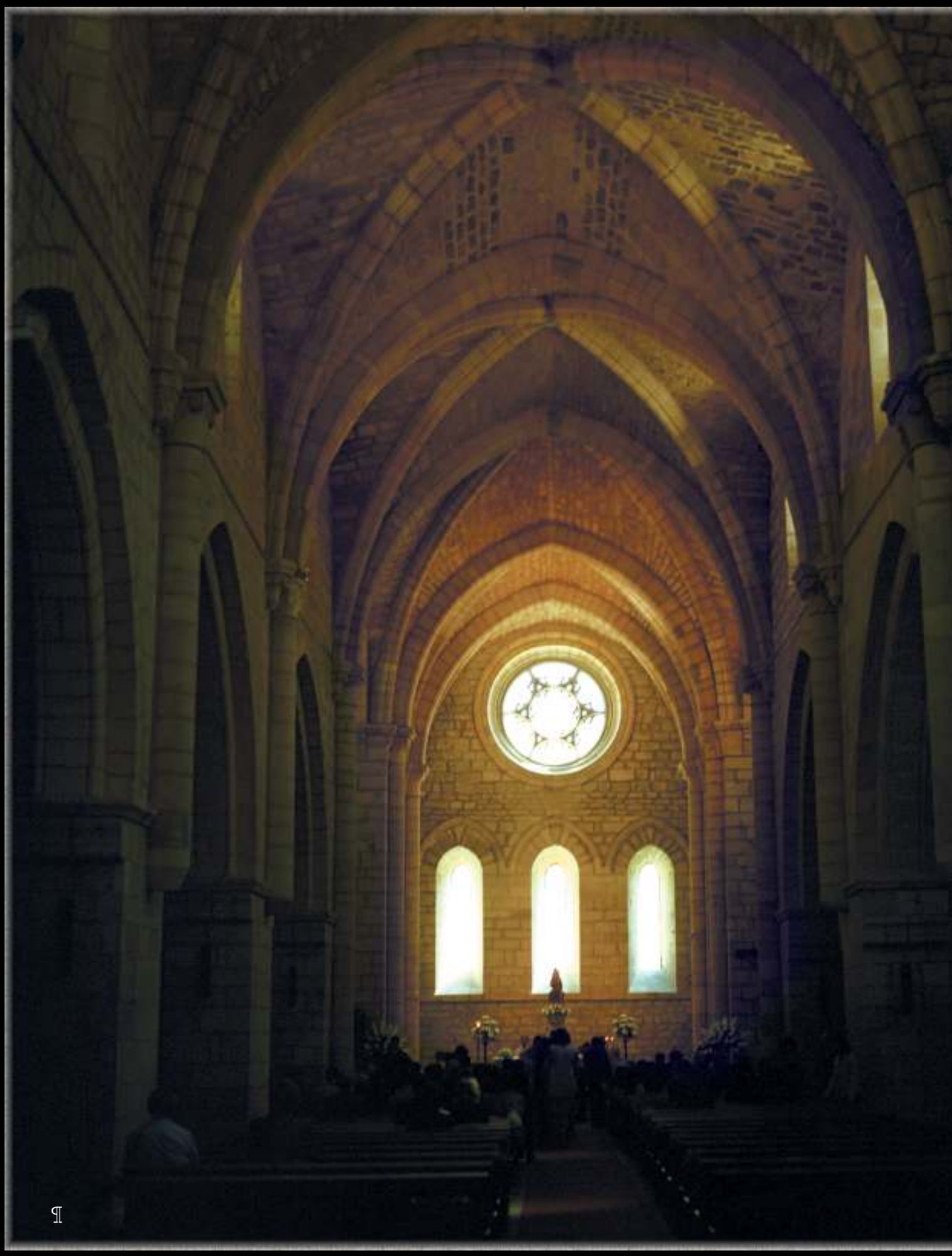


Ref. gráfica: Gran Enciclopedia navarra.



Catedral de Tudela.
Ref. gráfica: El arte en Navarra .

14. J.JIMENO JURIO, *Monasterio de la Oliva*. TCP. num 66 (y autores por él citados); H.Mª MARIN, *Abadía cisterciense de la Oliva. Historia y Arte*. T.C.P. num. 242. (Pamplona s/d).
15. J.JIMENO JURIO, *Iranzu* T.C.P., num. 69, (Pamplona s/d). Ver otros autores por él citados.
16. A.M.N. t.IV, Pamplona 1973, p.72.



¶

1.- Nave central del templo del Monasterio de Iranzu. 2.- Nave central de la Catedral de Tudela. 3.- Nave central del templo del Monasterio de la Oliva.







COLEGIATA DE RONCESVALLES (N)



Vista general.



Claustro

CATEDRAL DE BAIONA (L)





Clave de bóveda de la catedral con los leopardos del escudo de la corona de Inglaterra y las flores de lis de la francesa.



Saint-Esprit. Baiona (L).

ñón apuntado central lleva un tramo recto de crucería y la zona semicircular está reforzada por nervios radiales, que mueren en el vértice del arco transversal.

También **Santa María de Olite** muestra un cierto sello cisterciense en la sencilla planta de su única nave, y en el ábside poligonal de su cabecera asegurada en sus ángulos por robustos contrafuertes, que se repiten en el resto de la nave donde los arcos fajones acusan el empuje de las bóvedas sobre los muros.[17]

* * *

El arte cisterciense nos invita a entrar en la arquitectura gótica del País Vasco. Ya desde ahora, y de una vez por todas, queremos dejar constancia de que nos sentimos obligados a hacer una **rigurosa selección** y que, por lo que atañe al gótico, tanto en Navarra como en los otros territorios, sólo podremos reseñar edificios y obras cuyo valor artístico es particularmente notable.

■ LA PRIMERA ARQUITECTURA GÓTICA EN NAVARRA

ECONOMÍA AGRARIA. Durante el Alto Medievo, en el País Vasco se habían experimentado las mismas tendencias en lo demográfico y en lo económico-social que en las otras regiones europeas. En el siglo XI y comienzos del XII, la sociedad vasca estaba asentada sobre una economía de absoluta preponderancia agraria, en la que reinaba una relación cuasi-feudal entre los señores propietarios de la tierra y patronos de las iglesias (abades monásticos, barones, seniores, parientes mayores, etc.) y la población agrícola o ganadera, que vivía apegada a la tierra, en condiciones serviles (collazos, mezquinos, etc.).

NACIMIENTO DE VILLAS. Pero el progresivo abandono de la tierra por gran parte de los campesinos y su establecimiento en villas que se fueron constituyendo a fines del siglo XII y durante el siglo XIII provocó el desarrollo de la industria y del comercio, y ello acarreó las mismas ***crisis sociales y políticas*** que en el resto de Europa aunque con cierto retraso.

En el País Vasco la fundación de las villas mediante ***fueros y cartas*** pueblas dio a las relaciones del pueblo llano con el Rey un sistema de vida económica muy diferente del que precedentemente había soportado con la nobleza rural. Pero esta transformación fue lenta, y si algo llama la atención del historiador en esta época que precede al siglo XV es el hecho de que, en este clima de permanente ***discordia social***, hubiera ánimo y medios para promover el desarrollo de un ***arte religioso*** que presentaba novedades en sus soluciones técnicas y en sus perfiles estilísticos.

• EL GÓTICO FRANCÉS

LA COLEGIATA DE RONCESVALLES

La iglesia de la Colegiata de Roncesvalles sustituyó a una primera iglesia que existía al menos a finales del siglo XI. Fue iglesia de la célebre hospedería, que en 1132 había sido trasladada de las alturas de Ibañeta al pie de la montaña y al borde de la calzada compostelana. Los buenos servicios que los peregrinos y enfermos hallaban en la hospedería, regida por canónigos de San Agustín, merecieron las aprobaciones y privilegios pontificios y el panegírico que les dedicó un poeta del siglo XIII (algunos lo identifican con el obispo Rodrigo Jiménez de Rada) en un poema latino cuyo manuscrito se conserva en la Colegiata.

La iglesia sufrió incendios (1445), hundimientos (1609), reparaciones y cambios que la desfiguraron: ni el rosetón del ingreso ni el tímpano son de la época. Para colmo, en los años 1940-45 se intentó una restauración que la transformó despojándola de su primitiva belleza: Se colocaron vidrieras nuevas, púlpitos y altares; y sobre la imagen de la Virgen se colocó un baldaquino de plata, copia del de Gerona.

El templo. La iglesia, cuya construcción consta documentalmente como obra de Sancho el Fuerte, es de ***tres naves***. La central se eleva sobre las laterales y tiene cabecera pentagonal con grandes ventanales en sus muros. Es relativamente pequeña; mide 25 m. de longitud, 18 de anchura y 15 de altura. Las naves, de cinco tramos, están separadas por columnas, alternativamente de distinto diámetro (0,94 y 0,72 m.); ellas apean, mediante capiteles, los nervios de las bóvedas sexpartitas, sobre columnillas adosadas a los muros. A pesar del fingido despiece de las bóvedas que aparentan ser de piedra, en realidad son de ladrillo.

Según Torres Balbás, el arquitecto debió de ser un francés experto ya en las construcciones góticas del Dominio francés, concretamente en la región parisina, pues la iglesia de Roncesvalles sigue los *modelos de las catedrales de principios del siglo XIII*, tales como las de Sens, Noyon, Senlis, Bourges y París. Como ellas, tiene un airoso ***triforio*** de cuatro arcos por cada tramo, y sobre él se abren amplios *rosetones*; como ocurre también en Jouy-le-Moustier y en Marey-Marly. Como en la catedral de París, sus soportes son ***columnas cilíndricas***. Por primera vez vemos en una iglesia navarra ***arbotantes*** que descargan al exterior el peso de las bóvedas.

El modelo de Roncesvalles: Téngase presente que Roncesvalles posee el **primer gótico francés** que se vio en la península, y que las más grandiosas catedrales de León, Burgos y Toledo corresponden a un tipo posterior, el llamado «gótico radiante».

La iglesia de Roncesvalles debió de «hacer escuela»,[18] pues hallamos *una imitación en* ***Santiago de Sangüesa***. El interior románico de esta iglesia se transformó implantando parcialmente pilares de sección circular, en los cuales apean las columnillas adosadas para recibir los nervios de la bóveda, de tramos rectangulares (no sexpartitos, como en Roncesvalles). En ella encontramos óculos en los vanos y otros de mainel y sencilla tracería.

Asimismo se adivina un cierto influjo cisterciense en la bóveda absidal de la ***ermita de San Bartolomé de Aguilar de Codés***, y en el severísimo hastial de su fachada oeste.

17. Sobre Santa María de Olite, v. en BIBLIOGRAFIA las obras de J.JIMENO JURIO, TORRES BALBAS, J.M.AZCARATE...
18. A.M.N. IV, 107.

La Catedral de Bayona

De los edificios góticos construidos en la Vasconia norpirenaica el más notable es indudablemente la catedral de Bayona, la capital de Laburdi (la antigua Lapurdum). Esta región llevaba ya siglo y medio de dominación inglesa cuando se empezó a construir una catedral que sustituyera a otra anterior altomedieval:[19] Pero no va a ser sólo Inglaterra la que va a dar el tono a la nueva construcción.

Iniciada a fines del siglo XIII (tras un incendio sufrido en 1258), su fábrica principal es del siglo XIV, de estilo **gótico radiante**.

El templo. En principio, tiene planta de cruz latina, pero no aparente desde el exterior por las capillas añadidas a los lados. De aspecto grandioso, mide 80 m. de largo y 33 de ancho, alcanzando su bóveda 26,50 m. de altura, cuenta siete tramos de tres pisos. Por el lado norte se le han añadido seis capillas más el baptisterio. También por el lado sur se amplió el espacio del templo, adaptando cuatro crujías del claustro para convertirlas en una única capilla (de San León) integrándola en la iglesia; y otro tramo (más ancho que los restantes por corresponder al ala derecha del crucero) se robó también al claustro para convertirlo en sacristía. Sobre la arquería baja de la iglesia corre un ***triforio*** a lo largo del edificio. Tras él lucen las bellas ***vidrieras del renacimiento***, restauradas en el siglo XIX.

En algunas **claves** de bóvedas se reconocen las ***armas de la corona de Inglaterra*** (tres leopardos) y en otras lucen las ***lises de Francia***. La **cabecera**, inspirada en la catedral de Soissons según Lambert, está constituida por dos capillas cuadrangulares (una a cada lado) y cinco poligonales, unidas por un camino de ronda o deambulatorio. Ante él, el **presbiterio** está ceñido por seis pilares formados por cuatro columnitas ajustadas.

Claustro. Absorbido el lado norte del claustro en el espacio de la iglesia, cuenta con tres alas, formando un vasto conjunto homogéneo.

La vista exterior de la catedral bayonesa es majestuosa. Impresiona la altura de los ventanales y toda la batería de arbotantes con sus contrafuertes coronados de torrecillas. El color más claro de la piedra permite distinguir las construcciones del siglo XIX: la flecha añadida a la torre sur primitiva, y la torre norte también ella coronada con su flecha de 80 m.

La Capilla de St Esprit

También es notable lo que ha quedado de la **capilla de Saint-Esprit,** que se construyó junto con un hospital para servicio de peregrinos y viajeros con motivo de un puente que se montó sobre el Adour. En 1483 Luis XI la transformó en Colegiata, y todo el conjunto fue restaurado por lo que no nos es posible conocer cómo era la capilla original gótica.

La Catedral de Olorón

Para no salir aún de la región norpirenaica, señalemos que el mismo plano de la catedral de Bayona, y concretamnente la unificación de las capillas radiales de la cabecera, pasó a la **catedral de Sainte-Marie de Oloron,**[20] que aquí merece una cita siquiera sea por su proximidad geográfica y las frecuentes relaciones políticas y culturales del Bearn con la Baja Navarra.

• Otros edificios góticos

Según el historiador del gótico Elie Lambert, el arte románico se había aclimatado profundamente en el Norte y el Oeste de España, «hasta tal punto que Navarra permanecerá fiel a él prácticamente hasta el siglo XIV».[21] Y es verdad que, si exceptuamos las iglesias cistercienses y la de Roncesvalles, los templos góticos más antiguos que hallamos en Euskal Herría no se inician más que ***en los últimos años del s. XIII***.

Los que merecen aquí nuestra atención los iremos reseñando en este compendio según la cronología más probable de su construcción.

Santa María de Olite

Acabamos de señalar un cierto impacto cisterciense en ella. Iniciada en el primer tercio del siglo XIII (está documentada ya en **1243**), su construcción se alarga durante todo ese siglo. Ciertamente la estructura de su cubierta nos lleva hacia el románico por sus arcos fajones.

El templo. Su única nave se cubre con cuatro tramos de crucería simple formada por potentes nervios de sección rectangular. La crucería que corresponde al coro en los pies del edificio es también gótica aunque denota mayor avance (probablemente de hacia 1300) y está dispuesta a mayor altura que el resto. La capilla mayor se cubre con una bóveda gallonada de nervios de triple baquetón que descansa en columnas rematadas en capiteles vegetales que recuerdan la flora cisterciense.

La iglesia quedó englobada en un **conjunto palaciego**, por lo cual los exteriores no quedan exentos, salvo la cabecera, empotrada totalmente en el castillo, y la fachada en la que, según Azcárate, se reconoce la influencia de modelos baleáricos.[22] La parte baja de la fachada ocupa una bella portada gótica y abocinada, centrada por un friso de arcos trilobulados que cobijan esculturas.

San Saturnino (San Cernín), de Pamplona

Es sumamente interesante. Su originalidad ha sido subrayada por los historiadores.[23] Se inicia su construcción en el último cuarto del siglo XIII (**1276-1297**), inmediatamente después de terminada la guerra de la Navarrería. Pero no ha quedado documento alguno sobre esa empresa.

El templo. Es de una sola nave, muy ancha (15,30 m.), de dos tramos cubiertos con bóvedas sexpartitas, elevándose a 25 m. de altura. Su amplia cabecera, que curiosamente es de la misma anchura que la nave, dibuja un gran pentágono al que se abren cinco capillas.

La capilla central es mayor que las restantes, y las dos contiguas de cada lado son de planta poligonal; las otras dos son cuadradas,

San Saturnino del Cerco. Artajona (N).





Santa María. Olite (N).



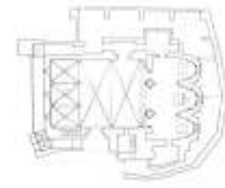




Ref. gráfica: C.M.N.

Santa María de Ujué (N).





Ref. gráfica: Gran Enciclopedia navarra

19. Sobre la datación de la catedral de Bayona, v. E.LAMBERT, O.c., 240-247.
20. Sobre Oloron, v. E.LAMBERT, O.c., p.244
21. Ibidem, p.21
22. J.M.AZCARATE, O.c., p.46.
23. Sobre San Cernin de Pamplona, v. citas en AMN IV, 134; G.E. STREET, Some Account of Gothic architecture in Spain. (Londres 1863). V. También V.LAMPEREZ, Historia de la Arquitectura Cristiana Española (Espasa-Calpe 1930), III, 225; L.TORRES BALBAS, «Arquitectura gótica». En A.H. t.VII, 221; J.M.Azcárate, Arte gótico en España. (Cátedra 1990).

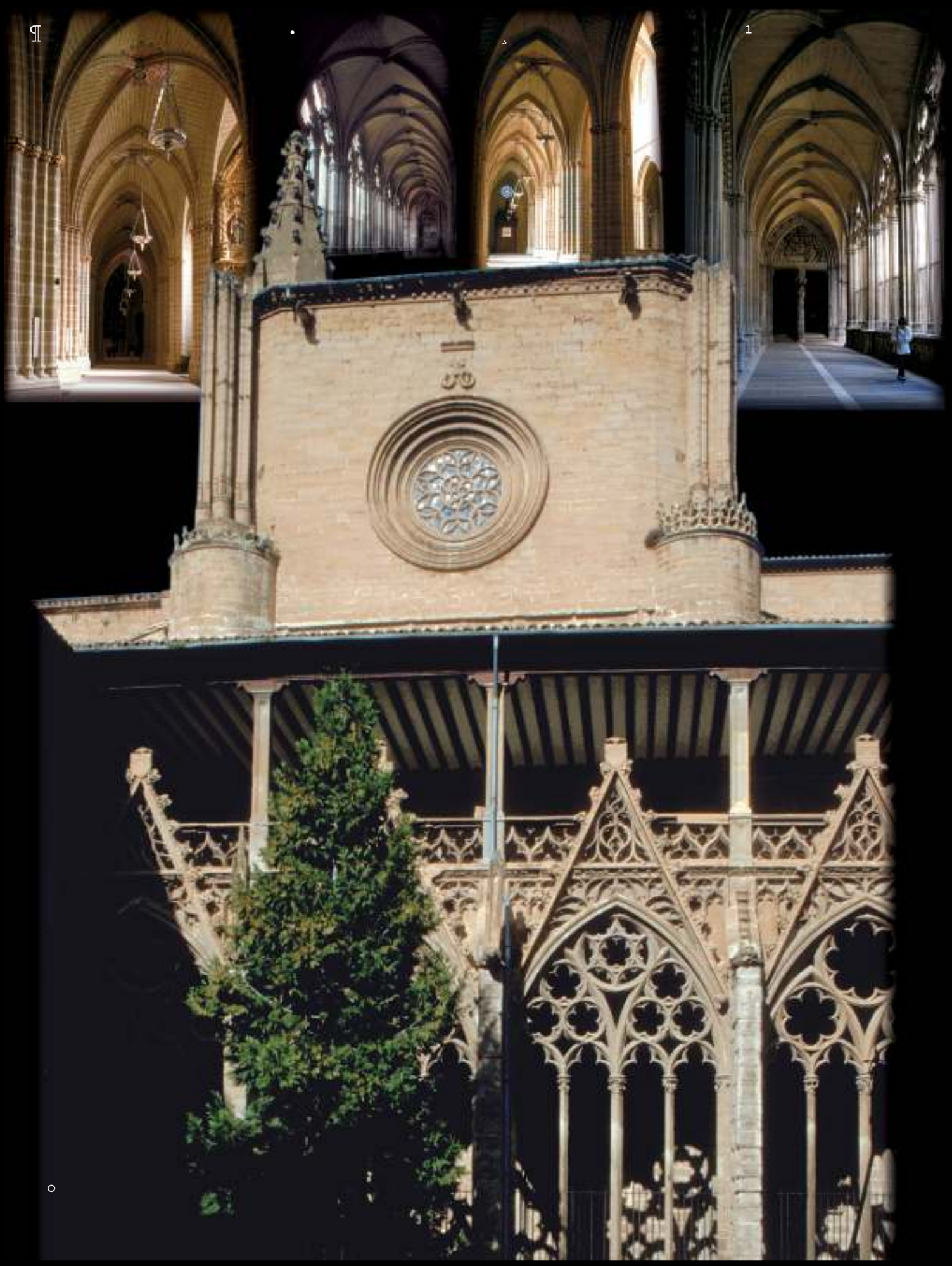


1.- Nave central de la Catedral de Baiona. 2.- Exterior y claustro de la Catedral de Baiona. 3.- Nave central de la Colegiata de Roncesvalles. 4.-Claustro de la Catedral de Baiona.

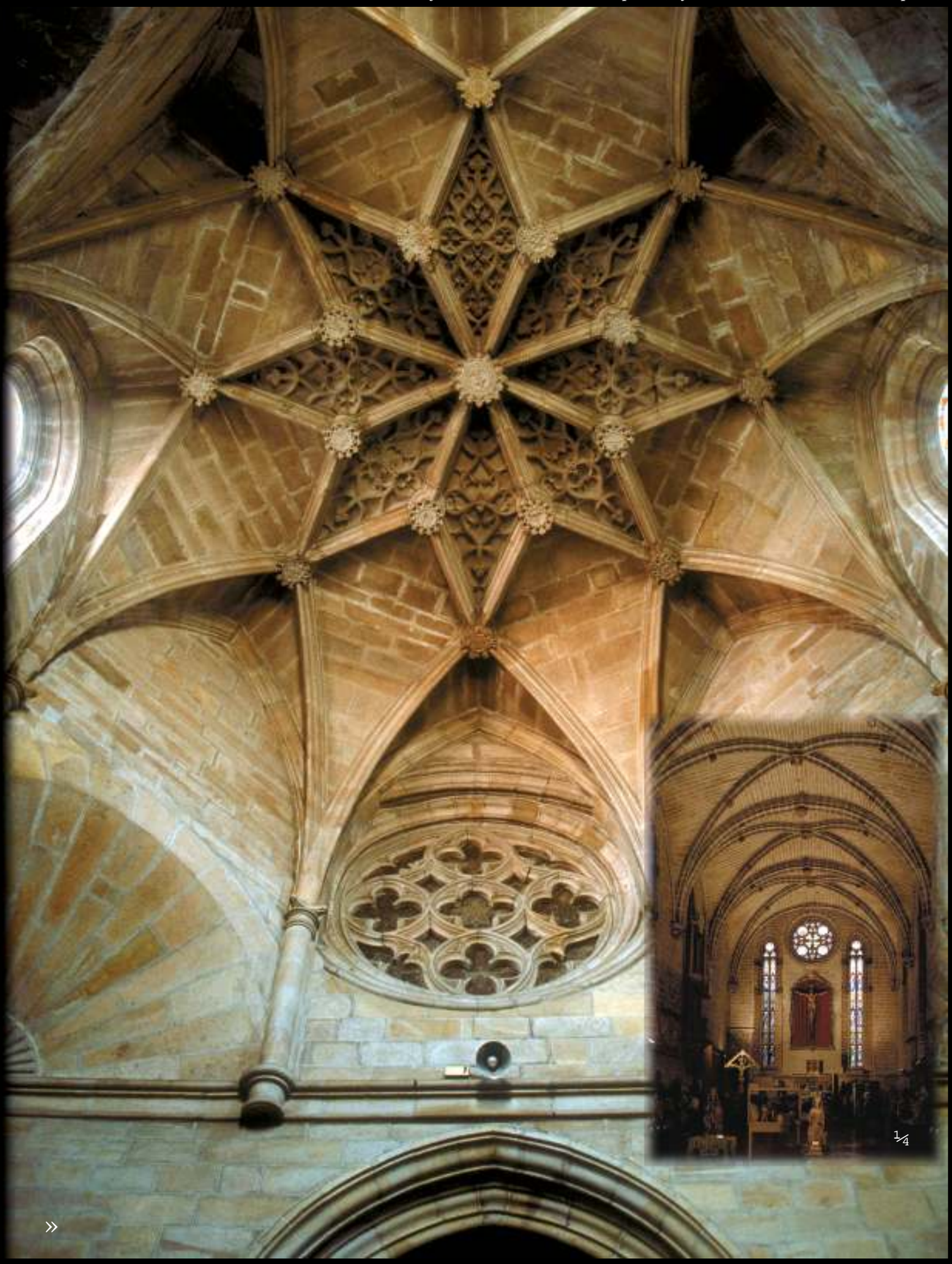


1

Arquitectura. Gótico Francés.



1.- Nave lateral derecha de la Catedral de Pamplona. 2.- Claustro de la Catedral de Pamplona. 3.- Nave lateral derecha, desde el ábside al testero. 4, 5 y 6.- Claustro de la Catedral de Pamplona. 7.- Refectorio de la Catedral de Pamplona (hoy sede del Museo Diocesano de Pamplona).



CATEDRAL DE PAMPLONA. ESCALERA HELICOIDAL.







Ref. gráfica: La Catedral de Pamplona.



teniendo torres sobre ellas (probable recuerdo de la guerra entre los burgos). La capilla central está iluminada por altos ventanales que debieron reemplazar a un primitivo rosetón. Las otras capillas son ciegas, y acusan al exterior su forma poligonal.

SAN SATURNINO DEL CERCO DE ARTAJONA

Entre las muchas fortalezas que en la Edad Media se alzaron en tierras navarras, es una de las pocas villas que han conservado su impresionante conjunto amurallado, el obispo Hugo de Conques hizo edificar hacia 1100 un templo románico que fue demolido para ceder su título y su función a un templo gótico.

La iglesia-fortaleza de San Saturnino del Cerco empezó a edificarse en el **siglo XIII** como parte del recinto murado. Es de nave única, amplia y esbelta, cubierta con bóveda de crucería sobre columnas adosadas y fasciculadas que han perdido sus capiteles. La cabecera es poligonal, con tres ventanales de arco apuntado flanqueados por columnillas de capiteles icónicos. Construido el testero del nuevo templo, debió de pasar algún tiempo antes de que se alzara la nave, a juzgar por la esbeltez y luminosidad de sus ventanales, en contraste con los de la cabecera.

Es notable su **portada**, de profundo arco abocinado, enmarcado por arquerías ciegas, sin imágenes, y con un tímpano y un dintel en los que se efigian escenas del martirio de San Saturnino.

RESTOS Y COMPLEMENTOS GÓTICOS

VESTIGIOS. Entre las iglesias góticas del siglo XIII, que si pueden interesar al historiador merecen más la atención de los arqueólogos por el estado ruinoso en que se hallan, podemos mencionar algunas que han dejado importantes vestigios:

San Pedro de Viana fue iniciada poco después de 1250. Debe relacionarse con San Cernín de Pamplona, por sus cinco capillas radiales en el presbiterio, en vez de las tres de Pamplona.

Santo Domingo de Estella, entre las de los frailes mendicantes (dominicos y franciscanos), concebidas con miras a la predicación, fundada en 1258, que era de una sola nave, con arcos diafragmas.

El Santo Sepulcro de Estella (1272), era igualmente de una nave, cubierta con bóveda de crucería sencilla, arquería decorativa en la fachada, que encuadraba la portada con arquivoltas en arco apuntado molduradas.

NOVEDADES del gótico navarro fueron:

- las **torres de defensa** que se alzaron separadas del templo: en **Pamplona** (San Cernin y San Nicolás), en **Laguardia** (San Juan Bautista y Santa María),
- las **flechas de los campanarios**, como en San Pedro de Olite que surgen también en la misma época.

COMPLEMENTOS. Recordemos igualmente los templos románicos que en el siglo XIV se completan con obra gótica:

- la nave de **Leyre** que se alarga ahora y se cubre con bóveda de terceletes,
- y la de **Santa María de Ujué**.

STA. MARÍA DE UJUÉ fue radicalmente transformada por Carlos II, el rey que legó su corazón a esta Virgen y puso su escudo en la clave de una de sus bóvedas. A partir de 1349 se demolió la parte occidental de la primitiva iglesia y se edificó un nuevo templo: se orientó su nueva planta unos grados hacia el nordeste, desplazando así el eje del edificio románico; y se construyó una amplia nave de 15 m. de ancho, cubierta con altísima bóveda, que se contrarrestó con poderosos contrafuertes exteriores. Estos quedaron reforzados por el norte con largos arbotantes y dos torres emplazadas en los extremos del muro occidental, de las cuales una quedó sin terminar. A la cabecera románica de tres naves se le agregó una única de la misma anchura que aquellas.[24]

Durante el siglo XIV en Navarra habían proliferado las iglesias de una nave, como podemos comprobar en Cáseda, Munárriz, Villatuerta, Urzainki, etc., manteniéndose este tipo de **iglesia rural** a lo largo del siglo XV.

LA CATEDRAL DE PAMPLONA. Antes de referirnos a la catedral y claustro de Pamplona es obligado recordar que dentro del complejo catedralicio quedan, además de la **cillería**, obra románica de principios del siglo XII, nobles *restos de un arte gótico anterior al templo* por ejemplo:

1. La **capilla de Don Pedro de Roda**, pequeña, de nave única, cuadrada cabecera y bóvedas de nervios cruzados sin clave y con arcos transversales apuntados (siglo XIII).
2. La **cocina**, amplísima, de bóveda octogonal, con chimeneas por el centro y por los ángulos, obra impactante, sin igual en España;
3. El **refectorio** (hoy museo catedralicio), un aula de notable amplitud, dotada de ocho ventanales estrechos y largos, seis en los lados y dos en el testero flanqueando un rosetón, y cubierta con bóvedas cuatripartitas. Esta gran sala está fechada con inscripción latina en **1330**, en tiempos del obispo Barbazán, a quien se le deben dos alas del nuevo claustro. Este refectorio y la cocina rodean el claustro.

EL CLAUSTRO DE LA CATEDRAL también debe considerarse anterior a la nueva catedral iruñense de larga construcción. Las obras se iniciaron en 1280;[25] y en él se siguió trabajando durante el siglo XIV.

Capilla Barbazana. El obispo Barbazán (1317-1355) hizo la que debía ser la sala capitular y en la que fue enterrado; una hermosa pieza, hoy llamada **capilla Barbazana** (c.1319), que se cubrió con bóveda estrellada, ochavada, especialmente apreciable como probable precedente de las capillas ochavadas castellanas de San Ildefonso en la catedral toledana.[26]

• EL CLAUSTRO DE PAMPLONA

El claustro de Pamplona forma un cuadrado casi perfecto de 38 m. de lado; cada galería se compone de ocho tramos (contando los de

24. Torres Balbás anota el hecho de que en Ujué se imita a ciertas iglesias aragonesas creando unos espacios elevados que rodean la nave y atraviesan los contrafuertes bajo pequeñas bóvedas de crucería.

25. Hacia 1286 el obispo Miguel Sánchez de Uncastillo (1277-1287) pedía dinero prometiendo gracias e indulgencias a los que contribuyeran a la construcción del claustro. Y en noviembre de 1291 se documenta una manda para «la obra de la claustra de Santa María de Pamplona».

26. J.M.AZCARATE, O.c., p.58.

ángulo), y los seis centrales abren grandes ventanales hacia el jardín; la altura de sus bóvedas alcanza casi los 9 m. y su anchura media es de 5 m.

Cuatro etapas. Los autores del más completo y documentado estudio descriptivo e histórico del claustro iruñés,[27] narran su gestación en cuatro etapas.

1ª etapa. Las obras se iniciaron por el **ala este**, y debieron de llegar hasta la mitad del **ala norte**.

Es donde el diseño se muestra más primitivo: *pilares* con doble bocel, *zócalos* decorados con cuatrilóbulos en la zona perimetral y *arcos trilobulados* en la opuesta; *arquivoltas* con ornamentación vegetal; *capiteles* historiados; y *tracerías* de ventanal sostenidas en cada tramo por tres finísimos maineles (el central ligeramente más grueso), en los que se apoyan cinco *arcos apuntados*, cada dos cobijados por otro de igual forma y tres *rosetones circulares*.

El diseño sigue un modelo sencillo, ágil y propio del primer gótico. En las enjutas se superpusieron más tarde arquerías ciegas.

2ª etapa. Probablemente promovida por el obispo Barbazán (1318-1355), debió de terminarse el **ala norte** e iniciarse el **ala oeste**.

Los *pilares* pierden el doble bocel y se constituyen en suma de todos los nervios de las bóvedas; las *tracerías* se complican con mayor número de óculos y formas circulares, se da mayor animación a los *arquillos* que decoran las enjutas, y sobre ese nivel se dispone un *antepecho calado* que va a recorrer todo el claustro.

3ª etapa. Debió de durar hasta el último tercio del siglo XIV, le corresponde el **ala sur**.

Su mayor novedad consiste en el añadido de *gabletes* que discurren entre los arquillos de las enjutas y se cruzan con la cornisa y el antepecho, dejando pequeños *tímpanos triangulares* de dibujos calados.

Por esos años se decidió construir el **sobreclaustro** cuya fábrica se prolongó hasta 1472, y al que se accede por una bella **escalera helicoidal** con ojo central y un antepecho graciosamente calado.

4ª etapa. Las consecuencias de la gran peste de 1348, los acontecimientos políticos de ese final del siglo y el hundimiento de la cabecera de la catedral románica en 1391, debieron de obligar a detener las obras del claustro durante mucho tiempo, y sólo pudieron reanudarse ya bien entrado el **siglo XV** para terminar en el **siglo XVI**.

En ese período final (1492?-1507), cuando todo el claustro estaba prácticamente terminado, se revistió el **ala oeste** con sus *enjutas*, *antepechos* y *gabletes*.

El *ala este* del claustro carece de gabletes, pero sus antepechos están erizados de *pináculos*; las demás alas presentan gabletes y antepecho corrido con pináculos en las esquinas.

Esbeltez y elegancia: tales son las notables impresiones que causa la visión global del claustro, a pesar de las incoherencias necesariamente generadas por la larga gestación de la fábrica.

Azcárate lo considera «uno de los mejores ejemplos de la arquitectura gótica en esta fase manierista». A juicio de Lambert y Torres Balbás, «ningún claustro francés puede competir con el de Pamplona».

• Arquitectura militar

El castillo navarro

Numerosísima fue la arquitectura militar que existió en Navarra en la época gótica, de muy varia tipología:

- **castillos** de protección de fronteras,
- **torres** de señales, castillos para defensa contra eventuales invasiones,
- **palacios** con aspecto y estructura de torres fuertes, etc.

Hubo muchos castillos. «Tal vez más de trescientos castillos», escribe el especialista en esta materia, José Mª Recondo. Algunos han desaparecido casi por completo; otros, quedan en estado ruinoso, merced a los decretos demoledores de Cisneros y al vandalismo de siempre; pero no han faltado intentos de catalogarlos a todos a base de documentación.[28]

Torres. En Navarra las hay **realengas** y **nobiliarias**; éstas son las que, al principio, se alzan como torres aisladas, como las bellísimas almenadas de **Ayanz** en el valle de Lónguida, o la de **Celigüeta**, con sus cubos cilíndricos en los ángulos. Un ***torreón*** rodeado por dependencias menores anejas y frecuentemente adosadas; porque «a la torre sencilla del siglo XI y XII, que puede quedar como Homenaje, le nacen otras torres menores a los costados; cortinas y polígonos amurallados cierran recintos y dejan al exterior fosos con poternas y rastrillos» (J.M. Recondo).

Castillos. Pero luego surgen los castillos en los que la torre se rodea de un murallón con cubos de defensa en los ángulos. Como ejemplo, recuérdese el **castillo de Javier**, restaurado.

Se construyen los castillos navarros de notables dimensiones, con muros de buena sillería, perforados de aspilleras, troneras y matacanes a su adecuada altura.

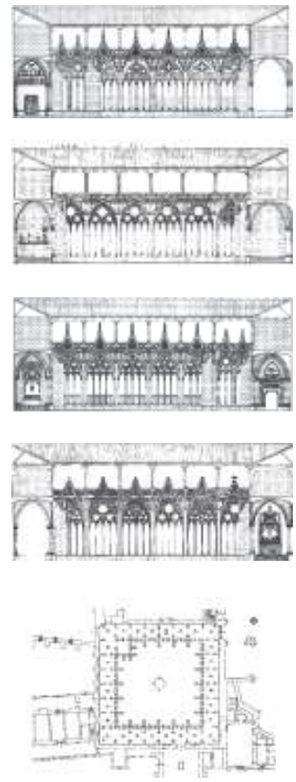
Esquemas arquitectónicos. Aunque no hay documentación precisa sobre las plantas de estos edificios, y apenas sabemos nada de la repartición del espacio interior, de algunos de ellos conocemos algo más concreto.

Del **castillo de Sangüesa** se sabe que en 1390 tenía «una puerta principal con garita encima, una barbacana (muro bajo), alrededor del castillo, tres torres en las esquinas, una cámata alta y una gran sala».[29]

Tres torres se alzaban también en la barbacana que protegía la **torre de Garaño**.

Las ruinas del **castillo de Tiebas**, atribuido al reinado de Teobaldo II (1253-1270), revelan el tipo de los castillos reales que se construyeron con carácter defensivo en el siglo XIII: una construcción fuerte de planta rectangular en torno a un patio. Así debió de ser también el **castillo de Olite** en su primera época.

Catedral de Pamplona. Claustro



Ref. gráfica: La Catedral de Pamplona.

Castillos navarros



Celigüeta.



Tiebas.

27. Clara FERNANDEZ LADREDA AGUADE y J.LORDA, «La catedral de Pamplona. Arquitectura». En V.V., *La catedral de Pamplona, 1394-1994.* Ed. Gobierno de Navarra, t.I, 163-273. V. también A.M.N., IV. 162 ss.

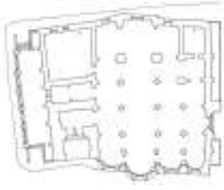
28. J.ALTADILL, *Castillos medievales de Navarra.* (San Sebastián 1934), 3 vols.; J.Mª RECONDO, *Castillos.* TCP. n.22. Ed. Diput. F. de Navarra, (Pamplona s/d) ; J.MARTINEZ DE AGUIRRE, «Castillos y Palacios góticos en Navarra». En *El arte en Navarra*, num.12. Ed. Diario de Navarra; Aitor IRIARTE KORTAZAR, «Algunas observaciones acerca del Palacio Real de Olite». En A.P.M. 15, 1996, 331-340.

29. J.MARTINEZ DE AGUIRRE, O.c., p.101.

SAN PEDRO. VITORIA (A).

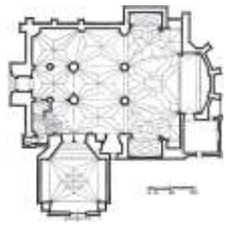






Ref. gráfica:
Monumentos Nacionales de Euskadi. Álava.

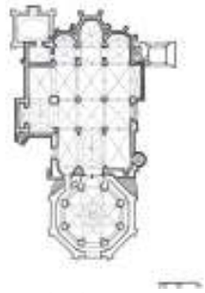
SANTA MARÍA. LAGUARDIA (A).



Ref. gráfica: C.M.V.

SAN JUAN LAGUARDIA (A).





Ref. gráfica: C.M.V.

■ LA ARQUITECTURA GÓTICA EN ÁLAVA

LAGUARDIA

La lógica y la cronología nos inducen a comenzar por Laguardia, pues esta villa perteneció a Navarra hasta 1461 en que fue invadida por Castilla. En esta primera fase del gótico, la fábrica religiosa no se desprende aún de un complejo de necesidad defensiva que le ha impactado en la época anterior. En Álava y en Navarra «murallas, templos y urbanismo obedecen a un mismo plan». Esto ocurre en ciudades como Laguardia, Salvatierra y Vitoria, «cuyos emplazamientos, magistralmente situados, aprovechan la topografía para su defensa y, ubicados en cerros, dominan óptica y estratégicamente la zona circundante».[30]

IGLESIA DE SAN JUAN BAUTISTA. Templo que comenzó en románico y terminó en gótico. Luego evolucionó con aditamentos en diversos estilos; pero puede decirse que la parte principal del edificio es del siglo XIII y principios del XIV.

Es un **templo** de tres naves, al que en el siglo XVI se le añadió una más al Norte. Tiene tramos desiguales, cubiertos con crucería sencilla, excepto la de terceletes que cubre el tramo central del coro.

Un enorme ***rosetón*** (3,40 m. de diámetro), posiblemente del siglo XIV, estuvo en la fachada y luego quedó emparedado al construirse la enorme capilla de Nuestra Señora del Pilar. Ceñido por tres círculos concéntricos, este singular rosetón está constituido por una serie de círculos cuatrilobulados. Los ventanales de las tres capillas absidales, largos y típicos del siglo XIII, se alzan entre potentes contrafuertes.

Sobre una de sus puertas se alza la **torre** de defensa militar, que queda fuera del templo pero adosada a él.

IGLESIA DE SANTA MARÍA DE LOS REYES. También tuvo muchas modificaciones, y como la de San Juan Bautista pasó del románico al gótico. A un ***románico de transición*** pertenecen las columnas adosadas al muro posterior del coro, algunos pilares y un ventanal de arco apuntado sobre la escalera del coro.

Actualmente esta **iglesia** es amplia, de tres naves; de la **obra gótica** hoy se conservan los dos tramos inferiores, pues en el siglo XVI desaparecieron otro tramo superior y la cabecera para ser sustituidos por una obra renacentista. Las naves medievales se cubren con bóvedas de terceletes.

La obra se remató a fines del siglo XIV con una magnífica **portada**, de gran arco abocinado muy apuntado, de cinco arquivoltas, sobre unas figuras de Apóstoles, un tímpano historiado, dos puertas de arco escarzano y trilobulado, y un parteluz airoso con bella imagen de la Virgen. Todo este pórtico se cerró en pleno siglo XVI formando una capilla cubierta con bóveda estrellada.

VITORIA

CATEDRAL VIEJA: La Catedral de Santa María de Vitoria es sin duda el edificio gótico más bello alzado en el territorio alavés. El edificio actual sustituyó a un templo románico edificado inmediatamente después de que el rey navarro Sancho el Sabio concediera la carta puebla en 1181. Su posición estratégica en el extremo norte de una estrecha meseta en el burgo viejo hace pensar que el templo sería el complemento de una fortificación. En efecto, las excavaciones que se están haciendo en estos años y están sacando a la luz la **cripta** bajo la primitiva iglesia románica están mostrando que el edificio se alzó aprovechando la muralla de la antigua Gasteiz. Era una **iglesia-fortaleza** de la que se ha salvado, en gran parte de su perímetro (por el lado Norte), el paso de ronda propio de las iglesias-fortaleza de la época medieval.

De Colegiata a Catedral: Pero la iglesia que hoy contemplamos, de la que extrañamente se carece de documentación hasta 1350, debió de iniciarse en el reinado de Alfonso X el Sabio, entre los años **1340-1345**. Antes de cubrirse el edificio fue necesario asegurar los oficios litúrgicos construyendo una capilla adicional (1390-1400), que hoy hace funciones de parroquia. El templo principal, dedicado a Santa María, que en 1498 sería Colegiata (por traslado de la de Armentia) y en 1861 pasaría a ser catedral.

El templo es de tres naves, con un crucero muy acusado en planta y de tres tramos por cada lado, y a cuyos brazos se abren dos capillas por cada lado al estilo cisterciense, quedando el tercer tramo, trapezoidal, para arranque de la girola. A partir del crucero las naves tienen cinco tramos hacia la entrada; y por la parte del testero se inicia una girola de cinco tramos (incluidos los dos de arranque aludidos) a la que se abren tres capillas pentagonales en el ábside. A los lados de las naves se abren, entre contrafuertes, capillas de escasa profundidad.

Los pilares son de planta circular con columnillas adosadas que se corresponden con las nerviaciones de las bóvedas. Parece cierto que el primer edificio gótico tenía una cubierta de madera, y al ser ésta sustituida por una bóveda de piedra se demostró deficiente la disposición de los contrafuertes, y el desplome de los soportes (que hoy mismo se hace visible) obligó a asegurar la solidez del edificio sobreponiendo en todas las pilastras unos arcos rebajados de contención que impedían apreciar la esbeltez de los soportes y la belleza unitaria de las bóvedas.

Las obras de restauración entre 1962 y 1964 se realizaron para eliminar esos cuatro «arcos codales» de la nave central. Treinta años después la estructura de la catedral parece resentirse de nuevo, y actualmente está siendo sometida a nuevos trabajos de consolidación.

Los capiteles son casi todos vegetales estilizados. Las bóvedas son de crucería sencilla. Uno de los elementos más característicos de esta catedral es el **triforio**, estrecho como ándito (50 cm.), que recorre todo el perímetro del templo, con arcos trilobulados, antepecho cuadrifoliado y molduras encuadrando el conjunto. A él se accede por escalera de caracol en

los pies y en los ángulos occidentales del crucero.[31]

La luz penetra en el interior por óculos en la nave central y ventanales con tracería lanceteada del siglo XIV en la cabecera y en el primer tramo de la nave central, y en las laterales. Es inolvidable la impresión estética que, a quien penetra en el templo, le causa su luminosidad en contraste con el aspecto de bloque cerrado que ofrece visto del exterior, y la sabia combinación de las altas arquerías apuntadas de la nave con el triforio y los rosetones.[32]

Otro elemento que enriquece este templo e impacta inmediatamente al visitante es su copiosa **obra escultórica**, especialmente en las tres puertas de su pórtico, de la segunda mitad del siglo XV, y de la que en seguida nos ocuparemos.

Iglesia de San Pedro. Uno se inclina a pensar que la belleza que un triforio bien proporcionado confiere al interior de Santa María pudo inspirar a los constructores de la iglesia vitoriana de San Pedro, un templo que debió de iniciarse mientras se trabajaba aún en Santa María. Queda alguna documentación de 1257 sobre esta iglesia, pero es posible que se refiera a una iglesia anterior a la actual, al menos parcialmente. Se construyó adosada a la muralla de la ciudad, lo cual explica un cierto ***carácter de fortaleza*** que conserva aún en algunas partes de sus muros.

El templo. Tiene tres naves muy cortas, sólo de tres tramos a partir del transepto. Este tiene cinco tramos, los cuales se cubren con bóvedas sencillas de crucería; a excepción del correspondiente al coro y al extremo sur del crucero, que son de terceletes.

La *cabecera* es original, en cuanto que, a las tres capillas absidales correspondientes a la planta en cruz latina, se añadió una cuarta por el lado del Evangelio constituyendo así una cuarta nave. La capilla absidal central es heptagonal, siendo las otras tres pentagonales. Estas cuatro capillas disponen de ventanales alargados, y al exterior presentan grandes contrafuertes.

En el frente izquierdo del crucero tiene un triforio que copia los vanos trilolobulados y antepechos de calados cuadrifolios de la catedral vieja.

Los pilares de la cabecera y del crucero tienen un núcleo ochavado con cuatro columnillas adosadas. En los capiteles predomina la decoración fitaria, bastante realista; también los hay con figuras de animales de fuerte sabor románico.[33]

Otras iglesias vitorianas

Teniendo forzosamente que abreviar esta reseña de lo más importante del gótico alavés, nos limitaremos a recordar que en Vitoria, en el curso del siglo XIII-XIV, se fueron edificando varias iglesias góticas, de las cuales algunas han desaparecido, como **San Ildefonso** (fundación del rey Sabio de Castilla), y las iglesias de los conventos de dominicos y franciscanos.

Entre las que han sobrevivido merecen una mención:

- la iglesia de **San Miguel**, que siendo fundacionalmente tan antigua como Santa María, se fue construyendo durante el siglo XV, siendo remozada y modificada en siglos posteriores
- y la iglesia de **San Vicente**, de tres naves, iniciada en el siglo XV y adaptada en el siglo siguiente al modelo de las *hallenkirchen* o iglesias de salón vascas, a las que dedicaremos un capítulo aparte.[34]

* * *

Casi todo lo que se conserva de gótico en los territorios de **Bizkaia y Gipuzkoa** pertenece a finales del siglo XIV o al siguiente. Incluso en pleno siglo XVI algunos maestros vascos siguen aferrados a fórmulas góticas. Empezaremos por Bizkaia, limitándonos a reseñar sólo los templos más amplios e importantes.

La arquitectura gótica en Bizkaia

Catedral de Santiago, en Bilbao

En Bilbao ya se rendía culto al señor Santiago al menos en el siglo XIII, cuando todavía sólo era el puerto de Begoña. Convertido el portuario barrio en villa en 1300, se empieza a construir la iglesia, sin duda no antes de mediar el siglo. En 1379 se decide ampliarla quedando hacia **1404** prácticamente como se la ve hoy. Los numerosos elementos que se le han ido acumulando con el tiempo (capillas, portadas, rosetones, etc.) apenas impiden la impresión de pureza arquitectónica gótica que produce su contemplación.

Es el templo gótico mayor del País Vasco, y la limpieza y restauración última (1997-2000) ha hecho de ella uno de los monumentos más dignos y significativos de la severa belleza que caracteriza a las construcciones típicas de Euskal Herría.

El templo. Tiene tres naves de cuatro tramos, capillas bajas alojadas entre los contrafuertes, y una girola de tramos alternos trapezoidales y triangulares. Estos últimos se cubren con bóvedas de tres nervios, que se apean en pilares cilíndricos con columnillas adosadas. La nave transversal del crucero se acusa tan sólo en alzado.

Un triforio anima los paramentos de la nave mayor, del presbiterio y los brazos del crucero. Es un triforio ciego al exterior, y animado en el interior con tracería de múltiples arquillos, de dibujo casi idéntico al de la catedral de Vitoria; sobre él se alzan amplias ventanas, con complicadas tracerías.

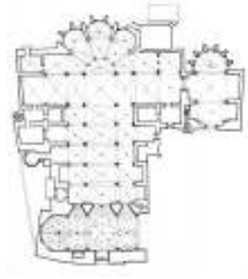
Las bóvedas son de simples nervios diagonales, excepto las del tramo central del crucero y presbiterio, provistas de terceletes y ligaduras. Arbotantes dan estabilidad a los pilares que sostienen las bóvedas más elevadas.[35]

Claustro. A la izquieda del templo se extiende el claustro, rodeado por cuatro crujías abovedadas con crucería y asomadas a un patio cuadrado mediante grandes ventanales embellecidos con tracería flamígera.

Catedral Vieja de Vitoria. Santa María (A).



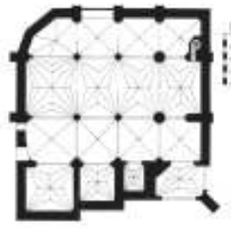




Ref. gráfica: M.N.E. Álava.

San Antón. Bilbao (B).

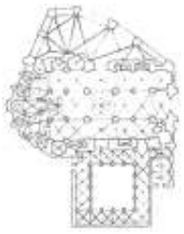




Ref. gráfica: M.N.E. Vizcaya.

30. J.M.AZCARATE, O.c.,p.59.
31. L.LAHOZ, El Arte Gótico en Álava. Diput. Foral de Álava, (Vitoria 1999) 28 ss.
32. Este rasgo relaciona esta iglesia con otras vascas como San Pedro del mismo Vitoria, Lekeitio, Gernika, Santiago y San Antón de Bilbao, así como con Santo Domingo de la Calzada y las cabeceras de Toledo, Palencia, León, etc. C.M.V., t.III, p.85.
33. M.PORTILLA, El arte en los templos vitorianos. (Vitoria 1981); V. también C.M.V. III, p.148; L.LAHOZ, O.c., p.32 ss.
34. G.LOPEZ DE GUEREÑU, Dos noticias para una monografía de la Parroquia de san Vicente de Vitoria. (San Sebastián 1958) (Separata del B.R.S.B.A.P., año XIV, cuad. 2 ; v. C.M.V. III), p.221.
35. L.TORRES BALBAS, «Arquitectura y Escultura góticas». En A.H. VII, 160.

CATEDRAL DE BILBAO (B). SANTIAGO.

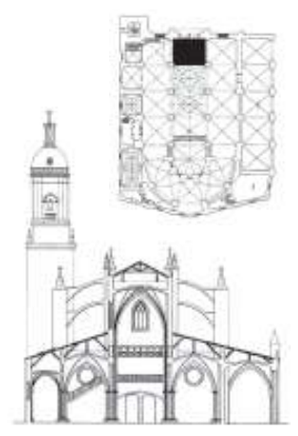


Ref. gráfica: M.N.E. Vizcaya

SANTA MARÍA. LEKEITIO (B).









Ref. gráfica: M.N.E. Vizcaya

36. «Iglesia de Santiago, Bilbao». En M.N.E. (Dir. J.A.BARRIO LOZA), t.III, (Bilbao 1985) 85 ss.; J.IBARRA, *La basílica de Santiago. 1950*; I.MARTINEZ del Señor Santiago. (Bilbao 1982).

37. «Iglesia de San Antón, Bilbao». (Dir. J.A.Barrio Loza). En Monumentos Nacionales de Euskadi, t.III, 67-81.

38. Pilar del VALLE LERSUNDI, «Estudio arquitectónico de Santa María de Lekeitio». En Kobie. Bellas Artes, 7, 1990, 51-84; «Iglesia de Santa María de Lekeitio». En Monum. Nac. de Euskadi, (=M.N.E.) III, 221-239.

PARENTESCOS ESTILÍSTICOS. Justamente se ha advertido la peculiaridad de su girola distribuida, como acabamos de indicar, en tramos trapezoidales y triangulares, un diseño al que puede hallarse parentescos en varias catedrales hispánicas, pero para el que Torres Balbás, recordando relaciones comerciales del puerto bilbaino, prefiere señalar afinidades con iglesias de Francia, Flandes e Inglaterra, más concretamente con la ***catedral de Caudebec*** en Normandía.[36]

SAN ANTÓN, EN BILBAO

Aunque por las fechas de su construcción y por la estilística de algunos de sus elementos decorativos la parroquia de San Antón debiera mencionarse en el capítulo del **gótico tardío**, su austeridad interior y su similitud estructural y formal con la catedral Santiago la emparentan mejor con las iglesias vizcaínas alzadas en el **siglo XIV**.

Se construyó muy condicionada por la estrechez de su emplazamiento próximo a la ría. De ahí su apariencia de bloque compacto y unitario, casi cuadrado (32 x 28 m.), a modo de salón, que más tarde pretendió alargarse por el norte con la adición de tres capillas.

El templo. El templo tiene tres naves, siendo la central más ancha y casi el doble de alta que las naves laterales; con la particularidad de que las dificultades del emplazamiento debieron de imponer ***ciertas anomalías***, ya que ni las naves ni sus cuatro tramos tienen medidas exactamente iguales; y carece de abside, cerrándose su frontis interior con severo muro recto. Los pilares están constituidos por un gran núcleo cilíndrico con adosamiento de columnillas y pilastrillas, correspondiendo aquellas a los arcos perpiaños y éstas a los formeros. Los capiteles son una faja lisa a modo de entablamento.

La nave central se cubre con bóvedas de terceletes, mientras que las laterales son de crucería simple, a excepción del primer tramo de la Epístola que, al ser de planta poligonal, se cubre con bóveda radial. Los soportes externos son estribos prismáticos en los que se apoyan los arbotantes en dos registros que aseguran la estructura.

Como en las otras iglesias vizcaínas, San Antón tiene un triforio ciego, definido por vanos trilobulados con antepecho de cuadrifolias; como ándito, resulta estrecho, igual que en las otras grandes iglesias vizcaínas: 60 cm. Los vanos superiores son amplias aberturas de arcos apuntados de cuatro geminaciones con amplia tracería.

Se sabe que la primera celebración litúrgica tuvo lugar el 5 de agosto de 1433; y el análisis de otros elementos constructivos y formales lleva a la conclusión de que el templo acabó de cubrirse y terminarse después del **año 1500**.[37] Actualmente está sometido a una profunda restauración.

SANTA MARÍA DE LEKEITIO

Una de las iglesias más **típicamente góticas** de Bizkaia. Su situación, en un promontorio frente al mar, cerca del palacio de los Señores de Vizcaya y de la puerta que conducía al puerto, explica bien la amplitud, solidez y fortaleza que se le quiso dar desde el principio (cinco naves) y que aún conserva a pesar de las intervenciones que sufrió ya en el siglo XV y finalmente en el XIX.

El templo. Hoy es de tres naves, de cuatro tramos, más una hilera de capillas por cada lado, alojadas entre contrafuertes. Pero la remodelación de 1882-1883 operó unas modificaciones muy importantes. Las capillas del lado del Evangelio se convirtieron en un pórtico exterior; desaparecieron dos ábsides laterales que quedaron absorbidos en la girola; y la sacristía, situada anteriormente en el lado del Evangelio detrás del ábside fue trasladada al lado de la Epístola. De sus tres ábsides, sólo se conserva hoy el central que es pentagonal.

Tiene un ***triforio*** que sigue el sistema de las dos iglesias góticas de Bilbao. Es estrecho como ándito (más o mneos 2,05 de alto por 0,65 m. de ancho). Su ***tracería*** es la propia del siglo XIV: arcos trilobulados inscritos en arcuaciones de medio punto sobre un antepecho cuadrifoliado.

La iglesia lekeitiarra carece de crucero. En cuanto a su cubrición, la bóveda del ábside es radial; las de la girola son cuatripartitas sobre el forzado diseño trapecial; la que cubre el primer tramo de la nave central es cuatripartita con una ligadura longitudinal, luego siguen dos bóvedas estrelladas y una de terceletes; todas las demás son de crucería sencilla. Como detalle curioso hay que notar el ***esviaje*** que tiene todo el edificio, desviándose el eje de su parte trasera hacia el norte.

Vista **desde el exterior**, la iglesia de Lekeitio tiene carácter por su ***doble batería de arbotantes*** con sus pináculos; y por su ***torre-campanario***, de larga historia constructiva; su sólida fábrica sirve de apoyo a los arbotantes del lado de la Epístola.

INFLUENCIAS. Por la forma de su cabecera Elie Lambert ha visto la influencia de las catedrales castellanas, especialmente de la de ***Cuenca***; aunque otros piensan que tal influencia la ha recibido más directamente desde la iglesia de ***San Pedro de Vitoria***.

También se ha observado, en la tracería de sus ventanales, la influencia del ***gótico inglés***, influencia muy explicable si se tienen en cuenta las relaciones comerciales existentes en el siglo XV de los puertos cantábricos con Normandía e Inglaterra.[38]

• LA ARQUITECTURA GÓTICA EN GIPUZKOA

SAN SALVADOR DE GETARIA

En este pequeño territorio vasco el edificio gótico más notable que se ha conservado de esta primera época (podría decirse el único) es el de San Salvador de Getaria. Esta iglesia está inspirada, según Torres Balbás, en la de ***San Antón de Bilbao***. Famosa por haberse celebrado dentro de su espacio (de un templo anterior) las ***Juntas Generales de 1397***[39] en las que, bajo la presidencia del célebre corregidor Gonzalo Moro, se aprobaron las bases de la anti-

gua legislación foral y se promulgaron Ordenanzas para reprimir los desmanes de los banderizos, merece conservar su celebridad por la iglesia actual, dada su belleza interior y la peculiaridad de su traza.

El edificio actual que se dice terminado en **1420**, debió de comenzarse a principios del siglo XIV utilizando pilares de tradición románica que, junto a las dos naves laterales, son lo más antiguo del templo.

El templo. Tiene tres naves, siendo la central –de 20 m. de altura, 31 de longitud y 10 de anchura– más elevada que las otras. Son de tres tramos, están separadas por pilares cilíndricos con columnillas adosadas, y se cubren con bóvedas de crucería, sencillas las laterales y estrelladas las de la nave central, terminando en unas claves a modo de florones tallados en forma de bustos en relieve. El empuje de los arcos apuntados, recogidos en sus correspondientes enjarjes murales, se transmite a unos lisos contrafuertes exteriores por medio de arbotantes, conforme al más **clásico estilo gótico**.

Rasgos de singularidad: Uno de los rasgos originales de esta iglesia es la alta posición del ***presbiterio***, al que se accede por dos escalinatas laterales de 14 gradas. Llama también la atención la grandeza del ***triforio*** que, con las ***arquerías caladas*** que lo coronan alcanza la altura de la cubierta central.

Pero su más impactante peculiaridad es el ***trazado irregular*** de su planta, pues los muros ni son paralelos ni corresponden simétricamente con el eje longitudinal del edificio, de manera que la separación de los muros es mayor en los pies que en la cabecera. Además, entre ésta y los pies existe un ***desnivel*** de un metro, dispuesto en declive hacia la puerta sur de entrada para que ésta se halle al nivel rasante de la calle. Esa puerta de acceso principal, hoy barroca, se halla protegida por un pórtico exterior.

Sobre el pórtico se alza una **torre**, estructurada por cinco cuerpos, que en su base es de plana rectangular y pasa a ser ochavada en su nivel superior, donde se alojan las campanas.

La iglesia de Getaria, que sufrió mucho en la guerra carlista de 1836, perdiendo en el incendio sus retablos y su sillería de Andrés de Araoz, ha sido recientemente restaurada.

2.

■ La escultura monumental del primer gótico

Escultura monumental y escultura exenta

La división que suelen hacer los historiadores del arte entre escultura monumental y escultura exenta no necesita una larga justificación. Tal división puede explicarse simplemente por la **finalidad decorativa** que tiene esencialmente la plástica monumental, una finalidad que al mismo tiempo que le confiere su sentido y su valor, le impone también sus condiciones.

Retorno de la imaginería cristiana. Por otra parte, tratándose del momento histórico al que ahora nos referimos, esta división se justifica con otra razón complementaria. Al hablar de los comienzos del arte románico y de las causas de una carencia de imaginería plástica que había durado varios siglos de la Alta Edad Media, nos referimos a aquella tradicional hostilidad o ***alergia antifigurativa*** que periódicamente se produce en la Iglesia cristiana y que, en ese momento, fue una prolongada secuela de posiciones ideológicas de carácter precristiano (iconoclasta) o cristiano-heterodoxo (adopcionista). Todavía en el siglo XI el maestrescuela Bernard de Angers decía a su compañero de peregrinación ante la plateada efigie de Santa Fe de Conques: «Hermano, ¿qué te parece de este ***ídolo***?».[40]

El arte románico aportó a la sensibilidad de la Europa cristiana bajomedieval la superación de esa hostilidad y el *renacimiento de la imaginería cristiana*, pero supo mantenerse, a pesar de las recriminaciones de San Bernardo, dentro de los límites de la ***ornamentación de la arquitectura*** y bajo el imperio de ésta. Por esa razón en el capítulo anterior reseñamos lo más notable de la escultura románica dentro del sector dedicado a la arquitectura.

La autonomía plástica: Pero el final del siglo XII significó una nueva manera de mirar la naturaleza y de sentir la verdad histórica. Ahora se sintió la necesidad de que la reproducción plástica de la figura natural o del hecho histórico valiera por sí misma y no simplemente como ornato de un conjunto edilicio.

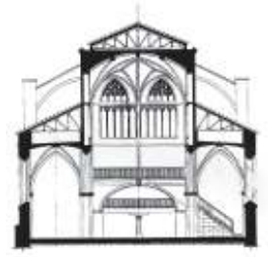
La escultura de los pórticos catedralicios empezó a autonomizarse; ***se convirtió en estatua***, y parecía que estaba pidiendo descender del lugar que decoraba para ser objeto de una atención y una ***veneración autónomas***. Aunque no habían faltado algunos ejemplos de esa autonomía en algunas estatuas-relicarios de siglos anteriores, habían sido más bien excepcionales. La ley de la sumisión al marco arquitectónico propia del arte románico fue reemplazada por la ley de la ***autonomía plástica*** caracterizando así a una escultura que, abandonando su originario carácter de relieve decorativo, empezó a recibir el nombre significativo de ***escultura exenta o de bulto***.

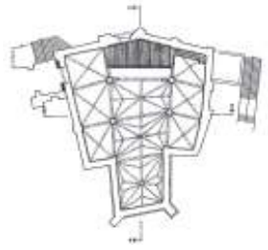
Ahora bien, ese cambio no fue repentino. El gótico clásico, al que dedicamos este capítulo, señala el momento en que, sin abandonar completamente su función ornamental, la escultura adquiere valor por sí misma. En los siglos XIII y XIV hallaremos una estatuaria que podría llamarse ***de bulto redondo***, pero por otra parte, a gran parte de ella no se la puede considerar ***exenta*** si con ese nombre se la quiere despojar de toda finalidad decorativa, ya que, frecuentemente, constituyen un ornamento esencial de las ***portadas y paramentos*** de nuestras iglesias.

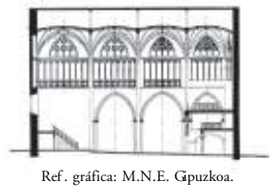
Advirtamos también que si, como hemos observado, la autonomía escultórica es uno de los elementos más determinantes del nuevo estilo, es natural que sea la **figura humana** la que ahora exija la atención prioritaria en el historiador por encima de otros aspectos refe-

San Salvador. Getaria (G).









Ref. gráfica: M.N.E. Gipuzkoa.



39. En esas Juntas, que pueden considerarse como el momento inicial de la vida provincial guipuzcoana, se reunieron, por mandato del rey y bajo la presidencia del Corregidor Gonzalo Moro, delegados de todas las Villas y de cinco alcaldías, es decir, representantes de todas ls entidades de índole municipal a la sazón existentes en Gipuzkoa. V. la lista de esos Concejos en J.L.BANUS Y AGUIRRE, «El movimiento municipalista de Guipúzcoa». En *Las formas de poblamiento en el Señorío de Vizcaya durante la Edad Media*. Ed. Diput. Prov. de Vizcaya. (Bilbao 1978) pp.62-63.

40. V. el relato y sentido de esta anécdota en J.PLAZAOLA, *Historia y Sentido del Arte Cristiano*. BAC (Madrid 1996), p.292.



1.- Interior de San Pedro. Vitoria-Gasteiz. 2.- San Juan de Laguardia (Ref. gráfica: C.M.V.).
3.- Santa María de Laguardia (Ref. gráfica: C.M.V.). 4.- Interior de la Catedral de Santa María. Vitoria-Gasteiz.

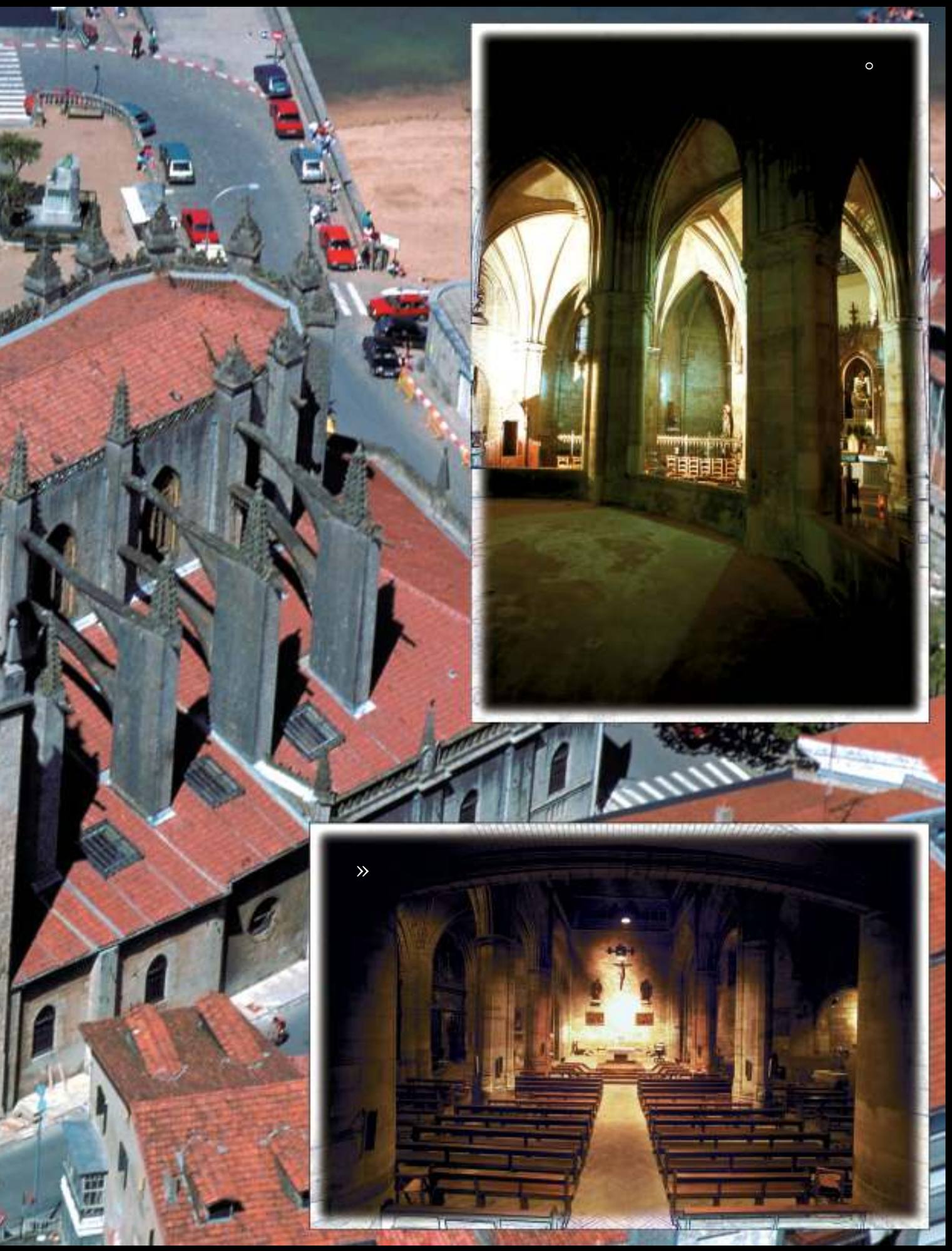


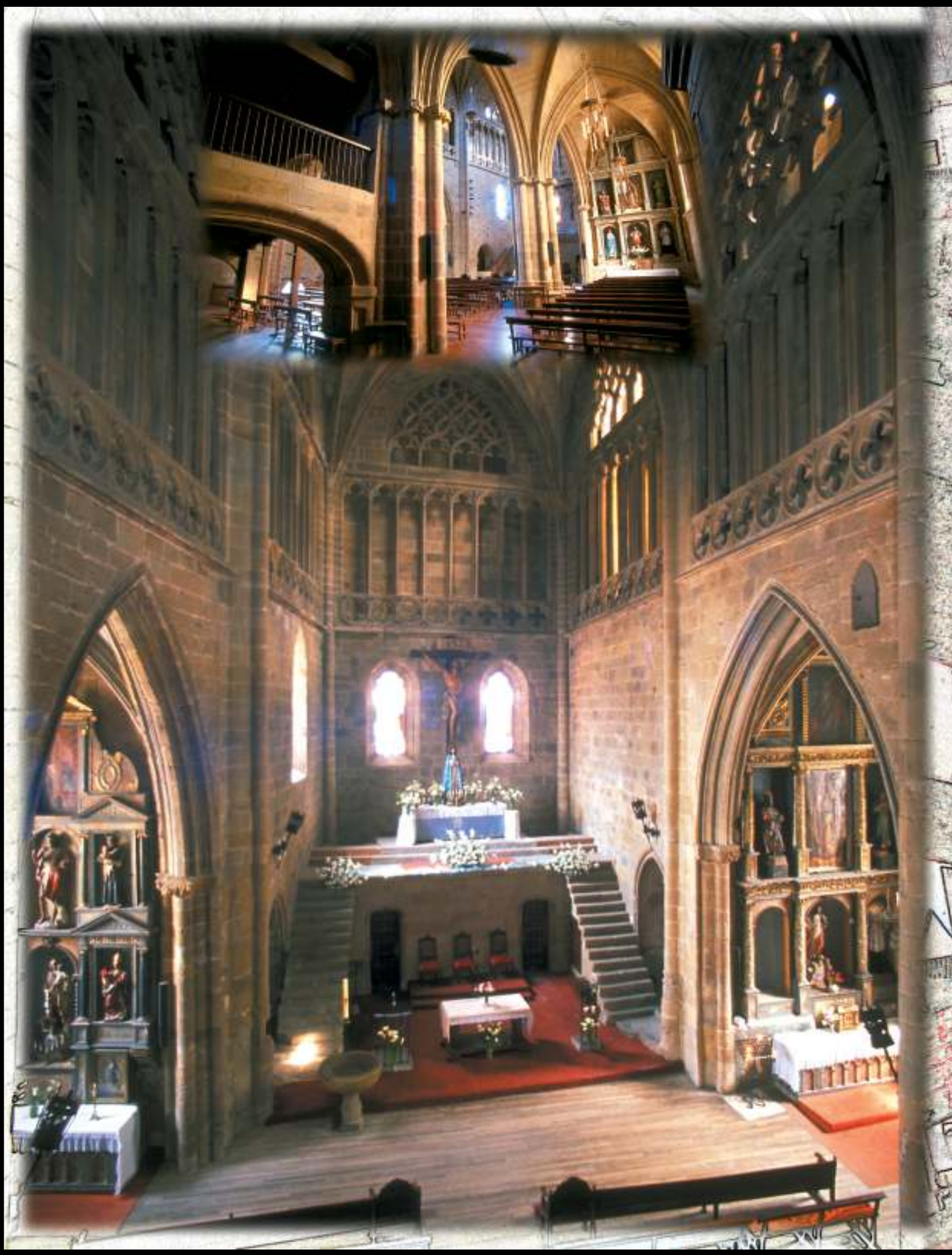
1

Arquitectura gótica. Bizkaia

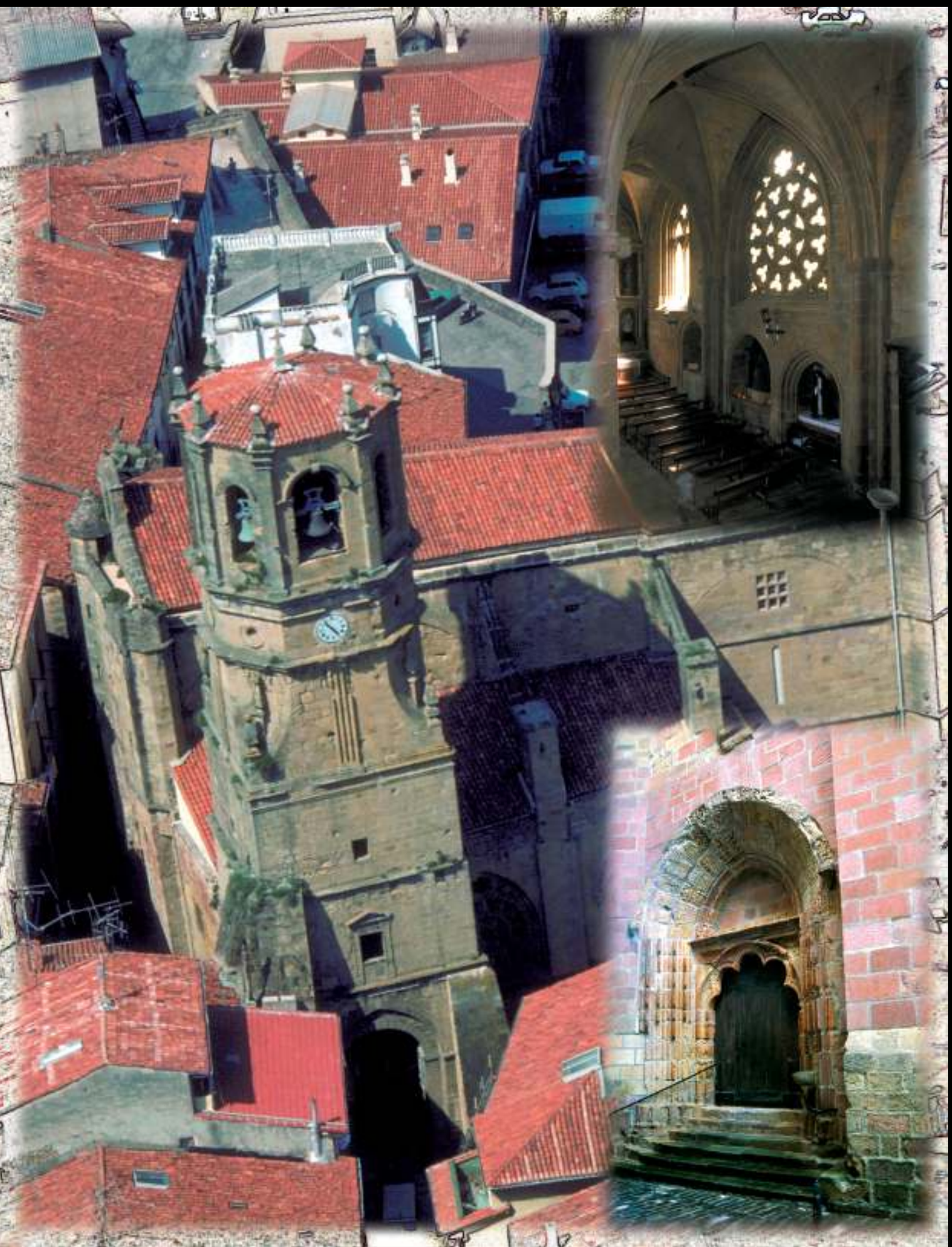


1, 2, 3 y 4.- Santa María de la Asunción de Lekeitio. 5.- Catedral de Santiago de Bilbao.
6.- Iglesia de San Antón de Bilbao.





Iglesia de San Salvador de Getaria



SANTO SEPULCRO. ESTELLA (N).

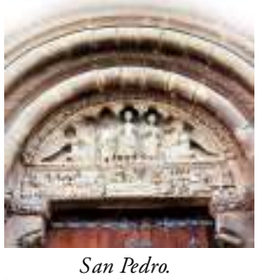




Ref. gráfica: Ars Hispaniae VIII.



OLITE (N).



San Pedro.
Ref. gráfica: Gran Enciclopedia navarra.



Santa María
Ref. gráfica: Ars Hispaniae VIII

rentes a la simple ornamentación. Y es esa escultura figurativa y monumental al mismo tiempo la que nos va a ocupar en estas páginas.

ABUNDANTE ESCULTURA GÓTICA

No sólo en nuestras magníficas **catedrales** –Bayona, Pamplona, Bilbao y Vitoria–, sino también en otras **iglesias** vamos a hallar excelente obra escultórica de estilo gótico. A pesar de las enormes pérdidas causadas por las inclemencias naturales y por la humana incuria, aún podemos decir que es imposible, por su abundancia, describir todo el patrimonio de la escultura vasca de ese tiempo. Incluso hecha una rigurosa selección, nos resulta muy difícil exponerla y ordenarla bajo un criterio estrictamente cronológico, dado que, en la mayoría de los casos, carecemos de documentación precisa sobre ella y, por otra parte, los edificios a los que ellas se adhieren como elementos decorativos han ido creciendo y desarrollándose durante dos y tres siglos.

• NAVARRA, PUERTA DE LA IMAGINERÍA

Tímida y rudimentariamente, la **imaginería gótica** hizo su aparición en Vasconia cuando ya las ***Virtudes*** labradas por Giovanni Pisano tenían fuerza anatómica suficiente para sostener el púlpito de Pisa, y cuando ya sonreían los ***Patriarcas*** y ***Profetas*** en los porches catedralicios de ***París***, de ***Chartres*** y de ***Reims***.

En el País Vasco, es **Navarra**, regida desde 1234 por dinastías francesas, la que toma la iniciativa, sin duda en los lugares por donde pasan los peregrinos del Norte hacia Compostela.

• PRIMERA ESCULTURA GÓTICA

N.ª SRA. DE LEGARDA. F.Iñíguez y J.E. Uranga vieron en la **ermita de Nuestra Señora de Legarda** en **Mendavia** algunos de los primeros atisbos de la escultura gótica. La estructura de su portada responde al tipo románico.

De la fábrica primitiva queda el **arco** ligeramente apuntado del ingreso con sus siete arquivoltas decoradas con temas geométricos y motivos figurativos.

En el **tímpano** se desarrolla el tema del Juicio Final. Su figura central, con su habitual Tetramorfos –fundiendo al *Cristo Juez* con el *Cristo de las llagas*– es ya suficiente indicador de ese momento de transición entre dos épocas y dos estilos del arte cristiano.

EL SANTO SEPULCRO DE ESTELLA. Pero si nos atenemos a las obras más sobresalientes por su clara filiación gótica y su valor artístico, probablemente tendríamos que empezar por la **iglesia del Santo Sepulcro** de Estella.

Su **portada**, cuya datación (1270) consta por inscripción, ostenta en su dintel una ***Ultima Cena*** en cuyas figuras puede verse cierta rigidez y monotonía. Mayor variedad imaginativa y mejor calidad se encuentra en los dos registros de su **tímpano**. En el superior se desarrolla la escena del ***Calvario*** incluyendo las figuras de la Virgen y San Juan, de Longinos y Stefanos; en el inferior, los diversos momentos de la ***Resurrección*** narrados por los Evangelios, con un curioso descenso de Cristo al Limbo, simbolizado en las fauces de un infernal monstruo.

Se reconoce un deseo inicial de ***naturalismo*** en los pliegues de la indumentaria, y en las posiciones, actitudes y gestos de los personajes. También en las estatuas de los Apóstoles, encuadradas en las hornacinas de las jambas, no obstante su corto canon y su rigidez posicional, se trasluce una tendencia hacia la ***expresividad*** de los rostros.

SAN SATURNINO DEL CERCO DE ARTAJONA. De la obra escultórica en la **iglesia de San Saturnino del Cerco** de Artajona nos limitaremos a destacar su **portada** principal, en cuyo dintel se desarrollaron, seguramente cuando Navarra pasó a los dominios del rey francés (1284-1305), episodios legendarios del martirio del santo patrono.

En el **tímpano** se ve al santo obispo de pie sobre el toro de su martirio y expulsando al demonio de una mujer. Dado que aparecen bajo el santo las efigies de un rey (Felipe el Hermoso) y una reina (su esposa Juana de Navarra), se ha pretendido atribuir una significación simbólica a la expulsión diabólica allí figurada: tal escena evocaría la eliminación de la paganía en los dominios de ambos monarcas, el Languedoc y Navarra.[41]

Son relieves que, a pesar de un evidente deseo de realismo, adolecen de cierta rigidez y de un ***arcaísmo*** que hizo pensar a algunos autores que se trataba de una obra románica.[42]

STA. MARÍA DE UJUÉ. Quizá habría que colocar en este momento, es decir, cuando patronos y artífices se deciden resueltamente por la mirada realista del gótico pero no alcanzan aún el *savoir faire* de la plenitud del nuevo estilo, la decoración monumental de **Santa María de Ujué**.

Dejaremos de lado la obra escultórica que prolifera en los capiteles vegetales e historiados de su única nave y en las ménsulas y capiteles de sus jambas y muros exteriores donde pueden verse algunas graciosas carátulas de factura casi magistral,[43] para centrar nuestra atención en sus dos puertas. Esta abundante labra fue sin duda realizada en los años del rey Carlos II, muy devoto de este santuario (1349-1387).

La obra figurativa de la **puerta occidental** se reparte entre el dintel que ostenta la representación de la ***Ultima Cena*** con figuras algo monótonas, y el tímpano en el que vemos a los cinco personajes del misterio de la ***Epifanía***. Los tres Reyes Magos se sitúan a la izquierda, uno arrodillado y dos de pie; uno de éstos alza el brazo para señalar la estrella que preside la escena y ocupa el eje del espacio. La Virgen adopta una posición frontal mientras el Niño, de pie sobre la rodilla materna, parece acoger a los Magos.

El artista ha intentado crear contrastes en las actitudes de los personajes, pero su modelado es todavía algo seco y duro y no se desprende completamente del ***linealismo románico***. Llegará pronto el día en que los escultores góticos sabrán evocar sintéticamente los paisajes de fondo, pero el artista de Ujué todavía no sabe qué hacer con los espacios vacíos.

41. J.JIMENO JURIO, *Artajona*. T.C.P. n.45, (Pamplona s/d) p.15.

42. Mª. Eugenia IBARBURU, «La iglesia fortificada de San Saturnino del Cerco de Artajona (Navarra)» En P.V. 37, 1976, 179-180.

43. V. reproducciones fotográficas en A.M.N. V, lám. 246-258.

Sta. María de Olite. Otro de los primeros conjuntos que exigen nuestra atención es el de *Santa María de Olite*, una iglesia que se convirtió en capilla real, al quedar prácticamente integrada en el conjunto palaciego.

Portada. Debe destacarse la belleza artística de su portada, labrada en torno al año 1300, quizá algo antes.

Formada por un arco apuntado de gran abocinamento, atrae la atención por estar flanqueada por arquerías que cobijan ***estatuas de apóstoles***. El arco de la puerta está constituido por ocho ***arquivoltas***, decoradas con abundancia vegetal, mezclada con figuritas bajo doseletes. Igualmente bajo doseletes se ven, en los arranques de las arquivoltas, imágenes de la ***infancia de Jesús***. Son figuras de reducido canon, pero tratadas con dignidad, vestidas con túnicas de pliegues sobrios y armoniosamente dispuestos. Los capiteles de las columnillas en que apean las arquivoltas son pequeños, y en ellos se efigian escenas de combate de animales y episodios del Génesis, una imagen de la Virgen y varios religiosos, con una firma: «Franciscus fecit».

Tímpano: Es lo más notable de esta portada. Sobre un dintel en el que se acumulan vegetales y figuras diminutas de la vida cotidiana y fantástica con intenciones burlescas y satítico-morales,[44] se alza **en el centro** la Virgen María, sedente y coronada, mostrando al Niño Jesús, bendiciente y sentado sobre su rodilla.

A los lados, el tímpano queda dividido en dos registros:

En el registro inferior se ven las escenas de la infancia de Jesús; entre ellas destaca la del Nacimiento que presenta a María acostada como parturienta, a San José pensativo, y en el fondo al Niño arropado en la cuna, calentado por el aliento de la mula y el buey.

En el registro superior vemos la escena de la Presentación en el templo, con San José portando las palomas, adaptado al espacio del ángulo; en el centro, la Virgen sosteniendo al Niño sobre un pequeño altar; y el anciano Simeón completa la escena. En la derecha, el Bautismo de Cristo. Dos ángeles aparecen en los lugares que, en el lado opuesto, ocupan Simeón y San José.

En el dintel se ofrece una finísima labor escultórica: variada flora y paisaje, incluidas figuras reales y fantásticas de hombres y animales.

Claustro. En el claustro de Santa María pueden verse también algunas obras notables; entre ellas una ***figura de reina*** de ampuloso tocado en actitud orante; en el pilar de la crujía sur hay una ***Virgen con Niño***, a las que desgraciadamente les faltan las cabezas.

El maestro de Olite. Iñíguez duda de que la mano que dio vida a la ***Madonna central*** sea la misma que labró las vivas escenas de la infancia. En cambio piensa que se le pueden atribuir algunas estatuas de los apóstoles que ocupan las hornacinas que flanquean la portada. Estas estatuas son ciertamente magníficas, y aunque por su severidad y su frontalidad se ve que no les ha llegado el momento clásico del gótico, no están lejos de esa plena madurez, pues el escultor ha tenido cuidado de diferenciar a sus personajes mediante su movida indumentaria y los rasgos distintivos de sus rostros, de su peinado y de sus barbas y cabelleras. En ellas se han encontrado restos de una ***policromía*** que probablemente no se diferencia mucho de la original.

Justamente se ha pensado que, comparado con los maestros de Artajona, el escultor de Santa María de Olite da un paso adelante logrando un mayor ***realismo*** y una mayor ***expresión*** de vida y ***dinamismo***. Pensando en esa visión franciscana de la realidad natural, Jimeno Jurío ha sugerido la idea de que el autor (al que podría identificarse en la firma *Franciscus fecit*) sería un ***fraile franciscano*** especialmente dotado, y bien arropado por un equipo de sus hermanos en religión.[45]

San Pedro de Olite: En el capítulo anterior, y a propósito de la obra románica de San Pedro de Olite, aludimos al complemento gótico de su **portada**.

Portada. Efectivamente, el **tímpano** presenta bajo tres arquillos trilobulados, y en pequeño formato, la figura de San Pedro bendiciente flanqueado por San Andrés y Santiago y dos ángeles turiferarios.

Más llamativo es el **dintel**, dedicado a narrar, con diminutas figuras, la historia del titular: la entrega de las llaves, el juicio del apóstol, su crucifixión, y la «barca de Pedro»: todo ello de un naturalismo de inspiración francesa y probable obra de un siglo XIII muy avanzado.

Claustro. Obra también gótica y contemporánea de la portada es el **claustro**, en cuyos capiteles se ven composiciones de hojas, flores y cabezas, de mediana calidad, probable obra de artistas próximos a la sensibilidad popular.

• Estatuaria en la Catedral de Pamplona

Tendremos que limitarnos a una simple mención del **pórtico de San Cernín** de la capital navarra, a sus capiteles y a su sepulcro.

Nos centraremos en la abundante obra estatuaria que puede verse en el **claustro de la catedral de Pamplona**, que constituye sin duda ***el conjunto más importante*** de la escultura medieval del País Vasco. Con esta obra entramos ya en pleno **siglo XIV**.

Refectorio y capilla Barbazana

Antes de penetrar en las crujías del claustro, habría que empezar por observar las catorce **ménsulas** del ***refectorio*** y las doce de la ***capilla Barbazana***.

Su **temática** es muy variada: cacerías, animales, figuras míticas o fantásticas, asuntos de la vida cotidiana. Se les ha atribuido un valor simbólico con un sentido probablemente satírico-moral, pero también puede verse en ellos un conjunto bastante unitario simplemente «alusivo al dominio del hombre sobre la creación».[46]

En todo caso revelan en sus autores una excelente capacidad artística en cuanto al sen-

Catedral de Pamplona (N). Ménsulas del refectorio.



44. Eukene MARTINEZ DE LAGOS: «¿Una marginalia realizada en piedra? A propósito del dintel de Santa María de Olite». En A.P.M. 15, 1996, 383-395.

45. J.JIMENO JURIO, Olite monumental. T.C.P., n.93, p.31.

46. Los autores de A.M.N. han tenido cuidado de acompañar sus comentarios con un abundantísimo e insustituible reportaje gráfico; v. t.V, pp.9-11. V. también Clara FERNANDEZ-LADREDA, "La Catedral de Pamplona». En El arte en Navarra, n.10, p.153.

Catedral de Pamplona (N). Claves del Claustro.










tido de la composición, adaptación al marco, imaginación y tendencia al naturalismo.

El claustro

Dentro del claustro, comparando los relieves de los **capiteles** labrados a lo largo de un proceso que se prolongó durante más de un siglo, se advierte la diferencia entre lo elaborado en la primera etapa –alas este y parte del norte–, donde abunda la ***figuración***, y lo asignable a las siguientes etapas de las alas sur y oeste, en las que la figura tiende a desaparecer, y se derrocha ***decoración fitaria***.

Los ***capiteles figurados*** del ala este presentan con asombrosa minuciosidad los temas del Génesis: la historia de Adán y Eva, la de Noé y la torre de Babel, y la historia de Job.

En la misma galería y en la del norte los escultores han tratado una gran variedad de asuntos: algunos temas cotidianos y lúdicos, danzas, cacerías, torneos, escenas bucólicas, sin que falten otros temas animalísticos y legendarios, y fábulas popularizadas en el mundo medieval, de carácter satírico-moral.

En muchos casos la piedra se halla gravemente erosionada y no es fácil identificar los temas. En otros, en cambio, se acusa la robustez y perfección del modelado como en los caballos de engalanadas monturas que se ven en escenas de torneo en los capiteles del ala norte.[47]

Es importante también la decoración escultórica de las **claves de bóvedas y arcos** de las crujías del claustro. De ellas 46 se decoran con figuras: muestran con formas alegóricas una visión cosmológica de la existencia del hombre en la tierra: los ríos del Paraíso, los cuatro vientos, los meses y las estaciones del año con sus correspondientes trabajos humanos, no faltando tampoco escenas de la vida de Cristo y martirios de santos.

Esculturas exentas

La Virgen del Consuelo. Presidiendo la capilla Barbazana (adornaba antes el refectorio canonical), destaca entre las esculturas exentas que decoran el claustro la llamada ***Virgen del Consuelo***. Labrada en piedra y policromada, presenta a la Virgen de frente, vestida de túnica y manto, tocada la cabeza con un velo que diseña un círculo en torno al rostro, y alzando al Niño sobre su antebrazo izquierdo, a la altura de su propio hombro.

Estos rasgos y los plegados del vestido cayendo verticalmente con naturalidad e insinuando una leve inflexión de la cadera sugieren su datación hacia ***la mitad del siglo XIV***.

Virgen de las Buenas Nuevas. Esta inflexión de la escultura gótica se irá acentuando en muchas efigies marianas de Europa y derivará hacia un ***manierismo***, del que la catedral pamplonesa puede ostentar también ejemplos como la ***Virgen de las Buenas Nuevas*** que se encuentra sobre una ménsula embutida en un pilar a la derecha de la puerta de comunicación con el claustro. Se acentúa la expresión de ternura en el rostro materno vuelto hacia el Niño, pero la figura de éste adolece de cierta rigidez; y el conjunto carece de la esbeltez de las Vírgenes de inspiración francesa que se propagan por Europa en el siglo XV.

San Pedro y San Pablo. Flanqueando la entrada en la capilla, una a cada lado, se alzan dos esculturas representado a los dos Apóstoles, ***Pedro y Pablo***. Son dos figuras en los que se ha querido expresar el movimiento físico y el dinamismo interior, mediante la animación de la actitud y de los plegados indumentarios; el exiguo canon de sus estaturas sugiere una datación en el primer tercio del siglo XIV.

Sepulcros

Sepulcro del obispo Barbazán. Ya dentro de la capilla y bajo su clave se halla el ***sepulcro del obispo Barbazán***. La figura yacente del prelado se presenta vestido con su indumentaria pontifical. Es una estatua funeraria propia de la época, en la que se conjugan ***sobriedad, idealización y exquisito gusto***. El enterramiento documentado de Arnaldo de Barbazán el 6 de noviembre de **1355** certifica la datación de esta escultura.

Sepulcro del obispo Sánchez de Asiáin. El visitante del claustro iruñés, tras la contemplación del mausoleo de Barbazán, no puede sustraerse a una comparación con el ***sepulcro del obispo Sánchez de Asiáin***, fallecido en 1364, nueve años después de su predecesor. El sepulcro de Sanchez de Asiáin se cobija bajo un arcosolio con tracerías caladas que ocupa un lienzo del muro. El difunto está revestido, como Barbazán, con su vestimenta pontifical. Su efigie, labrada en un gran sillar rectangular, desgraciadamente mutilada en varias partes, produce una sensación de volumen excesivamente compacto en detrimento de una pretendida búsqueda de expresión naturalista.

Puertas

Las puertas del Arcedianato y del Refectorio. Dos de las puertas que comunican con el claustro –las del **Arcedianato** y la del **Refectorio**– tienen tímpanos en los que se representa un solo ciclo iconográfico, el de la Pasión de Cristo hasta la Resurrección y el triunfo de la Iglesia. Sus autores revelan una noble búsqueda de realismo y variedad, sin lograr un acierto suficiente en el canon de la figura humana, ni en la composición de grupos numerosos.

La obra escultórica más relevante del claustro pamplonés hay que verla en las otras dos puertas que con razón retienen la atención admirativa del visitante: la del Amparo y la Preciosa.

La puerta del Amparo es probablemente la más antigua y puede fecharse entre **1330 y 1340**.

En el mainel de la puerta se alza otra imagen de la Virgen llamada también ***Virgen del Amparo***. Aunque es probable que sean obras contemporáneas, a diferencia de la Virgen del Consuelo, ésta vuelve su rostro hacia el Niño que se apoya en su mano izquierda, y a quien arropa con su propio velo. El Niño Jesús parece invitar a la Madre a rezar en el libro de Horas que sostienen ambos.

En el tímpano. En cuanto a los relieves del tímpano, su asunto es la ***Dormición de la Virgen***: pertenece a la leyenda tan conocida y venerada en la tradición del Oriente bizantino, de donde pasó al arte de Occidente: advertida la Virgen de su inminente tránsito por un ángel, todos los apóstoles son transportados al hogar de María para asistir a su muerte, tras la cual Jesucristo recoge el alma de su Madre para transportarla al cielo donde en cuerpo y alma va a ser coronada.

El escultor de la catedral, probablemente un artista venido del taller tolosano de Rieux,[48] ha sabido conjugar en esta escena ***el realismo*** y ***el dramatismo***. Las cabezas de todos los personajes se apelotonan sobre el lecho de la Virgen y tanto el modelado de profundos claroscuros como el aparente desorden y la tensión entre los ejes de las cabezas y figuras contorsionadas contribuyen a expresar el fervor espiritual y místico del episodio evocado; un conjunto, en fín, de una ***fuerza expresionista*** que tiene poco que ver con el orden, la claridad racional y el narrativismo lógico de la puerta Preciosa.

La puerta Preciosa: Esta puerta, que comunicaba el claustro con el antiguo dormitorio, recibió su nombre por el salmo que cantaban los canónigos al pasar bajo ella: «*Pretiosa in conspectu Domini mors sanctorum eius*».

En las **jambas** se ha evocado la escena evangélica de la ***Anunciación*** presentando, en tamaño natural, al Angel y a la Virgen separados a ambos lados.

Por otra parte, es curioso que en el **tímpano** de esta puerta se reproduzca el mismo episodio legendario que en la puerta del Amparo, pero desarrollándolo aquí con mayor detalle en sus cuatro registros conforme al *relato de los apócrifos asuncionistas* de la Iglesia oriental que celebraba el 15 de agosto la ***koimesis*** de María,[49] una conmemoración litúrgica introducida en Roma por el papa Sergio (687-701).

En el **primer registro** el ángel anuncia a María su próximo tránsito, ésta da la noticia a sus allegados, San Juan llega transportado por una nube; la Virgen muestra a Juan la túnica y el manto de su mortaja. En el **segundo registro** llegan los apóstoles y María les conduce a su cámara. En el **tercer registro**, María entrega su túnica y manto a tres mujeres; sigue la escena de la Dormición, el llanto de los apóstoles y el intento de los judíos de profanar el cuerpo de la Virgen. El **cuarto** y último registro se reserva a la *Coronación de María*. Y sobre este motivo hagamos, de una vez por todas, una observación de tipo iconológico: Jesús, el rey supremo, corona a su Madre como Reina. La ***significación mística*** de esta escena no puede desligarse de la ***realidad política*** de las monarquías europeas de la época, en progresivo aumento de su poderío y de su fastuoso ceremonial, particularmente impactante en la retina y la imaginación popular con motivo de las coronación de los reyes y reinas de la época.[50]

Estilísticamente la Puerta Preciosa aparece como antítesis de la Puerta del Amparo. Responde al ***momento clasicista*** del gótico, en el que predomina el orden y la claridad lógica y naturalista, que invita a la lectura racional de una historia. Obsérvese el paso trascendental que se da, en un lapso de muy pocos años, desde una ***mentalidad cuasi-románica*** en la Virgen del Amparo, donde los diferentes momentos de una historia se contraen en una única composición y ésta se realiza con una forma plásticamente muy compacta, hasta una escenificación en que la historia se descompone en episodios, seguidos pero aislados, conformes a la mentalidad escolástica. El autor podría ser un francés que habría trabajado en torno al año **1380**[51]

Otros grupos escultóricos

Grupo de los Reyes Magos. Del siglo XIV son también las estatuas del grupo que representa a los tres **Reyes Magos** presentando sus dones a Jesús y María, grupo que se halla adosado al muro entre las alas este y norte del claustro. Más que grupo, son tres estatuas separadas, colocadas algo distantes entre sí, sobre una amplia repisa decorada con vegetales. Es una ***Epifanía*** que debió quedar muy deteriorada en algún momento pues tiene reconstrucciones de algunos de sus miembros en madera.

Aunque la figura de la Virgen, en posición lateral y dinámica, revela a un escultor muy capaz en el arte del modelado y la composición de figuras en movimiento, puede decirse que su tendencia al naturalismo gótico no alcanza la calidad plástica del escultor de la Puerta Preciosa. Del autor sólo conocemos su nacionalidad francesa por haber firmado su obra: *Jacques Perut: fit: ceste: istoire.*

Escultura de Profetas y Apóstoles. Nada diremos de otras esculturas de ***Profetas y Apóstoles*** que decoran las galerías del claustro ni de las que, ya en el siglo XV, adornan los **gabletes**, pues la erosión del tiempo las ha estropeado tan sensiblemente que impide una justa valoración estilística.

Efigie sepulcral de una princesa niña. Por no hallarse a la intemperie y por su carácter singular, merece una contemplación más atenta la ***efigie sepulcral*** de una princesa niña procedente de alguna capilla de la antigua catedral y que ahora se encuentra, puesta de pie, empotrada en el muro del crucero sur cerca de la puerta de Amparo. Dos ángeles aderezan el sudario sobre el que reposa el cuerpo infantil y un león se tiende a sus pies como protector de su inocencia. La niña tiene los ojos abiertos y las manos dulcemente puestas una sobre otra.

No puede dudarse de que el escultor ha buscado la similitud con el modelo, quizá acentuando la finura de los rasgos redondeados de su carita y la gracia de toda su figura pues la estrechez de sus hombros contrasta con la esbeltez de su cuerpo. Se ignora la identidad de la princesa; pero el dosel que la cobija y el león a sus pies pertenecen a la tradición claustral de la segunda mitad del siglo XIV.

• La escultura gótica en Álava

Es Álava la más rica de las tres provincias vascas en escultura gótica monumental; y probablemente también la de más calidad. De ella se ha escrito con razón que «la escultura gótica constituye la contribución más significativa de la provincia a la historia del arte».[52] Con el

Catedral de Pamplona (N). Claustro.



Sepulcro del Obispo Sánchez de Asiain.



Sepulcro de Arnaldo de Barbazán en la capilla barbazana de la Catedral de Pamplona.
Ref. gráfica: Ars Hispaniae VIII.

San Pedro y San Pablo en la portada de la Catedral de Pamplona.



47. Una descripción minuciosa de toda esta labra de los capiteles del claustro pamplonés puede verse en A.M.N. IV, 229-231; y aún con más detalle y exactitud en V.V., La Catedral de Pamplona. t.I. 274 ss.

48. Constituye un interesante problema histórico la aparición de este taller de Rieux , del que se han conservado un *Cristo* y una *Virgen* (Museo Bonnat de Bayona) y varias figuras de *Apóstoles* (Museo de Toulouse), de un asombroso realismo casi manierista.

49. L.VAZQUEZ DE PARGA, «La Dormición de La Virgen en la catedral de Pamplona». P.V., 1946, 241-258; Los autores de *La catedral de Pamplona* creen que hay suficiente documentación para pensar que la fuente inspiradora es la obra de Juan Arzobispo de Tesalónica.

50. No se ponderará suficientemente la trascendencia que, dentro de una política de exaltación de las monarquía, debía de tener la ceremonia de la coronación real, un rito de larga tradición y que pronto debió de exigir la redacción de ceremoniales que iban ilustrados con miniaturas. Recuérdese, por ejemplo, el *Liber Regalis* de la abadía Westminster (Londres), y más concretamente el códice del **Ceremonial de la Coronación de los reyes** (de la misma abadía), ornado de bellas miniaturas, algunas de las cuales vienen reproducidas en el libro de S.Silva y Verástegui (O.c. p.94). En una de ellas se ve a una reina coronada por dos obispos, sobre la leyenda: «die quo regina sola coronanda est».

51. C.FERNANDEZ-LADREDA, O.c., p.158.

52. L.LAHOZ, *El arte gótico en Álava*, Vitoria 1999, p.41.



1.- Santo Sepulcro. Estella. 2.- Apostolado de la fachada de Santa María de Olite. 3.- Tímpano de la iglesia de Ujué. 4.- Tímpano de San Pedro de Olite . 5.-Portada de San Saturnino del Cerco. Artajona. 6.- Tímpano del Santo Sepulcro. Estella. 7.- Tímpano de Santa María. Olite.



Escultura gótica. Catedral de Pamplona



1.- Virgen del Amparo. 2.- Sepulcro de una infanta. 3.- Virgen de las Buenas Nuevas. 4.- Virgen en la capilla de los Barbazán. 5.- Adoración de los Reyes en el claustro. 6.- Puerta del Amparo en el claustro. 7.- Puerta Preciosa en el claustro.



»



¼

SAN JUAN DE LAGUARDIA (A).



La Anunciación.



Virgen del Pilar.

CATEDRAL VIEJA DE VITORIA (A).





Ref. gráfica: Ars Hispaniae VIII

acostumbrado desfase cronológico con el que, por razones económicas, sociales y políticas, se va produciendo el proceso estilístico del arte en Vasconia en relación con Francia, en Álava la actividad de los talleres góticos se desencadena a partir del segundo tercio del siglo XIV.

SAN JUAN DE LAGUARDIA

Anunciación. La escultura gótica hace su primera aparición en Laguardia. Ya en la **portada meridional** de ***la parroquia de San Juan***, las estatuas-columnas de la **Anunciación** intentan un leve movimiento para desprenderse de su rigidez románica.

N.ª Sra. del Pilar. Pero sin duda hay que señalar como más importante el carácter gótico de toda la **fachada occidental** de cuya portada sólo se ha salvado la estatua del mainel, que representa a la Virgen María. Esa imagen, objeto de una secular devoción popular y llamada **Nuestra Señora del Pilar** de la Laguardia, hoy la podemos ver en el interior del templo, en la hornacina central de la gran capilla octogonal cuya construcción acarreó la demolición de dicha portada principal. De pie, de estatura alargada y algo rígida, dibuja en su bello rostro una sonrisa algo estereotipada. En su drapeado vestimental y en la actitud del Niño sentado sobre el brazo izquierdo materno, se pueden apreciar los rasgos de risueña naturalidad propios del primer gótico. Se la puede datar en torno al 1300.

SANTA MARÍA DE TUESTA

Friso. Abandonando Laguardia, y antes de dirigirnos a la capital alavesa, es necesario retroceder en el tiempo para visitar la obra escultórica de Santa María de Tuesta, ***iglesia tardorrománica*** a la que atendimos en el tomo anterior, y en la que se halla el famoso ***friso de siete estatuas*** que, en fecha imprecisa, se hizo colocar sobre la portada, en un hueco abierto entre la clave superior de las arquivoltas y el tejaroz.

Están situadas sobre base escalonada, ocupando el centro en posición frontal la hierática figura de María con el Niño, una **Andra-Mari** tradicional como *Sedes Sapientiae*. Hacia ella miran las otras figuras, tres por cada lado: a la derecha, ***San José*** (quizá ***Isaías***) y la escena de la ***Anunciación***; a la izquierda, los tres ***Reyes Magos***, coronados, con túnica y capa, llevan sus ofrendas al Niño Dios.

Ruiz de Loyzaga ha pretendido descubrir el nombre del escultor –**Martín López de Tuesta**– a base de un manuscrito del siglo XIV. Lo que sí se puede afirmar es que el autor no es el Elías a quien se debe la construcción del templo, pues, a pesar de que el tema de las siete estatuas sea de espíritu románico, el estilo es gótico y posterior al resto de las esculturas de la iglesia. Según la gran especialista del gótico alavés, Mª Lucía Lahoz, estas estatuas del **siglo XIII** marcan «el comienzo de la escultura gótica en Álava» y su estilo «gravita en torno a ***Burgos*** y es allí donde debe buscarse su génesis».[53]

CATEDRAL VIEJA DE VITORIA

El estilo gótico domina en el almendrado casco antiguo de la ciudad de Vitoria.

La **iglesia de Santa María**, hoy denominada ***Catedral Vieja***, es el edificio medieval más artístico e interesante de la capital alavesa. A falta de documentación, es sólo el análisis estilístico el que puede orientarnos sobre cronologías y causas de tan recio empuje gótico que movió a instaurar en los pies del edificio un amplísimo **pórtico de tres puertas** dotadas de riquísima y admirable labor escultórica, a imitación de las grandes catedrales francesas y de la de Burgos y León. Todo parece ser obra del siglo XIV.

PUERTA DE SANTA ANA. La restauración de 1962 dejó al descubierto la puerta de Santa Ana en el brazo sur del crucero. En ella se muestra una abundante labor escultórica, por desgracia muy deteriorada.

Dotada de cinco **arquivoltas**, cuatro de ellas muestran figuras de ángeles, santos y santas hoy difícilmente identificables, mientras que la más interna desarrolla el ciclo de la *Infancia*.

En el **dintel** se ven siete figuras adultas con dos niños, en una serie que debe referirse a la *Santa Parentela* de Jesús.

El **tímpano** presenta dos registros: en el inferior, ocho figuras irreconocibles, y en el superior la escena del *bautismo de Cristo*, también muy deteriorada. El tema evangélico vino sin duda impuesto por la proximidad del baptisterio de la parroquia.

Las **jambas** se adornan con dos niveles de hornacinas; pero sólo en el nivel superior se han conservado algunas figuras; representan *santos y santas*, de un tamaño desproporcionadamente inferior al exigido por la altura de los nichos, razón por la cual debió de ponérseles unos pedestales en el siglo XVI.

PÓRTICO OCCIDENTAL. Las tres portadas que se abren en el gran pórtico occidental son la obra escultórica más importante de la catedral vitoriana.

Frente a las portadas existen unos **pilares** que debieron de pertenecer a un pórtico primitivo; en ellos se alojan estatuas del siglo XIV y XV, representando bajo sendos doseles a ***Isaías*** caracterizado por su larga cartela de profeta, y al ***Angel*** y la *Virgen de la Anunciación*, dos figuras algo achaparradas pero de gracioso movimiento ya renacentista.

Programa iconográfico. En cuanto a **las tres portadas**, sintetizando podríamos decir que la central está dedicada a la ***Virgen María***, la de la derecha al ***Juicio Final*** y la de la izquierda a los ***santos y santas*** de la Iglesia. Es un programa no muy diferente del que se puede contemplar en otras grandes iglesias francesas y españolas de los siglos XIII y XIV.

Portada central. Si observamos la portada central, en las **jambas** veremos una serie de santos y santas entre las cuales puede destacarse la efigie de *San Catalina de Alejandría* identificable por la rueda de su martirio, y que responde a un excelente modelo, dentro de la mejor tradición del siglo XIII. En las **arquivoltas** se sigue la costumbre de llenarlas con

53. «El friso de Tuesta y los comienzos de la escultura gótica en Álava». En A.P.M. 11, 1993, pp.57-72.

figuras de *ángeles, profetas, santos y santas*, algunas de ellas en estado de gran deterioro. En el **parteluz** se alza una graciosa figura de la *Virgen María*. Por la leve inflexión de su cuerpo, los pliegues abundantes y sinuosos, la figura del Niño con el pajarito, y el simbolismo de otros motivos como el cíngulo, la flor y el dragón, se ha creido ver la influencia de maestros germánicos.[54]

Las escenas que se desarrollan en los cuatro registros del **tímpano** corresponden a los episodios de la *Vida de María* que han sido tantas veces representadas en los tímpanos y retablos medievales. El de Santa María de los Reyes de Laguardia es el más próximo a Vitoria. Aquí, en la catedral vitoriana, las esculturas del tímpano se deben a un maestro que prefiere el ***canon esbelto***, quizá el mismo artista que labró la citada imagen de Santa Catalina.

Portada de la derecha. Las **jambas** están ocupadas por figuras de santas, de las cuales al menos *Santa Magdalena* es identificable por el tarro de ungüento. En el **tímpano** algunas figuras no se han podido identificar; pero en otras es patente la representación del *Juicio Final*, con el Angel pesando las almas, Cristo mostrando sus llagas, la Virgen entrando en la gloria, etc.

Portada de la izquierda. Carece de esculturas en las jambas; en sus **arquivoltas** se ven *ángeles músicos o cantores, santos, reyes y profetas*. Los cuatro registros del **tímpano** ofrecen escenas que no han podido ser identificadas con certesa. El profesor Apraiz relacionaba algunas escenas con la vida de Santo Tomás apóstol. Cantera creyó ver una evocación de las obras de misericordia.

Más recientemente se ha pensado que es la historia de San Gil la que da unidad iconográfica a toda la portada, representando episodios de su vida, tal como está narrada en la ***Leyenda Dorada***.

• La escultura gótica en Gipuzkoa

La obra más notable del gótico monumental de Gipuzkoa, que puede ser atribuida a este primer gótico, es la portada de la iglesia parroquial de Deba.

Santa María la Real. Deba

Mediado el siglo XIV los vecinos de *Monreal de Iciar*, que desde 1292 gozaban de una carta-puebla, solicitaron del rey Alfonso XI un nuevo asentamiento en el fondo del valle y a orillas del mar, *porque sean más ricos y más guardados*. El traslado a la costa era, pues, coherente con la doble apetencia general de una mayor seguridad y de buscar el mar por razones de orden comercial y económico. Todo ello, y a pesar del clima de discordia social y rencores horrendos, debía reflejarse pronto en empresas de progreso cultural y artístico.

La construcción de la iglesia tuvo que ser una de las primeras empresas de los nuevos colonos. Probablemente se inició ya a principios del siglo XIV, y su fábrica siguió progresando en ese siglo, cubriéndose con armadura lígnea ya en esos años, pues se sabe que en su recinto se celebraban desde 1390 concejos municipales,[55] hasta que, ya bien entrado el siglo XVI, se decidió renovar completamente las naves y cubrirlas con bóvedas de piedra dando lugar a una de esas iglesias columnarias típicas del País Vasco, a las que más adelante dedicaremos un capítulo.

Portada. De la fábrica medieval lo más importante es la portada occidental. Se encuentra alojada en el gran hueco que quedó en la base de la torre defensiva con la que debió de iniciarse la primera iglesia.

La gran puerta geminada con su parteluz presenta en cada uno de sus lados sendos paramentos arquitectónicos, divididos en dos partes de altura aproximadamente igual: basamento en la parte baja y jambas en la superior.

El **basamento** está constituido por un elevado zócalo que comprende un muro liso, un poyo corrido y un tercer cuerpo superior desdoblado en frisos con decoración de tipo geométrico.

En las **jambas**, las estatuas reposan sobre pedestales, se separan con finas columnas correspondientes a los baquetones de las arquivoltas, y se coronan con pináculos de perfiles conopiales. Aunque es probable que el proyecto iconográfico del ***Apostolado*** sea relativamente tempranero como inspirado en el modelo de Santa María de Laguardia, la ejecución parece exigir una datación mucho más tardía.

El modelo riojano se acusa especialmente en las **arquivoltas**. Como en Laguardia, las ***dovelas*** se pueblan de figuras del ***Antiguo Testamento***: profetas, reyes, músicos, santas mártires, vírgenes y santos. Aunque no es fácil identificar a todos los personajes efigiados, es claro que se trata de figuras relacionadas con el programa capital que se despliega en el tímpano.

Tímpano en tres registros. El tímpano dedicado, como los de Laguardia y Vitoria y tantos otros de la época, a la *biografía de la Virgen María*, dispone de tres registros.

1er registro. Se plasman los episodios de la *Infancia de Jesús*.

Detalle peculiar en la ***Anunciación*** es la posición del ángel Gabriel al que se le presenta en el aire, exento de la ley de la gravedad. En la ***Visitación***, Isabel, identificable por su toca que corresponde a la edad madura, parece inclinarse en reverente genuflexión ante su prima. En la escena del ***Nacimiento*** se ve al Niño sostenido por su Madre Virgen acostada en el lecho, mientras en un extremo San José parece ablandar su almohada, y en el otro, la comadrona asiste al milagroso parto. La Virgen parece alzar al Niño para colocarlo en el pesebre, que se ve en la parte superior y al que se asoman las cabezas de los dos animales.

El centro del registro está ocupado por una imagen de la ***Virgen entronizada y coronada***, con el Niño en su regazo, flanqueada por dos conjuntos arquitectónicos esquemáticos, de ignorado simbolismo. Asentado en el regazo materno, el Niño Dios se vuelve ligeramente hacia los tres ***Reyes Magos*** dispuestos en línea, uno genuflexo bajo la estrella y los otros dos de pie en actitudes diferentes.

Santa María. Deba (G).





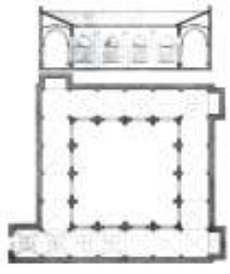




Fachada.



Ref. gráfica: Santa María de Deba.



Ref.:M.N.E. Gipuzkoa.

Claustro.



54. C.M.V. , t.III, p.91.
55. Beatriz ARIZAGA, *Urbanística medieval (Guipúzcoa)*. Edit. Kriselu, Cantabria. (San Sebastián 1990), p.193.



Portada. Santa Maria, Catedral Vieja de Vitoria.

1, 3 y 4.- Detalle de la portada. 2.- Puerta de Santa Ana.



Escultura gótica. Gipuzkoa

¶









Pórtico de Santa María la Real. Deba

1 y 5.- Apostolado. 2.- Ángel músico. 3.- María con el Niño. 4.- Imagen de Dios Padre. 6.- Vista general de la portada.







CEMENTERIO DE ELGOIBAR (G).







Ref. gráfica: M.N.E. Gipuzkoa.



Ref. gráfica: Santa María de Deba.





"Imagen de San Bartolomé, en el pórtico viejo de Elgoibar, esculpida por Juan Acha en la misma época que se hacía la portada de Deba".
Ref. gráfica y texto: Santa María de Deba una iglesia marinera.

2º registro. Dedicado, también aquí, al tema legendario de la ***Dormición de la Virgen***.

En el lado izquierdo se ven once cabezas –los apóstoles milagrosamente vehiculados sobre nubes–; el centro está ocupado por la ***Virgen Asunta*** a los cielos, encerrada en su mandorla mística, ya coronada y vestida con rozagante vestimenta. Parece sostenida o alzada a su plano existencial celeste por tres angelitos, mientras una tercera figura –el incrédulo y arrepentido apóstol Tomás– recibe arrodillado el legendario ceñidor de la Virgen.

Sin respeto a la cronología natural, seguidamente se desarrolla la escena de la ***muerte de María***, con el tradicional detalle del alma recogida en brazos de Cristo, y una figura barbada con un libro en la mano, de la que se han hecho variadas interpretaciones. La misma dificultad de identificación presentan las dos figuras femeninas que cierran la escena por el lado izquierdo.

3er registro. Como es obvio, el registro superior se dedica a la ***Coronación de María***. Se la ve flanqueada por Dios Padre, el Hijo y la figura angeliforme del Espíritu Santo, dos ángeles turiferarios, y otros dos ángeles músicos arrodillados a sus pies.

Estilo. La contemplación atenta de este **tímpano** y el análisis de su estilo provocan una extraña impresión de contraste entre la ***esmerada fidelidad*** a la leyenda iconográfica y la ***tosquedad plástica*** de su labrado, sobre todo si se compara con las estatuas de apóstoles de las jambas.

En estas figuras del Apostolado, la fidelidad a la anatomía, a pesar de la cortedad de su canon, su fino modelado y el tratamiento variado de su indumentaria hacen pensar en un ***goticismo anunciador del clasicismo renacentista***. Su contraste con la obra del tímpano es estridente.

Lo mismo puede decirse de la figura del **parteluz**, un ***Cristo resucitado*** y semidesnudo, mostrando sus llagas y portando la enseña de su victoria sobre la muerte; sólo la cortedad de su canon impide aquí hablar de auténticos ***albores del Renacimiento***.

Cronología. Quienes han estudiado el estilo de la portada de Deba tanto desde el punto de vista intrínseco como comparativo, han hallado con evidencia su plantilla original en ***modelos alaveses: Laguardia y Vitoria.***[56] La perplejidad nace cuando se pretende fijar cronologías.

Ha habido quien, ateniéndose sólo a la tosquedad formal de la portada guipuzcoana, creyó que su precedencia cronológica respecto a las obras alavesas era indiscutible. Pero hoy no podemos dudar de que el desarrollo estilístico en el tiempo no puede ser un criterio exclusivo ni siquiera preponderante. Un maestro superdotado y de vanguardia puede ser contemporáneo de otro más apegado a fórmulas obsoletas o menos abierto a foráneas corrientes innovadoras. Este parece ser el caso del maestro del tímpano de Deba.

Aunque el programa iconográfico pueda ser coetáneo con los de Laguardia (c.1350) y Vitoria (c. 1390), ya que el asentamiento humano en Deba y su templo bajomedieval debieron iniciarse en esas fechas, lo más probable parece que la ejecución de la portada fuera más tardía –en el curso del **siglo XV**–, debiéndose a ***dos maestros o talleres***, siendo más moderno y progresista el responsable del apostolado.[57]

* * *

Como escultura monumental del primer gótico apenas podemos encontrar nada en **Bizkaia**, dado que sus principales templos no se consideraron terminados hasta bien entrado el siglo XV.

3.

■ LA IMAGINERÍA EXENTA

En un volumen anterior de esta obra hemos dado ya razón de los vaivenes sufridos por el arte cristiano en lo que se refiere a la plástica figurativa, y cómo el Bajo Medievo significó una época de recuperación en la que los líderes de la Iglesia perdieron el miedo a una vuelta a la superstición idolátrica. De la ***Biblia pauperum*** concebida con fines didácticos se pasó al reconocimiento dogmático de la veneración de las imágenes.

Las artes figurativas conocieron, en el seno de la sociedad cristiana, un nuevo impulso. Desde entonces la historia del arte cristiano no es sólo historia de unos lugares de culto que los jerarcas eclesiales pretendían ornamentar al mismo tiempo que se catequizaba a los fieles. ***El fomento de la veneración de las imágenes*** por parte de la autoridad eclesiástica implicó un renacimiento de ese otro tipo de arte plástico que llamamos **imaginería**. Desde los siglos XII-XIII el **icono sagrado** va a constituir un capítulo aparte en la historia del arte occidental.

A ese tipo de **imagen exenta** vamos ahora a referirnos de una manera especial, ya que, una vez renacida en los umbrales del románico, la imagen sagrada conoció un extraordiario desarrollo y una especial revalorización en los siglos del arte gótico. Por otra parte, este hecho tuvo un alcance imprevisto, pues el culto de la imagen sagrada en la Europa cristiana facilitó también el desarrollo de la escultura exenta en general, independientemente de sus fines estrictamente religiosos.

● IMAGINERÍA MARIANA

Son innumerables las imágenes de la Virgen María y de los santos, que en Euskal Herria se conservan y pertenecen a la Edad Media. Sólo en Navarra se ha calculado que las conservadas llegan al medio millar; de ellas unas trescientas son Vírgenes. Aunque ya hablamos de la probable difusión tardía del cristianismo en los últimos rincones del País Vasco, es posible que hubiera de la Virgen María algunas imágenes antiguas; pero de las conservadas en Navarra y en las otros territorios vascos, las más antiguas ***no son anteriores a la mitad del siglo XII***.

La mayoría de ellas son de madera tallada. Pocas conservan algún resto de su policromía

56. Mª A. ARRAZOLA, *El Renacimiento en Guipúzcoa.* (San Sebastián 1968) II, 193-200.

57. Han sido varias y muy dispares las opiniones sobre la datación de la portada de Deba. Todas pueden leerse en el exhaustivo trabajo de L.Lahoz, que es también el más completo desde el punto de vista bibliográfico: *Aproximación estilística e iconográfica a la portada de Deba.* «Ondare» 16, 1997, 5-54.

original. Las hay, también, aunque muy pocas, labradas en piedra, mármol y alabastro. Algunas, ya en la época románica, se las cubrió de plata, a excepción de la cabeza y las manos.

Iconografía de la Andra Mari

Como dijimos en el capítulo anterior, la tipología de escultura exenta de la Virgen con el Niño, que más abunda en el País Vasco y que se suele denominar **Andra Mari,** es ya de un ***espíritu gótico***.

Más que la significación de la verdad dogmática de la ***Theotokos, Madre de Dios,*** se busca ahora la expresión del sentimiento de la **maternidad humana**. El Niño Jesús se halla ahora sentado sobre una rodilla de la madre y, según nos vamos acercando al Renacimiento se va acentuando el aspecto de relación Madre-Hijo.

La Virgen suele conservar su ***corona*** (en contraste con el Niño en el que ahora la corona es excepcional). María suele estar vestida de *túnica* ceñida, *camisa* cerrada en el cuello por un florón, y revestida con amplio *manto* que se cruza sobre las rodillas; la cabeza cubierta por una *toca* y una *corona*. Casi siempre ostenta *una flor o una fruta* en su mano derecha, apoyando la otra en el hombro del Niño que, sentado sobre su rodilla izquierda, viste idéntica indumentaria, sostiene un *libro* y ***bendice*** con la derecha. La actitud y el gesto de la Madre se dulcifican, y a veces esboza una *sonrisa*.

Imágenes marianas en Navarra

Dada la abundancia de Vírgenes medievales en Navarra, se ha intentado distribuirlas en cuatro o cinco grupos, al comprobar que, desde el punto de vista iconográfico, hubo efigies especialmente apreciadas y veneradas que debieron servir de modelos a otras muchas.[58] Desde el ángulo estilístico, que aquí debe también interesarnos, citaremos algunas de las más bellas.

Nª. Sra. de Rocamador: De fines del siglo XIII o principios del XIV; su advocación tiene su origen en el santuario de Rocamadour (en el Quercy francés), que preside el retablo mayor de *Santa María la Real de Sangüesa*; deliciosa imagen de María, de plata sobre alma de madera, excepto rostro y manos, que aparece coronada y entronizada en posición frontal, sujetando con su mano derecha un pomo y con la izquierda abrazando al Niño.

La Virgen de Los Arcos es de tamaño natural (154 cm.): el Niño se sienta sobre la rodilla de la Madre. La frontalidad de ésta y su ausencia de relación con el Niño nos hace pensar en las imágenes románicas, aunque, por otra parte, los plegados de la indumentaria nos llevan hacia fines del siglo XIII.

Lo mismo puede decirse de la imagen titular de **Santa María de Olite.**

Más evolucionadas son la imagen de la Virgen de **Soterraña** en la ***iglesia de Santiago*** de ***Puente la Reina*** y la de ***San Pedro de la Rúa en Estella.***

Virgen del Puy de Estella. La más popularmente venerada es la Virgen del Puy de Estella (100 cm.) que está forrada de plata: la Madre y el Niño conservan la frontalidad y este signo arcaico se armoniza con la posición del brazo de la Madre, que no se apoya en el hombro del Niño; con todo, el modelado del vestido nos lleva al gótico de principios del siglo XIV.

Virgen de Roncesvalles: Igualmente chapeada en plata, pero más netamente gótica. En ella (90 cm.) se rompe la frontalidad románica; el Niño está de perfil respecto al espectador; Madre e Hijo se miran mutuamente; ella con expresión de ternura; el vestido presenta un realismo y variedad en los plegados que nos remite a la segunda mitad del siglo XIV; y nos orienta hacia el ya citado taller de *Rieux* (*Toulouse)* como probable origen.

Virgen de Artajona: De un gótico aún más evolucionado y de mayor calidad artística, sin duda del siglo XV y de *influencia flamenca*, la Virgen de Artajona expone su delicada belleza en el retablo mayor de la *iglesia del Cerco*.

Vírgenes navarras en posición estante: Ya nos hemos referido a las Vírgenes de la catedral de Pamplona:

- la **Virgen del Consuelo** de la Capilla Barbazana,
- la **Virgen del Amparo** en el mainel de la puerta del mismo nombre,
- y la **Virgen de las Buenas Nuevas** junto a una puerta del claustro.

Imágenes de influencia francesa: La ***Virgen de las Buenas Nuevas*** es un ejemplo de las Vírgenes de influencia gala que se han llamado *hancheuses*, por la inflexión que se da a la cadera para conferir al cuerpo un movimiento curvilineo; son otras tantas Vírgenes que esbozan una sonrisa y presentan un modelado manierista.

Así es también, importada sin duda de Francia, la **Virgencita de Huarte**, de mármol blanco sobre peana de mármol negro, ostentando en su mano un ramo florido, iniciando un gracioso movimiento de todo el cuerpo en contraste con la inclinación de la cabeza, y creando una bella sinfonía de drapeados, verticales en la túnica y horizontales en el manto.

Muy parecida a la de Huarte y del mismo origen francés, es la de **Virgen de Sorauren**.

Semejante también, aunque importada de Malinas (Flandes), es la **Virgen de Cortes**, que con su exagerado refinamiento de rasgos faciales –frente amplia y abombada, cejas curvas, rostro redondeado– nos lleva a las puertas del ***renacimiento nórdico*** (siglo XV).

Imágenes marianas en Álava

Las Vírgenes que se conservan en Álava responden al mismo tipo de **Andra-Maris** en las que apunta el ***naturalismo y la gracia del gótico***. Casi siempre la Virgen ofrece a su Niño una flor, una fruta o una vara florida.

La Virgen Blanca de la iglesia de San Pedro de **Treviño**, situada al exterior del templo, como presidiendo la villa, es una bella imagen del siglo XIII. Sobre una peana y cobijada en hornacina con doselete gótico, la Madre de Jesús, coronada, pisa al maligno dragón, mien-



Santiago apóstol (A)



La triple generación. Convento de las Clarisas. Elgoibar (G).
Ref. gráfica: Euskal Artea



Santa Ana , la Virgen, y el Niño (A).

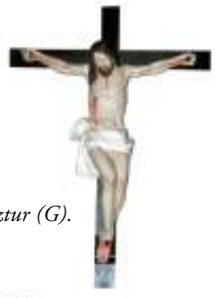
58. *Estos modelos serían, entre otras, las Vírgenes de Sangüesa-Rocamador de Otxagabia (Muskilda) y de Roncesvalles. Las del tipo Sangüesa y las del tipo vasco-navarro-riojano corresponden a una época de transición, pues aunque el Niño se desplace a un lado y presente cierta tendencia al movimiento, otros rasgos son de estilo románico y no pasan de la mitad del siglo XIV. El tipo más netamente gótico es el representado por la Virgen de Roncesvalles, imagen que debió de realizarse hacia 1350. Véase FERNANDEZ LADREDA, «La Sonrisa Gótica». En El arte en Navarra. n.15. Ed. Diario de Navarra; v. también J.CLAVERIA ARANGUA, Iconografía de la Virgen en Navarra. (Pamplona 1942-44); José Esteban URANGA, Cien imágenes navarras de la Virgen (Pamplona 1972). Ed. Diario de Navarra; Clara FERNANDEZ-LADRERA y Mª Concepción GARCIA GAINZA, Salve. 700 años de arte y devoción mariana en Navarra. Exposición. Ed. Gob. de Navarra, Caja de Ahorros de N., Arzobisp. de Pamplona. (Pamplona 1994).*



Cristo de Lezo (G).



Cristo de Alegria (G).



Cristo de Albiztur (G).



Crusto de San Pedro de la Rúa Estella. (N)



Cristo de Caparroso en la Catedral Pamplona. (N).



Cristo de Lazkao (G).

tras mira a su Hijo, esbozando una sonrisa algo estereotipada. El rostro del Niño es más natural y expresivo; y los paños se deslizan con cierta gracia no exenta de geometrismo protogótico.

Virgen de la Esclavitud: Dentro de la serie merece también un lugar de excepción esta Virgen que pudo ser donada por el rey Alfonso X el Sabio a *Santa María de Vitoria* tras sentirse curado de grave enfermedad en esa ciudad por intercesión de la Virgen.[59]

Gótico tardío: Igualmente bellas e interesantes imágenes, ya de un gótico tardío (**siglo XIV**), son:

- la de **Ocáriz**,
- la de **San Juan de Salvatierra** (notable como la de Ocáriz por sus dimensiones, pues alcanzan el metro y medio), desgraciadamente mutilada.
- la denominada **Nuestra Señora de los Remedios** de **Zurbano**, que está hoy en el Museo Provincial, tiene todos los rasgos iconográficos que hemos enumerado; y aunque muy estropeada por los retoques y revestimientos a que fue sometida en el siglo XVIII, no ha perdido su belleza plástica.

Entre las tardogóticas del **siglo XV y XVI**, que invitan a situarlas en el capítulo del Renacimiento está, por ejemplo, **Nuestra Señora de la Leche de Cucho**.

Otras imágenes que no debieran quedar en el olvido, son:

- la de **Nuestra Señora del Socorro** de ***Martioda***, dotada de una gracia francesa que ha hecho pensar en ese origen foráneo;
- y desde luego, la llamada **Virgen Blanca** de la ***iglesia de San Miguel de Vitoria***, de piedra policromada y 2 m. de altura, en cuya datación, a falta de documentación, se han dividido las opiniones, pues mientras unos la sitúan en el siglo XIV, otros piensan que su autor es un escultor renacetista que quiso imitar la ingenuidad expresivista del gótico.

Imágenes marianas en Bizkaia y Gipuzkoa

En Bizkaia destaca como foco de devoción la de **Begoña**. Otros ejemplares sobresalientes en tierras vizcainas los hay en:

- **Galdakao**,
- **Castillo-Elejabeitia**,
- **Aránzazu de Arratia**,
- **Lekeitio**.

Entre las numerosas de **Gipuzkoa**, aparte las imágenes ya citadas anteriormente, del **Juncal** (Irún) y de **Itziar** (Deba), por su hieratismo más propiamente románico, podría destacarse aquí la imagen de la **Virgen de Arantzazu**, tallada en piedra en el siglo XIII o XIV y algo reformada en el XVI, mide 36 cm. Está sentada, con la bola del mundo en su mano derecha y el Niño Jesús sentado sobre su rodilla izquierda.

Pueden citarse asimismo las Vírgenes de:

- **Zikuñaga** (Hernani),
- **Guadalupe**, (Hondarribia),
- **Ordizia** (sedente),
- **Aizarna**,
- **ermita de Loinaz**, (Beasain), etc.

• Crucifijos góticos

Rasgos iconográficos

Las novedades del estilo gótico se revelan también y quizás más especialmente en las imágenes de **Cristo crucificado**.

La inicial *tendencia al realismo* induce a una cierta ***fidelidad anatómica***; el deseo de dar movimiento a los miembros del cuerpo lleva a imaginar los ***dos pies cosidos*** a la cruz con un solo clavo, la piedad popular que ahora necesita ver en Jesús al paradigma de la paciencia en el sufrimiento induce un lenguaje cada vez más ***expresionista***; desaparecen la túnica completa y la corona regia que inventó el espíritu místico y simbolista de los románicos, y el ***perizonium*** se alarga hasta las rodillas.

Estos rasgos iconográficos son básicos para reconocer los Cristos de la época, pero ésta no es una regla sin excepciones.

Cristos navarros

Uno de los Cristos góticos más antiguos debe de ser el *de la iglesia parroquial de* **Peña** (siglo XIII), que conserva aún algo de la serenidad de los Cristos románicos.

Más tardíos parecen otros en los que se pretende reflejar la tortura de la crucifixión y el abatimiento de la muerte, aunque sin muestras de excesivo dolor en el rostro del Crucificado, que más bien expresa paciencia y serenidad; así en las imágenes de:

- **Estella** (**San Pedro de la Rua**)
- **Allo** (**Santo Cristo de las Aguas**),
- **Pamplona** (catedral), etc.

Habría que destacar dos ejemplares como más dignos de estimación:

El Cristo de la Buena Muerte de Santa María de Olite, al que el alargamiento del rostro, el entalle acentuado del costillar, la posición doblada de las piernas y la flexión de todo el cuerpo, confieren un especial dramatismo; una obra, sin duda de mediados del siglo XIV, más relacionable con el área castellana que con la escultura hispano-flamenca.

El Crucifijo de Puente la Reina, de expresión aún más dramática, que dio su nombre a la iglesia que lo alberga, es una imagen en la que la cruz imita a un *árbol natural*, y el cuerpo del Redentor inicia el contraste entre la posición de su parte inferior inclinado hacia la izquierda y el tronco superior vuelto hacia el lado opuesto.

Por su tipología, apenas puede dudarse de que este crucifijo debe relacionarse con algunos que se ven en Germania, por ejemplo en Santa María del Capitolio en ***Colonia*** (1314), y de *Italia*, más concretamente con el de Giovanni Pisano en el Museo Catedralicio de Siena (1296). Una cierta documentación indirecta hace pensar que el Crucifijo de Puente la Reina debe datarse en el primer tercio del siglo XIV.

59. L.LAHOZ, *El arte gótico en Álava*, p.108; v. también G.LOPEZ DE GUEREÑU, *Andra-Mari en Álava. Iconografía mariana en la diócesis de Vitoria* (Vitoria 1982).

Cristos alaveses

Entre las buenas tallas de la época en Álava convendría destacar los Cristos:

- de **Zurbano** (Museo Diocesano) de comienzos del siglo XIV,
- de **Arriano** (gótico tardío), que preside el sencillo retablo de su humilde parroquia,
- el más impresionante por su brazo desclavado y su expresión serena y doliente, de ***San Pedro de Treviño*** (siglo XV).
- El crucifijo de más reducidas dimensiones, por la inflexión de su cuerpo es notable (hoy en el Museo Provincial) procedente de la *ermita de San Lorenzo en* **Sojo**: sin brazos, con los pies cruzados atravesados por un solo clavo, suave curvatura del cuerpo, expresión doliente, rostro puntiagudo y apacible, el paño de pureza dispuesto en pliegues angulosos; podría fecharse en el siglo XIV.
- El **Santo Cristo de Quejana**, ya del siglo XV, que responde a un esquema menos estilizado y más realista, con mayor blandura en la musculatura del Crucificado y en su paño de pureza.

Calvarios. Téngase presente, además, que en Álava el arte gótico ha dejado varias representaciones plásticas del ***Calvario completo*** (María y San Juan flanqueando al Crucificado) entre las que destacan:

- el de **Erenchun,**
- el de **Eguileta**,
- y el de *San Juan de* **Laguardia**, conjuntos en los que la perfección minuciosa de su talla nos obliga a pensar en la superación del goticismo.

Cristos guipuzcoanos

De las otras provincias vascas la iconografía de Cristo crucificado que haya que asignar en la época gótica no es de especial calidad. En Gipuzkoa pueden señalarse los **Cristos**:

- de **Albistur**,
- de la *ermita de Zumea* en **Andoain,**
- los de **Alegría, Lazkao**, **Segura** (en el convento de las Franciscanas),
- y el celebre **Cristo de Lezo**, de cuyo origen nada se sabe con certeza.

• Krutziaga de Durango

El tema de la Crucifixión del Redentor nos lleva al conocido **Calvario de Durango** denominado *Krutziaga*, un monumento de una riqueza iconográfica llamativa y de una calidad plástica extraordinaria.

No es un crucero rural, límite o encrucijada de caminos; es una cruz urbana alzada con alguna finalidad específica hoy desconocida. Se ha pensado que pudo ser una respuesta ortodoxa a la herejía de Fray Alonso de Mella, un fraile que mantuvo la herejía de los Beguinos y Begardos en Durango, en 1442; esta sugerencia se debe a Carmelo de Echegaray.

También se ha querido emparentarla con las **cruces irlandesas**, y más concretamente con las de la Baja Bretaña; pero, dada su originalidad, no es fácil relacionarla con cruces conocidas.

Se ha especulado mucho sobre el alcance simbólico que puede tener todo este conjunto iconográfico, y la bibliografía es abundante.[60]

Es un monumento de 4,30 m. de altura. Sobre un esbelto **pilar** que sirve de base al conjunto, se despliega un **cuerpo cilíndrico** en el que se representan circularmente los ***doce apóstoles*** (¿símbolo de la Iglesia?) con figuras de corto canon, pero de vigorosa talla, portando los instrumentos que los identifican.

Sobre ese cilindro se alza el mástil de la **cruz** que mide 1,60 m.; en torno a él se enrosca la ***serpiente del Paraíso*** con rostro femenino y se evoca la historia del Primer Pecado y su castigo. Pero también se agolpan las figuras propias de la historia evangélica (***María y San Juan***) y los demás signos y figuras propias del ***Calvario*** tradicional. Se hace evidente el programa dictado por algún teólogo, vinculando **Pecado y Redención**.

La cruz tiene también iconografía en su reverso: una ***Andra Mari***, y efigies de ***santos y santas***, no todas identificables.

Importa señalar el valor plástico de la obra, su extraña conjugación entre ***cierta rusticidad*** que parece mostrarse en la labra de las figuras que nos retrotraen al arte románico con una sabia habilidad para la ***expresividad naturalista***, y un gran ***sentido de la composición*** y la ***belleza de la forma***. Parece lógico calificar este monumento de **gótico-tardío** y datarlo posiblemente entre 1490 y 1510.



Krutziaga. Durango (B).

• Santos y santas populares

El culto a los héroes del santoral cristiano conoce un aumento en el curso de los tres siglos del arte gótico. En Vasconia los santos preferidos, con más frecuente representación imaginera, son Santiago y San Pedro, y algunos patronos de iglesias como San Miguel, San Martín, San Jorge, San Nicolás, San Saturnino, Santa Marina, San Esteban, Santa Catalina, etc.

En Navarra: Algunas imágenes de santos, no muchas, revelan un notable dominio técnico y una especial sabiduría del lenguaje plástico, y hacen sospechar que se trata de tallas importadas, como:

- el **San Pedro** de *la parroquia de Sansol*,
- el **Santiago** de *Puente la Reina*.

Otras no dejan duda sobre su origen más popular:

- varias imágenes de **San Pedro** sedente,
- el **San Nicolás** de la *iglesia de San Pedro de la Rúa de Estella*,
- el **San Blas** de la *Magdalena de Tudela*, etc.
- el **San Jorge** de gran tamaño y de rasgos hispano-flamencos de la capilla del santo en la *iglesia de San Miguel de Estella* (c.1500);
- otro **San Jorge** que procede de Flandes sin duda por la finísima talla (siglo XV) alanceando de pie al dragón, que posee la *iglesia de Santa María de Sangüesa*.

En Gipuzkoa merecen destacarse algunas que se exhiben en el Museo Diocesano de San Sebastián:

- el **Santiago peregrino** de **Astigarraga**, un ala-



Santiago Peregrino. Ermita Santiagomendi. Astigarraga (G).



Santiagobeltza. Puente la Reina (N).

60. Anónimo, Cruz de Kurutziaga. En M.N.E. III, 125-133; R.PINEDO, La cruz de Crutziaga. 1942; M.GRANDE, Crutziaga. Vizcaya 25, 1965; Jesús LARREA y RECALDE: La cruz de Kurutziaga. (Durango 1972); W.GIESE, Monumentos religiosos de piedra en el País Vasco. Homenaje a J.M. de Barandiarán, II, 1966; M.VIAR, Cruces de Vizcaya. Universidad de Deusto. Dpto. de Historia del Arte, 1980.



1.- Cruz de Krutziaga. Durango (B). 2.- Cristo de la Buena Muerte en Santa María de Olite (N). 3.- Cristo de Zurbano. 4.- Cristo de Segura en el Convento de las Franciscanas (G). 5.- Cristo de Zumea. Andoain (G). 6.- Cristo de Sojo. 7.- Cristo. Puente la Reina (N). 8.- La Blanca. Huarte (N). 9.- Virgen de Arantzazu. Oñati (G). 10.- Treviño. 10a.- Virgen de Aizarna. Zestoa (G). 10b.- Andra Mari de Zurbano.





Virgen de Roncesvalles (N).



Virgen del Puy. Estella (N).



Virgen de Olite (N).



Virgen de Rocamador. Sangüesa (N).



N.ª S.ª de la Leche de Cucho (A).
Ref. gráfica: C.M.V.

61. Juan Carlos STEPPE, «Las pinturas murales de Gaceo. Una catequesis a través del arte». En C.M.V. t.V, 1982, pp.100 ss.

bastro pequeño y compacto que busca lo esencial con un lenguaje todavía románico (siglo XIII).

De factura más popular, pero ya más abiertas al naturalismo gótico, son varias efigies femeninas de considerable estatura, situables en la frontera de los siglos XV-XVI:

- la graciosa **Santa Inés** de la *anteiglesia de Goronaeta* (Aretxabaleta) de 53 cm.,
- la **Santa Catalina** procedente de *Santa Marina de Oxirondo* (Bergara), de 86 cm.;
- y la **Magdalena** de la *iglesia de San Miguel de Oñati*, de 113 cm. que, con su torso en graciosa flexión anuncia el Renacimiento (siglo XVI).

Sobre un mismo tema, que suele titularse **Triple Generación** (Santa Ana, la Virgen María y el Niño Jesús) el Museo donostiarra posee dos grupos que demuestran cuánta variedad cabe bajo la denominación de «arte gótico»: ambos provienen de **Elgoibar**; en uno de ellos se hace palpable la ingenuidad de un artesano popular, y en el otro (proveniente del **convento de Santa Clara**) se reconoce el dominio técnico unido al afán naturalista propios de un taller de arte flamenco.

4.
■ Pintura gótica

Ya advertimos que en el País Vasco no se ha conservado ninguna pintura que pueda calificarse de estrictamente románica, aunque debe pensarse que existió como en otras regiones hispánicas. A las gentes del Medievo no le gustaba dejar la piedra vista en el interior de sus templos y ermitas. Está demostrado que preferían revestirla con un ***raseado de cal*** y cubrirla de ***pintura***, sobre todo en los ábsides, con ***fines didácticos y ornamentales.***[61] En general, la endeblez de una pintura «a seco» no ha podido resistir los embates de las humedades y de las malas condiciones atmosféricas.

Tanto en pintura mural como en pintura de tabla, en la época gótica, es ***en el reino de Navarra***, por su proximidad geográfica y su parentesco dinástico con las monarquías del norte, donde obviamente podemos encontrar mayor número de obras relevantes de un arte pictórico abierto a las nuevas corrientes de la pintura cortesana europea.

Fuera de Navarra son pocas las pinturas estrictamente góticas que hallamos en las otras provincias vascas. Pertenecen a un ***gótico tardío***, de fines del siglo XV y principios del XVI. Casi todas son ***pinturas de tabla*** (retablos y frontales de altar) y, en cierta medida, pueden calificarse de ***renacentistas***.

● Técnicas y etapas

Supuesto que el arte gótico que estamos reseñando en este capítulo se prolonga durante tres siglos, es obligado diferenciar en ese proceso varias etapas estilísticas correlativas con las diversas fases de la pintura gótica en los demás países occidentales, particularmente en Francia e Inglaterra, sin olvidar, al mismo tiempo, las diferencias impuestas por la diversidad de la técnica empleada: ***pintura vitral, pintura mural, pintura de tabla, y pintura de manuscritos.***

Pintural vitral: Puede afirmarse que en Euskal Herria no se conserva nada de las vidrieras originales que debieron de llenar los vanos de las primeras iglesias góticas y que probablemente no debieron de ser artísticamente muy valiosas, supuesta la carencia de documentación sobre talleres de vidrieras en el País. Es presumible que, incluso la decoración mural sólo pudo darse en iglesias de cierto nivel económico.

Pintura mural: Por tanto, hoy constituye una grata sorpresa descubrir en ambientes rurales pinturas que, además de cumplir unas finalidades prácticas –mayor protección del aparejo mural contra agentes atmosféricos, mayor luminosidad, etc.– logran una verdadera calidad artística.

En Vasconia, gran parte de la pintura mural ha sido descubierta en fechas relativamente recientes, ha sido debidamente restaurada y a partir de 1944, por lo que se refiere a Navarra, esmeradamente trasladada al Museo, aunque hay otras que se ha preferido dejarlas *in situ*.

Cinco etapas: Adaptándonos a las denominaciones usuales en la historia del arte medieval, y reconociendo, una vez más, la impropiedad del término *gótico* para estas obras, distinguiremos en ellas **cinco etapas** que se corresponden aproximadamente con períodos cronológicos:

- el **protogótico**
- el **gótico lineal**

y, ya al final del Medievo, (ver cap. 8).

- el **italo-gótico**,
- el **gótico internacional**
- el **gótico hispano-flamenco**.

● El protogótico

El Maestro de Artajona

En Artaiz. De las últimas décadas del siglo XIII deben de ser los fragmentos de las pinturas **murales de la iglesia de San Martín de Artaiz**, hoy en el Museo de Navarra.

Ocupan el medio cilindro del ábside, y representan un tema predominantemente románico (Ap. 7, 9), el de la ***Adoración del Cordero***. Figuras de varones, barbados todos, cuyo atuendo manifiesta que son grupos de sacerdotes, obispos y nobles venerables, se ven bajo cuatro arcos de medio punto, situados a ambos lados del estrecho vano central. El pintor ha querido sugerir ***multitudes de bienaventurados***, conforme al texto apocalíptico inspirador, mediante la superposición de las cabezas, todas ellas vueltas en actitud de adoración hacia el símbolo místico del Cordero, pintado en el medallón central.

Son figuras muy alargadas, vestidas de amplios mantos cuyos plegados conjugan un inicial naturalismo con un gran sentido del ritmo; están bien definidas con un dibujismo neto y firme, y pintadas con colores preferen-

temente cálidos. Se podría calificarla aún de pintura románica si no mostrara una abierta tendencia a presentar a los personajes de medio perfil. Han sido atribuidas al anónimo *Maestro de Artajona.*[62]

En Artajona. Se llama **Maestro de Artajona** al autor de las pinturas (hoy también en el Museo) que decoraban la ***cabecera de la iglesia San Saturnino*** de dicha villa, y que parecen evocar la promesa de Cristo a sus Apóstoles: «Vosotros que me habéis seguido... cuando el Hijo del Hombre se siente en su trono de gloria, os sentaréis también vosotros, etc.»(Mt 19,27ss).

El artista ha presentado aquí a ***Cristo en Majestad***, flanqueado por los arcángeles, adorado por los apóstoles sentados, destacándose claramente San Pedro y San Pablo, puestos de pie en fingidas hornacinas a ambos lados de la ventana. El vano central conservaba una deliciosa decoración floral, que se diría románica. Pero dentro de ese arcaísmo, se vislumbran albores nuevos: el Cristo en Majestad, como bien observan los autores del *Arte Medieval Navarro*[63] no es el Juez Supremo, ni tampoco el que vendrá con gloriosos esplendores el último día; es el Cristo mostrando sus llagas salvadoras.

Así aparece también en la girola románica de ***Santo Domingo de la Calzada***, en ***Lebanza*** (Palencia), en el ***claustro de Tudela***, y desde luego en el gran ***tímpano del Pórtico de la Gloria*** compostelano. Es una pintura que pretende encender nuestra esperanza y el gozo templado y racionalizado de un nueva era: la de la **teología escolástica**.

Pinturas de San Pedro de Olite

Al Museo de Navarra se trasladaron también las pinturas de una capilla situada bajo la torre de San Pedro de Olite. En los cuatro plementos de la bóveda se pintaron cuatro ángeles. Los tres muros de la capilla, divididos en dos registros por una imposta, se decoraron con diversos temas.

En el **muro frontal**, el ***Pantocrator*** y el *Tetramofos* en la parte superior, y escenas de la *Infancia de Jesús* en la inferior.

En la **pared derecha**, al nivel superior, escenas de la vida de *San Saturnino*, y bajo la imposta, las figuras de *San Pedro y San Pablo*.

La **pared izquierda** se decoró con la escena de la *Coronación de María*, y con otros personajes y episodios bíblicos de difícil interpretación.

Estas pinturas provenientes de Olite parecen algo *más arcaizantes que las de Artajona* (el Pantocrator, por ejemplo, es espléndidamente románico), pero, estando en peor estado de conservación, no ofrecen evidencias que permitan precisar autores y cronología. Con todo, Iñíguez Almech y Uranga parecen estar de acuerdo con la opinión de W.W. Spencer Cook de que el autor de esas pinturas es el mismo maestro que trabajó en la célebre sala capitular de **Sigena**.

Miniados

Puesto que apenas se han conservado en el País Vasco pinturas de manuscritos medievales, dejemos constancia de algunas de verdadera calidad.

Sacramentario de Fitero. A esta primera época del estilo gótico corresponden las miniaturas del **Sacramentario Cisterciense de Fitero** (hoy en el Archivo General de Navarra), una serie interesante de pinturas circunscritas a la forma y dimensiones de las letras iniciales de los diversos textos del *Ordinario* de la misa.[64] Representan las escenas evangélicas, comunes en los Sacramentarios, de la ***Anunciación, Epifanía, Pentecostés,*** etc.

En este caso debe destacarse el hecho singular de que la **Flagelación de Cristo** sustituye, junto al *Te igitur* con el que se inicia el Canon de la Misa, a la imagen habitual de la Crucifixión.

Son miniaturas datables de principios del **siglo XIII** que conservan aún una cierta ingenuidad y frontalidad románica pero con claros indicios del espíritu gótico en la búsqueda del ***realismo*** en la expresión de los *rostros*, en los ***drapeados*** y en los ***gestos y actitudes***, conservando además un buen sentido de la ***armonía cromática***, reservando los azules para los fondos en contraste con los rojos de los encuadres. La ***Maiestas Domini*** de esta serie de miniaturas tiene evidente parentesco con la citada pintura mural del mismo tema en San Saturnino de Artajona.

Leccionario de San Salvador de Leyre. Algo parecido puede decirse de las miniaturas del **de San Salvador de Leyre** (Archivo General de Navarra), también del siglo XIII, con la única diferencia respecto al anterior de que la gama cromática ha cambiado predominando aquí el violeta combinado con el rojo.

* * *

Caracteres románicos conservan también otros documentos miniados que describe Silva Verástegui en su estudio sobre el tema, si bien en varios de ellos el alargamiento y la flexión inicial de las figuras o su estilo caligráfico está denunciando tendencias goticistas.

• El gótico lineal

Influenciado sin duda por la pintura de miniaturas, y también por el arte románico, el ***gótico lineal***, llamado también ***franco-gótico*** se caracteriza por el ***linealismo*** que define figuras planas, generalmente sobre fondos tendentes a la ***monocromía***.

Recordemos que durante varios siglos los reyes de Navarra fueron de familia francesa y que, residiendo en París o en Pamplona, ejercieron la gobernación del reino navarro mediante obispos y delegados ultrapirenaicos, al menos hasta el reinado de Carlos el Noble. La ***influencia francesa*** en el arte navarro se hizo evidente en temática y estilo.

En Navarra

El exponente y modelo principal de esta pintura mural en Navarra hay que buscarlo en la **Catedral de Pamplona**. Muchas de las pinturas de la catedral y de su claustro han pasado al Museo de Navarra, como también otras obras provenientes de varias iglesias del reino.[65]



Virgen de Loinaz. Azpeitia (G).



Virgen Blanca. Vitoria (A).



Virgen de Ordizia (G).

62. M.C. LACARRA DUCAY, *Aportación al estudio de la pintura mural gótica en Navarra.* (Pamplona 1974), pp.48-56; v. también «Pintura mural gótica en Navarra y su ámbito de influencia». En A.P.M. 15, 1996, 171-193.

63. A.M.N. V, 220.

64. S.SILVA Y VERASTEGUI, *La Pintura Medieval en Navarra* (Pamplona 1988).

65. M. Carmen Lacarra Ducay, en su estudio sobre pintura medieval navarra reúne en este grupo, además de las pinturas de Pamplona (Catedral, San Cernin y San Nicolás) «otras provenientes del antiguo monasterio de San Pedro de Ribas (Pamplona), las pinturas de la iglesia de San Martín de Ecay (merindad de Sangüesa), las aparecidas en la parroquia de San Román de Arellano, las de la iglesia de San Juan Bautista de Eristáin (merindad de Olite), las de la iglesia de San Salvador de Gallipienzo y las de la parte baja de la torre de San Pedro de Olite que significan la fase final de esta tendencia estilística». *Pintura mural gótica en Navarra...* En A.P.M. 15, 1996, 178.

MURAL DE LA PASIÓN. CATEDRAL DE PAMPLONA. REFECTORIO.











Ref. gráfica: La pintura mural gótica.

EL ÁRBOL DE JESÉ. Una de las más notables de esas pinturas es la que aborda el tema del **Arbol de Jesé**. Este tema, cuya fuente bíblica es la profecía mesiánica de Isaías («Saldrá un brote del tronco de Jesé...»), pasó al arte en el siglo XI, fue fijado brillantemente por el *abad Suger* en una *vidriera de Saint-Denis*, y de allí se difundió en infinidad de miniaturas, vidrieras, pinturas de muro y tabla e incluso en esculturas (***Claustro de Silos***). Posiblemente desde Francia pasó a esta versión de la catedral de Pamplona.

Se trata de una pintura que ocupó parte del muro del claustro pamplonés junto a la Puerta Preciosa. Hoy puede verse en el Museo de Navarra. Es una composición de gran formato (6,05 por 4,14 m.) ejecutada al temple con retoques al óleo, y que desgraciadamente por la humedad del claustro perdió casi por completo su policromía. Por eso su interés se reduce casi exclusivamente a lo **iconográfico**.

Aunque adopta el esquema del árbol con sus ramas, simplifica el tema tradicional de «los antepasados de Jesús» para ceñirse a unas cuantas figuras y episodios capitales, expuestos en cuatro niveles: la ***Anunciación*** y ***Epifanía***, la ***Madre de Jesús***, la ***Crucifixión***, y la ***Trinidad***. Es en el entorno de cada una de esos temas evangélicos donde aparecen las ramas del sagrado «***árbol genealógico***» de Cristo y en ellas se sitúan los ***doce reyes*** de Judá con sus filacterias como ancestros y profetas de Jesús, el Redentor del género humano. Más que «Arbol de Jesé» parece que debiera llamársele «**Arbol de la Cruz**».[66]

Se ha datado la obra entre los años 1305 y 1328. En todo caso, por su temática y su estilo, enlaza bien con otras pinturas de la *primera mitad del siglo XIV*, tanto de Francia como del mismo Pamplona; por ejemplo, con la ***tabla de la Crucifixión***, que se exhibe hoy en el trasaltar de la catedral.

LA TABLA DE LA CRUCIFIXIÓN. Esta magnífica tabla presenta con exquisita belleza lineal, el tema histórico-místico del ***Lignum crucis***.

Sobre fondo de oro, se alza la figura de Cristo muerto y clavado en la cruz arbórea, rodeada de símbolos y flanqueada por las tres Marías (la Madre de Jesús con el pecho traspasado por la espada profetizada por Simeón) y San Juan.

Una cenefa con las figuras de los Apóstoles rodea la escena del Calvario; y bajo ella se narra un ***acontecimiento histórico-eclesial*** que parece desarrollarse en las tres naves de una catedral: dos grupos de nueve personajes situados en naves laterales –clerecía y nobleza– miran hacia la nave central donde un obispo parece tomar posesión de su sede.

EL MURAL DE JUAN OLIVER. «*Iohannis Oliveri depinxit istud opus*», firmó y fechó en 1330 al pie de la pintura mural del ***refectorio de los canónigos*** (hoy museo catedralicio) con *secuencias de la **Pasión***.

Se trata de una gran composición rectangular que, a modo de tapiz, llenaba todo el fondo de la pared del refectorio, con figuras a mitad del tamaño natural referentes a la pasión, muerte y resurrección de Cristo. Formada por cuatro bandas superpuestas, debe leerse de arriba abajo:

- En la banda superior, bajo arquerías trilobuladas, vemos dos escenas separadas: la ***flagelación*** y el camino del ***Calvario***;
- la banda siguiente está dedicada por completo a la ***crucifixión*** en una única escena llena de personajes;
- la tercera nos presenta los dos momentos de la ***sepultura*** y la ***resurrección***.
- La inferior es una franja estrecha a modo de predela, con ***blasones heráldicos*** sostenidos por tenantes.
- Flanqueando esta gran composición, dos franjas verticales presentan ***doce profetas***, seis por cada lado, con sus filacterias.

Se trata, pues, de una composición monumental y compleja. Está ejecutada al fresco con tonos brillantes y paleta rica en variedad cromática. Aunque prevalece siempre la línea, destaca la riqueza de matices y tonos que revela a un gran maestro. En la iconografía se ven detalles que permiten hablar de cierta ***inspiración bizantino-románica***; por ejemplo, la figura del diablo montada sobre el mal ladrón.

¿Quién era Juan Oliver? Los especialistas no se han puesto de acuerdo. Existe documentación sobre un Juan Oliver, pintor de Pamplona al servicio real, pero las fechas tardías hacen pensar que no se trata de nuestro pintor sino de algún hijo suyo. Según J.Gudiol, éste fue un artista que estuvo al servicio de Pedro el Ceremonioso en Barcelona (1364); otros lo identifican con un pintor que se hallaba en la corte papal de Aviñón a mediados del siglo. En todo caso, tuvo que ser alguien que residió largamente en Navarra y que hizo su aprendizaje posiblemente en Francia o Inglaterra.[67]

MURALES DE SAN SATURNINO DE ARTAJONA: Contemporáneo de Juan Oliver es el artista que decoró los ***muros laterales de la capilla mayor*** en la iglesia de San Saturnino de Artajona.

En el **muro meridional** pintó la leyenda languedociana del *traslado del cuerpo de San Saturnino*, por orden de Carlomagno, desde la abadía de Saint-Denis (París) hasta Toulouse.

En el **muro septentrional** se representó un episodio de la *vida de San Exuperio*, sucesor de San Saturnino en la sede de Toulouse.

Fue la primera de estas composiciones, por mejor conservada, la que fue trasladada al museo. Mide 1,62 por 3,46 m. y está dividida en seis compartimentos iguales, coronados por arcos trilobulados, encima de los cuales corre una estrecha cenefa con inscripción en letra gótica que explica personajes y escenas: ***Carlomagno***, ***soldados***, ***gentes*** del pueblo de Toulouse que sale a recibir el cuerpo del santo, etc.

Afortunadamente en otra cenefa inferior se nos informa de autor y fecha: «Lo pintó Roque el año de 1340...».

Evidentemente **Roque de Artajona** no es el que pintó la escena del Juicio Final en la cabecera de la misma iglesia de San Saturnino, a la que antes nos referimos. Estilísticamente se ve el paso dado desde el siglo anterior. Se advierte más claramente el influjo del linealismo preciso y melodioso del arte de la **minia-**

tura francesa del siglo XIV, y en algunos puntos ciertos tanteos en busca de la perspectiva arquitectónica.

San Martín de Ecay: De la misma época, mediados del siglo XIV, y del mismo estilo son las pinturas que decoran la ***capilla mayor de San Martín de Ecay*** (merindad de Sangüesa) y cuyo asunto son episodios de la vida del santo patrono.

San Nicolás de Pamplona: Al mismo estilo se pueden adscribir las recientemente descubiertas en ***San Nicolás de Pamplona***, que decoraban los frentes de dos pilares del edificio con efigies de *San Eloy* y de *San Mauro*. Se hallaron en tan mal estado de conservación que, para salvarlas, hubo que trasladarlas a soporte de tabla.

Primer maestro de Gallipienzo: Asimismo, en 1947 pasaron al Museo de Navarra algunas pinturas del siglo XIV, muy deterioradas, recientemente descubiertas bajo otras pinturas del siglo siguiente en la *iglesia de* ***San Salvador de Gallipienzo***.

Esas pinturas representan diversas escenas de la vida de Cristo. Su desconocido autor, a quien se le designa con el nombre de **Primer Maestro de Gallipienzo** es más bien mediocre y poco hábil en la tendencia entonces común hacia el naturalismo; se distingue por su preferencia por las entonaciones cálidas y su tendencia al expresivismo.

Segundo maestro de Olite: Entre las pinturas del gótico lineal quizá las más notables son las procedentes de la *iglesia de* ***San Pedro de Olite***.

Decoraban la parte baja de la capilla de la Virgen del Campanal situada al pie de la torre-campanario y fueron realizadas por un pintor anónimo (se le ha llamado el **Segundo Maestro de Olite**), en un período bastante posterior al de las pinturas de la bóveda y los muros que antes hemos recordado.

Representan los diversos momentos de la ***vida de la Virgen María*** desde la Anunciación hasta su Coronación, aunque se han echado a perder algunos fragmentos.

La decidida tendencia al ***realismo***, el sentido estético en la ***composición*** en superficie, y una notable habilidad en el ***contraste de las zonas cromáticas*** denotan el progreso del arte pictórico en el curso del siglo XIV. Todavía dentro de un predominio de las líneas que definen enérgicamente perfiles anatómicos o vestimentales y siluetas figurativas, estas obras anuncian el comienzo de una nueva etapa en la historia de la pintura decorativa.

CÓDICES

Recordemos también algunas pinturas de códices que se conservan en la **Biblioteca de la catedral** iruñesa.

Se sabe que durante el episcopado de Arnalt de Barbazán se confeccionaron dos **Breviarios** iluminados con miniaturas, uno terminado en 1332 y el otro en 1354. Los folios están ornados con **capitales** en oro y colores, y con bellas **cenefas** en los márgenes.

Las pinturas miniadas son de pequeño formato y se insertan en las columnas del texto como ornato de las letras capitales que encabezan algunos textos, y representan ***escenas evangélicas*** a las que se hace referencia en el correspondiente texto.

El reticulado geométrico en azul, rosa y oro que el miniaturista pinta como fondo de las escenas le sirve para destacar mejor a los personajes. Quizá quien busque la exactitud anatómica de las figuras quedará algo defraudado. Pero la verdad es que son deliciosas por la ***gracia del grafismo*** y la ***fuerza y densidad de su expresivismo***.[68]

EL GÓTICO LINEAL ALAVÉS

Los murales de Gazeo: Dentro de esta serie de obras del gótico lineal es donde tienen su adecuado lugar las pinturas murales de la **iglesia parroquial de Gazeo** (en la Llanada oriental de Álava) descubiertas en 1967, al retirar un retablo del año 1700 que las tapaba. Este descubrimiento ha impulsado nuevas investigaciones que han llevado a la certidumbre de que la pintura mural en las iglesias alavesas era costumbre normal en la época del arte tardorrománico y gótico, y hace pensar que, en Álava como en Navarra, hubo ***talleres estables*** que sustituyeron a los maestros itinerantes de la época anterior. Las pinturas de Gazeo pudieron ser obra de un artista establecido en Vitoria. Se las ha datado en las ***primeras décadas del siglo XIV***.[69]

Programa iconográfico: Lo forman un conjunto de figuras (algunas se han perdido y otras se han deteriorado) que decoraban solamente la zona del ábside y del presbiterio.

En el **ábside** está representada la ***Divinidad***, según el modelo iconográfico del *Trono de Gracia*. Se la puede ver también como representación de la Trinidad, pues parece que, como ha perdido la pintura en varios puntos de la composición, ha desaparecido también la paloma que, entre los rostros del Padre y de Cristo, simbolizaba al Espíritu Santo. Se trataría de la ***Trinidad*** contemplada por los bienaventurados.

A nivel inferior, en el lado izquierdo del medio cilindro del ábside, se representa la **crucifixión** con las figuras del *Bueno* y *Mal ladrón*, *María* y *San Juan*, *Longinos* y *Stephaton*. A la derecha, *San Miguel* pesando un alma, junto a *San Bartolomé* y a *Santa Marina*.[70]

Los ***bienaventurados*** contemplando la Divinidad ocupan también la **bóveda** del santuario. En cambio, los ***réprobos*** aparecen en el **muro meridional** del presbiterio, como si el artista no quisiera que tan horrenda visión se ofreciera directamente a la vista de los fieles asistentes a la liturgia.

Sobre el **muro septentrional** del mismo presbiterio, en franjas superpuestas, llegando algunas hasta la bóveda, se despliegan los episodios de la ***vida de Cristo***, descritos de una manera sumamente didáctica y narrativa.

Estilo. A pesar de que una parte del programa iconográfico y el gusto por pintar sobre bandas superpuestas nos recuerda lo románico, el estilo en general es de un ***gótico avanzado***, que puede calificarse de ***franco-gótico***.

MAESTRO DE ARTAJONA.
Murales. Iglesia de San Saturnino.
(hoy en el Museo de Navarra)



Ref. gráfica: La pintura mural gótica.

"ÁRBOL DE JETSÉ" (MURAL)
CATEDRAL DE PAMPLONA.
CLAUSTRO.





Ref. gráfica: La pintura mural gótica.

66. *Según la gran especialista en pintura medieval navarra, el autor «habría utilizado como fuente iconográfica un largo poema latino en homenaje al Lignum crucis, el Pange língua gloriosi, himno de la Pasión, atribuido al italiano Venancio Fortunato (530-600), obispo de Poitiers». O.c., p.179.*

67. *A.M.N. V, 230; R.MESURET, «De Pamplona a Toulouse. En torno a Juan Oliver». En P.V. XIX, 1948, 9-18; M.C.LACARRA, O.c. 103; J.MARTINEZ DE AGUIRRE, «La pintura mural gótica». En El arte en Navarra, n.13 (Ed. Diario de Navarra), pp.198-199.*

68. *S.SILVA Y VERASTEGUI, La Miniatura Medieval en Navarra. (Pamplona 1988) p.110-140. Más esquemáticas y menos suntuosas son las ilustraciones del códice del Fuero de Navarra, y varios más que conserva la misma biblioteca.*

69. *J.GUDIOL, «Pintura Gótica». En A.H. IX, 1955; J.C.STEPPE, O.c., 191.*

70. *En realidad, se trata de evocar el Juicio particular de un alma, en ese momento crítico en que se pesan sus obras buenas, frente a los embates del demonio y con el auxilio de santos protectores, como Santa Marina, una santa de Galicia muy venerada en el País Vasco, a la que, sólo en Álava, hay dedicados unos 50 santuarios. J.C.STEPPE, O.c., 200-211.*

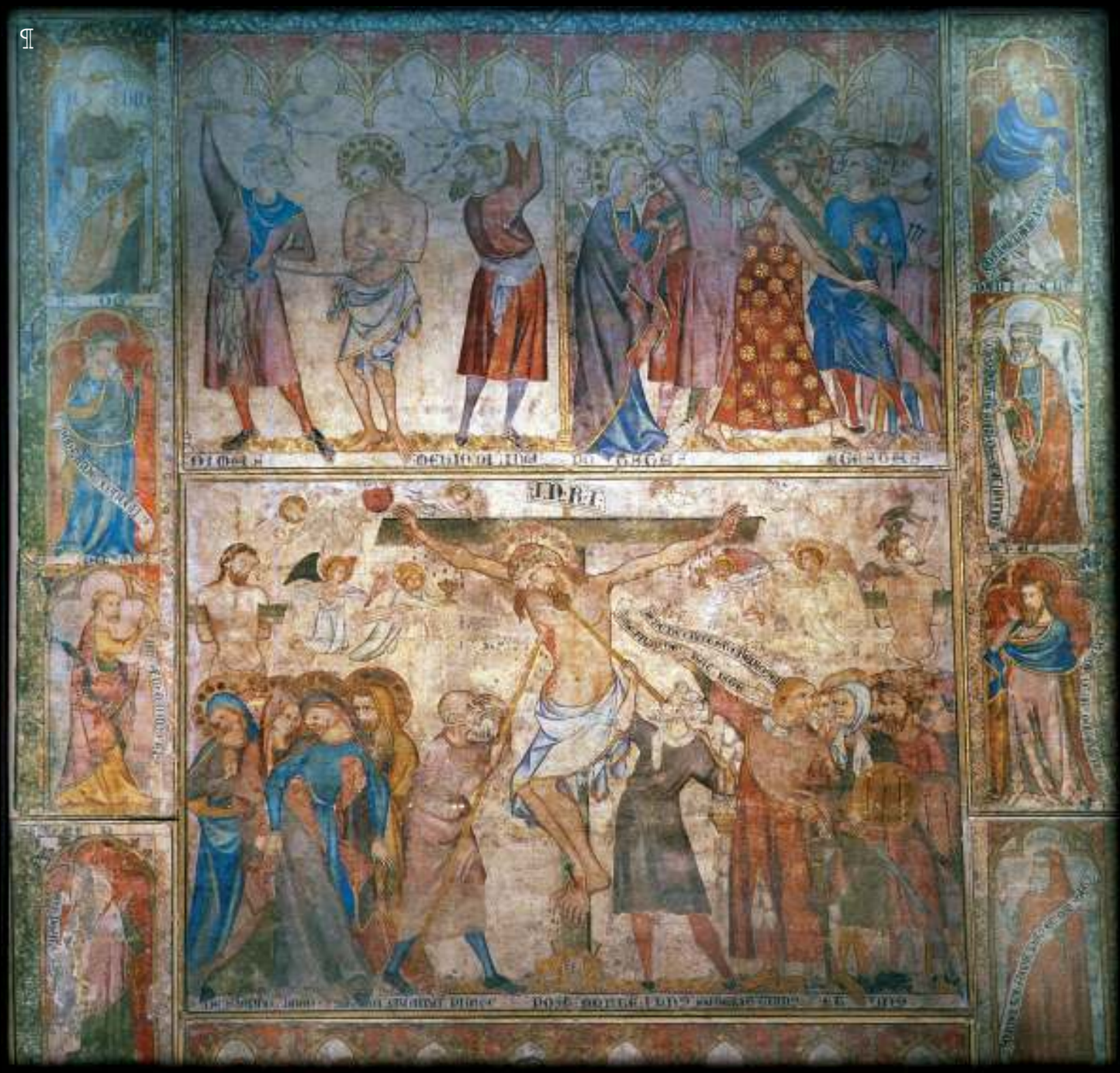


¶

1 y 2.- Artaiz. Pinturas murales. Museo de Navarra. 3.- Artajona. Pinturas murales. Museo de Navarra.









1.- Mural gótico de Juan Oliver (Museo de Navarra). 2.- Traslado del cuerpo de San Saturnino. Segundo maestro. Artajona. 3.- San Cristobal Segundo Maestro. Olleta. 4.- Escenas de la vida de S. Martín. Ecay. 5.- El nacimiento de Jesús. Iglesia de San Pedro de Olite (Museo de Navarra). 6.- Anunciación a los pastores de la iglesia de San Pedro de Olite (Museo de Navarra).















1.- Parroquia San Martín de Tours. Gaceo. Pinturas murales góticas. 2 y 3.- Vida de Jesús en la bóveda del presbiterio. Pinturas murales de Gaceo. 4.- Álava. Pinturas de Alaiza. 5 y 6.- Detalle de las pinturas de Alaiza. 7.- Pinturas murales de Ribera de Valderejo.









¶


PARTEAMPARAS OFIHLASDEMO
DOM PAROLOPASDMIN
SAM BLAS BENDISG



.



Y, aunque parezca que al artista no le ha interesado la expresión individualizada de cada personaje, con todo, en el Cristo crucificado, clavado con tres clavos a una cruz arbórea, ha conseguido una ***expresión patética*** y al mismo tiempo ***estéticamente agradable***, mediante la belleza formal del rostro de Jesús, y la actitud general de su cuerpo en inicial «contraposto».

La *gama de colores* es sobria y variada. Predomina la monocromía de un rojo oscuro en algunas zonas y de un azul-verdoso en los fondos. Sin duda, el cromatismo original tuvo que ser más vivo. Pero, en todo caso, los colores son planos y es **la línea** la que impera en todas las figuras. Ese ***predominio lineal*** y el gusto por los ***plegados*** angulosos, escalonados y casi simétricos en los vestidos nos hace pensar en un probable influjo de la ***pintura de miniaturas francesas*** de finales del siglo XIII.

La obra de Gazeo en sus zonas laterales, menos visibles, pudiera atribuirse a un maestro de un medio popular, poco entrenado en los refinamientos de talleres europeos; pero, por otra parte, el estiramiento de los personajes centrales del ábside, definidos audazmente con un ***dibujismo magistral*** *casi expresionista*, nos permite, dentro de su *tendencia algo arcaizante*, calificarlo como un ***gran maestro*** *del gótico lineal*.

Frontal y retablo de Ayala. Dentro de la pintura lineal deben asimismo encuadrarse las pinturas del frontal y el retablo de la **capilla de los Ayala** en la *torre de Quejana*, que son de lo poquísimo que en Álava se conserva del **siglo XIV**. Las que ahora se exhiben son la **réplica exacta**, realizada con ocasión de la restauración de la capilla en 1959, de las piezas originales, que vendidas en 1913 y subastadas en Londres, fueron a parar al Instituto de Arte de Chicago.

Retablo y frontal muestran los misterios de la ***Infancia de Cristo*** en relación con la Virgen María. Las «*mandaron fazer don Pero López de Ayala e donna Leonor de Guzmán su mujer al servicio de Dios e Santa María en el año del nacimiento de nuestro Señor Ihu Xpo de mil e trescientos e noventa e seis años*», según reza una inscripción en la banda inferior del retablo, orlado con las armas de los Ayala y Guzmán.

El retablo consta de dos bandas:

Banda inferior

- En el **lado izquierdo** aparecen las figuras orantes de *don Pedro* y de su hijo *don Fernán*, protegidos y bendecidos por *San Blas*; a continuación, las escenas de la *Anunciación*, *Visitación*, *Nacimiento* y *Adoración de los Magos*, *Presentación* y *Huida a Egipto*;
- En el **extremo derecho** las efigies, también arrodilladas, de *doña Leonor* y su nuera *doña María de Sarmiento*, bendecidas por *Santo Tomás de Aquino*.
- El **espacio central** de esta banda se destinó para ostensorio del relicario de la Virgen del Cabello.
- En el **frontal** se repite la escena de la *Epifanía*.

  Todas esas figuras van encuadradas en espacios arquitectónicos, con columnas de oro en sus flancos y rematadas en arquerías trilobuladas coronadas por gabletes dorados y cuadrifolios en el centro.

Segunda banda

- Presenta siete escenas análogas: *Jesús entre los doctores*, *Bodas de Caná*, *Resurrección* y *Cristo Crucificado*, con las figuras orantes de los *dos nietos* del canciller. A continación las escenas de la *Ascensión*, *Pentecostés* y *Asunción de la Virgen*.

  En el **frontal** vuelve a repetirse el episodio de la *Adoración de los Magos*.

  «Los fondos de estos cuadros son planos, suaves y de tonos cremosos. Predomina un ***fuerte sentido narrativo***, están concebidos para ser *leídos*. Las figuras hablan con sus gestos, porque sus rostros carecen de expresión. Van vestidas con la indumentaria de la época, a veces rica como en los Reyes Magos, y otras popular, pero siempre con gran detalle. Las composiciones son simples y se observa un gran *amor a la naturaleza* en los ***detalles paisajísticos***».

El anónimo autor revela cierto ***gusto francés***; se ve que conocía la corriente italianizante de la época. Téngase presente que Don Pero López de Ayala había sido embajador en Francia; viajó allá siete veces, logró la alianza franco-castellana en 1381; fue también embajador ante el papa Clemente VII en Aviñón en el tiempo en que allí eran requeridos los mejores artistas italianos. Con todo, el artista contratado para el retablo se mantuvo dentro de la **tradición gótica** *en la iconografía* y *en su predominio del* **grafismo.**[71]

Ultimos descubrimientos: Las tentativas que se han hecho en algunas antiguas iglesias para descubrir pinturas murales tapadas hasta hoy por retablos barrocos han dado algunos resultados positivos. Así ha ocurrido en algunos lugares de Valdegobía:

- en **Bellogín**,
- en **Alaiza**
- y en **Ribera de Valderejo**, en cuyo ábside han quedado al descubierto las figuras de los ***doce Apóstoles*** y, a un nivel inferior, la escena del pecado de ***Adán y Eva***.

5.

■ Síntesis

Intentaremos sintetizar cuanto hemos reseñado en este capítulo reservado a las primeras expresiones del estilo gótico en el País Vasco.

Arte gótico. Al aceptar la denominación de **arte gótico** con la que los historiadores del arte, obligados a ordenar cronológicamente su material con fines didácticos, agrupan las expresiones artísticas producidas en Europa en esa larga secuencia de tres siglos (XIII, XIV y XV), no debiera olvidarse la gran **variedad de formas estilísticas** que van sucediéndose en el curso de esas tres centurias, formas que a veces se pretende distinguir con apelativos específicos, pero sin desprenderse nunca del término genérico de «gótico».

Época de cambios. Hay que tener presente que, si siempre el arte es un espejo de la socie-

Detalles del retablo. Capilla de los Ayala. Torre de Quejana.









71. J.CAMON AZNAR, «Pintura medieval española». En S.A. XXII, 1966; J.GUDIOL RICART, «Pintura gótica». En A.H. IX, 1955; M.ARANEGUI, «El Canciller Ayala». En B.I.S.S. XVIII (Vitoria 1974); M.J. PORTILLA, Torres y Casas Fuertes..., t.II, 1978, pp.853-886; S.SILVA Y VERASTEGUI, «Las empresas del Canciller Pedro de Ayala». En Congreso de Estudios Históricos: Vitoria en la Edad Media (Vitoria 1985), pp.761-778; M.N.E. I, 298-299; C.M.V. t.VI, 786-792.

PRIMER MAESTRO GALLIPIENZO
Iglesia de San Salvador.
(hoy en el Museo de Navarra)







Ref. gráfica: La pintura mural gótica.

dad, en esos ***tres siglos góticos*** ocurren en Europa, en España y en Euskal Herria **acontecimientos** de extraordinaria trascendencia:

- instauración de estados nacionales bajo monarquías poderosas
- nacimiento de la burguesía
- aparición de la sociedad urbana
- expansión del comercio internacional…

Cambios que pueden calificarse de revolucionarios.

EL CONTEXTO VASCO. Por si esas variables impuestas por tan prolongada secuencia temporal fueran pocas, en Vasconia se añade el hecho de las ***diferencias de estructura política*** en su interior.

El **Reino navarro**, regido por dinastías francesas, con fronteras relativamente estabilizadas a partir de 1234, dotado de instituciones específicas como el Consejo Real y las Cortes, recorre su propio y turbulento camino hasta que (a despecho de aquel «antes hubo Leyes y Reyes en Navarra... que en Castilla») acaba siendo absorbido por la Corona de Castilla.

Mientras el Laburdi y la Soule, parte de la **Vasconia continental**, caen bajo el **dominio inglés** casi durante estos tres siglos.

Y las **provincias subpirenaicas**, viven bajo ***tenencias y señoríos*** dependiendo de los monarcas navarros o castellanos, para acabar finalmente moviéndose en la órbita de Castilla.

Con todo, y no obstante estas sustanciales diferencias de régimen político, puede decirse que la trascendental evolución socio-económica en estos tres siglos no se diferenció mucho en todas las tierras de la antigua Vasconia.

• CRITERIOS PARA UNA SISTEMATIZACIÓN DE LO GÓTICO

Frente a la rica complejidad de «lo gótico», hemos empezado por *distinguir dos épocas*, cuyo límite diferenciador sería la *última década del siglo XIV*, reservando para un *nuevo capítulo* lo que podríamos denominar el **arte tardo-gótico**.

Por otra parte hemos elegido un *criterio metodológico* indudablemente discutible –el de agrupar las expresiones artísticas según la diversidad de las tradicionales Artes Plásticas– criterio que nos ha llevado a incongruencias como la de separar en diversos apartados obras que probablemente fueron rigurosamente contemporáneas, como pueden ser la cabecera de Santa María de Vitoria, la portada escultórica de Santa María de los Reyes de Laguardia y el retablo y frontal de Quejana.

Los historiadores que se interesan por **las causas que provocan la evolución** estilística en el curso de los tiempos, suelen sintetizar el problema apuntando a tres o cuatro factores determinantes: el ***material***, la ***técnica***, la ***sociedad***, y el ***artista***.

Por lo que se refiere al arte gótico, ya advertimos al comienzo de este capítulo que las **novedades formales** del nuevo estilo estaban en cierta medida determinadas por esa genial invención que, en el plano del material y de la técnica, supuso la **bóveda de crucería**; y que las variantes técnicas en el empleo de ese sistema provocaban, a su vez, las variedades locales y temporales que pueden observarse en la **arquitectura gótica vasco-navarra**.

ELEMENTOS IDEOLÓGICOS. Por otra parte, es sabido que la compacta unificación ideológica, religiosa y cultural del mundo europeo, cohesionado por la ***lengua latina*** como instrumento oficial de la alta cultura, la fe común en los dogmas católicos, la práctica de un mismo culto religioso, y la sumisión a la autoridad pontificia, no facilitaba la eclosión de maneras expresivas muy personalizadas.

Estilos personales, respondiendo a apetencias autónomas de orden ideológico o afectivo sólo podrán surgir en la era moderna, cuando el ímpetu del Renacimiento enarbole la enseña de la ***exaltación del individuo***. Eso explica en parte el casi general ***anonimato*** en que quedaban para la posteridad los artistas del Bajo Medievo. Por tanto, la multiplicidad estilística del arte gótico hay que verla relacionada sobre todo con la evolución que sufrió la **sociedad** en esos tres siglos.

SOCIEDAD Y ARTE EN VASCONIA

En Vasconia esa evolución se hace patente en la historia de su poblamiento, del nacimiento de las instituciones municipales, de los vaivenes demográficos, del cambio de una economía rural en una economía urbana, y del paso de un sistema de producción predominantemente agrícola a un sistema artesano y comercial.

Las páginas que al «**primer arte gótico**» en Vasconia hemos dedicado en este capítulo corresponden a la primera fase o etapa de esa evolución social.

En el **Reino de Navarra** advertimos la poderosa *impronta de la cultura francesa* en este lapso de tiempo que va desde la instauración de las dinastías galas hasta la «*navarrización*» que se producirá a comienzos del siglo XV con los reyes de la dinastía de los Evreux.

En cuanto a las **provincias vascas**, cuya evolución social parece marcada por la *fundación de las Villas* frente al dominio de los Linajes, nos parece que, no obstante la prolongación de las luchas banderizas hasta bien entrado el siglo XV, se puede observar un punto de inflexión en torno al año 1397,[72] cuando se inician acciones enérgicas por parte de los Reyes de Castilla y de sus Corregidores reales para reprimir los desmanes de los Banderizos. Es entonces cuando se perfila un *nuevo orden socio-político* en el que se inicia un despegue económico y la hegemonía pasa a la población urbana. En esa nueva situación ocurrirá que la hostilidad entre Banderizos y Villas ira siendo sustituida, al menos parcialmente, por una **conflictividad entre municipios** motivada por problemas de una demarcación estable de limites territoriales. En todo caso, es a los *municipios* a quienes ahora tocará tomar ***iniciativas de orden cultural y artístico***. A esa etapa del Bajo Medievo dedicaremos el siguiente capítulo.

BIZKAIA Y GIPUZKOA. Si, como vimos, la escasez de templos románicos en las provincias cantábricas fue el resultado obvio y natural de un retraso en el poblamiento de esas zonas,

72. Carmelo de Echegaray, aunque advirtiendo que no se consiguió inmediatamente la paz, da una importancia trascendental a la Junta de Getaria celebrada en 1397, fecha memorable, según él, pues avivó en el pueblo menudo del campo y de las villas la esperanza de que pronto se acabaría con el poder de los banderizos. *Las Provincias Vascongadas al final de la Edad Media.* (San Sebastián 1985) p.150 ss.

algo semejante podría ahora constatarse como explicación de la tardía datación de la arquitectura gótica de Bizkaia y Gipuzkoa en comparación con Navarra. La documentación referente a las villas de la Vasconia occidental demuestra que la *fundación de una* ***villa*** va unida frecuentemente a la *erección de una* ***iglesia***.

En Gipuzkoa los *fueros* otorgados a los grupos humanos están casi siempre vinculados a algún ***monasterio***. Una vinculación similar se halla explícita en las cartas fundacionales de Bilbao (1300), Portugalete (1323), Lekeitio (1325), Markina-Xemein (1355), Gerrikaiz (1366), Ermua (1372). Otras veces se hace la alusión al monasterio o iglesia correspondiente, sin concretar su advocación. También ocurre que se alude a la iglesia como proyecto a construir fuera del recinto de la población.[73]

Comparando fechas, se puede constatar que la fundación de villas importantes, coincidente con la decisión de edificar el templo correspondiente, corresponde a la época de **expansión económica** que se produce una vez que las villas fundadas facilitan el flujo circulatorio de bienes de producción o de consumo (lanas de Castilla, hierro de Bizkaia, etc.) hacia los puertos del Cantábrico, es decir, entre los años **1280 y 1350**.

Es la época en que, si no se inician, se decide la construcción y se planifican algunas **iglesias de mayor formato y de nuevo estilo** (Santiago de Bilbao, San Salvador de Guetaria, San Juan Bautista de Mondragón); que ese ímpetu constructivo ralentiza su ritmo en la segunda mitad del *siglo XIV* –época de carestía y de epidemias– para recuperar su buena marcha ya bien entrado el *siglo XV*, en décadas de notable progreso económico que permite el inicio de otros **grandes templos**, cuya construcción se prolonga a veces hasta mediado el *siglo XVI*.

Los tres góticos

Teniendo presentes estos hechos –las *diferencias del régimen político* en las diversas regiones vascas, la progresiva ***ruptura de vinculaciones políticas*** con el Reino de Navarra, y la ***recuperación económica*** de las provincias vascas en el siglo XV con la apertura y actividad del comercio marítimo, etc.– se han propuesto tres fases estilísticas en el desarrollo de la arquitectura gótica, a las que, simplificando para ayudar a la memoria, se le han aplicado los nombres de **gótico navarro**, **gótico castellano** y **gótico vasco.**[74]

El gótico navarro, que también se podría llamar **gótico francés** por inspirarse en las iglesias del Norte y del Noroeste de Francia, y que Lampérez llamó ***purista*** por la misma razón, es decir, por reproducir con bastante fidelidad los rasgos específicos de las grandes catedrales francesas, es el que se muestra en los más amplios y nobles monumentos de Vasconia, comenzando por las catedrales de **Bayona**[75] y **Pamplona** y acabando con los templos más importantes de Bizkaia: **Santiago** y **San Antón de Bilbao**, etc.

Son templos, como hemos descrito en estas páginas:

- ***tres naves*** con ***girola***, ***transepto***, y ***triforio*** en casi todo su perímetro,
- *arbotantes*,
- anchas y suntuosas *portadas*,
- y frecuentemente *claustro*.

La afirmación del modelo francés hay que matizarla, pues probablemente se recibe en las provincias vascas a través de los modelos navarros, y, por otra parte, circunstancias geográficas y psico-sociales influyen acusando **ciertas diferencias**:

- no se busca imperiosamente la luz, y consecuentemente queda frenada la tendencia a sustituir el muro por el cristal;
- en algunas se acorta o se prescinde del transepto;
- los ventanales y rosetones se sitúan a alto nivel;
- y en el interior no se prodiga la ornamentación.

Arte, pensamiento y espiritualidad

Sabido es que la actividad artística en esos siglos es impulsada y al menos parcialmente financiada por la colaboración entre los príncipes civiles y eclesiásticos.

Por lo que atañe a **Navarra** el apoyo de los reyes y de los obispos de Pamplona y Bayona en las empresas arquitectónicas pudo ser vigoroso e inmediato.[76]

No era así en las villas de las otras provincias vascas, de una dependencia regia y eclesiástica menos inmediata, más polémica y más tardía. Nótese que, por lo que atañe a Bizkaia, no le era permitido a su obispo (de Calahorra) traspasar las fronteras del Señorío.

Pero ¿hasta qué punto influyó el espíritu de estos líderes eclesiásticos, no sólo en la asimilación de las nuevas fórmulas constructivas ya generalizadas en Europa, sino también en el sustancial cambio que se operó en las artes figurativas?

En diversos momentos de nuestra exposición nos hemos referido al retraso con el que en Vasconia se reciben las innovaciones estilísticas de la pintura y la escultura que, por esa misma novedad y diversidad, han requerido de los historiadores unas diferentes denominaciones específicas, como **gótico lineal**, **italo-gótico**, etc. Sería interesante e instructivo descubrir qué correspondencias y caracteres concomitantes (si no estrictamente causales) existieron entre tales variantes formales y los rasgos más profundos del **pensamiento** y de la **sensibilidad religiosa** de cada época. En otro lugar hemos publicado un ensayo de este tipo de investigación iconológica, referida al arte gótico en su amplia y generalizada dimensión europea.[77]

La influencia monacal. Notemos ante todo el cambio que da la vida cristiana europea en el curso del siglo XII. El factor determinante en la concepción cristiana de la vida eran los **monjes**. El influjo que la Orden exenta de Cluny había ejercido hasta entonces se vió reemplazado por el éxito de admirativa devoción que despertó el Císter.

Segundo Maestro Gallipienzo.
Iglesia de San Salvador.
(hoy en el Museo de Navarra)



Epifanía.



Flagelación.



Detalle. Calvario.

Ref. gráfica: La pintura mural gótica.

73. F.SESMERO PÉREZ, «Arquitectura religiosa de las villas durante la Edad Media». En *Las formas de poblamiento en el Señorío de Vizcaya durante la Edad Media.* Ed. Diput. Foral de Vizcaya (Bilbao 1978) pp.355-368.

74. F.SESMERO PEREZ, *Ibidem*, p.358-359.

75. Manuel VALDES FERNANDEZ, «Factores de unidad y diversidad en la arquitectura religiosa gótica vasca». En *Revisión del arte medieval de Euskal Herria.* A.P.M. n.15, p.111, nota: «La catedral de Bayona constituye el ejemplo más importante de la difusión de los modelos de Champaña hacia los Pirineos».

76. Justamente se ha señalado, a este respecto, que «la fructífera colaboración entre el cardenal Guillaume de Godin, originario de Bayona, y Clemente V, primer papa de Avignon, nacido en Villadraut (Gascuña), que había sido obispo de Burdeos, tuvo una extraordinaria repercusión en la reapertura de las obras de la catedral de Nuestra Señora (de Bayona) tras el incendio del año 1258». M.VALDES FERNANDEZ, *O.c.*, p.111 ss.

77. J.PLAZAOLA, *Historia y Sentido del Arte Cristiano.* (Madrid BAC, 1996) pp.462-482.

SEGUNDO MAESTRO GALLIPIENZO







Ref. gráfica: La pintura mural gótica.



ECAY



San Cristobal.

Los monjes de Cluny seguían la regla benedictina; predominaba en ellos la oración, la contemplación y la liturgia; el trabajo intelectual y menos el trabajo manual les ocupaba muy poco. Los **monjes del Císter** optaron por el trabajo precisamente para dar un ejemplo de austeridad y de pobreza.

Los **cluniacenses** pensaban que todo era poco para embellecer y enriquecer el oficio divino. Eran esencialmente *contemplativos* (como María de Betania), en el más elemental sentido de este término. En Cluny no podían faltar hombres de gran sensibilidad para la belleza formal del *gran arte románico*.

En cambio, los **cistercienses**, conducidos por Bernardo de Claraval, eran *trabajadores* (como Marta de Betania). Atraidos hacia la severidad del trabajo manual, tuvieron que surgir entre ellos muchos expertos en el arte de labrar y manejar la piedra, el ladrillo y el mortero. Fue así como se constituyeron en maestros de una nueva arquitectura, que buscara la lógica, la solidez, la austeridad y el pragmatismo. Fue el **primer arte gótico**.

En una **segunda fase**, el **gótico** evolucionó principalmente por razones ideológicas: los centros monásticos de educación fueron sustituidos por escuelas regidas por la Iglesia secular. En las Universidades el idealismo de un Platón cristianizado fue sustituido por la lógica de Aristóteles. El arte gótico, en las etapas más espléndidas de su desarrollo, fue el ***correlato estético del pensamiento de las Universidades*** de aquellos siglos.

VASCONIA

Por lo que se refiere al arte gótico en los estrechos límites de Euskal Herria, se nos ha hecho imposible descubrir tales correspondencias y justificarlas con documentación escrita. La ideología de la sociedad cristiana de la época, en sus fuentes más hondas, nos es conocida por las obras escritas por los grandes maestros de las Universidades de Bolonia, París, Padua, Oxford, Salamanca, Praga, etc. Pero, contemplada desde este ángulo, la Vasconia de estos tres siglos es un desierto. No hallamos líderes del pensamiento filosófico o teológico que puedan parangonarse con los protagonistas europeos; y en este País no han nacido aún Francisco de Vitoria, ni Martín de Azpilcueta (el «Doctor Navarro») ni Ignacio de Loyola, ni Huarte de San Juan. Ni entre los maestros notables de las Ordenes monásticas, cuya instalación en el País Vasco fue relativamente tardía, ni entre los prelados que ocuparon la sede iruñesa, hubo nadie que gozara de notable prestigio de sabiduría en filosofía o en teología.

En el siglo XII el único que escribió un tratado teológico (sobre la Trinidad y la Encarnación) fue el obispo **Pedro de París** (1167-1193), llamado así precisamente porque había estudiado en la Universidad del Sena. En los siglos siguientes, hay que llegar al obispo **Semen García de Asiáin** (1317) que ocupó la sede de San Fermín sólo durante un año, o al renombrado cardenal **Martín de Zalba** (1404-1416), ya de comienzos del siglo XV, para hallar obispos de cierta categoría científica, y siempre de una eminencia limitada al mundo del Derecho.

La historia de los obispos de Pamplona, estudiada por Goñi Gaztambide, es una lamentable y permanente secuencia de *conflictos y debates de naturaleza jurídica* sobre asuntos de orden administrativo, a veces político y casi siempre económico, en los que jamás transparecen cuestiones de exégesis bíblica, de doctrina dogmática o de pensamiento filosófico. En general, los clérigos que, obtenido el canonicato, podían ir a estudiar a la Universidad de París o a otras Universidades (cuando lo lograban era siempre una vez garantizado su puesto en el Cabildo catedralicio) volvían con algún conocimiento nada extraordinario sobre cuestiones de Derecho. Es cierto que el arcediano de la cámara **Juan Juániz de Aizaga** en marzo de 1305 fundó un Colegio en París, capaz para alojar a cuatro canónigos que quisieran hacer estudios en aquella Universidad; pero el Colegio estuvo mucho tiempo vacío, y acabó cerrándose.[78]

Sobre los cambios que, en los primeros años del arte gótico, se observan tanto en el aspecto iconográfico como en el estilístico, jugaron un papel determinante ciertas posiciones adoptadas por pensadores de calibre europeo: filósofos que van desde Abelardo hasta Alberto Magno, teólogos innovadores desde Bernardo de Claraval hasta Tomás de Aquino y el Maestro de las Sentencias, y hombres de heroica vida, de renovada visión evangélica y de revolucionaria metodología pastoral, desde Francisco de Asís hasta Domingo de Guzmán y Gerardo Groots, fundador de los Hermanos de la Vida Común y de la llamada *Devotio Moderna*. Todos ellos movilizaron un flujo de nuevas ideas y nuevos comportamientos que, desde el punto de vista institucional y social, iban tomando cuerpo visible en nuevos modos de vida religiosa, las Ordenes Mendicantes, que buscaron la perfección evangélica no en apartados retiros sino en medio de las aglomeraciones urbanas.

Así fue como nació un nuevo tipo de grupo social humano, ***la ciudad cristiana***; así en los centros del saber se empezaron a reconocer los ***derechos de la razón*** a expensas de un desacreditado argumento de autoridad; así se fue aceptando el ***valor de la experiencia*** como base del raciocinio; así se comenzó a apreciar el valor fundamentalmente cristiano del ***individuo***, y consecuentemente se aceptó que la ***representación objetiva del misterio*** cristiano no fuera ya obstáculo para la expresión sincera del sentimiento personal.

Todo ello tuvo su repercusión en las formas artísticas. Y así fueron naciendo y desarrollándose los variados modos estilísticos del arte gótico.

Pues bien, esa nueva mirada sobre la realidad del mundo y de la vida, y ese nuevo *ethos* que anunciaba la inminente cultura del Renacimiento, ***llegó tardíamente a Vasconia***. Consecuentemente no debe extrañar que las formas artísticas que expresaban esos cambios llegaran también a Euskal Herria con retraso.

78. J.GOÑI GAZTAMBIDE, *Historia de los obispos de Pamplona*, p.163: «El colegio de París, fundado por Juan Juániz de Aizaga, llevó una vida efímera. Durante algún tiempo estuvo vacío. Tal vez los canónigos prefiriesen el estudio del Derecho al de la Teología, y se inclinasen por Toulouse más que por París, como Arnalt de Puyane. El cabildo acabó por venderlo en cien libras».

ALTADILL, J.: *Castillos medievales de Navarra* (San Sebastián 1934).

ANDRES ORDAX, S.: «Arte». En *País Vasco*. Ed. Noguer (Madrid 1987) 173-185.

APRAIZ, A.: «Algo nuevo sobre la vieja Catedral». En *Boletín de la Sociedad de Excursiones Manuel Iradier* (1966), n.96.

ARAMBURU, Mª.J.- KORTADI, E. - MORENO, M.: *Euskal Artearen Historia: Gotikoa Gipuzkoan eta Iparraldean*. Ed. Kriselu (Donostia 1990).

AZCARATE RISTORI, J.M.: *Arte gótico en España* (Madrid 1990).

AZCARATE RISTORI, J.M.: «El Protogótico alavés». En *Vitoria en la Edad Media. «Actas del I Congreso de Estudios Históricos, 1981», (Vitoria-Gasteiz 1982) pp. 43-54.*

BANGO TORVISO, I.: «Arquitectura gótica». En *Historia de la arquitectura española*. (Zaragoza 1985) t.II, 552-556 y 580.

CAMON AZNAR, J.: «Pintura medieval española». En S.A., t.XXII, (Madrid 1966).

CANTERA ORIVE, J.: *El pórtico y la portada de la catedral* (Vitoria 1951).

CHUECA GOITIA, F.: «La iglesia de Santa María de los Reyes de Laguardia». En B.I.S.S., 1957, t.I, pp. 39-45.

CLAVERIA ARANGUA, J.: *Iconografía de la Virgen en Navarra* (Pamplona 1942-1944).

CLAVERIA J. - VALENCIA, A.: *Crucifijos en Navarra. Esculturas. Cruces procesionales. Cruces de término*. Ed. Gómez (Pamplona 1962).

ENCISO VIANA, J.: «La primera construcción gótica de Santa María de los Reyes de Laguardia, Álava». En B.I.S.S. 195, t.I, pp. 21-32.

ESNAOLA, I. - MORENO, Merche: *Euskal Artearen Historia: Gotikoa Bizkaian*. Ed.Kriselu (Donostia 1990).

FERNANDEZ LADREDA, C.: «La Sonrisa Gótica». En *El arte en Navarra*, n.15. Ed. Diario de Navarra.

FERNANDEZ LADREDA, C. - GARCIA GAINZA, Mª C.: *Salve. 700 años de arte y devoción mariana en Navarra*. Exposición. Ed. Gobierno de Navarra. Caja de Ahorros de Navarra, Arzob. de Pamplona (Pamplona 1994).

GARCIA GAINZA, C. (dir.): *Catálogo Monumental de Navarra*. (C.M.N.) 9 vols. (Pamplona 1980-1997).

GIL MASSA, J. - ARAMBURU, Mª J.: *Euskal Artearen Historia: Gotikoa Nafarroan*. Ed. Kriselu (Donostia 1990).

GRANDE, M.: «Crutziaga». En *Vizcaya*, 25 (Bilbao 1965).

GUDIOL RICART, J.: «Pintura gótica». A.H. IX, 1955.

JIMENO JURIO, J.: *Monasterio de la Oliva*. T.C.P., n.66 (Pamplona s/d).

JIMENO JURIO, J.: *Fitero*. T.C.P. n.72 (Pamplona s/d).

JIMENO JURIO, J.: *Artajona*. T.C.P. n.45 (Pamplona s/d).

JIMENO JURIO, J.: *Olite monumental*. T.C.P., n.93 (Pamplona s/d).

KORTADI, E.: «Arte Gótico». En *Arte Vasco* (San Sebastián 1982) pp. 101-130.

LACARRA DUCAY, M.C.: *Aportación al estudio de la pintura mural gótica en Navarra* (Pamplona 1974).

LACARRA DUCAY, M.C.: «Pintura mural gótica en Navarra y su ámbito de influencia». En A.P.M. 15, 1996, 171-193.

LACARRA DUCAY, M.C.: «Pintores aragoneses en Navarra durante el siglo XIV». En P.V. 1979, 81-86.

LAHOZ, L.: *El arte gótico en Álava*. Diput. Foral de Álava (Vitoria 1999).

LAHOZ, L.: «El friso de Tuesta y lo comienzos de la escultura gótica en Álava». En A.P.M. 11, 1993, 57-72.

LAHOZ, L.: *Aproximación estilística e iconográfica a la portada de Deva*. A.P.M. (Ondare 16), 1997, 5-54.

LAMBERT, E.: *El arte gótico en España en los siglos XII y XIII* (Madrid 1977).

LARREA, A.: «La cruz de Krutziaga», En E.D. III, 1911.

LOPEZ DE GUEREÑU, G.: *Álava, solar de Arte y de Fe* (Vitoria 1962).

LOPEZ DE SABANDO, J. - PORTILLA, M.J.: *Euskal Artearen Historia: Gotikoa Araban*. Ed. Kriselu (Donostia 1990).

LOPEZ DEL VALLADO, F.: *Arquitectura monumental cristiana en el País Vasco* (Bilbao 1920).

LOPEZ DEL VALLADO, F.: «Santa María de los Reyes y San Juan Bautista de Laguardia». En R.I.E.V. (San Sebastián 1921).

MARIN, H.Mª : *Abadía cisterciense de la Oliva. Historia y Arte*. T.C.P. n.242 (Pamplona, s/d.).

MARTIN IBARRARAN, E.: *Santos Cristos en Álava* (Vitoria 1993).

MARTINEZ DE AGUIRRE, J.: «Castillos y Palacios góticos en Navarra». En *El arte en Navarra*, n.12. Ed. Diario de Navarra.

MARTINEZ DE AGUIRRE, J.: «La pintura mural gótica». En *El arte en Navarra*, n.13. Ed. Diario de Navarra.

MARTINEZ DE LAGOS, E.: «¿Una marginalia realizada en piedra? A propósito del dintel de Santa María de Olite». En A.P.M. 15, 1996, 383-395.

MARTINEZ DE MARIGORTA, J.: *La catedral de Santa María de Vitoria*(Vitoria 1964).

MARTINEZ DE SALINAS, F.: «Portada de la Parroquia de San Pedro de Treviño». En A.P.M. n.2, 1983, 7-19.

MESURET, R.: «De Pamplona a Toulouse. En torno a Juan Oliver». En P.V. XIX, 1948, 9-18.

MOLERO, Mª L.: «La sculpture du cloître de Pamplune». En *Cahiers de civilisation médievale*, 35, 1992.

MORAL, T.: *Monasterios*. T.C.P. n.35 (Pamplona s/d.).

ORBE SIVATTE, M.de : «Relicarios medievales». En *El arte en Navarra*. n.16. Ed. Diario de Navarra.

RECONDO, J.Mª : *Castillos*. T.C.P. n.22 (Pamplona s/d).

SAN JOSÉ SEIGLAND, *Castillos y Torres-Fuertes del País Vasco*. Ed. Lancia (León 1994).

SESMERO PEREZ, F.: «Arquitectura religiosa en las villas vizcaínas durante la Edad Media». En *Las formas de poblamiento del Señorío de Vizcaya durante la Edad Media (1975)*. (Bilbao 1978), pp. 355-368.

STEPPE, J.C.: «Las pinturas murales de Gaceo. Una catequesis a través del arte». En C.M.V., t.V, 1982, pp. 179-245.

TORRES BALBAS, L.: «Arquitectura y escultura góticas». En A.H. t.VII.

URANGA, J.E. - IÑIGUEZ ALMECH : *Arte Medieval Navarro*. (Pamplona 1971-1973) t.III, IV y V.

URANGA, J.E.: *Cien imágenes navarras de la Virgen* (Pamplona 1972). Ed. Diario de Navarra.

VALDÉS FERNANDEZ, M.: «Factores de unidad y diversidad en la arquitectura religiosa vasca gótica». A.P.M. n.15, 1996, 103-123.

VALLE LERSUNDI, P. del: «Estudio arquitectónico de Santa María de Lekeitio». En *Kobie. Bellas Artes.* 7, 1990, 51-84.

VAZQUEZ DE PARGA, L.: «La Dormición de la Virgen en la catedral de Pamplona». En P.V. 1946, 241-258.

VV.AA.: *Nosotros los vascos. Arte. El estilo gótico*. Ed. LUR. 1990. T.II, 220-381.

VV.AA.: *Monumentos Nacionales de Euskadi (= M.N.E.)* (Bilbao 1985). 3 vols.

VV.AA.: *Catálogo Monumental de la diócesis de Vitoria (= C.M.V.)* (Vitoria 1967-2001) 8 vols.

VV.AA.: *Bizkaia. Arqueología, Urbanismo y Arquitectura Histórica* (dir. J.A. Barrio Loza). Ed. Diput. F. de Bizkaia. (Bilbao 1989), 3 vols.

VV.AA.: *Euskal Artearen Historia*. Ed. Kriselu. (Donostia 1990).



Retablo Mayor de Santa María de Lekeitio. Detalle. La dormición de la Virgen.

8.

El fin del arte medieval



El Príncipe de Viana entre emblemas reales.

CONTEXTO

EL CREPÚSCULO DEL FEUDALISMO

LA "NAVARRIZACIÓN" DEL REINO

En el curso del ***siglo XV****, en el reino navarro se siguió emulando las empresas culturales y artísticas de la corte francesa. Pero la Corona navarra no disponía de los medios económicos de su modelo de l'Ile-de-France. Los reyes comprendieron que había que recurrir a duras leyes fiscales. La mayor parte de las tierras navarras pertenecían a la Corona; una buena parte también a la nobleza y a la Iglesia. Y las clases inferiores vivían a un nivel económico cercano a la miseria. Al menos bajo* ***Carlos II (el Malo)****, se impusieron castigos crueles contra los que se resistían al cumplimiento de las nuevas leyes fiscales. Además, un año antes de su ascensión al trono navarro (1348), la peste negra se había cebado especialmente en Navarra diezmando a la población.*

Un hecho importante es que con ***Carlos II (1349-87) y Carlos III (1387-1425) la dinastía Evreux*** *se fue «hispanizando» y «navarrizando» por medio de enlaces matrimoniales y nuevas relaciones políticas.*[1] *Y sobre todo, Carlos III acabó con las obsesiones de dominio en tierras francesas que había heredado de su padre, y los franceses que ocupaban altos cargos de administración fueron sustituidos por personas de la nobleza y la burguesía navarras. Pero la recaudación fiscal siguió siendo muy onerosa para el pueblo bajo, pues el rey necesitó grandes sumas para el sostenimiento de una corte fastuosa y para la construcción de su palacio de Olite y de la nueva catedral.*[2]

EMERGENCIA DE UNA CLASE

Para entonces la Orden del Cister había realizado varias fundaciones en Navarra. Mediado el siglo XIII, toman el relevo las nuevas Ordenes Mendicantes: ***Franciscanos, Dominicos, Carmelitas y Mercedarios****. El nacimiento y progreso de una nueva clase social,* ***la burguesía****, y el encauzamiento de las energías de* ***las clases nobles*** *hacia empresas cada vez más constructivas a imitación del poderío ostentoso de las monarquías europeas, tenía que contribuir al mecenazgo artístico por parte de las clases adineradas al mismo tiempo que el* ***pueblo bajo*** *(labradores, collazos, moros y judíos) sufrían una penosa opresión fiscal. Ya advertimos en el capítulo anterior cómo ese desarrollo económico contribuyó a que se produjeran las grandes iniciativas del arte gótico, y efectivamente en ese estilo siguieron alzándose iglesias y palacios.*

LA CRISIS NAVARRA

Mientras en Castilla la autoridad y el poder real de los Trastámara aumentaba incesantemente en el curso del siglo XV, en Navarra lo que crecía era el poderío de varios linajes nuevos, bastardos de sangre real, (Carlos III tuvo ocho hijos legítimos y seis bastardos) que gobernaban la mayor parte del territorio.[3]

Al morir el rey Noble (1423) le sucedió su hija doña ***Juana****, casada con* ***Juan II de Aragón (1441-1479)****, con lo cual en Navarra se instalaba una* ***dinastía aragonesa****, a pesar de los derechos que en el testamento de Doña Juana se le reconocían al hijo de ambos,* ***Carlos, Príncipe de Viana****, cuando alcanzase la mayoría de edad. Las disensiones y operaciones bélicas que se sucedieron entre los partidarios del rey de Aragón (****Agramonteses****) y los de su hijo Carlos (****Beaumonteses****), fomentadas por la ambición de los reyes de Castilla, dieron como resultado la pretensión de Juan II de que Navarra pasara a poder de su hija, Doña Leonor, casada con el Conde de Foix. Durante un tiempo la tierra navarra estuvo dividida en dos gobiernos. La muerte del Príncipe de Viana es 1461 y la de su hermana Doña Blanca (1464), facilitó una política favorable a Castilla, gobernada desde 1474 por Fernando de Aragón, hijo de Juan II y de su segunda mujer, Juana Enríquez. Al morir Juan II (1479) la corona de Navarra pasó a* ***Francisco de Foix (Febo)*** *por ser nieto de Doña Leonor. Pero, habiendo fallecido pronto (1483), la viuda regente convocó las Cortes e hizo jurar como reina a su hija* ***Doña Catalina*** *casándola con* ***Don Juan de Albret (1484)****. A este matrimonio siguieron tensiones y luchas interminables entre el norte y el sur de Navarra (Pamplona y Tudela) no lográndose que los reyes Catalina y Juan entraran en su reino y fueran coronados en Pamplona hasta el 12 de Enero de 1494.*

1. J. ZABALO ZABALEGUI, «El Reino de Navarra en la Baja Edad Media». En Historia del Pueblo Vasco. (San Sebastián 1978) p. 141.
2. V. datos concretos sobre estas inversiones en ZABALO ZABALEGUI, O.c. , p. 144 ss.
3. Esas grandes casas, nacidas de hijos bastardos de los reyes, y dotadas de poderosas rentas, fueron las de los Beaumont, la de Navarra, la de Peralta y la de los Condes de Cortes que terminó por unirse a la de Navarra. Eran superiores a los demás nobles, de rancia historia y tradición; no estaban arraigados en una tierra o solar, y al sentirse engrandecidos por donaciones de los reyes, su ambición era especialmente personal e insolidaria, y sus mutuas rencillas y conflictos armados contribuyeron a un progresivo desprestigio de la autoridad real y acabarían llevando el reino a su ruina.

El intento de los nuevos reyes navarros por concertar alianzas con Castilla fracasó por la inesperada muerte de Felipe el Hermoso, rey consorte de Castilla, por la hostilidad del belicoso Conde de Lerín, jefe de los beaumonteses, y por la intervención de Fernando el Católico que, tras declarar la guerra a Francia, invadió Navarra apoderándose de Pamplona en Julio de 1512.

LA INCORPORACIÓN A CASTILLA

Desde entonces, y a pesar de tres intentonas de los Albret (a Juan de Albret le sucedió su hijo Enrique) y de los reyes de Francia por recuperar el reino (1512, 1517 y 1521), la Navarra subpirenaica quedó definitivamente incorporada a la Corona de Castilla, mediante un pacto por el que conservaba su categoría de Reino con sus particulares órganos de gobierno, el Real Consejo y las Cortes. Enrique de Albret siguió gobernando en Benavarra, y también en Laburdi, que había pertenecido a los ingleses desde el siglo XI hasta 1456. La autonomía de la Alta Navarra iría quedando progresivamente mermada, dado el creciente poderío que iba a adquirir la monarquía hispánica en el curso del siglo XVI.

AFIANZAMIENTO REAL

Mientras tanto, en las Provincias vascas amanecía una esperanza de paz y libertad para las Villas que, como dijimos, para sacudirse el yugo de los Linajes, habían empezado a coaligarse en ***Hermandades****. La primera Hermandad se formó en 1329. A partir de entonces las Hermandades fueron promulgando* ***Ordenanzas*** *que, mediante el celo de los Corregidores reales, eran aprobadas y respaldadas por el Rey de Castilla. Muchas villas se amurallaron, y entre los nobles o «Parientes Mayores» que, constituidos en bandos, antes se habían peleado entre sí, se produjo una tendencia a unirse (mediante treguas y enlaces matrimoniales) con el fin de no perder su antigua hegemonía. Se conserva abundante documentación sobre las peticiones que las aldeas rurales dirigían al Rey solicitando licencia para avecindarse en las villas cercanas. Este progresivo desplazamiento de la gente rural hacia las villas favoreció el nacimiento de una nueva clase social, la de los burgueses, que al detentar las fuerzas económicas y financieras fueron también acaparando el poder político y urbano.*

Por otra parte, la concordia entre el progreso de la clase llana y burguesa con los intereses de unas monarquías que empezaban a afianzar su poder sobre la nobleza facilitó el apoyo de los reyes a todas las ***empresas instauradoras y artísticas*** *que respondieran a los deseos religiosos del pueblo. A partir del gótico, muchas obras de arquitectura, y de artes plásticas en general, van a merecer el apelativo de «****reales****».*

'EL OTOÑO DE LA EDAD MEDIA'

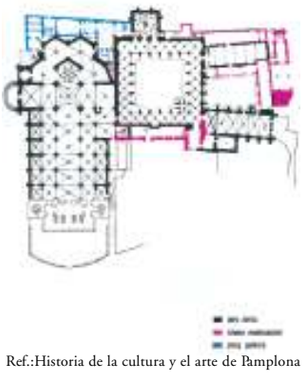
Vamos a iniciar este capítulo del arte vasco tardogótico partiendo del ***último decenio del siglo XIV*** *en el que parecen coincidir varios hechos significativos: en Navarra el inicio de una «****navarrización****» de la vida política respaldada por la dinastía de los Evreux; y en las Provincias, la decisiva* ***decadencia del poderío de los Linajes****, el final del feudalismo, y la ascensión política y social del* ***municipalismo****. Justamente se ha subrayado la importancia de dos hechos que parecen marcar el año 1397 (el de las famosas Juntas de Guetaria) como fecha trascendental: el correcto* ***desarrollo de las relaciones comerciales*** *y el inicio de un nuevo* ***poder político de base territorial****.*

Religiosamente*, la situación de la sociedad cristiana en Euskal Herria, como en toda Europa, es depresiva. Las consecuencias del largo cisma de Occidente (1378-1417) y las endémicas lacras del absentismo episcopal, de la codicia de los altos jerarcas civiles y eclesiásticos, de la ignorancia y la inmoralidad del clero, etc. han merecido que a este período se le aplique el conocido calificativo de Huizinga, el «otoño de la Edad Media».*

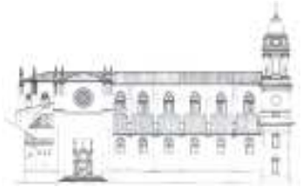
Todo ello no impidió que ***el siglo XV*** *fuera para el País Vasco una época de* ***fecundidad cultural y artística****, y en ello debió influir la progresiva vinculación de los territorios vascos con las Coronas de Aragón y de Castilla.*

CATEDRAL DE PAMPLONA (N).





Ref.:Historia de la cultura y el arte de Pamplona



Ref.:La Catedral de Pamplona.



Ref. C.M.N.



Ref. gráfica: Hiribarrak. Pamplona.

1.

■ LA ARQUITECTURA BAJOMEDIEVAL EN NAVARRA

El último período del arte bajomedieval, al que cronológicamente situamos en la última década del siglo XIV, puede señalarse con las obras de la catedral de Pamplona.

LA CATEDRAL DE PAMPLONA

Su construcción se comenzó pocos años después del hundimiento de su coro en 1391. La inició el obispo y luego cardenal *Martín de Zalba* (m. en 1403) por la nave del Evangelio; y las obras se prolongaron durante todo el **siglo XV**. Al menos en 1439 está al frente de la fábrica el *maestro Jehan Lomme de Tournai* (que fallecerá en Viana en 1449), y están documentados los nombres de los principales mazoneros que continúan dirigiendo la obra.[4]

El templo tiene tres naves: la central alcanza 26 m. de alto y 12,20 de ancho, mientras que las laterales sólo miden 12,80 m. de alto y 7 de ancho. Estas tienen abiertas entre los contrafuertes unas ***capillas*** tan altas como las naves laterales. Por tanto, a cada tramo de la nave corresponde una capilla, salvo en las dos capillas cercanas a la fachada occidental que son dobles ocupando el área de dos tramos (como también en las dos primeras del lado sur).

El ***crucero*** está formado por una nave transversal, ligeramente acusada en planta y alzado.

La ***cabecera*** del templo es especialmente curiosa; pues su capilla mayor es de planta pentagonal irregular, inmediata al crucero, con cuatro tramos radiales en torno, hexágonos regulares las dos centrales y pentágonos irregulares los extremos. La mitad anterior de cada uno de ellos sirve de girola y la otra de capilla.

Los *soportes* que separan las naves son pilares de forma romboidal, compuestos por doce

4. Para los aspectos financieros de la fábrica de la catedral iruñesa, los contratos con los maestros y obreros que en ella trabajaron y el apoyo económico que aportaron los reyes navarros, especialmente Carlos III el Noble, véase Javier MARTINEZ DE AGUIRRE, «Arte y Monarquía en Navarra 1328-1425». En P.V. 1987, 254-272.

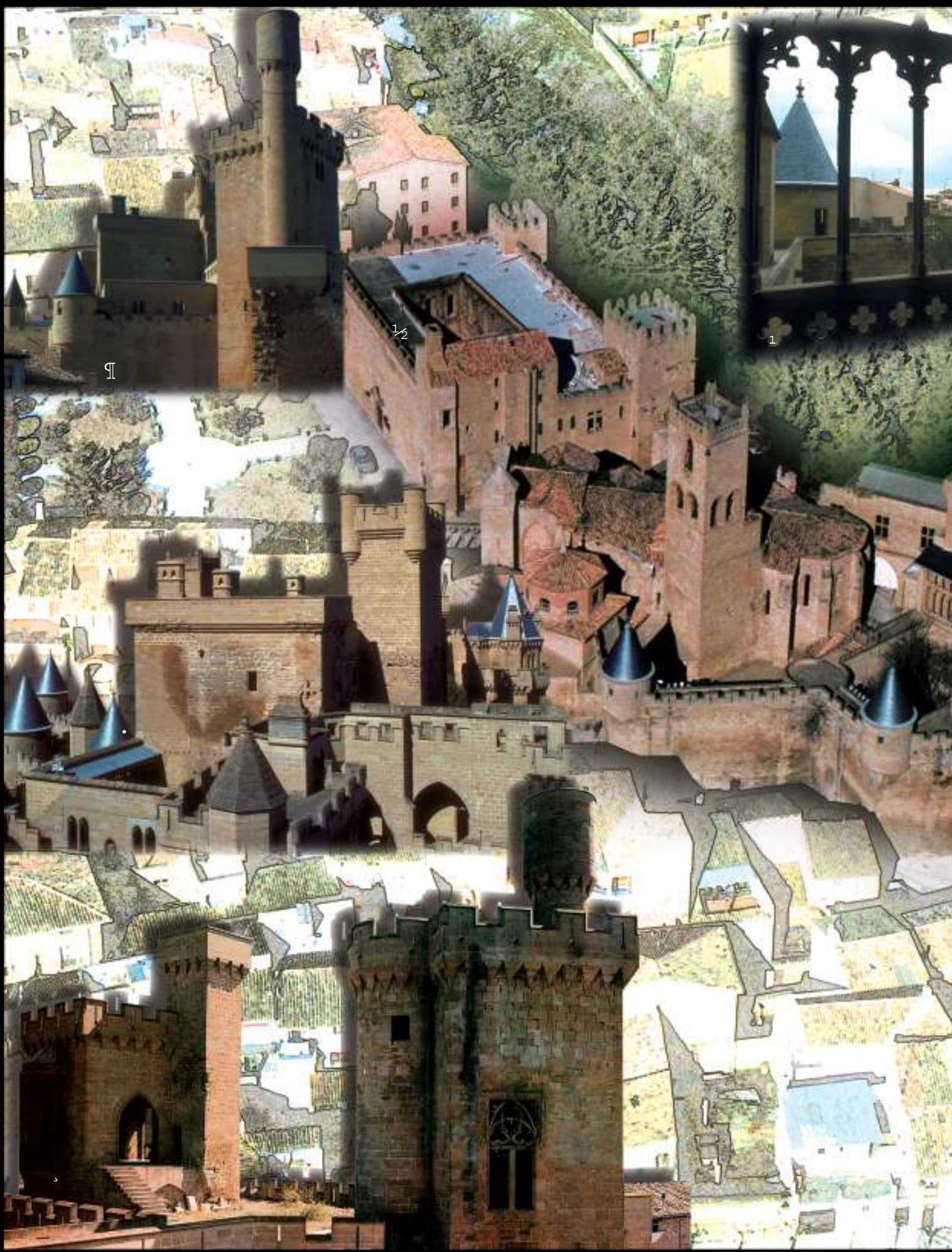


1

1.- Ruinas de San Pedro. Viana. 2 y 3.- Nave central de la Catedral de Pamplona (C.M.N.). 4.- Catedral de Pamplona. 5.- Nave lateral izquierda de la Catedral de Pamplona 6.- Bóveda de la nave central de la Catedral de Pamplona.



Arquitectura. Gótico civil. Navarra



1, 2, 3, 4 y 8.- Castillo-palacio de Olite. 5.- Torre de Ayanz. 6.- Castillo de Marcilla. 7.- Torre de Artieda.

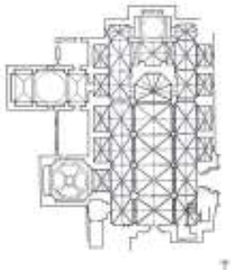


SANTA MARÍA. VIANA (N).











Ref. gráfica: Gran Enciclopedia navarra. t. XI.

columnillas separadas por molduras cóncavas; tales columnas reciben el peso de los arcos fajones y de los formeros así como de los nervios diagonales.

Las ***bóvedas*** son de ojiva, sencillas en las naves, en las capillas de las laterales, y en los brazos del crucero, en los que se añadió, lo mismo que en la nave mayor, un combado o ligadura longitudinal; en los tramos extremos del crucero hay, además, otro transversal. Cubre el del centro una bóveda estrellada con combados y terceletes. De la misma clase, pero más complicada, es la de la capilla mayor. Los cuatro tramos que la rodean tienen bóvedas de seis nervios coincidentes en una clave común.

La luz entra por los ventanales no muy grandes y dispuestos a mucha altura en la nave central, por otros vanos pequeños en las naves laterales, y por los dos ***rosetones*** del crucero, con tracería del siglo XV.

Originalidad y anomalía. Los historiadores que la han estudiado (Street, Madrazo, Brutails, Lampérez y Lambert)[5] han destacado como principal singularidad la unión de las dos disposiciones descritas: **cubrición única** con bóveda común para las capillas absidales y la girola, y **número par de arcos** de comunicación del presbiterio y la girola con el consiguiente pilar en el eje.

Se ha buscado el parentesco de ese testero tan original con catedrales anteriores de *Normandía* e *Inglaterra*, y más directamente con la de *Bayona* cuando, en la primera época de su construcción, dependía de la corona de Inglaterra.

Es verdad que la nave mayor, al carecer de triforio, comunica una cierta impresión de *austeridad y sequedad*. También el exterior es severo, predominando los muros macizos sobre los huecos. A pesar de ello, Torres Balbás elogia la *grandiosidad* del espacio interior, «cuya nave central no necesita más que la colocación de unos buenos tapices bajo las ventanas para ser uno de los más bellos e impresionantes de nuestros templos medievales».[6]

SANTA MARÍA DE VIANA

Salgamos ahora de la capital navarra para recordar una obra eminente del gótico bajomedieval: la gran iglesia de Santa María de Viana, que no tiene datación conocida, pero se la supone iniciada en el *último tercio del siglo XV*.

El templo es una arquitectura compleja, que presenta un ***triforio*** en la parte baja de sus muros; una ***girola*** de planta cuadrada, con una ***capilla*** que queda entre los dos contrafuertes radiales del fondo, y que es la única que se hizo de las tres que probablemente se habían planeado como coronamiento de las tres naves. La *nave central* es dos tercios más alta que las laterales y poco menos del triple en su anchura, siendo ésta de unos 8 m. Está contrarrestada por arbotantes de un solo arco, como en la catedral iruñesa. A los lados de las naves y girola quedan abiertas sendas hileras de capillas, y encima corre un amplio triforio, con su tracería de ventanas de seis arcos apuntados, que recorre todo el perímetro del templo.

• ARQUITECTURA CÍVICO-MILITAR

DEL CASTILLO A LA CASA-FUERTE PALACIEGA

Ya vimos en el capítulo anterior las razones y modos de la arquitectura militar que sembró de castillos el suelo navarro en los siglos XII y XIII.

El castillo real de Olite sirvió de modelo durante el siglo XV a los nobiliarios **Castillo de Arazuri** y **Castillo de Artieda**, con sus cuatro ***lienzos murales*** y cuatro ***torres*** en torno a un patio de armas.

Según se va pasando del reinado del belicoso Carlos II al de su hijo Carlos el Noble, la tipología de las Casas-Fuertes va perdiendo su aspecto de hermetismo defensivo y denunciando más claramente su ***destino palaciego***: más abundantes y más amplios vanos, disminución de la maquinaria defensiva, etc.

Fue Carlos el Noble quien mostró más afición a la construcción de castillos residenciales que parecen alzarse más con pretensiones ostentosas de poderío y suntuosidad que con intenciones bélicas; como fue el **Castillo de Tafalla**, lamentablemente demolido.

Especialmente grandioso fue el **Palacio-Fortaleza**, de ladrillo, que rivalizando con las pretensiones regias, construyó en **Marcilla** Mosén Pierres de Peralta (1425).

El de **Torres** era también, en el siglo XVI, más un palacio que una fortaleza aunque conservara siempre enhiesta su famosa ***Torre Alta***.

EL PALACIO REAL DE OLITE

En todo caso, debe reconocerse que el ejemplar más notable y modelo de reconstrucciones entre los castilos medievales de Navarra será siempre el **palacio real de Olite**, alzado sobre un primitivo núcleo de época romana.

Lo que hoy vemos es el resultado de un largo proceso de edificaciones a partir del reinado de **Teobaldo II**, que lo habitó en 1269, hasta **Carlos III el Noble** que lo engrandeció, añadiéndole varias torres (en conjunto serán más de 20), galerías, claustro, etc. y embelleciendo todas las estancias con una riquísima decoración al *gusto francés*, aunque ayudado también por decoradores navarros, aragoneses y moros, convirtiéndolo así en «uno de los más bellos conjuntos de España».[7]

Desgraciadamente lo que hoy se conserva, a pesar de las últimas restauraciones, no da idea exacta de lo que fue aquel complejo palacial que causó asombro al caballero alemán Munzer cuando se lo enseñó el Príncipe de Viana: «No hay rey que tenga palacio ni castillo más hermoso de tantas habitaciones doradas».

2.

■ EL GÓTICO TARDÍO EN ÁLAVA

• LA ARQUITECTURA RELIGIOSA

SALVATIERRA

A 25 km. de la capital alavesa, en medio de la Llanada oriental de la provincia, la villa de

5. L. TORRES BALBAS, «Arquitectura y escultura góticas». En A.H. t.VII, p. 502; también Filiación arquitectónica de la catedral de Pamplona. En P.V. n.24, 1946, 471-508. Street, Madrazo, Brutails y Lampérez señalaron también esas extrañas irregularidades del presbiterio catedralicio; pero fue Elie Lambert (P.V. 1951, 29) quien las recalcó con mayor detalle: posición del eje del ábside oriental «en un vértice angular, en lugar de en un lado recto perpendicular al eje; capillas radiales poco profundas, reunidas a la girola por un mismo sistema de bóvedas de ojivas; traza general del plano obtenida por la yuxtaposición de cuatro exágonos en torno de los lados del presbiterio; irregularidad de los dos exágons inmediatos al crucero para alcanzar la saliente de los tramos extremos de éste, formando ángulos agudos al lado de los muros macizos que cierran a oriente los brazos del crucero; desigualdad, finalmente, de los dos exágonos que cierran la cabecera hacia el Sur, llegando hasta el muro del claustro, pero dejando libre hacia el Norte el ancho de la pequeña construcción románica más antigua, en parte reedificada en época clásica...».

Salvatierra ofrece dos buenos ejemplares de iglesias del gótico tardío.

Santa María. La **parroquia de Santa María** es una bella muestra de tantas iglesias del País Vasco, iniciadas en el siglo XV y terminadas en el XVI.

Exteriormente su núcleo rectangular de gran altura da a este templo un *aspecto de fortaleza militar*, que no se reduce a mera apariencia. Un sistema de sólidos contrafuertes apoyan la cabecera poligonal y el cuerpo alto del edificio, y los arbotantes que descansan en otros contrafuertes exteriores; éstos están horadados por un camino de ronda que rodea todo el conjunto.

Internamente sorprende la amplitud del espacio, repartido en tres naves, siendo más alta la central, permitiendo así la iluminación del interior por vanos abiertos en el lado sur. Tiene cuatro tramos, más otro que se abre a la capilla mayor.

Las ***bóvedas*** son de diverso tipo: radial la de la cabecera, de crucería sencilla la más cercana a ella y las laterales cercanas a los pies, y estrelladas con terceletes las restantes del centro y las dos laterales próximas a la cabecera. En los tramos de los pies la cubierta descansa sobre gruesos pilares cilíndricos con columnillas adosadas. Los otros pilares, más delgados, están constituidos por baquetones correspondientes a la molduración de los arcos formeros, de los arcos fajones y de las ligaduras de las bóvedas.

En *estilo plateresco* se construyó el ***coro*** en 1530. Y abundantes formas ornamentales, abstractas y figurativas, de ese estilo y del renacimiento se reparten por todo el conjunto haciendo de toda esta iglesia un ***conjunto híbrido*** muy singular.

San Juan. Como la de Santa María, la **parroquia de San Juan** es de finales del siglo XV y principios del XVI. Un monumental ***pórtico barroco*** de planta pentagonal precede a la puerta de la amplísima iglesia gótica, un severo conjunto en forma de paralelepípedo.

El templo: tres naves de desigual altura, separadas por arcos apuntados y pilares rectangulares esquinados con columnillas adosadas de sección cilíndrica, y seis tramos que se cubren con bóvedas de crucería sencilla y ligaduras en la nave central. Un séptimo tramo en las tres naves sirve como base para el ***coro***. Los capiteles de los pilares imitan hojas de roble.

Lo más original de este templo es que tanto su capilla mayor como su ***ábside***, cubierto por bóveda radial, presentan una ***estructura* rectilínea** que da a esta iglesia, como a la de Santa María, vista desde el exterior, un ***aspecto de fortaleza***. El interior, en cambio, tiene muchos aditamentos de siglos posteriores, capillas, retablos y obra escultórica de magnífica factura.

Orduña, Llodio-Laudio y Arzeniega

En la zona septentrional cercana a Bizkaia merecen recordarse varios edificios.

Santa M.ª de Orduña. La iglesia de **Santa María** de Orduña es, en esta zona, el único edificio gótico con ***planta de cruz latina y tres naves***. Tiene seis capillas laterales, tres en cada flanco. Debió de existir un primer templo ya en la segunda mitad del siglo XIII. Pero los principales elementos arquitectónicos que hoy vemos denuncian que la iglesia actual se inició bien entrado el **siglo XIV**, y que su fábrica debió de alargarse durante toda la siguiente centuria y no se concluyó hasta finales del siglo XVI.

«Se trata de un **templo-fortaleza** adosado a la muralla, con paseo de ronda o adarve en su cabecera y los contrafuertes de la misma horadados para circular por dicho paso. Muestra este templo en su construcción la austeridad y la elegancia de un arte en su plenitud, veraz en sus elementos y limpio en sus soluciones arquitectónicas. La misma sencillez se acusa en los pilares fasciculados con capiteles simplemente moldurados, formando franjas corridas sin decoración figurativa, a excepción de dos en la cabecera y otros dos en la nave, ornamentados con animales fantásticos y figuras humanas. Los arcos de la construcción, torales, fajones y formeros, apuntados todos, perfilan sus vanos con finas molduras respondiendo a la *simplicidad elegante* de toda la obra».[8]

N.ª Sra. del Yermo. Buen exponente del gótico tardío es el **Santuario de Nuestra Señora del Yermo** en Llodio-Laudio, obra de fines del siglo XV o muy de comienzos del XVI en alguno de sus elementos.

El templo consta de ***dos naves***, la central más elevada y la lateral desplegada en el costado sur de aquella. Su cabecera ochavada, cubierta por bóveda de seis nervios convergentes en una clave central, se extiende a ambos lados mediante dos capillas cerradas por bóvedas de crucería. La dos naves, de dos tramos, se cubren con sencillas bóvedas de crucería, y se apean en pilares fasciculados con capiteles sin decorar. El templo recibe **la luz** de dos ventanales abiertos en el presbiterio, de otros tres en la nave lateral y uno en los pies del templo.

En el exterior destacan los ***arcos de acceso*** al templo, baquetonados con ligero apuntamiento conopial en sua arquerías, el grosor de los estribos exteriores y la banda o imposta que se eleva para cobijar a modo de cáliz el óculo de los pies del templo, prolongándose hasta abrazar toda la fachada posterior del mismo, según el gusto de finales del siglo XV.

N.ª Sra. de la Encina en Arzeniega. El **santuario de Nuestra Señora de la Encina** en Arzeniega es otro templo de primera línea.

El templo de planta rectangular, tiene ***tres naves***, presbiterio ochavado con nervaduras convergentes en una clave y un tramo corto de bóveda sexpartita uniendo el presbiterio con la nave central, Se cubre ésta por tres tramos de planta cuadrada y bóveda nervada; en dos de ellos, los nervios no convergen en los polos de la bóveda, sino que limitan sendos espacios cuadrados que, aunque remotamente, recuerdan ciertas soluciones arquitectónicas musulmanas; las otras bóvedas son de terceletes, de finales del siglo XV.

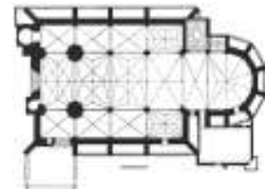
Carece este templo de amplios vanos y de portadas ostentosas. Los capiteles de los pila-

Santa María. Salvatierra (A)

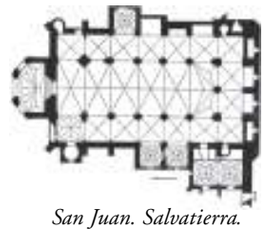


Ref. gráfica: M.N.E. Álava

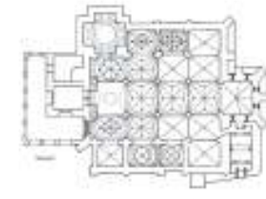




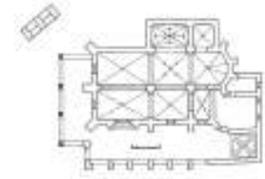
Iglesias alavesas



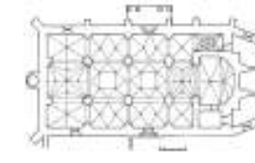
San Juan. Salvatierra.



Sta María. Orduña.



Sta María del Yermo. Llodio



Santuario Virgen de la Encina. Artziniega.
Ref. gráfica: C.M.V.

6. L.TORRES BALBAS, «Filiación arquitectónica de la catedral de Pamplona». En P.V. 24, 1946, p. 501.

7. V. en C.M.N. III, 312-335 un completo estudio histórico-artístico de castillo-palacio de Olite, con abundante bibliografía.

8. Sobre Santa María de Orduña, véase C.M.V., t.VI, pp. 103-104 y 663-681.

PALACIO DE GUEVARA (A).

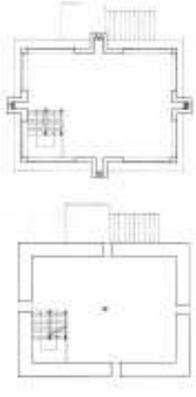




Ref. gráfica: M.N.E. Álava

TORRE DE MENDOZA (A).





Ref. gráfica: M.N.E. Álava

res se decoran con simples anillos moldurados y los arcos fajones y formeros carecen de decoración. La profusión ornamental característica del último gótico se manifiesta aquí únicamente en las ***pinturas de las bóvedas***, algunas del siglo XV y comienzos del XVI, una con la fecha de **1498**. Por lo demás, es un sólido edificio, bello en su sobriedad y en su elegancia arquitectónica.

ELEMENTOS GÓTICOS

Al margen de los templos góticos reseñados, los que podrían citarse por alguna relevancia artística son de época muy tardía y, generalmente, han sido muy transformados con posterioridad.

Obra gótica en bóvedas, arquerías y portadas, puede encontrarse en iglesias como:

- **Escolumbe**, **Andagoya** y otras en la zona de **Kuartango**; **Urarte**, **Añastro**, **San Juan de Treviño**, etc.
- en el *condado de Treviño*;
- y en **Atauri**, **Leorza**, **Alaiza**, **Galarreta**, **Ordoñana**, **Ocáriz**, **Vírgala Mayor**, **Alegría**, **Andollu**, **Arriaga**, **Gámiz**, **Guereñu**, **Martioda**, **Urrialde**, en la *Llanada*.

Destaca en el extremo oriental de la Llanada la **iglesia de Nuestra Señora de *Santa Cruz de Campezo-Kanpezu***, que ofrece aún muestras notables de su originaria fábrica gótica, de llamativa solidez y una ***austeridad casi románica***, adoptando un aparejo mezclado de sillería y sillarejo. Es de ***planta*** de salón con capillas laterales entre contrafuertes, rematada en la cabecera con ábside poligonal y en los pies con una torre. El ***ábside***, ochavado y macizo, se apoya al exterior sobre cinco sólidos contrafuertes, rematados en piñón de doble vertiente, entre los que se intercalan vanos de arco apuntado, hoy cegados.[9]

• ARQUITECTURA CÍVICO-MILITAR

El historiador del arte gótico no puede dejar de lado la arquitectura cívico-militar de Álava en este período de su historia. Es bien sabido que lo que se ha conservado de esa arquitectura se concreta en los castillos y casas-fuerte, a las que, en cuanto concierne al ámbito alavés, Micaela Portilla dedicó una obra completa y exhaustiva.[10]

Pasan de **130** las **torres** estudiadas por la insigne investigadora alavesa. Verdad es que algunas de ellas, aunque muy importantes en la historia de Álava, han desaparecido por completo; de otras sólo han quedado restos poco significativos; otras se han transformado en casas de labranza; y no faltan algunas que, aun conservando rasgos tardogóticos, son obra del siglo XVI.

FORTALEZAS Y LINAJES

Se ha observado justamente (J.A.García de Cortázar) que para comprender la variedad de formas y estructuras de las torres fuertes (y la observación vale para las tres provincias vascas) hay que abandonar la idea de un complejo social formado por dos grupos unívocos en lucha, los parientes mayores y el pueblo llano.

Debe pensarse más bien, incluso dentro de la misma clase noble, en una *estructura piramidal*, en cuya cúspide estaba el más poderoso de los Parientes Mayores de un clan gentilicio, el llamado ***cabo de linaje***, pero teniendo a escala inferior una serie de ramas secundarias que, mediante una política matrimonial, se había ido creando, manteniendo una mutua solidaridad y constituyendo así una constelación de relaciones agnática y cognáticas de varios linajes que es lo que constituia *el Bando*.

No era raro incluso que, dentro de un mismo clan, surgiera la discordia y la ambición con el consiguiente enfrentamiento armado para mostrar quién «valía más», como el que en 1337 surgió entre Juan de Avendaño y su primo Pedro Ortiz de Avendaño sobre quién mandaba más en Arratia, y el que se saldó también con muerte del competidor entre Ochoa de Butrón y su pariente Iñigo Ortiz de Ibargoen «sobre cuál valía más en la tierra». Consiguientemente, tenía que haber diferencias, según la categoría del banderizo, tanto en el aparato arquitectónico de su Casa-Torre como en la solidez y fuerza de su equipamiento ofensivo y defensivo.

TORRES RESIDENCIALES Y TORRES URBANAS

En algunas de estas familias solidarias, ligados a un mismo «cabo de linaje» de una manera más o menos inmediata, el progreso económico o militar fue despertando el deseo de emular a los «Mayores» y acercarse a su rango mediante la construcción de torres residenciales, alzadas menos con fines militares que con pretensiones de prestigio social. Piénsese también que, junto a las torres rurales, fueron apareciendo por la misma razón, las torres urbanas; y que, al ritmo en que los Parientes Mayores iban siendo derrotados por las Villas y sometidos al poder real, iban también adaptándose a la nueva situación y consecuentemente transformando sus edificios residenciales. Es entonces cuando las torres, ya sea las construidas de nueva planta o las antiguas modificadas, van cambiando de estructura y de forma, adquiriendo caracteres que no responden ya a objetivos bélicos sino a directrices dictadas más por **principios estéticos y simbólicos.**[11]

Casi todas estas torres están construidas de ***mampostería*** pero con ***sillería*** bien labrada en esquinales, dinteles, arcos y jambas. A veces, el último piso es de madera; en muchos casos, en ese piso superior se ponía una pequeña estructura lígnea en forma de saledizo, un cadahalso que se apoyaba sobre modillones o ménsulas de piedra.

En Álava hay varias torres enclavadas en *recintos amurallados*; en otras han quedado restos que atestiguan la existencia de fosos. Normalmente la portada de acceso se situaba en el primer piso, y a ella se ascendía por un ***patín*** o escalera adosada al muro. En los ángulos de la torre algunas llevan ***cubos*** o ***garitones***.

Progresivamente según avanza el siglo XV, las torres se rodean de construcciones destinadas a la vida civil, o exentas al principio, se han ido embutiendo en edificios recientes. Se

9. *Sobre la iglesia de Nuestra Señora de Santa Cruz de Campezo, v. M.A. PORTILLA, J.EGUIA, Arciprestazgo de Treviño-Albaina. En C.M.V. t.II, 317-319; v. también J.LOPEZ DE GUEREÑU, Nuevas aportaciones a Álava, solar de arte y fe. En «B.I.S.S. 1974, 427-504; Anónimo, M.N.E. t.I, Álava, Vitoria 1985, pp. 55-70.*

10. *M.J.PORTILLA, Torres y Casas Fuertes de Álava, (Vitoria 1978) 2 vol.*

11. *Con este esquema Ignacio Arocena resume las ideas del historiador J.A.García de Cortázar en La sociedad vasca rural y urbana en el marco de la crisis de los siglos XIV y XV. (Bilbao 1975), p. 285. Véase I.AROCENA, Los Parientes Mayores y las guerras de bandos en Guipúzcoa y Vizcaya. En Historia del Pueblo Vasco. San Sebastián 1972, I, 151-172; v. también del mismo autor: Los banderizos vascos. B.R.S.B.A.P. 1969, pp. 217-312; VV. La sociedad vasca rural y urbana en el marco de la crisis de los siglos XIV y XV. «Actas del Simposio», Bilbao 1973. (Bilbao 1975); B. AGUINAGALDE, Gupuzkoako Dorretxeak eta Leinuak. «Bertan» n.11. Ed. Dip. F. de Gipuzkoa. (San Sebastián 1997), p. 76: «Raro es el Pariente Mayor que, para inicios del siglo XVI, no ha enlazado ya con un linaje de mercaderes, sean ferreros o no; todos ellos con una torre como patrimonio principal».*

ven también construcciones fuertes ceñidas por ***torreones*** en sus ángulos. Sobre la planta baja tienen dos o tres pisos.

En cuanto a los vanos, en las partes bajas de los muros sólo presentan ***saeteras*** o ***troneras*** para armas de fuego. Ventanas con mayor amplitud, frecuentemente de arco apuntado, se van abriendo en los pisos superiores, pero siempre con mucha parquedad, reflejando una vida más bien sobria y siempre vigilante. Sus dimensiones oscilan entre los 12 y 16 m. para las plantas y una altura que generalmente no pasa de los 20 m. El espesor de los muros oscila entre uno y dos metros.

Fortalezas alavesas

Torre de Guevara: Su solo nombre evoca la familia más poderosa en la historia de la nobleza alavesa. Si las primeras y legendarias noticias de los **Ladrón de Guevara** nos llevan a las oscuridades del siglo IX, en las luchas banderizas de siglos posteriores sabemos por documentación que fueron cabeza del *bando gamboino*, que se alinearon alternativamente a favor o en contra de los reyes navarros o castellanos. Fluctuando luego en el conflicto dinástico de Castilla en el siglo XIV, esa familia acabó del lado del triunfador Trastamara; y Enrique IV concedió a don Iñigo de Guevara el título de Conde de Oñate (1469).

El castillo de los Guevara, a 15 km. de Vitoria en la Llanada frente a la serranía de Elgeta, era una torre imponente que hoy se halla en estado ruinoso, pues el general Zurbano con trescientos kilos de pólvora lo hizo volar en la primera guerra carlista (1839).

Además del castillo, en la falda meridional de la loma se alzaba **el palacio** de los Guevara, de planta rectangular (35 x 40 m.) con cuatro ***torreones*** de ángulo y residencia de ***tres pisos*** sobre la planta baja. Los torreones, de planta cuadrada, medían 10 m. de lado y su espesor era de 1.40 m. Poco queda ya de su grandeza pasada. El torreón N.O. mantiene aún algo de su equipamiento militar: muchas ***saeteras*** en sus tres plantas y restos de modillones para el montaje del ***cadahalso*** defensivo.

Torre de Martioda: En la ruta que desde la Llanada alavesa se dirige hacia Kuartango, destaca la torre de Martíoda. Es también una de las de mayor relieve y significación en la historia de Álava, por pertenecer a la noble familia de los **Hurtado de Mendoza**, favorecida también por los Trastámara.

Es una esbelta construcción ***rectangular***, rodeada de edificaciones que, adosadas posteriormente a sus cuatro fachadas, ocultan las plantas baja y principal del ***torreón***, dejando exentos únicamente sus tres pisos superiores. Las fachadas del torreón miden 17 y 10 m. Sus muros son de mampuesto con buena sillería en los esquinales.

Torre de Mendoza: A la misma noble familia de los Mendoza perteneció la torre de ese nombre situada estratégicamente al oeste de la Llanada alavesa, muy próxima al puerto de Arrato. Muy bien restaurada en 1963, y convertida hoy en una especie de **museo didáctico** sobre la heráldica de la nobleza alavesa, presenta una vigorosa ***torre*** en el centro de un recinto amurallado.

Esta ***muralla***, aparejada con mampuesto de caliza de 1,70 m. de espesor, tiene una altura de 5 m., y una longitud de 25 m. por cada lado. En los cuatro ángulos dispone de ***torreones*** de un diámetro de más de 6 m.

El **torreón** es ligeramente rectangular (en torno a los 11 m.), tiene muros de 1,30 m. de espesor y alcanza una altura de 21 m. Tiene, como la muralla, una serie de ***saeteras***. Dispone de cuatro plantas; y la puerta principal se abre en el primer piso, con ***patín*** de acceso; y hay otra en la planta baja, junto a ventanas saeteras. Sus vanos superiores son pocos y estrechos, aunque se van agrandando según se gana altura. Debió de construirse en las primeras décadas del **siglo XIII**. En la reconstrucción moderna se le añadieron almenas y matacanes.

Torre de Orgaz: En **Fontecha**, al S.O. de la provincia, y a poca distancia del Ebro, en posición verdaderamente estratégica, y dentro del señorío de los Hurtado de Mendoza, se alzan dos torres medievales.

La llamada **torre de Orgaz** es hoy una de las más bellas de la provincia, con un palacio separado de la torre por un patio.

La **torre** debió de edificarse a fines del siglo XIV o principios del XV. Su planta rectangular mide 17,20 x 13,50 m. y su gran altura (25 m.) gana en relevancia por alzarse sobre un declive del terreno en el que está situado todo el conjunto. Sus muros son de 2 metros de espesor. Tiene grandes ***saeteras*** a los lados de ventanas geminadas.

El **palacio** anexo es también ***rectangular***, con dos fachadas de 27,30 m. y dos laterales de 13,50 m. Tenía dos plantas, pero hoy su interior sólo son ruinas. Muestra cuatro ventanas saeteras en el primer piso y cinco en el segundo.

Torre del Condestable: Se halla al N.O. de **Fontecha**, no lejos del núcleo de población. Debió de pertenecer a la familia de los **Solórzano** que emparentó con los Velasco (familia del Condestable de Castilla).

Presenta una planta casi cuadrada: 12,50 x 11,20. Su altura es de 20 m., está coronada por ***almenas***, y dispone en los ángulos de pequeños ***garitones*** sobre modillones, y algún ***matacán*** defensivo. Otros elementos destacables son sus ***saeteras*** y sus ***ventanales geminados*** con arcos apuntados y escudos. Hoy carece de cubierta; pero hay signos de que su estructura estaba asegurada por un machón que se apoyaba sobre los muros con tornapuntas.

A pesar de su **aspecto rudamente defensivo**, parece que su construcción, como la torre de Orgaz, no puede retrasarse más allá del último tercio del siglo XIV.

Torre Murga: Situada en el valle de Ayala, al borde de un río que le ofrece un foso natural, la torre Murga tiene interés para el historiador del arte por unas características que hacen de ella un tipo especial: el de las **torres exentas y defensivas** que en siglos posteriores fueron privadas de sus elementos defensivos

Torre y palacio de Villanañe (A).



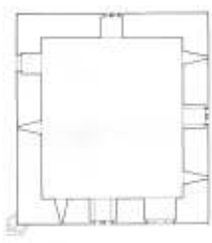




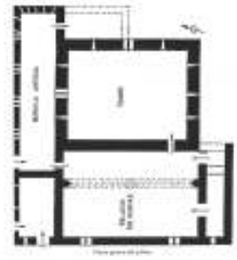
Ref. gráfica: M.N.E. Álava

Torre del Conde Orgaz y Torre del Condestable. Fontecha (A).





Plano de la torre del Condestable.



Plano de la torre de Orgaz.
Ref. gráfica: M.N.E. Álava

Arquitectura. Gótico tardío. Álava







1.- Interior de Santa María de Salvatierra (Ref. gráfica: C.M.V.). 2.- Santuario de Nª Sª de la Encina de Artziniega. 3.- Fachada de Santa María de Salvatierra. 4.- Fachada y portada barroca de San Juan de Salvatierra. 5.- Interior de San Juan de Salvatierra (Ref. gráfica: Álava en sus manos). 6.- Vista posterior de la iglesia de Santa María de Salvatierra.



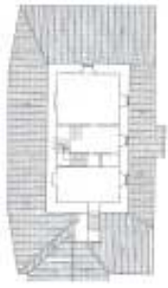


1.- Castillo (ruinas en primer plano) y Palacio de los Guevara (abajo a la izquierda) en el paisaje de la Llanada. 2.- Torre del Condestable. Fontecha. 3.- Casa-torre de los Varona. Villanañe. 4.- Torre de Quejana. Ayala. 5.- Torre de Mendoza.



MARTIODA (A).





Ref. gráfica: M.N.E. Álava



Casa de los Murga.
Valle de Ayala (A).

PALACIO DE QUEJANA.
VALLE DE AYALA (A).





Ref. gráfica: M.N.E. Álava.

(saeteras, etc.) y ceñidos en tres de sus lados por un palacio señorial. La torre fue construida en el siglo XIII por Juan Sánchez, del linaje de los Ayala.

La fábrica original es de mampuesto con esquinales de sillarejo. Hoy tiene planta baja y cuatro pisos, pero en la rehabilitación del siglo XVI debió de construirse la cuarta planta con fábrica de ladrillo, ***cubos*** en los ángulos imitando garitones, y una ***loggia*** o galería al exterior. En la planta baja se conservan dos pies derechos que sostienen los pisos superiores. La techumbre se sostiene sobre vigas que se apoyan horizontalmente en los muros.

TORRE DE QUEJANA: quizá la más impresionante de Álava. Fue construida en el primer tercio del siglo XIV por **Fernán Pérez de Ayala**, un caballero que, después de fundar allí mismo el convento de San Juan Bautista de monjas dominicas, se retiró a la soledad del claustro.

El palacio y fortaleza, cuna de los Ayala, fue muy transformado por reformas en 1737.[12] De planta rectangular y dos pisos, es un edificio poderoso, severo y elegante, con ***almenas*** sobre una cornisa de ménsulas iguales, y cubierto por un tejado a cuatro aguas. En su origen, estaba flanqueado en sus cuatro extremos por ***torres*** de tres plantas, de las que sólo ha quedado una.

Tiene un ***patio abierto*** en el interior del recinto, que, a modo de claustro, estaba provisto de bella arquería y sostenía la galería de habitaciones de la planta principal. Dentro tiene la **capilla-mausoleo** de los Ayala.

TORRE Y PALACIO DE VILLANAÑE: Terminaremos esta selección entre las múltiples torres alavesas mencionando la torre y palacio de Villanañe, de la familia de los **Varona**, que es el conjunto fortificado mejor conservado de la provincia; una conservación debida a que ha sido habitada hasta hoy por descendientes de sus primeros propietarios.

El conjunto es un **palacio fortificado**, de doble planta, precedido de un ***foso*** de agua y un ***adarve*** almenado, y adosado a un ***torreón*** por el norte y el oeste. La torre es casi cuadrada (10 x 9 m)., y según la regla normal, tiene aparejo de mampostería con esquinales de sillería, y está cubierto con tejado a cuatro aguas. Tuvo ***almenas***, hoy cegadas. Se construyó probablemente en el **siglo XIV**.

3.
■ EL ÚLTIMO GÓTICO EN BIZKAIA

● ARQUITECTURA RELIGIOSA

BASÍLICA DE BEGOÑA

En la carta Puebla de Bilbao en 1300 se alude al templo de Begoña. Pero la actual *basílica de* **Nuestra Señora de Begoña** se inició en 1511. Tiene tres naves, siendo más elevada la central, y tres ábsides, poligonal la del centro y de cabecera plana las laterales. Los pilares baquetonados, con columnillas adosadas sostienen las bóvedas, todas estrelladas. Carece de triforio.

SANTA MARÍA DE PORTUGALETE

Imponente construcción de la primera mitad del siglo XVI, aunque se sabe que ya en el siglo XIV existía una iglesia anterior en el mismo solar, pues se la cita en el fuero de la villa (1322). Patrocinada por el municipio de la villa y también por personas privadas, que van a responsabilizarse de las capillas, la construcción de esta iglesia singular fue larguísima (prácticamente durante todo el **siglo XVI**). Se sabe que, al menos entre los años 1541-49, el maestro responsable de la fábrica era **Juan de Garita** cuyo nombre consta en la portada del lado del Evangelio.

El templo es de ***tres naves***, de cuatro tramos, con ***capillas*** entre los contrafuertes; carece de crucero, y tiene un solo ábside ochavado de tras paños en la nave central, más alta que las otras dos.

Las ***bóvedas*** de las naves laterales son cuatripartitas, mientras que las de la central son de terceletes, la del ábside es estrellada de seis puntas, y las de las capillas aún más complicadas, con combados. Las bóvedas apean sobre pilares cilíndricos con columnillas adosadas y llevan basas y moldura de decoración fitaria en lugar de capiteles. Los ***arcos*** son apuntados, moldurados con baquetones. El alzado de este edificio se distingue por su ***triforio*** con vanos coronados por arcos conopiales. En la zona alta hay vanos geminados y apuntados que se continúan en el ábside y dan escasa luz al interior. El ***coro*** puesto en los pies de la nave central se amplió en **neogótico** a toda lo ancho en 1894 (por Julio Saracíbar).

Al exterior, las cubiertas descargan sobre severos contrafuertes mediante cuatro arbotantes por cada lado. La torre y la sacristía son posteriores a la época gótica. El templo dispone de ***dos portadas*** de medio punto, que han perdido gran parte de su primera decoración.

Este monumento, por su amplitud y su severidad de formas, respira ya un cierto **aire renacentista**, y es un anticipo de lo que más sistemáticamente ofrecerán las «iglesias columnarias» de las que hablaremos luego.

SANTA EUFEMIA DE BERMEO

En Bermeo es notable la **iglesia juradera de Santa Eufemia**, buen testigo de los edificios sometidos a reconstrucciones, reparaciones y modificaciones durante varios siglos; pues conserva aún ***canecillos románicos*** entre los contrafuertes del ábside, unas ***crucerías*** cuyos nervios y baquetones acusan obra del siglo XIII y una ***nave*** con claras intervenciones en bóvedas y ventanas del siglo XV.

CLAUSTRO DE SAN FRANCISCO BERMEO

Al margen de lugares de culto, dentro de la época tardogótica de Bizkaia, merece citarse el **Claustro de San Francisco de Bermeo**. Mi-

12. M.J.PORTILLA, O.c., II, p. 858 s.; S.SILVA Y VERASTEGUI, Las empresas artísticas del Canciller Pedro de Ayala. Comunicación al «Congreso de Estudios Históricos, Vitoria en la Edad Media, 1981». Vitoria 1982; Anónimo, Palacio-Casa Solar de Ayala en Quejana. En M.N.E., I, 287-299.

lagrosamente conservado, supuesta la función que se le ha reservado en tiempos recientes –la de alhóndiga municipal y mercado de abastos– es el único residuo que de la primera época del convento nos ha quedado, tras las transformaciones sustanciales padecidas por la iglesia y tras el incendio con el que los franceses destruyeron las dependencias del convento en 1811 y las expropiaciones sufridas en las posteriores décadas de persecución religiosa.

El claustro de San Francisco de Bermeo es un ***cuadrilátero*** de 19 m. de lado , rodeado de galerías de 3,85 m. de profundidad que se abren a un ***patio de arcos*** apuntados moldurados sobre pilares constituidos por un núcleo cuadrangular con columnillas adosadas. El diseño de basas y capiteles es de lo más sencillo, dentro de un estilo tardogótico. No hay certeza del modo de cubrición de este claustro que está exigiendo un esmero especial en su conservación por ser *el más antiguo* de los pocos conservados en el País Vasco.

San Severino de Balmaseda

La reseña de los principales templos góticos de Bizkaia no sería completa si no se mencionara, siquiera sea por su amplitud, la **iglesia de San Severino** de Balmaseda. De ella sólo podemos hablar por lo que hoy vemos, porque carecemos de documentación sobre su construcción.

El templo. Es una iglesia de ***tres naves***, de cuatro tramos cada una, siendo la central más alta que las laterales y rematada en ábside ochavado de siete paños. El ***transepto*** supera también en altura y anchura a las laterales. La repartición de la planta parece señalar un plan semejante a las iglesias góticas del siglo XIV, pero la ejecución pudo ser posterior, y todo hace pensar que la fábrica se prolongó largo tiempo y obligó a modificaciones del plan primitivo, lo que explicaría la **diferencia de formato** en los tramos.

Los ***soportes*** son núcleos cilíndricos con columnitas adosadas respondiendo a los arcos formeros, cruceros y perpiaños, aunque también aquí hubo cambios, pues se advierte que en algunos puntos se ha prescindido de las columnitas que debían corresponder a los arcos diagonales. Una variación similar se observa en los ***capiteles***, pues mientras unos son figurativos, otros se reducen a mera cardina o faja moldurada.

Al exterior, contrafuertes prismáticos corresponden a cada uno de los apoyos interiores. Los vanos son todos apuntados; cinco largos ventanales inundan de luz la cabecera, y uno ilumina cada testero lateral. Dan acceso al templo ***dos portadas***: una al oeste, de cinco arquivoltas sencillas, y la otra al sur, la principal, de cuatro arquivoltas.

Ni en su decoración ni en el tímpano hallamos nada artísticamente relevante. Se supone que la construcción de San Severino debió quedar terminada a **principios del siglo XVI**.

Ornamentaciones flamígeras

Algunos aditamentos. A esta enumeración de construcciones tardo-góticas habría que añadir una reseña de los **elementos flamígeros** con los que se buscó el adorno de edificios góticos anteriores.

Tales aditamentos se hallan, por ejemplo, en la **catedral de Santiago**, a la que se adosó un claustro en el siglo XV. En él las tracerías de los ventanales presentan formas alargadas de perfiles flamígeros.

Igualmente podríamos aquí recordar la tardía construcción de **San Antón de Bilbao**, con sus soportes fasciculados, su fina molduración, su fenestraje y cornisas de bolas por el exterior.

También la **Asunción de Lekeitio**, aunque planificada probablemente en el siglo XIV, fue alzándose en el siglo siguiente y con los siglos ha sufrido grandes transformaciones; su fachada ostenta un friso decorado de figuras esculpidas y un gran ventanal de tracería flamígera.

* * *

Detendremos aquí nuestra enumeración de iglesias vizcainas góticas advirtiendo que, aunque se pueda calificar de **góticos** a una serie específica de templos levantados en el siglo XVI, como los de **Gernika, Zamudio, Gauteguiz de Arteaga**, **Santa María de Güeñes** etc., grupo al que López del Vallado denomina «segundo gótico», y otros "**Gótico vasco**", preferimos situarlos en los capítulos del Renacimiento, pues tal es, a nuestro parecer, el espíritu que respiran.

Y algo parecido podemos decir de la iglesia de **Santa María de Ulíbarri** de **Durango** que conserva algunos vestigios gótico-renacentistas; pero habrá que recordarla en el capítulo dedicado al barroco.

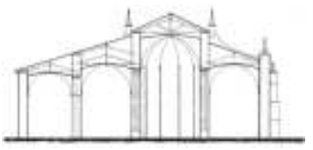
• Arquitectura cívico-militar

El capítulo de arquitectura cívico-militar en estos siglos bajomedivales, se presta a una enumeración excesivamente larga y tediosa aunque sólo fuera para dar una ligera idea de las **166 torres vizcaínas** (la mayoría de ellas en la zona de las Encartaciones) censadas en el Catálogo de Ybarra y Garmendia, y construidas entre los **siglos XIV-XVI**. Describiremos someramente varios ejemplares de los más significativos.

Castillo de Muñanotes

Podría bastar el hecho de que en Muñatones escribió **Lope García de Salazar** sus ***Bienandanzas y Fortunas***, fuente principal de todo lo que hoy sabemos de las luchas entre banderizos, para que el historiador se sintiera obligado a comenzar recordando esta mole que, en el término actual de Muskiz, merece el nombre de **Castillo de San Martín de Muñatones**. Se trata de una reedificación realizada en los años **1450-1460** por quien había de ser famoso cronista de las luchas banderizas. Sin duda fue una reconstrucción más fiel al edificio original que las que de otros castillos vizcaínos se hicieron en el siglo XX, como los de Butrón y Arteaga.[13]

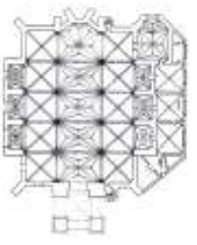
San Severino. Balmaseda (B).



Ref. gráfica: M.N.E. Vizcaya

Santa María. Portugalete (B).

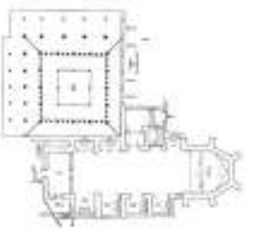


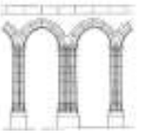


Ref. gráfica: M.N.E. Vizcaya.

Claustro de San Francisco. Bermeo (B).







Ref. gráfica: M.N.E. Vizcaya.

13. La torre de Butrón, cuya estructura y forma primitivas sólo puede adivinarse por grabados antiguos, fue un castillo de enorme grandeza y solidez, como solar que era del «cabo de linaje» del bando oñacino. El fantástico castillo que hoy se ve, reconstrucción romántica de 1864, nada tiene que ver con la torre primitiva. Lo mismo puede decirse de la torre Arteaga (en Gautéguiz de Arteaga), convertida el siglo XIX en château francés a gusto de la emperatriz Eugenia de Montijo.

Arquitectura. Gótico tardío. Bizkaia



1 y 2.- Interior de Santa María de Portugalete. 3.- Interior del Santuario de Begoña. 4.- Exterior de Santa María de Portugalete. 5.- Exterior del Santuario de Begoña.





1.- Torre Muntxaraz. Abadiño. 2.- Torre Aranguren. Orozko. 3.- Torre Olasarre. Markina.



Castillo de Muñatones. Muskiz (B).



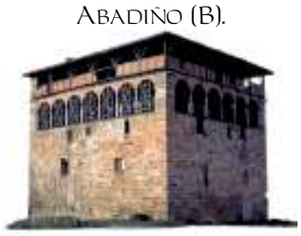


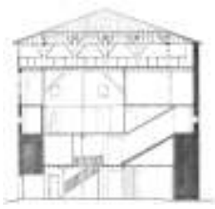




Ref. gráfica: M.N.E. Vizcaya.

Torre Muntxaraz. Abadiño (B).











Ref. gráfica: M.N.E. Vizcaya.

14. Anónimo: Casa-Torre de Muntxaraz En M.N.E., III, 1-10; J.YBARRA y P. GAMENDIA, Torres de Vizcaya (Madrid 1946), t.III, 218-222.

El castillo de Muñatones sufrió el abatimiento ordenado por Enrique IV y luego las consecuencias del decreto de los Reyes Católicos (1498) prohibiendo la construcción de Casas Fuertes. A pesar del abandono posterior al que quedó condenado el colosal edificio, el análisis de lo conservado demuestra que la torre de Muñatones responde al tipo de **castillo rural** conocido en el Pais Vasco, y que hemos comentado a propósito de las torres alavesas: en el centro de un ***recinto cuadrangular*** doblemente amurallado, con un ***foso*** que corre por los cuatro flancos entre los dos adarves, se alza el poderoso ***cubo vertical***, probablemente almenado ya en su origen, hermético en los pisos bajos, con ingreso principal en la primera planta mediante ***patín*** de unos 30 escalones. El primer ***adarve*** es almenado y estaba dotado de varias torres; el segundo, más alto y más grueso que el exterior, tiene un espesor de 2,80 m. y alcanzaba una altura media de 7,50 m.; su perímetro externo describe un rectángulo de 49 x 39 m.

El ***torreón*** es un paralelepípedo sobre una base rectangular, de 15 x 13,30 x 25 m. impresionante por sus proporciones y por sus muros de casi tres metros de espesor. Es un buen ejemplo de lo que debieron de ser las torres vascas más poderosas –las de los *cabos de linaje*– en la época álgida de las luchas banderizas. El ***piso inferior*** es prácticamente ciego; el ***piso segundo*** donde se sitúa la entrada bajo un arco apuntado de grandes dovelas, lo mismo que el ***tercero***, son muy herméticos; sus paños murales, en cada nivel, sólo se animan con uno o dos vanos geminados de arco apuntado o de medio punto. El ***cuarto piso*** debió de ser el de las habitaciones principales. Nada sabemos de la repartición de los espacios interiores, dado su estado ruinoso. Sólo algunos mechinales en los muros señalan los puntos de apoyo de las vigas, pero ignoramos si había postes centrales para sostener toda la estructura.

Casa-torre de Aranguren (Orozko)

En las estribaciones del Gorbea, muy cerca de Ibarra y Urigoiti, Aranguren puede ser **edificio-tipo** de lo que debieron de ser *las torres rurales de linajes de segunda categoría*.

En planta es un ***cuadrado*** de 13 m. de lado. Tiene dos plantas bajas, de mampostería, en las que se abren de manera asimétrica e irregular, además de varias ***saeteras***, algunas ***ventanas*** relativamente amplias, alguna bajo arco conopial, que corresponden sin duda a transformciones realizadas a fines del siglo XV.

En la fachada principal, al nivel del suelo se abre, en posición lateral y nada simétrica, una gran ***puerta de arco de medio punto*** bajo enormes dovelas areniscas; en su clave, está grabado el blasón familiar. En la planta superior hay otra puerta, que originariamente sería la principal, a la que se ascendía mediante ***patín***. El piso más elavado sale ***en voladizo***, en sus fachadas principal y trasera, y está aparejado en hiladas de ladrillo en un entramado de madera de desarrollo irregular. Toda la estructura se apoya en los muros y en postes interiores que soportan la viguería de los pisos, y se protege bajo cubierta piramidal a cuatro aguas.

Son varios los elementos de esta torre que muestran la fidelidad a una **tradición popular** que se mantendrá en la arquitectura popular vasca. Las mismas *irregularidades* **y** *asimetrías* que se hacen patentes en la disposición del aparejo o en la repartición de los vanos, no carecen de cierta belleza y encanto. Es algo que se repite en otras torres rurales de Bizkaia; por ejemplo, en la torre de Muncharaz.

Palacio de Muncharaz

En efecto, en el caso de Muncharaz (**Abadiano**), podríamos hablar de **palacio**. Primitivamente fue una de esas torres desmochadas por orden de Enrique IV, que tuvo una reconstrucción tardía, típica de ese momento histórico del siglo XVI en que la antigua Torre o Casa-Fuerte se convierte en **palacio rural**.

Por su situación, hoy en medio de campos labrantíos, resulta impresionante este ***cubo*** de 17,78 x 15,85 x 15 m. aparejado con sillería arenisca tostada, con algunos añadidos de mampostería y ladrillo, que dispone de ***cinco plantas de madera***, y se cubre con un tejado a cuatro aguas.

Hoy ya no es posible conocer la distribución del espacio interior que sin duda varió según las conveniencias de cada momento. La simple vista muestra que la planta baja es casi ciega; que ella y las dos siguientes tienen un espesor enorme: 2,45 m.; que los pisos tercero y cuarto se destinaban a habitaciones.

Al cuarto se abre la ***loggia*** o galería que da carácter al edificio, proporcionando a la torre un sello *renacentista italianizante*, que puede considerarse precursor de lo que se verá en otras –Oxirando en Gordejuela (Bizkaia), Murga en Álava– que conforman un nuevo tipo de torre-palacio propio del siglo XVI.

El piso último es también aéreo en ***galería*** sobre pies derechos, jabalcones y antepecho entramado en casi toda su extensión, todo él destinado probablemente a granero.

El cambio radical en el ***grosor de los muros*** al alcanzar la segunda planta es significativo del histórico cambio sociopolitico al que nos remite siempre la historia de esta arquitectura. Muncharaz sería en este sentido un **paradigma de esta mudanza**, si, como piensan algunos, toda su parte superior fue una construcción iniciada en las primeras décadas del siglo XVI, que se concluiría en esa fecha de **1595** que algunos vieron grabada en su fábrica. [14]

Arancibia-Berriatúa

La conjugación del punto de vista estético con el histórico nos llevaría a citar con gusto otras torres de trágica historia, como, por ejemplo, la de Arancibia-Berriatúa (Ondarroa), de cuya destrucción Lope García de Salazar nos ha dejado una dramática crónica. Hoy contemplamos con añoranza y casi con deleite la ***torre*** que fue reconstruida sobre una pequeña prominencia del terreno: tiene escalera exterior, los vanos son ajimezados y está aparejada con una mampostería muy cuidada; en su parte alta conserva una fila de canecillos que soportaban el primitivo cadahalso. Al mediodía presenta tres ***ventanas geminadas***, una ***aspillera***

y, a la altura del primer piso, la ***puerta ojival***, a la que se accedía mediante el ***patín***, de seis metros de altura.[15]

4.

■ El último gótico en Gipuzkoa

• Arquitectura religiosa

San Vicente de San Sebastián

Como es bien sabido, la ciudad de San Sebastián entró muy tarde en la historia documentada. El rey de Navarra Sancho el Sabio, sin duda deseando facilitar el comercio abriéndose al mar, concedió un fuero; y un núcleo de población quedó asentado en ***El Antiguo*** junto a un pequeño monasterio dedicado al mártir San Sebastián. En tiempo de Sancho el Fuerte se amuralló y dentro de sus muros fueron surgiendo otras dos iglesias dedicadas a ***Santa María*** y a ***San Vicente***. Ninguna de aquellas primeras construcciones se ha conservado.

De las que las reemplazaron y quedan hoy en pie, San Vicente es la más antigua. Se sabe documentalmente que sustituyó a una románica que pereció en un incendio en 1314. Se iniciaron los trabajos en **1507**,[16] pero las obras se alargaron muchísimo. En 1574 todavía se intentaba acabar el ábside. El pórtico tuvo que esperar hasta 1619, y la sacristía hasta 1666, siguiéndose en siglos posteriores frecuentes obras de restauración y transformación.

El templo. La iglesia de San Vicente tiene ***tres naves***, siendo la central más alta que las laterales. El crucero no sobresale lateralmente, y sólo se advierte en el interior por su mayor altura. Las naves se cubren con ***crucerías*** sencillas, salvo la de la capilla mayor que se rehizo en el siglo XVIII. El *ábside* es ochavado y presenta grandes contrafuertes. Los soportes de las naves son cilíndricos con columnillas adosadas y capiteles de sencillas hojas estilizadas. Los vanos son típicos de un gótico muy tardío.

En 1929 se abrieron cuatro grandes ***rosetones***; los dos mayores, en los muros laterales. Están fabricados en piedra arenisca azul. En la época barroca se hizo el ***pórtico*** y la bóveda del coro bajo.

Vista desde **el exterior**, llama la atención el ***garitón*** adosado con pretensiones defensivas en el lado sur del templo, y pueden verse también algunas ***gárgolas*** y ***aspilleras*** que se han conservado de la primera época de su edificación. Todo contribuye a un cierto **contraste** entre la variedad de elementos en la fábrica externa y la coherencia y armonía plástica del interior, revalorizada por la última restauración (1998).

San Miguel de Oñati

Otra de las iglesias de notable prestancia gótica surgida en la época en que esta villa, hoy guipuzcoana, constituía un condado independiente. Ya en el siglo XII había allí algún «monasterio» (una de esas iglesias familiares y laicas propias de la época) dependiente del Señor de la ***casa de Guevara y de Oñate***. Se conservan ***restos de una iglesia románica*** (siglos XII-XIII), que debió de ser sustituida por otra que empezó a construirse en el siglo XV.

El templo. Es de ***tres naves***, de distinta altura, sobresaliendo la central que se apoya sobre arbotantes exteriores. Un cobertizo adosado por la parte de la Epístola se convirtió en una cuarta nave en el siglo XVI, cuando se hizo el claustro. Separan las naves fuertes soportes cilíndricos y en ellas se enjarjan los arcos y nervios de las ***bóvedas***, sin capiteles. Las naves se cubren con crucerías sencillas; y en las claves se ven los ***escudos*** de los fundadores: el del Conde de Guevara en la naves antiguas, y el de **Don Rodrigo de Mercado y Zuazola** en la construida en el siglo XVI. Las tres naves terminan en ábside; poligonal en la central y en la de la Epístola; y plano en la del Evangelio. El ***presbiterio*** se encuentra a gran altura, porque en 1612 el Conde de Oñate quiso fabricarse su sepultura en cripta bajo el altar mayor. Todo el espacio interior se ilumina mediante grandes ***óculos*** abiertos en la parte alta de la nave central.

Visto desde **el exterior**, el templo no da una impresión de unidad compacta, como resultado que es de obras realizadas en distintas épocas, particularmente sus portadas.

Claustro. La iglesia de San Miguel posee un ***claustro***, aparejado de sillería en el exterior y mampuesto en el interior, que fue costeado por el obispo Mercado de Zuazola, mediante contrato con el maestro Pedro de Lizarazu en **1526**. Construido durante el segundo tercio del siglo XVI, en estilo **gótico florido**, es un bello conjunto de cresterías mixtilíneas, jambas, escudos y filigranas que se miran en las aguas del río Ubao que se desliza a sus pies

Otros templos

Iglesia de San Juan Bautista de Arrasate-Mondragón. No se ha conservado documentación anterior a 1355, fecha en que se unieron las anteiglesias de Uribarri, Udala, Garagarza y Santa Agueda de Guesalibar. Debió de pensarse inmediatamente en la construcción de la iglesia.

Construida con piedra de sillería, tiene ***tres naves*** y ***tres ábsides***. Una ***torre***, con aire de fortaleza, se alzó en 1520. Modernamente, en 1953, en el ábside se retiró el retablo y para dar más luz, se rasgaron los ventanales geminados góticos.

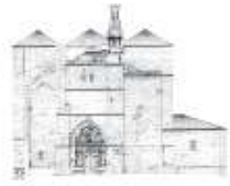
Ermita de San Martín de Askizu. Por lo demás, no podemos olvidar alguna ermita gótica como la de **San Martín de Askizu**, que debió de ser fin de etapa en la calzada cantábrica a Compostela, y bien merece una visita.

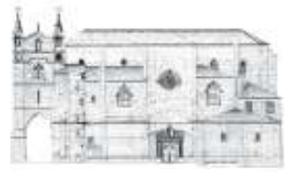
Templo de una nave. Muchas las villas guipuzcoanas tuvieron su iglesia parroquial en estilo ***gótico sencillo***, cada una con alguna peculiaridad. Citaremos como ejemplo:

Iglesia de San Pedro de Zumaia. Se alza como una fortaleza en un promontorio sobre

San Vicente.
Donostia-San Sebastián (G).





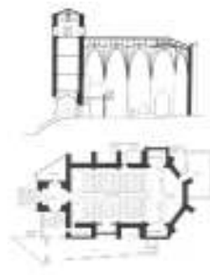




Ref. gráfica: M.M.E. Gipuzkoa

San Pedro. Zumaia (G).

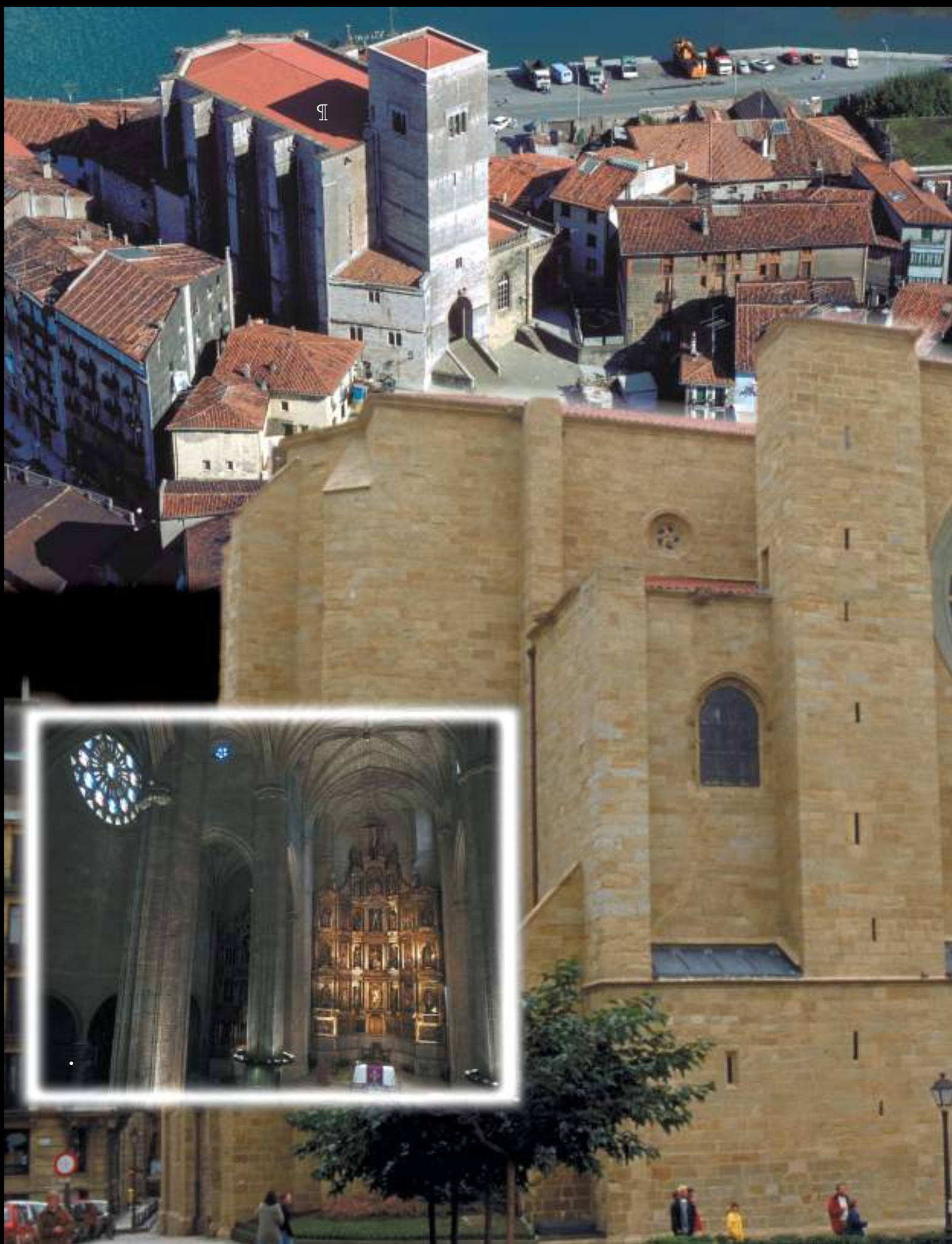




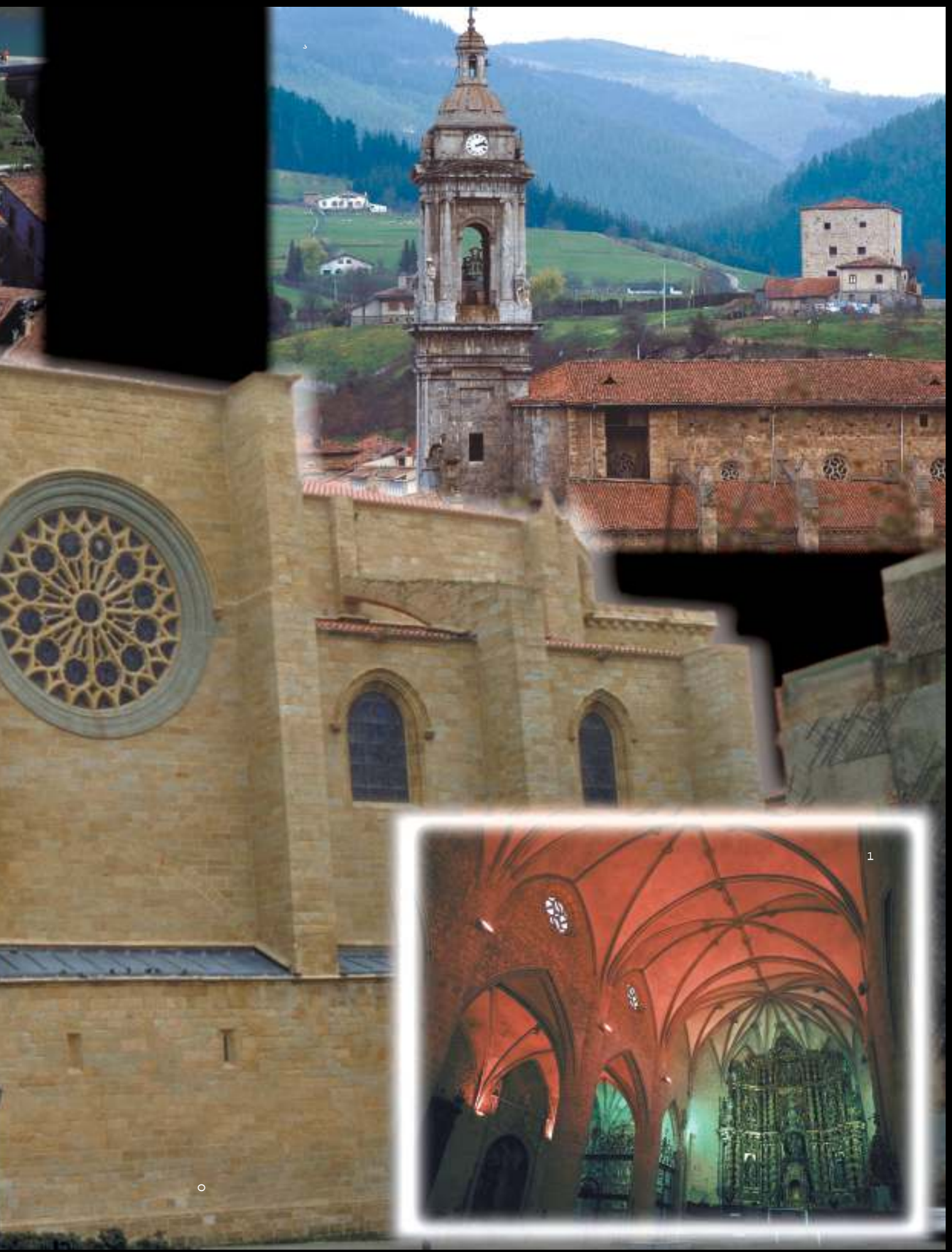
Ref. gráfica: M.M.E. Gipuzkoa

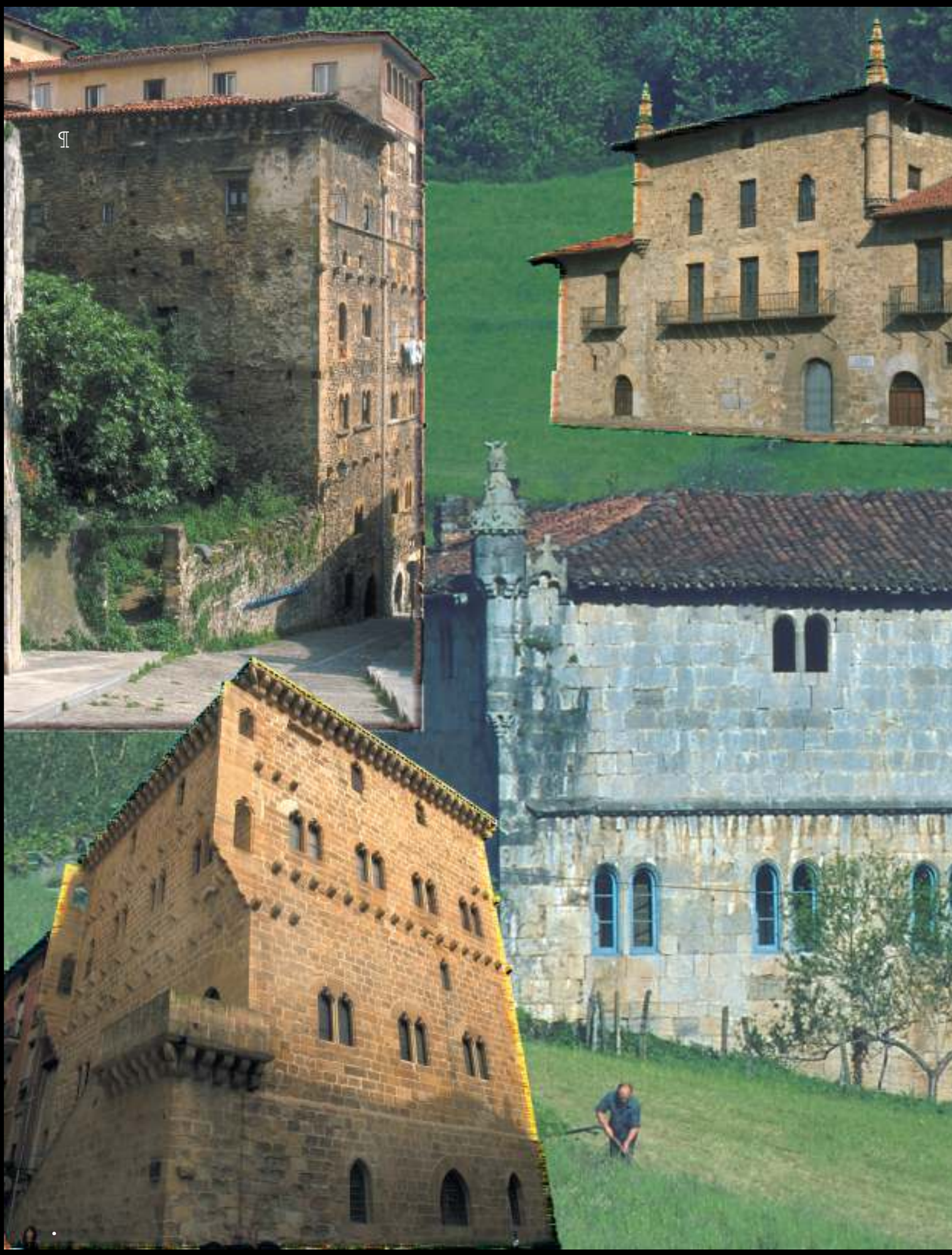
15. M.BASAS, Las Casas-Torre de Vizcaya, 1977; J.YBARRA, Catálogo de monumentos de Vizcaya, 1958.

16. S.CAMINO y ORELLA, Historia civil, diplomática, eclesiástica, antigua y moderna de la Ciudad de San Sebastián. (San Sebastián 1963); L.MURUGARREN, San Sebastián. Donostia. Soc. Guipuzcoana de Ediciones (San Sebastián 1978).

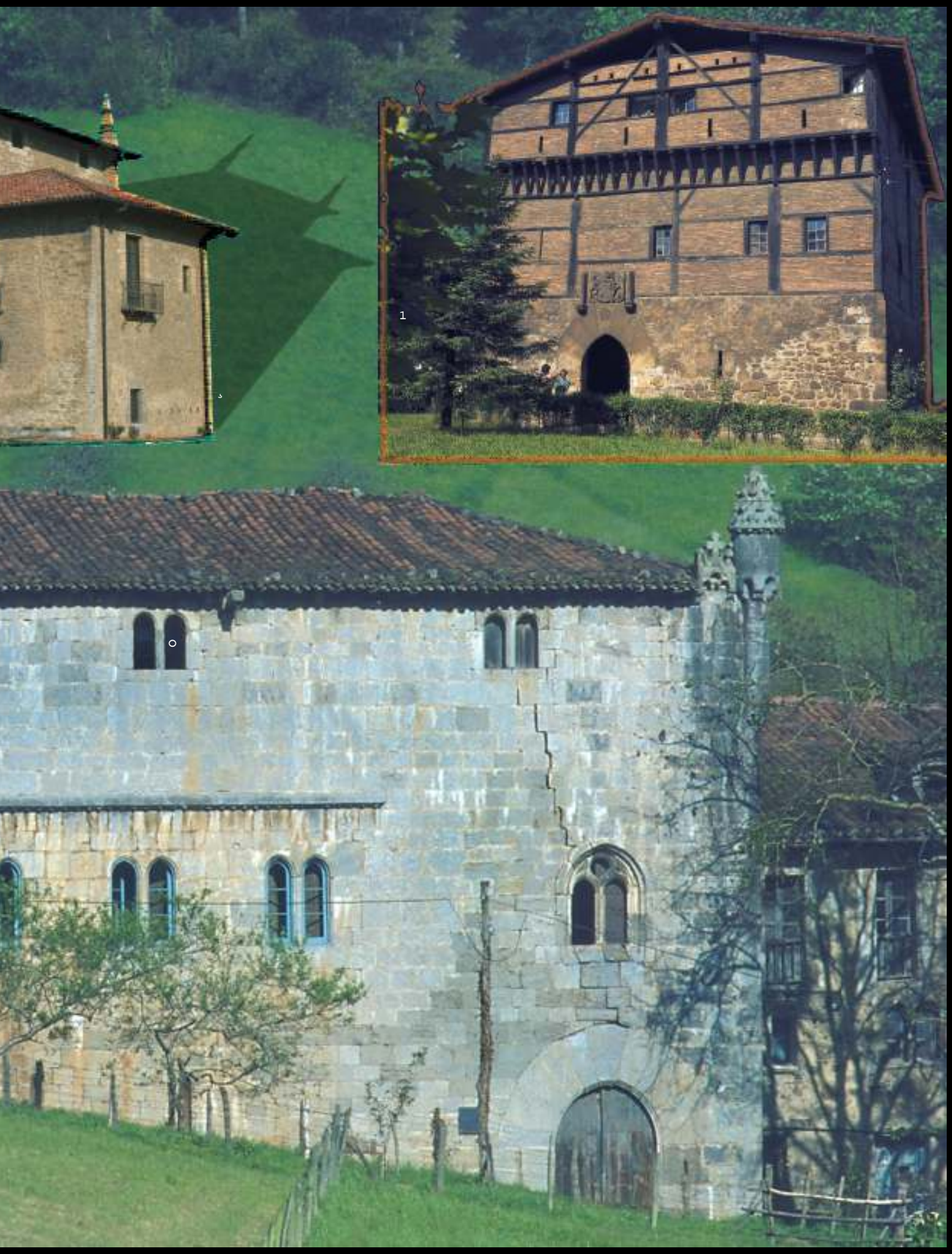


1.- Iglesia de San Pedro de Zumaia. 2.- Interior de la iglesiaSan Vicente. Donostia-San Sebastián.
3 y 4.- Iglesia de San Miguel de Oñati. 5.- Iglesia de San Vicente. Donostia-San Sebastián.





1.- Torre Berriatua. Mutriku. 2.- Torre Luzea. Zarautz. 3.- Palacio Emparan. Azpeitia.
4.- Casa Legazpi. Zumárraga. 5.- Palacio Lili. Zestoa.





Palacio de los Guevara, Segura (G).

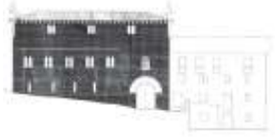
CASA TORRE DE LOIOLA. AZPEITIA (G).

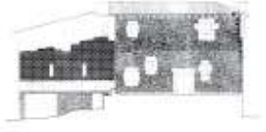




PALACIO DE LILI. ZESTOA (G).







Ref. gráfica: M.N.E. Gipuzkoa.

Casa-torre Balda. Azkoitia (G).



el mar y dominando toda la zona urbana de la villa. Está provista de una ***torre*** severa, de base casi cuadrada y de cuatro tramos; lleva el cuerpo alto unas ventanas separadas por maineles; pero todo ofrece un aspecto de torre románica. El templo, de una sola nave, es de cuatro tramos terminados en ábside poligonal ochavado, mide 30 por 14 m. Está cubierta con crucerías de terceletes, de nervios muy acusados y claves colgantes de piedra arenisca.

Sin la prestancia de San Pedro de Zumaia, hay otras muchas iglesias de una sola nave que, aunque terminadas o reconstruidas en el siglo XVI, conservan visibles **restos góticos** de edificios precedentes: Así en **Aizarna**, **Anoeta**, **Arrona**, **Alkiza**, **Aduna**, **Sorabilla**, **Berastegi**. **Aia**, **Amasa**. **Asteasu**, **Usurbil**, **Ormaiztegi**, **Elduaien**, etc.

• ARQUITECTURA CÍVICO-MILITAR: LAS CASAS FUERTE

Como arquitectura civil y militar propia de estos siglos, en Gipuzkoa hay que volver al tema de las Torres o Casas Fuerte, que, en esta Provincia, quizá más que ninguna otra, son las ***protagonistas materiales de la historia*** del País durante tres siglos. Ellas constituyen el *elemento más* ***visible y emblemático*** de la organización social de esa época, y su evolución arquitectónica (desde el Torreón defensivo hasta el Palacio residencial) será exponente de la transformación social y política operada en Gipuzkoa desde el siglo XIV al XVI.

RASGOS DEFENSIVOS Y RESIDENCIALES

Nos fijaremos en las Torres o Casas Fuerte de los Parientes Mayores; pero, en lugar de volver al tema de los banderizos y singularizar nuestras observaciones sobre cada una de las mansiones bélicas de los Oñacinos y los Gamboinos, limitémonos a señalar algunos **rasgos** de las torres clásicas, dejando de lado otras muchísimas que más que como torres, deben ser consideradas como «caseríos nobles».

En una primera época las Torres debieron de combinar la ***madera*** con la ***mampostería***. Sólo cuando las finalidades bélicas se impusieron imperiosamente, debió de hacerse necesaria la ***piedra***.

Tras la quema de las torres banderizas provocada por las Villas y el **desmochamiento** ordenado por Enrique IV (**1456**), algunas torres fueron reconstruidas en sus pisos superiores con ***ladrillo*** y despojadas sustancialmente de su aparato belico ofensivo y defensivo, como las de **Balda** (Azkoitia) o **Loyola** (Azpeitia); a otros nobles, como los **Berastegi** o los **Amezketa**, se les toleró reconstruirlas en piedra pero con menor altura.

Sólo por circunstancias especiales a ciertas familias, como los **Guevara** (Oñate) o los **Isasaga** (Azkoitia) se les permitió mantener casas de imponente aspecto exterior.

En todas ellas el *cambio de finalidades* (hoy diríamos de programa) se hace patente en las ***formas externas*** (saeteras, ventanas, matacanes, almenas, garitones, etc.), aunque alguno de esos elementos, y especialmente los garitones de ángulo, se conserven, como en **Emparan** y **Loyola** (Azpeitia), más por *razones estéticas y decorativas* que realmente funcionales.

Otros elementos característicos de la época conflictiva se suprimen pero dejan sus vestigios evidentes, como son las ***ménsulas*** sobre las que se apoyaban los matacanes. Así ocurre, por ejemplo, en la torre de **Berriatúa** (Mutriku), que conserva la cornisa de modillones del antiguo cadahalso, o más aún, en la **torre de Legazpi** (Zumárraga) en cuya fachada se ven aún tres filas de ménsulas a distinta altura. Esta torre de Legazpi o de **Jáuregui** (como también se la denomina) tenía además un ***adarve*** o antemural (hoy suprimido) ante la fachada, donde ahora se ve la ***puerta ojival dovelada***, sobre el cual se construyó la vivienda.

La reconstrucción de algunas torres en el siglo XVI hace aún más evidente esta pretensión de palacio residencial, al tomar un aspecto ***más renacentista que medieval***, como hizo el sobrino de San Ignacio de Loyola, don Beltrán López de Gallastegui en la torre construida en 1550 sobre el solar medieval de **Ozaeta** (Bergara).

En comparación con los torreones de los otros territorios, en las torres guipuzcoanas predomina la ***estructura aislada o exenta***. Rara vez las edificaciones residenciales se adosan a la torre, como es frecuente en Álava. Asimismo, raro es hallar en Gipuzkoa torres de aspecto tan masivo como las de Fontecha, Guevara o Quejana en Álava, o las de Salcedo de la Cuadra (Güeñes), la de Muñatones y la de Butrón (antes de su restauración del siglo XIX) en Bizkaia.

Pero, a pesar de esa moderación en las dimensiones, el ***impacto sensitivo y emocional*** que causa el encuentro visual con estas torres guipuzcoanas, por ejemplo, la de **Oñate**, la de **Lili** en Zestoa o la de **Berastegi**, frecuentemente en la soledad de un entorno rural y sobre el fondo de un verde frondoso o campesino, es estéticamente inolvidable.

LA ESTRUCTURA INTERIOR: En este apartado la torre guipuzcoana no debió diferenciarse mucho de las alavesas. Un ***gran poste*** sobre un pie derecho central (en algunos casos dos, como en **Loyola** o en la **Torre Luzea** de Zarautz), sirve de soporte a todo el entramado de vigas que, apoyadas en los muros de notable espesor (entre un metro o metro y medio) aseguran la solidez de los pisos.

Por lo demás, los vanos, saeteras y troneras, ventanas en pisos superiores, puerta de ingreso en el primer piso con patín, etc. no se diferencian del modelo general en el País Vasco. Un magnífico ***patín*** caracteriza la elegancia de algunas torres como la de **Ereñozu** o la de **Zarautz**.

Torre Luzea de Zarautz. Llama la atención desde el punto de vista estético. Con su buena sillería arenisca, su escalera exterior de 16 gradas, sus huecos ajimezados, y sus dos espolones de piedra avanzando en la fachada principal, que servirían para reforzar el cadahalso, **Torre Luzea** es sin duda la más bella de las torres urbanas de Gipuzkoa; a cuyo efecto contribuye el contraste entre el aspecto masivo de

la torre y su esbeltez, entre el hermetismo bélico de su parte baja y el fino y simétrico diseño de las ventanas geminadas en los pisos superiores.

En algunos elementos de torres habilitadas para tiempos modernos se adivina un cierto gusto por elementos antiguos, como puede ser el ***arco de medio punto*** en puertas o ventanas. En las torres guipuzcoanas antiguas es rara la instalación de las **armerías** de linaje (blasón nobiliario) sobre la puerte de entrada a la torre (excepciones las hay, como la de **Loyola**), pero se va haciendo una costumbre generalizada en el Renacimiento y en el Barroco, cuando personajes de origen burgués se vinculan con la nobleza.

5.

■ La escultura monumental gótico-tardía

Una vez embellecidos los templos del Bajo Medievo con relieves y esculturas como hemos reseñado en el capítulo anterior, la plástica propiamente monumental no fue muy pródiga en el siglo XV. Trataremos de ella señalando de una manera global lo más destacable en Euskal Herria.

Olite. Navarra

Relieve de la Trinidad. Fechado en 1432 y firmado por su promotor, el notario Eneco Pinel, un curioso relieve dedicado a la *Trinidad* se muestra sobre un ***plinto*** de la iglesia de **San Pedro de Olite.** En él se efigian además, al pie de la Trinidad, el donante, su mujer y sus cuatro pequeños vástagos, cobijado el notario bajo la mano protectora de San Pedro y su mujer por la de Santa Catalina. Es impresionante la representación de las tres personas divinas en compacta unidad, las tres con rostros humanos, pero el Verbo y el Espíritu semiocultos y casi fundidos en un bloque tras el manto vertical y unificador del Padre.

Dos estatuas. Dejamos el Olite escultórico del último gótico recordando que, procedentes de su palacio, en el **Museo de Navarra** se conservan dos soberbias estatuas, de tamaño superior al natural.[17]

Les faltan las cabezas; y se ha sospechado que podían ser retratos del **rey Noble** y de su esposa **Leonor**. A pesar de su mutilación capital, se adivina un escultor que ha alcanzado la madurez del gótico, una especie de clasicismo que no puede menos de hacernos recordar las grandes esculturas de Reims por la perfección del modelado de los paños y el arte en dar elegancia al drapeado logrando que no se acusen los miembros anatómicos. Frente al gótico más seco y realista de una fase anterior, el contraste no puede menos de trasportarnos en el tiempo (tres siglos después) cuando Bernini sabía hallar en la indumentaria un auténtico lenguaje plástico y expresivo frente a las vacilaciones de otros artistas contemporáneos como Duquesnoy, empeñado aún en dar relevancia visible a la estructura anatómica de los cuerpos.[18] La elegancia del ***drapeado*** y la ligera ***curvatura*** de las figuras nos inducen a datarlas en los primeros años del **siglo XIV**.

* * *

La abundancia y calidad de las obras realizadas en torno a la catedral iruñesa y su claustro imponen la certidumbre de la existencia de varios talleres en la capital del reino, con una comunidad de rasgos estilísticos que permite hablar de una **Escuela de Pamplona** que maduró y floreció sobre todo en los reinados de la dinastía de Evreux.

Portada de Laguardia. Álava

Pero la obra escultórica más notable de este período tardo-gótico la ha conservado Laguardia en la magnífica portada de la **iglesia parroquial de Santa María de los Reyes**. Desde un principio se construyó formando parte de un pórtico, abierto al exterior en su frente y en los lados, que no se cerró hasta bien entrado el siglo XVI, una vez que se había convertido en capilla.

La portada se presenta como un conjunto espléndido de ***jambas*** flanqueando una gran ***portada abocinada con cinco arquivoltas y mainel.***

Jambas. En las jambas vemos las figuras de los ***doce apóstoles***, como es habitual, seis por cada lado, alojadas en hornacinas que se alzan sobre un basamento de altos pedestales, labrados con diversos motivos, arquitectónicos y figurativos.

En las figuras de los apóstoles, de un formato mayor que el natural, llama la atención la perfección realista de su talla, unida a una acusada esbeltez que denuncia a un artista que busca más la expresividad que la belleza anatómica. Por otra parte, es notable la variedad lograda en las actitudes de los cuerpos, casi todos apuntando un ligero movimiento, y la diferenciación en los rostros, en los gestos, en los plegados de sus vestidos, y en los emblemas que los identifican. Resulta así un conjunto estatuario incomparable dentro de la escultura gótica del País Vasco.

Sobre los doseletes que cubren las figuras de los apóstoles, arrancan las arquivoltas, alternando las de imágenes con las de vegetales.

Tímpano. El ***tímpano***, constituido por tres registros superpuestos según el esquema tradicional gótico, está dedicado a la historia (canónica y legendaria) de la ***Virgen María***.

En el **primer nivel** se narra la Anunciación, la Visitación y la Adoración de los Reyes. En el **segundo nivel**, vemos el Tránsito de la Virgen, con la venida milagrosa de los Apóstoles y Cristo llevándose el alma de su madre; en un panel central se efigia la Asunción de María con alusión a la leyenda del apóstol Tomas que llega tarde y recibe como consuelo el cinturón de la Virgen. El **tercer registro** representa a Jesús coronando a su Madre, sentada a su derecha, flanqueados ambos por ángeles músicos.

En el ***mainel***, entre dos puertas de arcos escarzano y trilobulado, una bella imagen de la Virgen María, esbelta y ligeramente flexio-

Estatuas del Castilo de Olite
(Museo de Navarra)



Ref. gráfica: Ars Hipaniae, t. VIII.



Ref. gráfica: C.M.N.

Santa María.
Laguardia (A).



Imagen del mainel de la portada.

17. AMN, IV, p. 221 (V. lám. 109 y 110).

18. A este propósito juzgamos muy acertada la intuición de Jimeno Jurío al señalar el contraste entre los estilos que afectan a la historia de la escultura: «El perfecto modelado cóncavo de los ropajes, más que expresar las formas del cuerpo, se relaciona con el espacio dominante, constituyendo volúmenes antisensuales, por contraposición a las formas convexas que tienden a lo mórbido». En Olite monumental, p. 31.

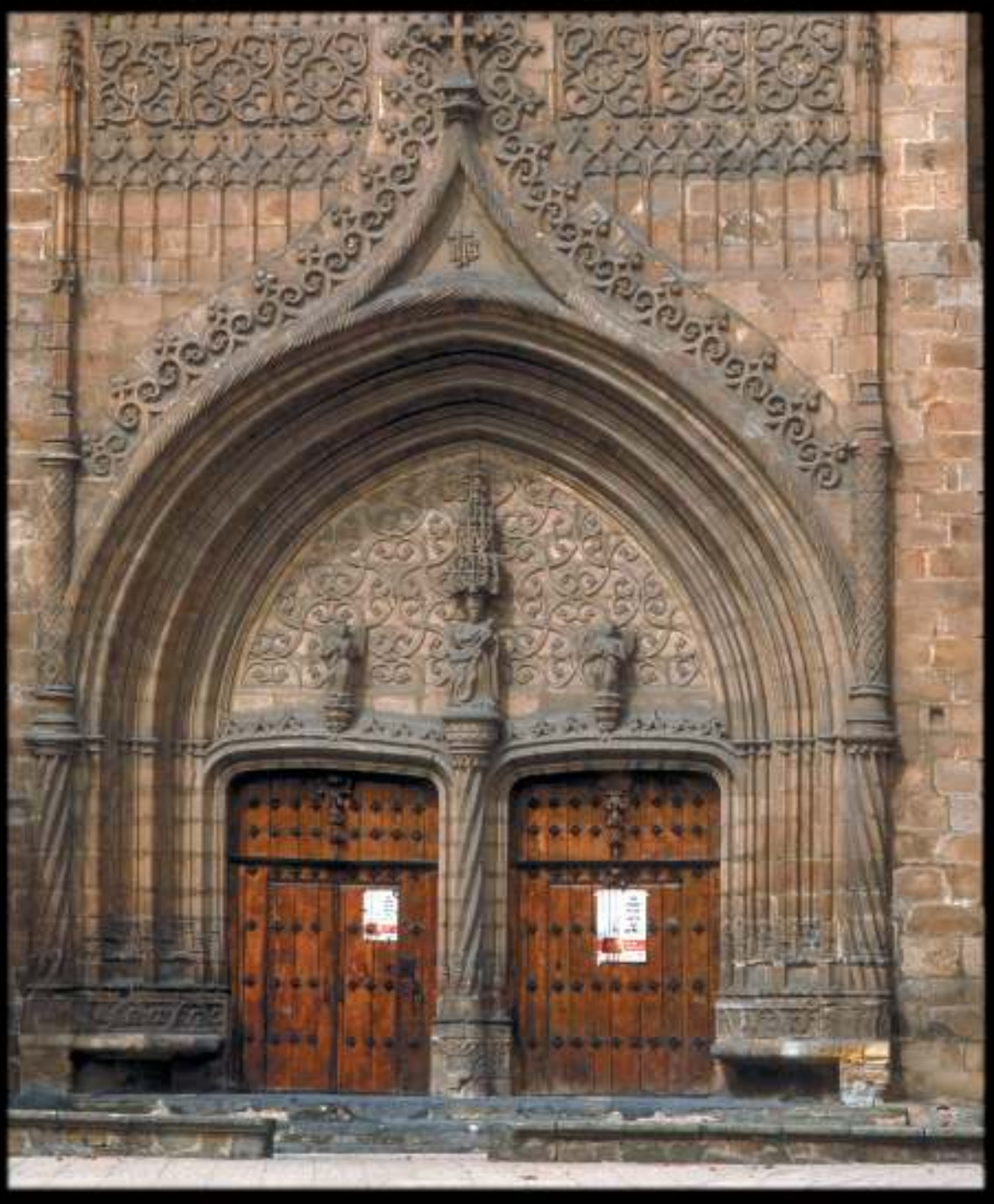


Portada de la iglesia de Santa María de los Reyes. Laguardia.



¶ 

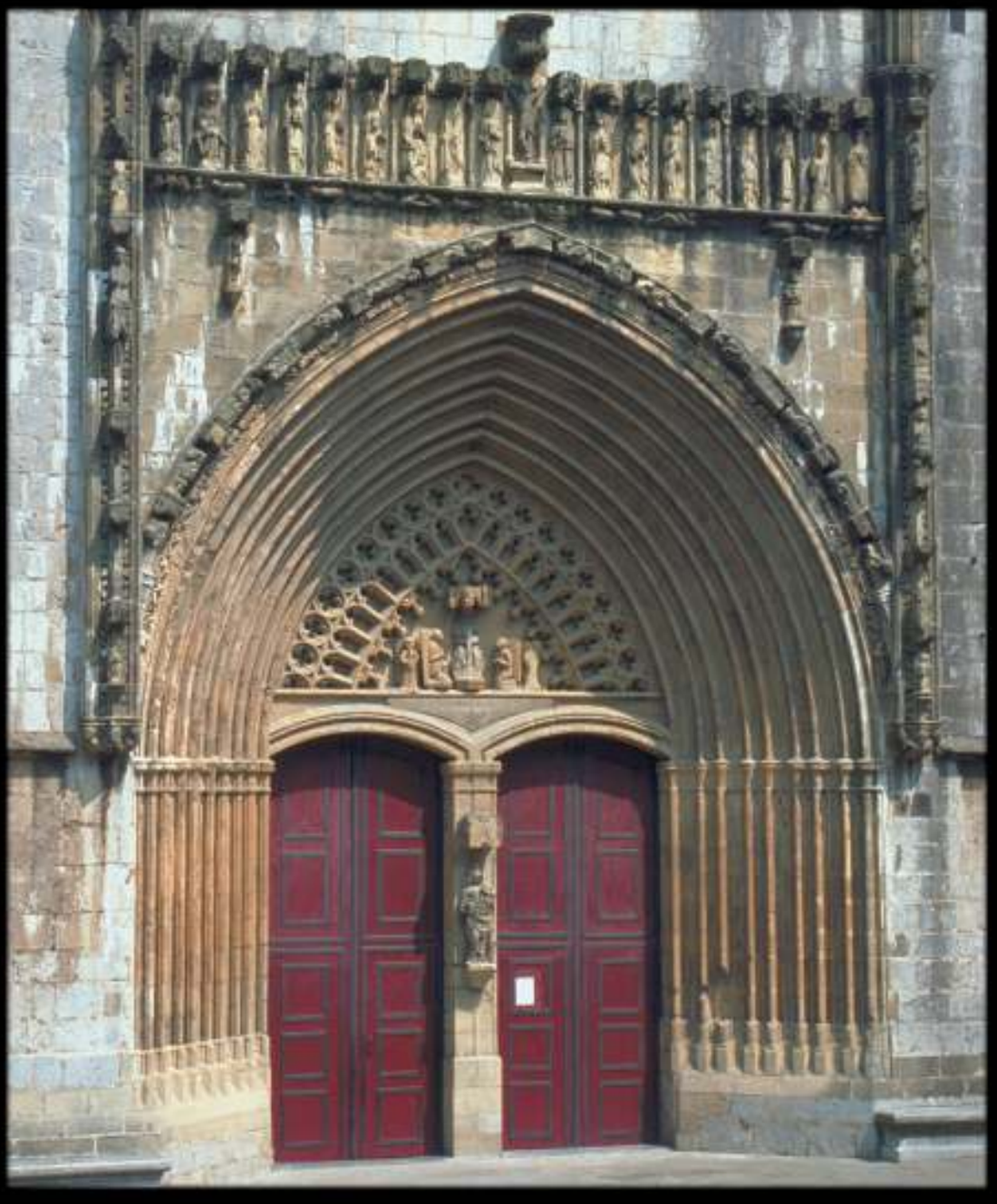
. 



1.- Portada de la Catedral de Santiago. Bilbao. 2.- Portada de San Antón. Bilbao. 3.- Portada de Santa María. Güeñes. 4.- Portada de la Parroquia de Santa María. Gernika. 5.- Portada de San Severino. Balmaseda. 6- Portada de Santa María de la Asunción. Lekeitio.







Santa María. Güeñes (B).



Santa María. Lekeitio (B).







Iglesia de San Severino. Balmaseda (B).

Calvario de Askizu (G).



nada, refleja la perfección cimera de un gótico que ***anuncia el Renacimiento***.

De esta magnífica portada, que exhibe en los pedestales los escudos de Navarra, y que hoy luce con una policromía reciente, carecemos de documentación. Podría datarse de **finales del siglo XIV o principios del XV**; en todo caso, antes de 1461, fecha en que Laguardia dejó de pertenecer a Navarra.[19]

Portadas. Bizkaia y Gipuzkoa

En Bizkaia y Gipuzkoa es muy escasa la escultura monumental gótica verdaderamente valiosa, si tomamos ese término en el sentido restringido que aquí le estamos dando, de una **escultura figurativa** que, sin excluir su finalidad ornamental, cumple otra **función didáctica y litúrgica**. Esta parquedad iconográfica probablemente habrá que relacionarla con la limitada disponibilidad en recursos económicos de las villas vascas en su primera época y quizá también con una característica casi innata en el vasco habitante del antiguo *saltus vasconum*, algo **resistente al naturalismo icónico** cuando trata de ornamentar y rodear de belleza figurativa su vida cotidiana.

En este sentido, el patrimonio escultórico gótico de ambas provincias no resiste la equiparación con la estatuaria de Navarra y Álava.

Portadas vizcainas. Limitémonos a señalar, entre las portadas de templos vizcaínos del siglo XV:

- **Portada de sol de Santa María de Güeñes** quizá la más bella de todas, en la que apunta el estilo ***gótico isabelino***; en ella, bajo un arco apuntado, rematado por otro conopial, y un tímpano ornamentado de roleos, se abren dos accesos de arco carpanel, separados por un mainel sobre el cual se sustenta la efigie en piedra de la Virgen con el Niño bajo doselete gótico afiligranado, flanqueada por dos ángeles,
- **portada de Lekeitio:** alguna semejanza tiene con la de Güeñes, con sus nueve arquivoltas, su parteluz ostentando la imagen de la Virgen con el Niño bajo un tímpano que sigue la tracería del triforio;
- **portada de Gernika** , fechada y firmada en 1449 por Sancho de Emparan.
- la **portada del Angel** de la *catedral de Bilbao*,
- la del **pórtico de San Antón**,
- las dos portadas de **Santa María de Axpe,** que con sus arcos conopiales, sus agujas y medallones, se emparentan evidentemente con el estilo *isabelino*.
- la **portada del crucero** de **San Severino de Balmaseda**, con sus cuatro arquivoltas albergando un tímpano muy decorado, las hornacinas vacías de sus jambas y la imagen del Salvador de pie en el parteluz, separando las dos puertas.

El Calvario de Askizu. En cuanto a Gipuzkoa, podríamos mencionar el **Calvario** que preside el ábside de **San Martín de Askizu.** La *escultura de la Magdalena*, también gótica, que se ve en el muro sur de la misma iglesia es más bien una escultura exenta traída allí de otra parte para llenar el vacío del muro.

6.

■ Imaginería exenta y retablística

• Retablos

El origen del retablo es de datación antigua y está en cierto modo ligado a la historia del **culto a las reliquias** de los mártires. Cuando este culto proliferó a expensas de la preeminencia debida al altar, olvidando la esencial significación de éste en la liturgia cristiana, apareció en el **siglo XI** la predela y el panel detrás del altar (*retro-tabulum*) que reproducía pintadas las efigies de Cristo, de la Virgen y de los Santos y Mártires patronos.[20] Pero es en la época gótica avanzada cuando el retablo empieza a tener un desarrollo que interesa al historiador del arte.

De los retablos pintados hablaremos luego. Mencionemos ahora los más notables **retablos de talla o de labra**, trabajados en el País Vasco o importados a él durante la época gótica. En los albores de la Edad Moderna, concretamente en las tres primeras décadas del siglo XVI, Vasconia vive momentos críticos en los que la tradición gótica se siente animada por ráfagas renacentistas, que soplan con más fuerza desde el norte europeo que desde la Italia renaciente.

Álava

Santiago de Yurre. En Yurre encontramos esa feliz paradoja de un diminuto poblado dotado de una notable obra de arte bajomedieval. La **parroquia de Santiago de Yurre**, aparte su retablo mayor barroco, en la capilla derecha del crucero ostenta un retablo pequeño (1,90 por 2,05 m.) en forma de políptico con sus visagras para poderlo cerrar.

Tiene ***tres cuerpos***, el central y las portezuelas; los tres, divididos en tres pisos. El central lleva la imagen de la ***Virgen sedente***, sola, con los brazos extendidos hacia un Niño que originariamente debió de tener, y que daría la titularidad al templo. Los pisos están divididos en compartimentos enmarcados en arcos trilobulados. En ellos se alojan las figuras destinadas a representar las consabidas ***escenas de la Infancia***, desde la Anunciación hasta la Presentación.

La talla de las figuras es elemental y torpe; pero agrada por su ingenuidad. Se le ha datado en el **siglo XIV**, y es considerado como *el más antiguo del País Vasco.*

Aspuru. De mayor prestancia y formato que el de Yurre, el **retablo de Aspuru** (Valle de Barrundia) ofrece otro ejemplo de una pequeña aldea en posesión de una obra de cierto valor iconográfico y artístico. El basamento y el sagrario son de estilo romanista y el banco algo anterior, pero son partes que se añadieron en el siglo XVI al retablo gótico que aquí nos interesa, y que ha sido recientemente restaurado.

El retablo es de ***tres calles***, teniendo tres pisos las laterales, separadas por pilastrillas gó-

19. L.LAHOZ, «El pórtico de Santa María de los Reyes de Laguardia». En *El arte gótico en Álava*, pp. 154-157.

20. La colocación de las reliquias de los santos entre la pared del ábside y el altar trajo dos consecuencias desafortunadas para el culto litúrgico: que el altar empezara a ser considerado como un soporte del relicario, y que el sacerdote se viera obligado a oficiar de espaldas a los fieles. Véase un resumen sobre el nacimiento del retablo y su evolución, en J. PLAZAOLA, *El Arte Sacro Actual*. BAC 1965, pp. 136-138.

ticas, rematadas en pináculos con imágenes bajo doseletes, y ceñidas por un guardapolvos de excelente cenefa decorativa. En la predela se escenifica el ***Santo Entierro*** con un gran número de personajes; y preside el retablo, en la casilla central, una escultura exenta del titular, ***San Juan Bautista***: figura algo rígida, vestida con manto caído en pliegues acartonados, señala con su mano derecha el Cordero que sostiene en la mano izquierda. Sobre el nicho principal se representa el Bautismo de Cristo; y en las dos calles laterales se despliegan seis relieves con escenas de la vida del Precursor.

Es una obra interesante como conjunto iconográfico; y aunque estilísticamente los personajes adolecen de cierta rigidez y gestos estereotipados, el ***sentido compositivo*** tanto del conjunto como de cada una de las escenas, es excelente. Probablemente ejecutada a **principios del siglo XVI**, se le ha relacionado con la escultura coetánea del área castellana.[21]

Santuario de la Virgen de la Encina. El **retablo mayor** del ***Santuario de la Virgen de la Encina de Arzeniega***, de cuya arquitectura ya hablamos, debe ser apreciado como uno de los más bellos conjuntos del País Vasco. Debió de hacerse a **comienzos del siglo XVI**.

El retablo. Dotado de un amplio guardapolvo, está montado con un alto banco, tres pisos en las calles laterales y dos en la central, más un ático, coronado por el Calvario. Las ***tres casas*** de cada lado se dividen en dos escenas, suficientemente separadas como para que parezca un retablo de cinco calles. Todas las escenas quedan protegidas con una alta tracería flamígera.

Se ve, por sus dimensiones, que se ha querido privilegiar la escena central: la ***Aparición de la Virgen*** sobre la encina y los sucesos relativos a ella y al proceso que siguió para verificar el milagroso hecho. Las escenas representadas en el banco son el Prendimiento, la Flagelación, con la Cena en el centro. En el resto del retablo se completa el programa iconográfico con la historia de la Virgen y de la Pasión de Cristo.

El estilo se concreta en el dominio del modelado en las figuras y en sus gestos y actitudes, y un claro inicio de la perspectiva nos hacen pensar en el Renacimiento, tanto más cuanto que algunos de sus paneles copian estampas de la serie de la *Vida de la Virgen de Durero*; pero hay otros caracteres todavía goticistas. Lucia Lahoz relaciona este espléndido retablo con el ***foco de Burgos***. Recientemente se ha pretendido ver hasta tres manos diferentes en su ejecución. En todo caso, es un ejemplo tempranero de esa tipología parasitaria del arte cristiano, destinada a cubrir completamente los ábsides y hacer olvidar la más esencial función de la liturgia. Podría datarse entre los años **1515-1520**.[22]

Bizkaia

Santa M.ª de Orduña. De Orduña, en la provincia de Bizkaia (aunque diócesis de Vitoria), es obligado mencionar el retablo gótico existente en la Capilla de los Herrán de la **parroquia de Santa María**. Está dedicado a San Pedro. Aunque tiene detalles renacentistas, fundamentalmente habría que calificarlo de gótico tardío, concretamente **hacia 1520**.

El retablo. Está constituido por un cuerpo de ***tres calles***, siendo la central más alta que las laterales, y un guardapolvos. Cada calle tiene dos casas con relieves. La mayor altura de la calle central permite que la casa inferior ofrezca mayor espacio para la escena principal, destinada a honrar al santo titular: ***San Pedro***. Se le presenta sedente, vestido con las insignias de su supremo pontificado, y flanqueado por dos ángeles.

En la **casa superior**, la escena de la Crucifixión, iniciando así la tradición del Calvario coronando en el ático todas las estructuras retablistas de siglos venideros. En las dos **casas laterales** superiores se representan dos ***escenas de la Pasión***: la *Cruz a cuestas*, y *Jesús maltratado*; en las inferiores, dos escenas dedicadas a ***San Pedro***: la *barca de la Iglesia* y el *martirio de San Pedro*.

En el **banco**, en la parte central, la *Misa de San Gregorio*, y en los lados, cuatro figuras aisladas, correspondiendo dos por cada calle: *San Juan Bautista*, *San Andrés*, *San Pablo* y *Santa Catalina de Alejandría*.

Todo el retablo, que Weise califica y analiza como **tríptico**, respira *goticismo* por la abundante decoración que enmarca las escenas: arquerías angreladas, bovedillas nervadas, pináculos, doseles y antepechos calados y pequeños enrejados. Persiste un cierto *manierismo internacional*, pero también un gusto flamenco, que se manifiesta «entre otros detalles, en las estolas cruzadas, en los manípulos de loa ángeles y, sobre todo, en sus alas puntiagudas».[23]

Retablo de Larrabetzu. Algo parecido en estructura al de Orduña, de la misma datación, es el **retablo de San Emeterio y San Celedonio** de la ***iglesia juradera de Goikolejea, de Larrabetzu***.

En sus cuatro plafones se ilustra la vida de los dos titulares, reservándose la parte central para las dos efigies de ambos santos, y el nicho superior para una Andra-Mari sedente bajo dosel ornado con tracería gótico-tardía.

En el Museo Diocesano. En el Museo Diocesano de Bilbao se guarda el bello **Tríptico de Guizaburuaga**, en el que, bajo doseles góticos, se albergan unas tallas con escenas de la Infancia de Cristo, de trazos muy naturalistas, propios de la época renaciente. La escena está presidida en lo alto por la efigie de San Martín.

En el otro extremo de la sala, podemos ver adosado a la pared, un **retablo de Orduña**, labrado en piedra, de estilo gótico florido, con agujas, doseles y pináculos, del que ha desaparecido toda iconografía.

Retablo de Lekeitio

Pero, en materia de retablos del gótico flamenco, nada hay en el Pais Vasco comparable con el gran retablo de la **parroquia de Lekeitio**. Fue contratado en 1508 con Juan García Crisal.



Tríptico de Yurre (A).



Retablo de San Antón. Zumaia (G).



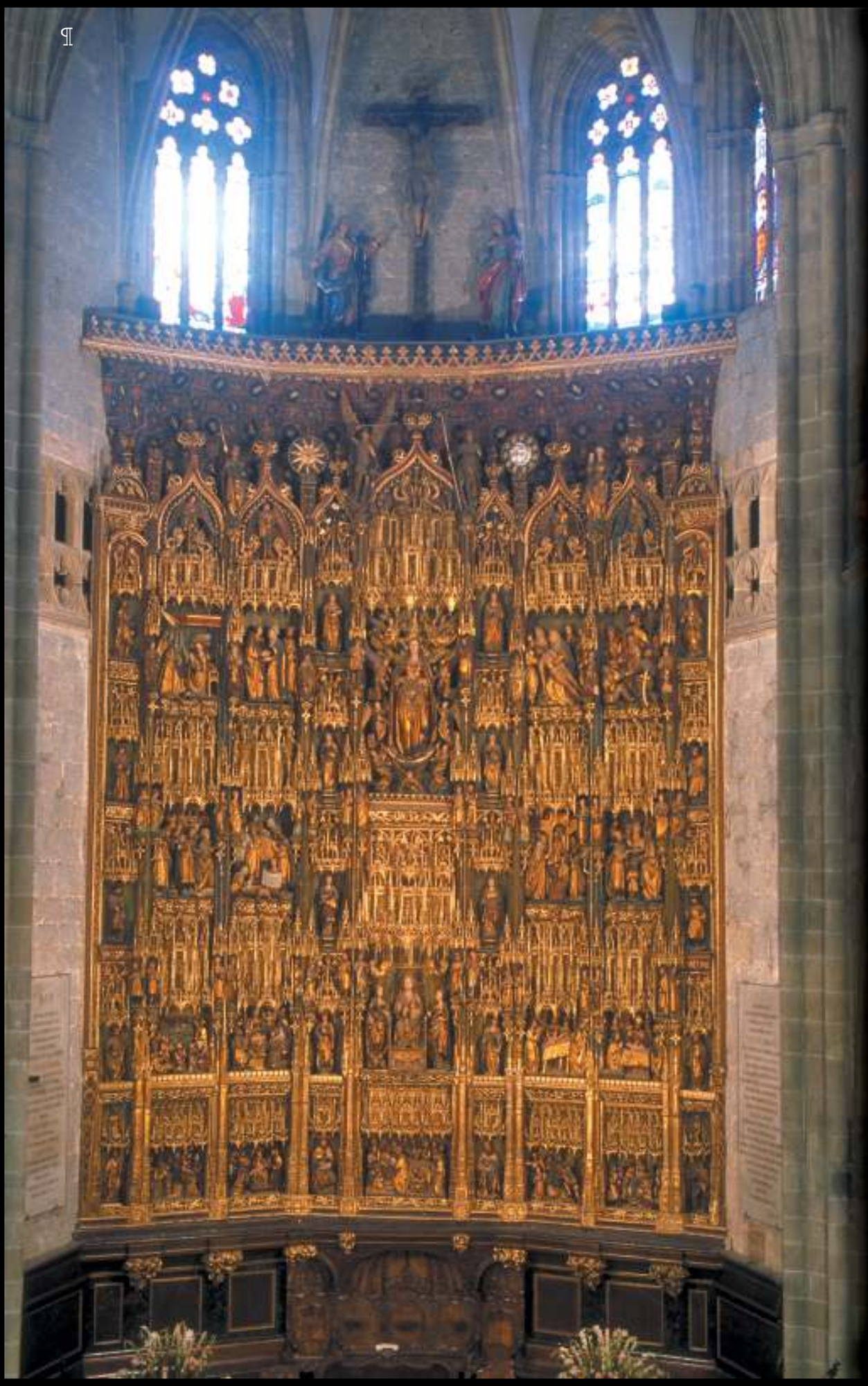
Tríptico de Gizaburuaga (B).

Retablo mayor de Goikolegea. Larrabetzu (B).



21. C.M.V. t.V, pp. 327-329; P.L.ECHEVERRIA GOÑI (dir.): Erretauloak. Retablos. II, 492-500.
22. L.LAHOZ, «El retablo de Nuestra Señora de la Encina en Arceniega». En Kobie 10, 1994, 73-86; J.M.AZCARATE, Santuario de la Virgen de la Encina. Arceniega. En C.M.V. t.VI, pp. 175-188. P.L.ECHEVERRIA GOÑI, Erretauloak. Retablos. II, 484-491.
23. C.M.V. t. VI, 691. P.L.ECHEVERRIA GOÑI, Erretauloak. Retablos. II, 501-508.

¶



1.- Retablo de Santa María de Lekeitio (B). 2.- Retablo de San Pedro. Orduña (B) 3.- Retablo de San Martín en la capilla de la Piedad de Azpeitia (G). 4.- Retablo mayor de San Juan Bautista. Aspuru (A). 5.- Retablo de la Coronación. Rentería (G).









Sepulcro de Carlos III el Noble y Leonor de Trastámara.
Catedral de Pamplona (N).





Ref. gráfica: Historia de España. Gallach.

Sepulcro de Don Lionel de Garro.
Catedral de Pamplona (N).





Ref. gráfica: A.H. tomo VIII

24. «Escultura del siglo XVI». En A.H. t.XIII (Madrid 1958) p. 85.; P.L.ECHEVERRIA GOÑI, O.c., II, pp. 471-477.

El retablo. Su estructura gótica cubre todo el ábside, disponiendo de un banco y tres cuerpos, cinco calles, cuatro entrecalles y guardapolvo. Todo él tallado en ***madera policromada***, posee ***64 tallas*** de bulto, en los que desarrolla narrativamente bajo doseletes góticos afiligranados, los consabidos ciclos de la ***vida de la Virgen***, ***la infancia y la pasión de Cristo***, además de repartir por las entrecalles figuras de profetas, evangelistas y apóstoles.

Las marcas existentes sobre algunas piezas demuestran la participación de al menos siete artífices, de los cuales se da por supuesto que varios eran ***franceses***. Para las fechas en que se hizo esta imaginería resulta ***arcaizante y popular***; pero, por su tamaño y complejidad debe ser considerado como la pieza por excelencia de la retablística gótica vasca. A juicio de Echeverría Goñi «ocupa un digno lugar tras los grandes retablos catedralicios de Sevilla y Toledo».

Gipuzkoa

En Gipuzkoa merecen nuestra atención varios retablos en los que vemos conjugarse la **tradición tardogótica** con ciertos **apuntes renacentistas**.

Retablo de La Coronación. Rentería. En la **parroquia de Errenteria**, instalado en la primera capilla lateral del lado del Evangelio, se conserva el **retablo de la Coronación**, así denominado por ser éste el tema del relieve central. A los lados, otros dos relieves dedicados a la *Ultima Cena* y a *Pentecostés*. Está, pues, constituido por un solo cuerpo de altura relativamente reducida, pero con suficiente anchura para formar ***tres calles*** colmadas de relieves escultóricos y de oranamentación gótica.

Fue sin duda realizado por manos flamencas probablemente de Bruselas, en torno a los años **1505-1510**. Se ha ponderado la delicadeza de la talla y la expresividad anímica lograda sobre figuras y rostros de tan pequeño tamaño.

Pero lo más admirable **estéticamente** es el ***acierto en la composición*** de todo el conjunto: Cada una de las tres escenas representadas se organiza con una distribución plástica fundamentalmente circular. En la *Cena* este esquema es especialmente perceptible y recuerda algunas pinturas de los **primitivos flamencos**, por ejemplo, la admirable *Ultima Cena* de Dirck Bouts en Lovaina. G.Weise, que considera este retablo como tríptico, lo mismo que Azcárate, lo emparenta estilísticamente con el **tríptico de Orduña.**[24]

Retablo de San Martín de Azpeitia. En la ***parroquia de Azpeitia*** tenemos el **retablo de San Martín** en la **capilla de la Piedad**, fundada por el obispo de Tuy, don Martín de Zurbano, que había nacio en Azpeitia. Por documentación sabemos que el retablo se contrató con el escultor Juan de París y su yerno Antonio Pigmel, y fue colocado en **1521**. Mide 3 x 5 m.

El retablo. Lo constituyen un banco y dos cuerpos más; en sentido vertical tiene tres calles y los guardapolvos. En el nicho central, más ancho que los laterales, está la estatua de San Martín. En el banco se ve, a la derecha, a San Juan Bautista con el Cordero; a la izquierda, San Juan Evangelista con el cáliz y un águila. Ambos personajes están arrodillados. En los relieves restantes se representan escenas de la vida de San Martín y varios episodios de la Pasión.

El artista parece buscar un ***expresivo realismo***, que se pretende acentuar con la ***policromía***; pero se ve que pesa aún la tradición gótica que le impide llegar a la perfección clásica.

La Reja. Aquí merecería una mención la ***hermosa reja*** (5 m. de anchura y altura) que separa la capilla y que, a pesar de la fecha avanzada de toda la obra (1520), conserva su ornamentación gótica y su gallarda crestería. Según Mª Asunción Arrázola, está documentada su autoría: **Cristóbal de Marigorta**, vecino de Elgoibar.

Retablo de San Antón de Zumaia

En el curso de la historia apenas pueden hallarse momentos y lugares en los que el paso de un estilo a otro se produce de modo repentino y radical. En tales momentos de transición el historiador se siente perplejo cuando pretende calificar una obra con los habituales calificativos estilísticos. Esta incertidumbre se produce, por ejemplo, ante algunos de los retablos aquí descritos, y vuelve a producirse ante un retablo escultórico en Zumaia.

El llamado **retablo de San Antón**, en la *capilla Sasiola* de la ***parroquia de Zumaia***. Está situado en el lado del Evangelio y ocupa toda la altura de la capilla. Es un **retablo mixto**, pues el tríptico central, formado por dos cuerpos o pisos y tres calles, aloja esculturas, mientras que sus puertas están decoradas con pinturas polícromas en la parte interior y grisalla en el exterior. El ***Calvario*** ocupa el cuerpo superior de la calle central que se eleva por encima de las laterales, mientras que el cuerpo inferior se le reserva a San Antón, bajo un rico y calado dosel. El popular santo presenta una figura sumamente expresiva. En las calles laterales se despliegan seis relieves dedicados a los diversos episodios de la ***pasión de Cristo***.

Se ha buscado muy deliberadamente el ***realismo***, que se acentúa por el estofado y la policromía. Las pinturas narrando cuatro epìsodios, la Cena, el Lavatorio, la Resurrección y la Aparición a la Magdalena, pueden calificarse ya de ***renacentistas***, parcialmente inspirados en grabados de Martin Schongauer. Por los evidentes rasgos goticistas de la mazonería y de los relieves, este bello retablo puede fecharse en los **primeros años del siglo XVI**.

• Escultura funeraria

En esta reseña de la escultura gótica merece capítulo aparte el arte funerario que, a partir del **siglo XIII**, empieza a tener una especial importancia.

Sepulcro de Carlos III y Doña Leonor. Pamplona

No por razones cronológicas, sino por su valor artístico e iconográfico excepcional, nos

toca empezar admirando este sepulcro emplazado en la nave central de la catedral pamplonesa, frente al presbiterio. Sin duda la obra **más *notable y representativa*** del arte gótico funerario de Navarra.

El mausoleo está formado por una cama prismática regular sobre la que descansan las dos estatuas yacentes bajo amplios doseles de fina tracería calada.

Los frentes de la cama están decorados con ***28 figuras plorantes***, conforme a una tradición iconográfica cuyo punto culminante puede hallarse en la obra de Claus Sluter, el célebre sepulcro del duque de Borgoña, Felipe el Atrevido, en la cartuja de Champmol (1404). Los plorantes de Pamplona, talladas en fino alabastro, no son de bulto redondo sino que adosan sus espaldas planas a la losa arenisca y verde oscura del fondo. Aunque inspiradas en las figuras de Champmol, sus diferencias con los plorantes de Sluter son patentes.

El autor de este magnífico sepulcro de alabastro, cuya realización está muy documentada, es **Jehan Lome de Tournai**. Llegado a Navarra muy joven, de la mano del rey Noble, Lome se mantuvo al frente de las iniciativas artísticas reales desde 1411 hasta su muerte, acaecida en Viana en 1449.[25] Los trabajos del sepulcro se iniciaron en 1413. En él trabajaron muchas manos, y se conocen los nombres de algunos maestros (todos extranjeros), pero muy pronto Jehan Lomme fue el principal responsable como «maestre de fazer las ymagines».

Rasgos de la efigie real. Con el fallecimiento de la reina en 1415 en el palacio de Olite donde se ejecutó la obra, los trabajos se aceleraron y sus diversas partes se fueron trasladando a Pamplona. La efigie del rey Carlos el Noble debió de labrarse viviendo él, y aunque no hubiera documentación que lo garantizara, bastaría observar la individualización acusada por los rasgos faciales de la estatua para confirmar la veracidad del retrato.

A la habilidad para reproducir los rasgos del monarca, representado con una frontalidad absoluta, con las manos juntas sobre el pecho en actitud orante, los ojos abiertos, ceñidos por anchos párpados, y un semblante en que se refleja la paz de la eternidad, el escultor ha sabido unir una sabia utilización de la **luz sobre el alabastro** y un bello contraste en los **pliegues** de la túnica y el manto regios. Ciertamente la belleza de esta efigie contrasta con el aspecto algo acartonado de la estatua de la reina.[26]

La sepultura del matrimonio Villaespesa. Tudela

En cambio, la documentación nos permite atribuir a **Jean Lome o a su taller** la admirable sepultura de Mosén Francés de Villaespesa y su esposa Isabel de Ujué, que en la **catedral de Tudela** ocupa el muro lateral de una capilla del crucero, del lado de la Epístola, de la catedral de Pamplona.

Villaespesa era un doctor aragonés estimadísimo en la corte navarra en la que el rey Noble le nombró canciller en 1397. Fallecido en Olite en 1421, tres años después de su esposa, se ha supuesto que capilla y sepultura fueron ejecutadas entre los años **1425 y 1445**, y se las ha relacionado directamente con escultores aragoneses y más concretamente con **Juan de la Huerta**, el gran artista de Daroca que impuso su maestría en la corte de Borgoña sucediendo a Claus Sluter.

El exterior del sepulcro es **gótico flamígero** y en su frente se ven *ocho plorantes* encapuchados, unos imberbes y otros barbados, mostrando todos por la amplitud de los plegados en sus lanosos mantos un claro acento borgoñón. Encima, los *dos yacentes* visten amplias hopalandas muy plegadas. El canciller cubre su cabeza con birrete doctoral, empuña una espada con una mano y con la otra sostiene un libro. A sus pies se tiende *un león*. Una gran cofia a modo de turbante cubre la cabeza de su esposa y rodea su cuello un largo collar con crucifijo.

Sobre el nivel de los yacentes, en el **piso inferior**, ocupando a modo de predela tanto el fondo como los lados, se desarrolla la ceremonia litúrgica del ***entierro***, un desfile de ocho grupos bajo otros tantos arcos conopiales angrelados: clérigos, monaguillos, obispos, abades mitrados y monjes, constituyen una bella teoría de retratos, algunos de un realismo encantador.

En el **segundo piso** del fondo, entre la Virgen y San Juan, la figura de ***Jesús muerto***, de medio cuerpo, parece surgir del sepulcro sobre una serie de instrumentos de la Pasión. En la zona superior se representa a la ***Trinidad*** bajo una nube de querubes y flanqueada por dos ángeles turiferarios.

Los **relieves laterales** representan, a la izquierda, la ***misa de San Gregorio*** (una de las más antiguas representaciones de esta piadosa leyenda) con el altar y sobre él la imagen de Cristo; a la derecha, arrodillados Mosen Francés y su mujer, seguidos por hijos y nietos, asisten a sus propias exequias.

Tanto las dos estatuas yacentes como los personajes que participan en la fúnebre ceremonia son de **gran realismo**. El escultor ha puesto un deliberado esmero por lograr una gran ***diversidad de expresiones anímicas***: atención, devoción, tristeza, etc., aunque, por otra parte, en el conjunto pueden verse también cabezas más convencionales que hacen pensar en las **diversas manos** que debieron de participar en la confección de la obra.

Otras atribuciones a Jehan Lome. Quizá haya que poner en el activo de Jehan Lome la **puerta de San José**, una sencilla puerta de arcos apuntados que comunica el claustro de la *catedral de Pamplona* con el exterior, y en cuyo tímpano se representa la escena de la ***Coronación de María*** bajo la paloma del Espíritu Santo. El deterioro de la piedra no impide apreciar la habilidad del escultor en la bella disposición de los pliegues indumentarios.

Al mismo artista se le ha atribuido un **retrato de reina en Olite**, probable efigie de la hija del rey Noble, Doña Blanca, casada en



Sepulcro del Canciller Villaespesa. Catedral de Tudela (N).



Sepulcro del Obispo Sánchez de Oteiza. Catedral de Pamplona (N).

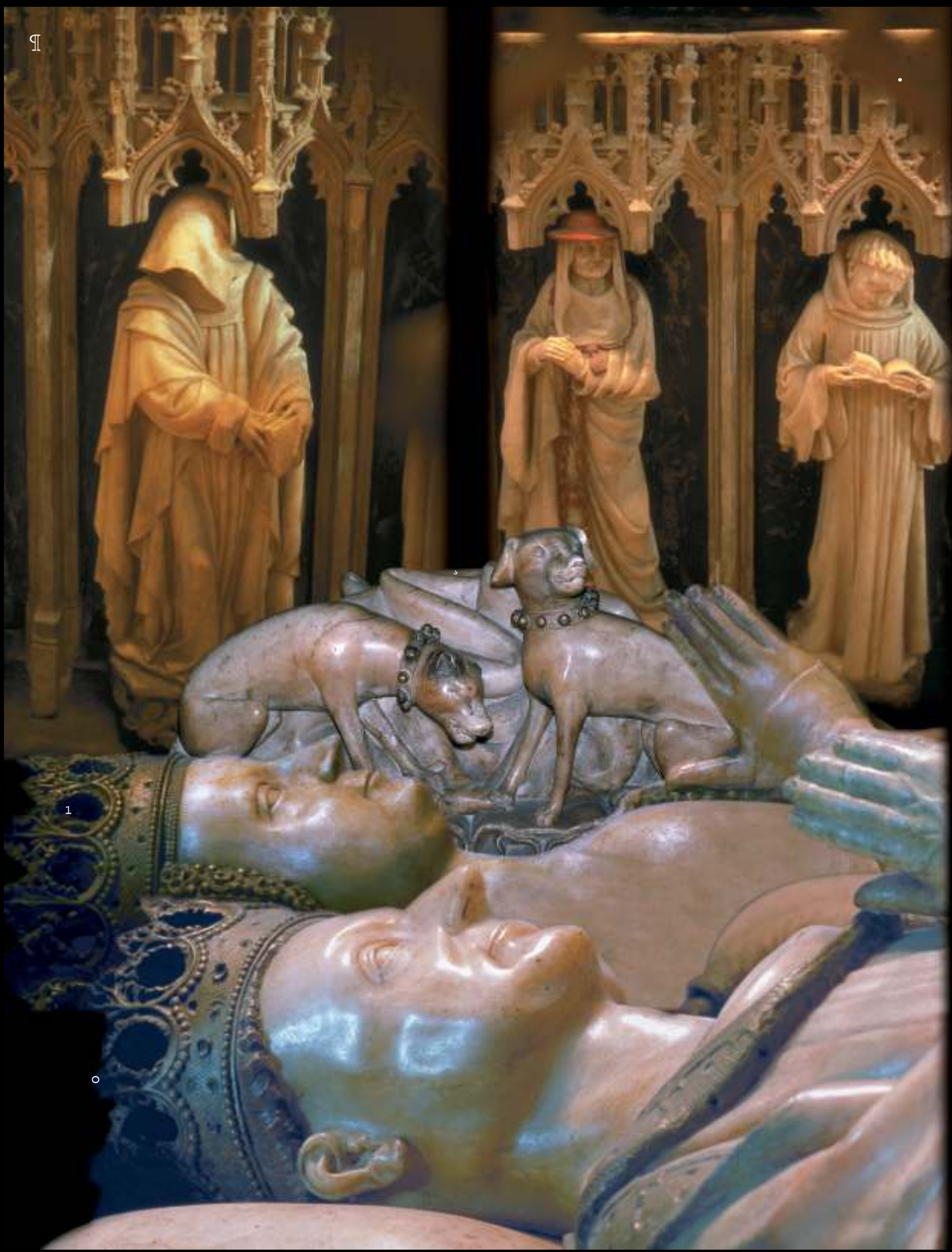


Sepultura de Pedro López de Ayala y su esposa. Quejana (A).

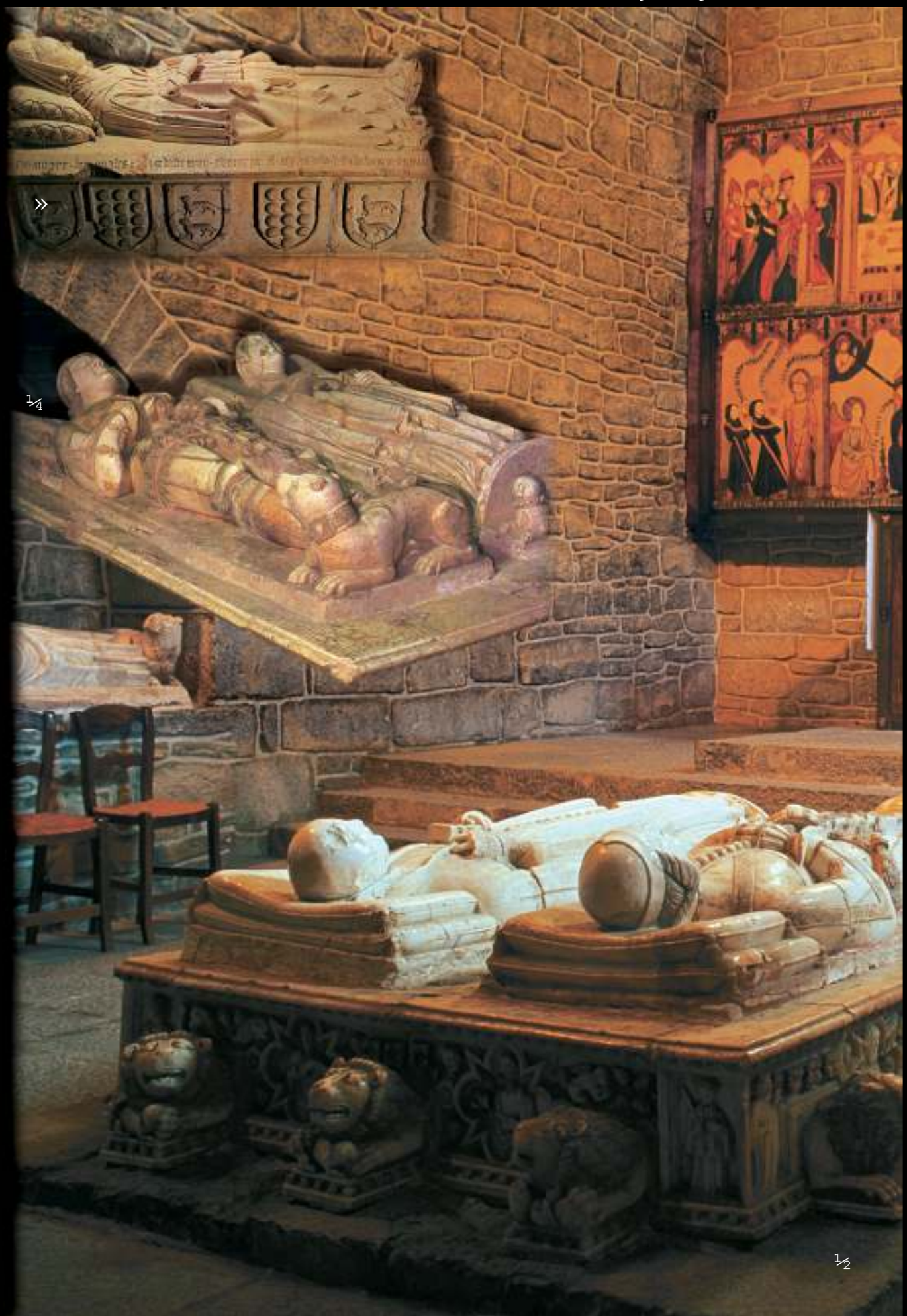
25. Carlos MARTINEZ ÁLAVA, O.c. En La catedral de Pamplona, I, 342-348.

26. AMN, V, p. 145; C.FERNANDEZ ÁLAVA (o.c.) subraya las diferencias entre la obra de Sluter en el sepulcro de Dijon, más innovador en algunos caracteres, y el sepulcro de Pamplona en el que Jean Lome se mantiene más fiel a la tradición del Medievo.

Escultura gótico funeraria



1, 2, 3, 4 y 5.- Detalles del sepulcro de Carlos III y Leonor en la Catedral de Pamplona. 6.- Sepulcro de María Sarmiento. Iglesia Convento de Quejana (Ref. gráfica: Álava en sus manos). 7 y 8.- Perspectivas del sepulcro del canciller Pedro López de Ayala y de su esposa Dña. Leonor de Guzmán.





Pinturas del Sepulcro de Sánchez Asiain. Catedral de Pamplona (N).



Retablo de Santo Tomás.
Ref. gráfica: C.M.N. tomo V



Retablo mayor de San Saturnino. Artajona (N).

segundas nupcias con Juan de Aragón, aserción difícil de certificar por el mal estado de la escultura;

Igualmente se le atribuyen **varios sepulcros**, entre ellos

- el **sepulcro** del **obispo Sánchez de Oteiza** en la capilla San Juan de la catedral (m.1425),
- y el **sepulcro** del supuesto **Lionel de Navarra**, obra ejecutada en piedra caliza, en la que se hace evidente el avance que realiza el arte escultórico navarro en esos años del siglo XV. La naturalidad de las figuras que decoran el fondo del sepulcro, la bella composición de sus ropajes, la gracia y delicadeza en rostros como el de la Virgen Dolorosa, están anunciando los inminentes albores del Renacimiento. Se comprende que, aunque se haya querido adjudicar la obra a Jehan Lome, la documentación nos haya llevado a la certeza de que este conjunto es ***posterior a la muerte*** del gran maestro flamenco (**1449**).

Mausoleo de los Ayala. Quejana

He aquí otro mausoleo de especial interés para el historiador del arte vasco. Se trata de un conjunto que reúne las sepulturas de tres generaciones de **los Ayala**, señores del valle de su mismo nombre y famosos políticos en el Bajo Medievo.

Los sepulcros más antiguos, labrados en alabastro sin duda en talleres tolosanos, pueden contarse entre los mejores ejemplares de la escultura funeraria de la segunda mitad del siglo XIV.

En la **capilla de la Virgen del Cabello**, que erigió **Pedro López de Ayala**, hijo del fundador de la torre y el que fue Canciller de Castilla y famoso autor del *Rimado de Palacio*, en el centro se sitúa el mausoleo del mismo y de su esposa Leonor de Guzmán. Son figuras yacentes, vestidas al gusto de la época: él con armadura y espada de fina labor en los guantes y vaina; ella, con manto, toca y guantes, sosteniendo un libro de Horas exquisitamente labrado. Los dos cuerpos descansan sobre una artística base sostenida por doce leones y adornada con figuras de santos, ángeles, monjes, damas y soldados.

En los lucillos de la misma capilla, se encuentran a un lado el sepulcro del padre del canciller, **Fernán Pérez de Ayala**, y al otro, el de su esposa, doña **Elvira de Ceballos**, madre del Canciller.

En sendos arcos a la entrada de la ***iglesia de San Juan*** en el mismo ***convento de Quejana*** están los también bellos bultos funerarios de piedra de **don Fernán López de Guzmán**, el hijo del Canciller don Pedro, y el de su esposa **doña María de Sarmiento**, colocados mediado el siglo XV: «Realismo, delicadeza del rostro, tratamiento natural de los ropajes. Se ha acabado con la estilización de los anteriores. Aquí impera el naturalismo de las escuelas castellanas, más cercanas a esta zona y más de acuerdo con los cánones estilísticos del momento».[27]

7.

La pintura tardo-gótica en Euskal Herria

El estilo italo-gótico

En Vasconia ***el estilo italo-gótico se da únicamente en Navarra***. Es sabido que, al mediar el siglo XIV, hubo relaciones estrechas, tanto políticas como culturales, entre la corte de Navarra y la corte papal de Aviñón. Los papas aviñonenses, Clemente V y Juan XXII, tuvieron que dirimir infinidad de pleitos y problemas con el cabildo e iglesia de Pamplona durante las tres primeras décadas del siglo XIV.

Por esos años, en ese ámbito se han movido grandes artistas tanto franceses como catalanes e italianos. ***Giotto*** pintó para el papa Clemente V entre los años 1307 y 1310. ***Giovanneti de Viterbo*** trabajó para otros papas de la misma sede en 1343. ***Simone Martini*** fue reclamado también allí, en los años 1340-1344, por el cardenal Stefaneschi.

Nada extraño, pues, que el naturalismo de Giotto deslumbrara a los pintores franceses y aragoneses contratados por los monarcas navarros, aunque tales maestros no adoptaran de golpe algunas de las revolucionarias innovaciones del gran artista florentino. La sabia utilización del ***claroscuro*** para lograr efectos realistas en el modelado de las figuras, sin alcanzar aún la valentía de Giotto, se manifiesta ya en **Juan Oliver** y en algunos de sus sucesores de la corte navarra, por ejemplo, en el autor de la ***Vida de la Virgen María***, pintada en el muro oriental del **claustro de Pamplona**, desgraciadamente perdida casi por completo. Una mejor conservación de algunas de las pinturas en las que se narra la «historia apócrifa» de Joaquin y Ana, los padres de la Virgen, hubiera permitido una comparación con las frescos de Asís y de Padua en los que Giotto desarrolla los mismos temas iconográficos.

No es extraño tampoco que los episodios evangélicos pintados por el **segundo Maestro de Olite** nos recuerden las obras de *Pietro Lorenzetti* por sus fondos oscuros y la relevancia que sobre ellos alcanzan las figuras dramáticas del Evangelio con gestos y posturas que casi merecen el calificativo de expresionistas.

La capilla del obispo Asiain

En ese ámbito de influencias se comprende la evolución estilística y la calidad estética de pinturas como las que decoraron, ya en el tercer cuarto del siglo, la **capilla funeraria del obispo Miguel Sánchez de Asiáin** (1357-1364), de cuyo sepulcro hicimos mención en páginas anteriores. Actualmente las pinturas mejor conservadas y que ocupaban el interior del nicho (3,99 por 2,30 m.) y el intradós (0,58 m.) han sido trasladadas al **Museo**, e instaladas en una reproducción del monumento funerario.

La composición pictórica se reparte en dos zonas en las paredes del nicho. En la mitad inferior de la composición, a la izquierda, se representa la ***Natividad de María***, y a la derecha, su ***Presentación*** en el templo.

27. C.M.V. t.VI, 1988, 796-800; L.LAHOZ, O.c., pp. 96-104, donde hace un excelente análisis iconográfico; v. también S.SILVA Y VERASTEGUI, O.c.; Anónimo, M.N.E. t.I, 294-295.

La zona superior está dedicada al tema, profundamente cristiano y dogmático, de los mediadores sagrados de la Salvación de la humanidad: ***María***, casi en el medio, mostrando a Jesús los pechos que le amamantaron,[28] y ***Cristo***, a la derecha, mostrando al Padre sus llagas redentoras, mientras los ángeles que le flanquean sostienen las insignas de la ***Pasión***.

En los niveles inferiores, una representación simbólica de la ***humanidad***, dividida entre bienaventurados y réprobos. Hay también una ***pareja de orantes*** –un obispo y un noble– arrodillados a cada lado de la Virgen María.

Asi como ignoramos quién fue el autor del sepulcro, desconocemos también al autor de las pinturas. Pero algunos detalles estilísticos, por ejemplo, las arquitecturas de fondo en la escena de la *Presentación*, inducen a pensar que fue ***un artista italianizante***. Emile Bertaux pensó que pudo ser un francés que *tradujo* el arte italiano de Aviñón.

• El gótico internacional

Mientras en las cortes europeas se hacía sentir el influjo del nuevo arte italiano que, inaugurado por el genio de Giotto, iba a abrir con Masaccio la gloriosa era del Renacimiento, la influencia de la miniatura francesa fue determinante para que, paralelamente, se formara una **nueva escuela** que, en cierto modo, rivalizara con el estilo florentino. Fue una especie de fusión del **estilo de Siena** con el de las **cortes francesas**. Quizá el gusto por las líneas ondulantes de la pintura de Siena se debiera al gótico lineal francés, y el interés por el cromatismo de los pintores galos de fines del siglo XIV proviniera de Duccio de Buoninsegna y otros artistas sieneses.

Lo cierto es que, gracias a esta mutua interferencia, a esa fecundación del gótico francés por el decorativismo cromático de Siena, y a la presencia de artistas flamencos en las cortes de París y de Borgoña, nació el **estilo internacional**, llamado así por las analogías que presenta, durante la **segunda mitad del siglo XIV y principios del XV**, en diversos países de Europa: en las cortes de París y Borgoña, en el Levante español, en el noroeste de Alemania, en Bohemia y en el norte de Italia.

Características: Con la salvedad de que no son compartidas en el mismo grado y en la misma forma por todos los artistas y en todas las regiones, básicamente son las siguientes:

- tendencia al **alargamiento** de las figuras,
- gusto por el **movimiento curvilíneo**,
- **colorido** brillante y espléndido,
- creciente interés **naturalista** con un cierto **aire cortesano**,
- preferencia por **temas laicos** de la vida diaria,
- y una aparición del **paisaje**, muy viva en las miniaturas, más tímida en la pintura mural.

Las infiltraciones italianas sobre esta infraestructura *internacional* obligan a hablar continuamente de una «**pluralidad lingüística**» que es el fenómeno más común en la Europa de fin de siglo.

Navarra

Navarra y Aragón, los reinos hispánicos más abiertos a Europa en ese siglo, no podían faltar, aunque con un cierto retraso, a esta cita de los innovadores del arte.

Pinturas murales. No son muchas las pinturas murales que en Navarra pueden clasificarse en este período estilístico.

Un ejemplo pueden ser las **pinturas de los Apóstoles** que en el tercer decenio del siglo XV decoraron el **nicho sepulcral de Pere Arnaut de Garro** ***en la catedral iruñesa***.

Pintura de tabla. Es en la **pintura de tabla** donde el estilo internacional dejó en Navarra sus más espléndidas manifestaciones, pero no antes del siglo XV.

Retablos de Estella. El ordenamiento cronológico nos llevaría a empezar por recordar dos retablos en la ***iglesia de San Miguel de Estella***:

- **El retablo de los *Santos Sebastián y Nicasio***. Uno de ellos (en el Museo Arqueológico Nacional) está dedicado a los **Santos Sebastián y Nicasio** cuyas imágenes figuran pintadas de cuerpo entero en las dos calles del retablo teniendo a sus pies a los donantes.
- **El retablo de Santa Cruz**. El otro, dedicado al tema de la **Santa Cruz** y a la leyenda de su «invención» por **Santa Elena**, según reza la inscripción adjunta fue encargado por Martín Pérez de Eulate y su esposa Toda Sánchez.

El retablo es una amplia composición constituida por una predela, tres calles de tres pisos y guardapolvo con decoración figurativa. Destaca en la caja central la figura agigantada de Santa Elena con la cruz en su mano derecha; y la familia de los donantes a sus pies. En las ***siete cajas*** del retablo se desarrollan los episodios del célebre relato según la *Leyenda Dorada*. Las cinco arquerías lobuladas de la predela exhiben escenas de la Pasión, Muerte y Resurrección de Cristo.

El conjunto tiene una gran **unidad estilística**, con un bello equilibrio entre los fondos de oro y el cromatismo de rojos y azules intensos en túnicas y mantos. La esbeltez y finura de los personajes muestran la tendencia, al menos inicial, del «gótico internacional» en boga. Se ha creido ver en este retablo la huella del taller zaragozano de ***Juan de Levi***; más concretamente, Mª.Carmen Lacarra lo atribuye a uno de sus colaboradores, ***Pedro Rubert***.[29]

Retablo de Santa Catalina de Tudela. Al mismo círculo de artistas aragoneses y a la misma datación –principios del siglo XV– se ha atribuido, por identidad de estructura y estilo, **el retablo de Santa Catalina** situado en una capilla de la cabecera de la **Colegiata de Tudela**.

Consta de predela con siete escenas de la vida de la Virgen María, y cinco calles de tres pisos con episodios biográficos de la santa, la popular mártir de Alejandría. Como en el retablo anterior, la caja central exhibe la figura agigantada de la santa con los atributos de su martirio teniendo a sus pies al clérigo donante.



Retablo de la Virgen de la Esperanza. Catedral de Tudela (N).



Retablo de Santa Catalina. Catedral de Tudela (N).



Retablo mayor de la iglesia de los Arcos (N).



Ceremonial de la coronación de los Reyes de Inglaterra.
Ref. gráfica: Navarra. Historia y Arte

28. La fuente de este tema parece ser el *De laudibus Beatae Mariae Virginis* de Arnaud de Chartres, abad de Bonneval, y amigo de San Bernardo. En el Bajo Medievo, por influjo del *Speculum Divinae Salvationis* (cap. 39), se convirtió en tema frecuente en el arte cristiano, sobre todo en el siglo X.

29. M.C.LACARRA DUCAY, Pintores aragoneses en Navarra durante el siglo XIV. En P.V. 1979, pp. 81-86; v. también S.SILVA Y VERASTEGUI, El retablo gótico. En El arte en Navarra, n.14, p. 213.

RETABLO DE ARANA. TREVIÑO (BURGOS).



Ref. gráfica: C.M.V.

Es posible que este retablo haya salido del mismo taller que el de Estella, y el predominio de los azules y rojos parece confirmarlo; pero en éste la ***variedad cromática*** es mayor y se acentúan los rasgos del estilo internacional: las figuras se adelgazan y flexionan con mayor elegancia.

RETABLO DE LA VIRGEN DE LA ESPERANZA DE TUDELA. Sin duda a la escuela aragonesa estaba también vinculado **Bonanat Zahortiga**, el autor del magnífico **retablo de la Virgen de la Esperanza** de la **catedral de Tudela**, encargado por el canciller Villaespesa, personaje relevante de la corte de Carlo III, de cuyo sepulcro hablamos en páginas anteriores. El retablo estaba destinado precisamente a presidir esa sepultura.

Consta de una predela de ocho compartimentos representando escenas de la ***Pasión de Cristo***, y cinco calles de desigual altura más dos entrecalles y guardapolvo con figuras. En sus cajas se desarrollan ***ciclos de la Virgen María, de San Francisco y de San Gil***.

En medio, y conforme a la costumbre del momento, la casa central está ocupada por la Virgen de la Esperanza en gran formato, con la mano izquierda sobre su seno, sugiriendo el misterio de su próximo y milagroso alumbramiento. A sus pies, los donantes, el canciller Villaespesa y su esposa Doña Isabel de Ujué.

Es posible que **Zahortiga** sea el responsable de la dinámica y compleja estructuración de todo el conjunto del retablo y el autor directo de algunas escenas que revelan un concepto más renacentista del espacio. Pero otras escenas con un acumulamiento algo agobiante de figuras debieran atribuirse a colaboradores de su taller.

MINIATURAS EN CÓDICE

Influidas por el estilo internacional son también las miniaturas que ilustran el **Ceremonial de la coronación de los Reyes de Inglaterra** (Archivo General de Navarra), un precioso códice de **finales del siglo XIV**, del que se ignora en qué momento y por qué conducto acabó en la Corte de Navarra, probablemente en tiempo del rey Noble.

Del mismo tiempo y quizá destinado al mismo rey Carlos III llegó a la Biblioteca de la Catedral de Pamplona un ejemplar del **Sophilogium** de *Jacobus Magni*, un fraile de la Orden de Ermitaños de San Agustín, que aquí podemos mencionar por la miniatura que cubre la página dedicatoria y en la que, sobre el habitual reticulado polícromo el pintor ha representado al autor del tratado, arrodillado ante la Virgen María. El variado cromatismo de las figuras, la graciosa esbeltez de los personajes, y el acertado y vívido contraste de los colores revela el parentesco de esta miniatura con las de los Libros de Horas del estilo internacional.

* * *

Fuera de Navarra, parece que en muy pocos lugares de Álava como en el antiguo *retablo mayor de* **San Pedro de Kuartango**, y en algunos fragmentos residuales del *retablo de Arana*, en **Treviño** podría observarse algún influjo del gótico internacional.

• EL GÓTICO HISPANO-FLAMENCO

ESPÍRITU Y MATERIA EN VAN EYCK

Pocos años después de que en Tudela admiraran el retablo del canciller Villaespesa, en 1432, *Jan van Eyck*, un pintor flamenco nacido en el Limburg holandés, que había estado al servicio de los Duques de Borgoña, causaba verdadero asombro con su políptico de la *Adoración del Cordero* (de la iglesia de San Bavon, de Gante), pintado para Josse Vydt y su esposa. Desde entonces empieza el artista a firmar sus obras: La *Virgen del canciller Rolin* (Louvre), la del *Canónigo Van der Paele* (Brujas), los *Esposos Arnolfini*, etc.

Es una nueva pintura, donde la **naturaleza**, el **paisaje**, la **vida cotidiana** cobran una capital importancia; en ella la **perspectiva espacial**, sin ser científicamente correcta, resulta fascinante, los objetos más minuciosos que rodean la existencia del hombre adquieren un brillo jamás visto, y comunican al espectador una espontánea y gozosa adhesión al mundo visible. Se trata de una especie de **reconciliación entre el espíritu religioso del cristiano y el mundo natural** que le rodea.

NAVARRA

La noticia de esta pintura revolucionaria llega a la Península y provoca asombro y apetito de imitación y un cambio en iconografía y en estilo.

Luis Dalmau, pintor de Alfonso V, rey de Aragón, que había viajado a Flandes en los días en que Van Eyck pintaba su gran retablo de Gante, lo estudió y lo copió, y a su regreso a Valencia instauró el nuevo estilo con su *Virgen de los Consellers* (1445). El tarraconense **Jaime Huguet** entró por la misma senda y sin abandonar completamente el estilo internacional, asimila algo de la visión eyckiana.

De tales artistas que trabajan a mediados del siglo XV en Valencia, Barcelona y Zaragoza, el nuevo estilo «hispano-flamenco» pasó a Navarra, donde se ve que, con el habitual retraso en la aceptación de novedades, algunos retablistas lo van asumiendo.

EL RETABLO DE SAN MIGUEL. Barillas, una villa en el extremo meridional de Navarra, tiene en su parroquia un retablo, fechado en **1470**, dedicado al Arcángel que se muestra como figura central, destacándose bellamente sobre el fondo pintado y dorado, alanceando al dragón y teniendo a los donantes arrodillados a sus pies.

En las tablas laterales se narran cuatro episodios de la ***Vida de María***; en el banco, ***San Francisco*** estigmatizado, la *Resurrección*, ***Pentecostés*** y el mártir ***San Sebastián***; y varios santos en el guardapolvo y en la predela. Es una obra que se ha atribuido a **colaboradores de Jaime Huguet**.

RETABLO DE LA COLEGIATA DE TUDELA. Pedro Díaz de Oviedo es el gran representante del nuevo estilo en Navarra. Después de haber

trabajado en Tarazona y Huesca, puede decirse que, entre **1487 y 1494** dejó en el retablo mayor de la **Colegiata de Tudela** su obra maestra.

El retablo se compone de ***sotobanco***, ***banco*** y ***cinco calles*** de ***tres pisos***, enmarcado por guardapolvo con mazonería gótico-flamígera. Con el artista contratado debieron de colaborar **Diego del Aguila**, **Juan Gascó** y algunos otros, al menos en la parte baja del retablo.

La hornacina central fue ocupada, un siglo después (1606), por una escultura de **Juan Bazcardo** representando a la *Virgen María* en su Asunción. En el sotabanco se ven las cabezas de los ***Apóstoles***; en el banco, escenas de la ***Pasión***; en el guardapolvo, ***ocho profetas***. Y en los doce grandes paneles frontales, en torno a la imagen de María, se despliegan doce ***episodios*** de su vida.

Esta gran obra descuella sobre los retablos anteriores por su **monumentalidad**, por la **fastuosidad** de sus cromatismos, por el **realismo** de los escenarios y la holgada y varia **distribución** de las figuras en el espacio. A pesar de los realces dorados en relieve, que corresponden a gustos pasadistas, su desinterés por la perspectiva, y una excesiva rigidez en los plegados vestimentales, puede decirse que Díaz de Oviedo está superando el goticismo y se halla **a un paso de la pintura del Renacimiento**.

Retablo de la capilla de San Marcos. Díaz de Oviedo debió de realizar otros retablos en diversos lugares de Navarra; entre ellos cuenta, como obra documentada, el **retablo de la capilla de San Marcos** en la ***ermita de Nuestra Señora del Romero en Cascante***. Obra de principios del siglo XVI, desarrolla un programa iconográfico dedicado a la vida del santo titular en cuatro paneles, y algunas otras figuras de santos.

Otros retablos. Retablos de otros pintores anónimos, en los que se hace evidente *la huella del estilo de Díaz de Oviedo*, son, como la anterior, obras mixtas de escultura y pintura en cuanto los paneles pintados se sitúan en torno a la estatua del santo titular que ocupa el nicho central. Así ocurre en:

- el **retablo mayor** de la ***iglesia de San Saturnino del Cerco de Artajona***,
- en el **pequeño retablo de la Visitación** que antiguamente presidía la *capilla de los Eulate* en la ***iglesia de Santa María de Los Arcos***.
- y en el retablo que encargaron los esposos Caparroso para una capilla de la catedral de **Pamplona**, dedicada a **Santo Tomás Apóstol**.

En casi todos ellos, el uso abundante del **oro** que confiere encanto decorativo a expensas del realismo, y la **esplendidez cromática** en la línea del estilo franco-gótico y de la pintura sienesa más conservadora, retienen a estos pintores excepcionalmente dotados en una posición aún **goticista**; pero, por otra parte, el nuevo sentido del **espacio**, la búsqueda de la **expresividad** y la claridad en la **composición** anuncian la inminente aparición de los pintores del renacimiento.

Álava

Fuera de Navarra, encontramos en Álava varios retablos, o fragmentos de retablos, que llamaremos «autóctonos» para distinguirlos de los «importados» del Norte, y que pudieran calificarse como góticos. Tales son por ejemplo:

- los paneles que se han salvado del **retablo de Tortura**.
- Asimismo pueden considerarse tardogóticos los de **Labraza** y **Olano**, en Álava,
- y el de **Zeanuri** en Bizkaia.

Sin embargo, por ciertos rasgos renacientes y, sobe todo, por su avanzada cronología dentro del siglo XVI, nos referiremos a ellos en el siguiente capítulo.

8.

■ Ajuar litúrgico y artes suntuarias

Parece obvio que el esmero por la belleza y el ornato del culto cristiano debiera aplicarse a cuanto tiene relación a la administración de los dos sacramentos más esenciales: el Bautismo y la Eucaristía.

El **altar,** que en los primeros tiempos fue un mueble sin especial relieve, fue cargándose de significación acabando por simbolizar al mismo Cristo. Desde entonces fue tratado con especial veneración y elaborado con particular esmero. En la Edad Media esta veneración se concretó no tanto en la forma artística que se le dio cuanto en los frontales (***antipendia)*** con los que se le revistió, como el **frontal** (no retablo) **de San Miguel de Aralar** al que ya nos referimos. No se han conservado en Euskal Herria altares o aras medievales de especial valor artístico.

• Las pilas bautismales

Más dignas de atención en una Historia del Arte medieval pueden ser las pilas bautismales, cuya forma y estructura ha tenido una larga y variada historia en el culto cristiano. Del bautismo administrado en el agua de los lagos y los ríos se pasó a una ceremonia generalizada en piscinas de inmersión, y luego a un espacio de estructura arquitectónica, separada del templo, que conservó al principio la forma de una piscina, para irse tranformando, con motivo del bautismo de los niños, en un ***amplio recipiente*** sobre el que se practicaba el ***bautismo de infusión***, y que casi siempre se situaba, significativamente, a la *entrada* de la iglesia. El acceso relativamente tardío del pueblo vasco al Cristianismo permite comprender que en este país no se conozca ninguna piscina o «fuente» bautismal; y que, en cambio, se conserven muchos ejemplares de pila bautismal.

Tipología

Las más antiguas pilas que pueden verse en Euskal Herria no son más antiguas que el **siglo XII**, y muchas de las que estilísticamente parecen románicas deben atribuirse al **siglo XIII**.

Tortura









Ref. gráfica: C.M.V.

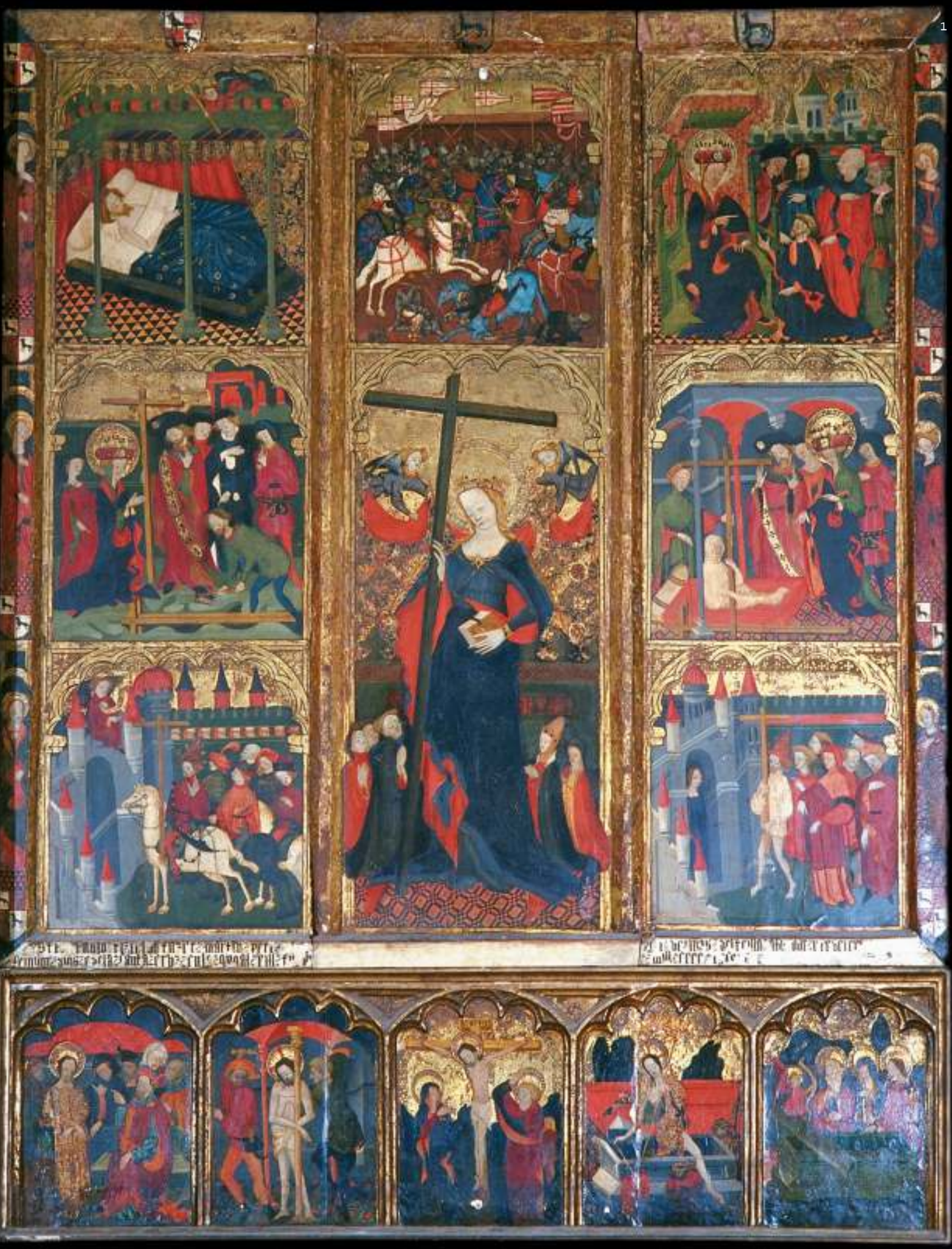
Mural de sepulcro del obispo Miguel Sánchez de Asiain. Catedral de Pamplona. 1.- El juicio final. 2.-Natividad de María. 3.- Presentación de María en el templo .







4.- Retablo de Santa Elena en la parroquia de San Miguel de Estella.





1, 2, 3 y 4.- Retablo de la Colegiata de Tudela (N). Obra de Díaz de Oviedo. Vista general y detalles. 5.- Tablas. Parroquia de San Andrés de Tortura (A). 6.- Retablo de San Miguel. Barillas (N). 7.- Retablo de San Marcos en Nª Sª del Romero de Cascante (N).



PILAS BAUTISMALES. NAVARRA



Aoiz.



Rípodas



Sagaseta

PILAS BAUTISMALES. ÁLAVA



Estibalitz.



Armentia

De éstas, muchas pueden verse aún en iglesitas antiguas de Navarra. Algunas de ellas son de una simplicidad absoluta en los dos elementos de que constan –**basa** y **taza**–, como si sólo se hubiera buscado su funcionalidad. Otras revelan que la comunidad cristiana era muy consciente de la sacralidad del rito y cuidaba de conjugar en el recipiente ***ornato y simbolismo***.

El **fuste** es más frecuentemente cilíndrico, aunque los hay también cuadrados y prismáticos. El **pilón**, de forma generalmente semiesférica, es el objeto en el que se observa más frecuentemente la decoración. Esta adopta muchas veces la forma ***gallonada***; otras veces consiste en una ***cenefa*** de signos geométricos en la parte superior de la taza; y no faltan figuras de ***cabezas*** humanas y de animales.

NAVARRA

Pilas bautismales. En el gran número de ejemplares que se conservan en Navarra y Álava no es fácil seleccionar las que revelan más clara voluntad y habilidad artística en el que las labró. Citemos algunas pilas de las más ornamentadas:

- la de **San Pedro de la Rúa en Estella**, románica probablemente del siglo XII, cuya taza está decorada por un sistema radial de hojas y friso superior de palmetas, y cuyo pedestal cilíndrico se cubre con figuras, cabezas y motivos vegetales.
- Románica es también la de **Equiza**, decorada con bolas y sogueado sobre un fuste cilíndrico.
- Asimismo la de **Vidaurre**, de gran tamaño, es interesante por su carácter popular, mostrando, en vez de gallones, una serie de arcos cobijando figuras con instrumentos musicales.
- La decoración a veces cubre incluso el soporte, como en la de **Aoiz**, moldurada en su base con dientes de sierra y bolas, y en su fuste torso con columnas y bolas.
- Gallonadas, sin decoración añadida, son la de **Sagaseta**, **Zalba**, **Eransus** (especialmente monumental).
- Románica, de una simplicidad absoluta es la de **Liberri**; así como la de **San Jorge de Azuelo**.
- Rostros humanos decoran la taza semicircular de **Berroya**.
- La que juzgamos como la más original e interesante en Navarra es la pila bautismal de **Rípodas** (Urraul Bajo), del siglo **XIV**; presenta una taza cuadrada decorada en tres de sus frentes con motivos que parecen aludir a la doble naturaleza de Cristo y su obra redentora como ***fuente de vida divina***. Lleva el ***escudo*** de los Rodríguez de Baquedano.

ÁLAVA

Entre las **pilas bautismales** de Álava:

- la más antigua es la de **Armentia**, del siglo **XII**; de extrema sencillez, con una simple banda de arcos en relieve sobre el borde de la copa. También románicas o protogóticas son otras que, en la Llanada occidental, se caracterizan por tener un núcleo central, sobre base cuadrada.
- Destaca la de **Estíbaliz** en la que las columnitas del pie llevan capiteles y la copa ostenta una bellísima decoración.
- Góticas con una decoración de bandas en relieve con motivos geométricos son las de **Elburgo**, **Chinchetru**, **Gordoa**, etc.
- En esta serie cabría destacar por su riqueza decorativa las de **Ilarduya**, **Arcaya**, **Roitegui**, **Arriano** (ésta con cinco bandas de diversos motivos ornanentales: taqueados, rosetas, estrellas, dientes de sierra, etc).
- Sobresale especialmente la de **San Román de San Millán**, totalmente cubierta de ornamentación en sus tres cuerpos: base, fuste y copa; ostentando ésta una ***lujosa decoración*** de cenefas de variados motivos: dientes de sierra, zig-zags, palmetas insertas en círculos, rosetas, etc., con un *notable sentido estético* de la composición.

En las parroquias de Laguardia e incluso en el ambiente rural de la diócesis vitoriana pueden verse también otras pilas bautismales de extraordinaria belleza, pero son ya del siglo XVI y algunas claramente plateresca.

* * *

Las pilas bautismales en las iglesias de los territorios cantábricos no resisten la comparación con las de Navarra y Álava. Con todo, merecen recordarse, **en Gipuzkoa**:

- la de **Ormaiztegi**, quizá prerrománica,
- la de **Zerain**, gótica,
- y la de **Asteasu**, ya *isabelina*.

• ORFEBRERÍA LITÚRGICA

En este terreno, especialmente destinado al culto litúrgico, es también Navarra la que dispone de un patrimonio más abundante y valioso, aunque hay que reconocer que fueron mucho más numerosas las pérdidas que sufrió este capítulo del patrimonio navarro, por la codicia desatada con ocasión de guerras y enajenaciones injustas en el siglo XIX.

NAVARRA

CRUCES PROCESIONALES. No son raras en Navarra las Cruces procesionales de época medieval. Las hay en *Arazuri*, *Sorauren*, *Ichaso*, etc. y están ejecutadas en diversos metales.

La más notable es la **cruz** de **San Cernin de Pamplona**, de comienzos del siglo XVI pero gótica de factura y estilo. Presenta efigies de Jesús y San Saturnino bajo doseletes, el Calvario con figuras de la Virgen y San Juan sobre «candiles» de hojarasca gótica ejecutada con valiente modelado. Remata el conjunto una estupenda maza gótica con el apostolado y pequeñas orlas casi platerescas.

De los **talleres de platería de Pamplona y de Sangüesa** salieron numerosas cruces procesionales (la mayoría hoy desaparecidas). En las conservadas de los siglos XV y XVI se pueden constatar ya los primores del **Renacimiento plateresco**, pero conservando en filigranas y calados, imitando tracerías de ventanales góticos, el tradicional diseño flamígero.

Relicarios. Relicario del Santo Sepulcro. En cuanto a relicarios, la serie debe estar encabezada por el magnifico ***relicario del Santo Sepulcro***, de la ***catedral de Pamplona***. Se le relacionó con la reliquia de la Santa Espina traida a París por San Luis a su regreso de la Cruzada, y por eso se pensó que la joya iruñesa había sido un regalo del santo rey francés a su hija Isabel con motivo de su boda con Teobaldo II (1258). Pero la inscripción de la reliquia la remite al «Santo Sudario», lo cual es más coherente con la escena que se representa en el interior.

Concebido como una estructura gótica que esquemática y sintéticamente reprodujera la Santa Capilla de París, este relicario iruñés aloja en su hueco interior una representación de la ***mañana pascual***, cuando las santas mujeres llegan al sepulcro y un ángel les notifica: «Resucitó...Ved el lugar donde estuvo».

De planta rectangular, está armado sobre una peana soportada por cuatro dimunutos leones; las cuatro figuras del episodio pascual evangélico rodeando el sepulcro y los dos soldaditos romanos dormidos a sus pies, centran la composición.

El conjunto resulta delicioso por el acierto en las proporciones y la gracia en el modelado de las figuras y en el diseño de los motivos florales y geométricos de las placas doradas que lo componen. El análisis estilístico ha llevado a la convicción de que se trata de una obra maestra de la **orfebrería francesa** salida, a **finales del siglo XIII**, de los talleres patrocinados por Felipe el Hermoso y su esposa Juana.[30]

Relicario del Lignum Crucis. Otro relicario excepcional es el del ***Lignum Crucis***, fabricado en talleres franceses para contener las reliquias enviadas al rey Carlos el Noble por el emperador de Constantinopla Miguel II Paleólogo en 1401. La pieza adopta la forma de un templete que se alza sobre amplia base lobulada sostenida por cuatro leoncillos. Todo el conjunto forma un sistema de elementos arquitectónicos, contrafuertes, ventanas, arcos, rosetones y gabletes que acentúan, quizá con cierto desequilibrio, el ritmo ascensional, coronándose con dos cruces laterales y una central mucho más alta, todas adornadas con esmaltes de espléndido y variado colorido.

Relicarios en forma de brazo. Evitando enumeraciones fatigosas de orfebrería gótica en Navarra, limitémonos a anotar simplemente la existencia de algunos **relicarios en forma de brazo alzado**, como el de *San Cernin de Pamplona*.

Sagrarios y custodias. Se conservan también de diverso material pero de delicada traza, como el de *San Pedro de Aibar*.

Ostensorio de Sangüesa. Destaquemos también, como verdadera joya de platería sangüesina (garantizada por el correspondiente punzón) el ***ostensorio procesional de Santa María de Sangüesa***, que probablemente en su origen pudo ser tabernáculo para la reserva eucarística. Se trata de un conjunto arquitectónico de tres cuerpos octogonales de tamaño decreciente sobre un basamento también octogonal decorado por relieves de temas bíblicos. La triple estructura está coronada por un viril gótico rematado en una cruz. Los frentes de los tres cuerpos se adornan con figuras y con imitaciones de contrafuertes y ventanales, y se presentan cerrados por celosías de tracería gótica, una de las cuales pudo ser puerta de sagrario.

Álava

En este territorio la orfebrería ha dejado algunas piezas hermosas que indudablemente hay que datar en la época en que las condiciones económicas del clero y la nobleza permitían este sacro dispendio. Suelen estar trabajadas en plata sobredorada con adornos de esmalte.

Relicario de la Virgen del Cabello. En el campo de los relicarios, en el que se sigue la moda europea de las fingidas arquitecturas, merece especial mención el ***relicario de la Virgen del Cabello del monasterio de Quejana***, salido seguramente de un taller de Aviñón. Esta excepcional pieza fue donada al monasterio por don Fernán Pérez de Ayala, el padre del Canciller, en **1378**.

Está concebido como un pequeño políptico (40 cm. de altura), ejecutado en plata sobredorada, sobre peana soportada por cuatro leoncitos. Abierto y desplegado, presenta dos pisos coronados de gabletes y de una flecha gótica. En la hornacina central preside una preciosa imagen de María, de 9,50 cm. de altura,[31] expresando maternal ternura hacia el Niño a quien parece ofrecer su pecho, mientras éste, sentado de perfil en la rodilla izquierda de la madre, alarga su mano hacia el fiador del manto materno. El relicario tiene forma de templete. Cuando está abierto, en sus puertas pueden verse las cinco escenas de la Infancia: Anunciación. Visitación, Nacimiento, Epifanía y Presentación.

Dadas su reducidas dimensiones y su realización en plata repujada, no se puede buscar rasgos expresivos muy minuciosos, pero los gestos son elocuentes y armoniosos. En las placas sobredoradas de estas portezuelas, que son movibles, hay ***espacios cuadrifoliados***, destinados a guardar las **reliquias** que poseía el templete.[32]

Bizkaia

Del ajuar litúrgico de Bizkaia debe decirse que, aunque documentadamente copioso, lo que ha llegado hasta nosotros de la primera época medieval es fragmentario, escaso y de relativa pobreza.

En cuanto al material no abunda la plata, siendo el **cobre** y la **madera** los materiales más usuales. La decoración se limita a someras incisiones y, a lo más, en la **aplicación de esmaltes**. Del gótico final han quedado trabajos de alta calidad, lo que parece demostrar el arraigo de la **platería** en el **siglo XV**.

El Museo Diocesano conserva algunas bellas **cruces procesionales**, como las provenientes de la iglesia de *San Andrés de Etxebarri*, de cobre, y la de *Santo Tomás de Bolibar*.

Obras también notables pueden considerarse dos **copones de plata** sobredorada, uno

PILAS BAUTISMALES. GIPUZKOA



Ormaiztegi.



Zerain.



Asteasu.



30. Mercedes de ORBE SIVATTE, Relicarios medievales. En Historia del arte en Navarra, n.16. Ed. Diario de Navarra.

31. Es precisamente en la cabeza de la imagen, bajo una gema de cristal de roca rodeada por la corona de la Virgen, donde se guarda la gran reliquia, el pretendido «cabello de la Virgen» que da nombre a la imagen.

32. C.M.V. t.VI, 792-796.

Ajuar litúrgico



1.- Custodia de Santa María. Sangüesa (N) (Ref. C.M.N.). 2.- Portapaz gótico-flamenco (G). 3.- Relicario de la Virgen del Cabello. Quejana (A). 4.- Relicario de San Saturnino. Pamplona (N) (Ref.: C.M.N.). 5.- Relicario del Lignum Crucis. (N) (Ref.: La Catedral de Pamplona) 6.- Cruz procesional. Zumarraga (G). 7.- Cruz procesional. Santa Marina de Oxirondo (G). 8.- Relicario del Santo Sepulcro. Catedral de Pamplona (N). 9.- Cruz procesional de San Saturnino. Pamplona (N) (Ref.: C.M.N.).





Cáliz de Asteasu (G).



Cáliz de Mutriku (G).



Copón de Antzuola (G).

procedente de *San Jorge de Santurce*, y otro de la *iglesia de Igorre*, ambos de principios del siglo XVI, y un precioso **incensario** de la catedral bilbaína.

Gipuzkoa

En cuanto al tesoro artístico de Gipuzkoa en materia de orfebrería litúrgica de época medival, recordemos algunas de las piezas más valiosas que guarda el Museo Diocesano de San Sebastián.

Ante todo, el **incensario de latón** que procedente del Santuario de Dorleta (Leintz-Gatzaga) ostenta en su cuerpo superior unos bellos calados de formas trilobuladas.

Cruces procesionales. En el mismo museo pueden verse cuatro **cruces procesionales** procedentes de diversas parroquias de la Provincia: Zumarraga, Bergara, Albiztur y Goiaz.

- La de **Zumarraga** es una grandiosa pieza de plata, del **siglo XVI**, con la iconografía propia de las cruces del gótico tardío: Cristo Crucificado con el tetramorfos en los cuatro brazos de extremos flordelisados, con marcado acento plateresco, pero no carente de filigranas góticas; probable obra de los talleres navarros.
- Lo mismo puede decirse de la cruz proveniente de **Santa Marina de Oxirondo** (Bergara), de 110 x 46 cm., en la que son visibles las marcas del taller pamplonés.

Vasos sagrados. Un **cáliz de plata** dorada, procedemte de Mutriku (con inscripción de donante) presenta una riquísima decoración gótica de motivos vegetales y escudo familiar en el calado zócalo, astil afiligranado, soberbio nudo con crestería gótica y copa acampanada.

- Otro cáliz dorado, proveniente de Asteasu, es de estructura y estilo muy similar al anterior.
- Hay también un **portapaz**, de plata dorada, con escena central del Descendiniento, de estilo gótico-flamenco.
- Un magnífico **copón**, de plata sobredorada, perteneciente a la parroquia de Antzuola, muestra punzón de Vitoria, y consta de pìe, astil de dos cuerpos con nudo en medio y copa, ambos elaborados con preciosos calados.

Hay también dos **custodias** doradas de estilo plateresco, pero mostrando claras reminiscencias góticas.

9.

■ Síntesis

No es fácil sintetizar la historia del arte gótico en Vasconia si se pretende hallar rasgos comunes a todos los territorios vascos, cuando en éstos no existía una unidad de régimen político, sino, al contrario, una pertenencia a reinos diferentes que tenía que generar cierto sentimiento de hostilidad, poco propicio para entablar lazos de solidaridad y relaciones de orden social, económico y cultural.

Navarra: un arte afrancesado

En Navarra, el reinado de **Carlo III** trajo la **suntuosidad** y el **refinamiento** en el arte edilicio. Es evidente el gusto apasionado del rey Noble por el esplendor cortesano y su voluntad de rivalizar con el de otras cortes europeas, imitando a sus tíos, los Duques de Berry y de Borgoña, promotores de las exquisiteces del llamado «estilo internacional». Y aunque la unidad del poder real fue menguando posteriormente por razón de la contienda dinástica, el intervencionismo político de los nobles y las luchas entre los dos bandos de beaumenteses y agramonteses, estas circunstancias no impidieron que fuera Navarra una de las regiones donde más notables manifestaciones tuvo el «**gótico florido**» del siglo XV.

El arte de la primera burguesía vasca

Se comprende que, en las otras provincias vascas el arte no siguiera exactamente los mismos derroteros que en la monarquía navarra tan ligada a las tradiciones de las cortes francesas. En estas provincias la dependencia política de la corona de Castilla trajo el debilitamineto de la nobleza y el surgimiento de la clase burguesa. A partir de la segunda década del siglo XV se advierte un progreso demográfico y económico, y al mismo tiempo, una ruptura de la sociedad urbana en ricos y pobres. La **burguesía urbana** se convierte en clase dirigente, y Bilbao conoce un notable progreso económico y viene a ser el principal puerto del Cantábrico. Tras algunos momentos de crispación en los Linajes nobles, en la segunda mitad del siglo XV se asiste a la agonía de su poder.

Consiguientemente al aumento demográfico y al progreso económico y social de las clases urbanas, no debe extrañar que se pretenda ampliar los espacios dedicados al culto, y que los viejos templos románicos sean sustituidos por *grandes iglesias* que responden al *nuevo estilo*. Pero también nada tiene de extraño que, en Euskal Herria, como se advierte en otros estados europeos (especialmente en la ciudades italianas, donde se hace visible el contraste entre los gustos de la nobleza y la burguesía) frente a los refinamientos de un arte «noble» como en la corte de Pamplona, las villas cantábricas prefieran un arte regido por criterios de *economía, austeridad y pragmatismo*. De ahí las diferencias que, entre Navarra y las otras provincias, se observa en la recepción del «gótico florido».

El estilizamiento de las formas

Aunque se le haya mantenido la genérica denominación de «Gótico», el llamado «**gótico flamígero**» es un nuevo estilo. Más que como fase final de elegancia y de capricho manierista por el que, según Henri Focillon, debe pasar todo estilo en su etapa final, hay que concebirlo como un arte fundado en ***causas históricas circunstanciales***, propias de una época de

afirmación y consolidación de las poderosas ***monarquías europeas***, una época de exaltación y orgullo de las emergentes realezas que requieren nuevas formas de expresión.

En las diversas regiones hispánicas, el templo se hace ahora un poco más modesto de ***proporciones*** (salvo en algunos casos como la catedral de Sevilla), pero lo que pierde en grandiosidad lo gana en ***humanidad*** y en ***elegancia***.

Las nerviaciones del edificio se estilizan; en las ***bóvedas*** estrelladas anteriores se forman complejas combinaciones reticulares mediante más numerosas y variadas ligaduras, como si, más que sostener la bóveda, pretendieran adornar su superficie. Se buscan ondulaciones en ***arbotantes*** y en ***pilastras***; éstas quedan constituidas por finas columnas que toman a veces formas en espiral. Los ***capiteles*** se empequeñecen y se hacan poligonales, cuando no desaparecen.

Los ventanales alcanzan grandes dimensiones, especialmente en Inglaterra (estilo «perpendicular») y descienden hasta las ***arquerías*** suprimiendo el triforio. Los ***arcos*** apuntados de siglos anteriores se hacen ahora conopiales de cuatro centros, escarzanos y carpanless o rebajados. Los ***pináculos***, colocados escalonadamente en los estribos, se multiplican, ganan en altura y en riqueza y variedad de perfiles. Se prodigan ***ventanas*** y ***claraboyas***, y en todos los vanos se pretende horadar la planicie regular de los muros con ***calados*** de formas treboladas o polilobuladas, buscando siempre trazas curvilíneas y el juego de ***curvas y contracurvas***, expresando una gracia y vitalidad casi vegetales.

Esos perfiles pétreos de formas llameantes han dado el nombre de ***flamboyant*** o ***flamígero*** al nuevo estilo. Indudablemente evoca más el dinamismo de la danza festiva que la austera gravedad del castillo medieval. Es el tiempo en que la vida guerrera de los nobles se hace muelle y palaciega. Es la época en que, en castillos e iglesias, se alzan graciosas torres y, como si se pretendiera rivalizar con la levedad del aire, surgen las *flechas* de las catedrales formando sugestivos *encajes* de piedra. Los estribos y botareles se erizan de *torrecillas*, y los pórticos se coronan de puntiagudos *gabletes* y *pináculos*.

Penetración del flamígero

Según algunos historiadores es en **Inglaterra** donde hay que buscar el origen del estilo flamígero. De allí debió pasar a Francia a fines del siglo XIV. En todo caso halló en esos países las expresiones más radiantes. Los historiadores del arte hispánico han advertido que en España no se ve iglesia alguna que, en toda su estructura y perspectiva general, presente un aspecto tan recargado y complejo como pueden verse en algunas iglesias de Francia. Solamente **elementos flamígeros** se hacen visibles en algunas catedrales como **Oviedo**, **Murcia**, **Burgos**, **Sevilla**, etc.

Provincias vascas, una corriente pasajera. Aunque influidas por Castilla, las provincias vascas no necesitaron el ejemplo de austeridad estilística castellana en este último período del gótico, por razones tanto sociales como estéticas.

Persiste en Euskal Herria la *austeridad programática*. En sus provincias, si se exceptúa *el gusto por la amplitud de los espacios*, es notable el cuidado que mayordomos, concejos y autoridades eclesiales tienen de frenar los dispendios y de que se vigile el trabajo de constructores y escultores. Por otra parte, el barroquismo no parece responder al espíritu de Euskal Herria.

Consecuentemente, el estilo flamígero en el país debió de sentirse más como una moda pasajera, impuesta por el gusto de la elegancia y la suntuosidad que caracteriza a las clases altas en las cortes europeas. De hecho, no abundan las formas flamígeras en las iglesias del País.

El gusto navarro. No puede decirse lo mismo de Navarra, donde, desde el reinado de Carlos III, el gusto de príncipes y nobles avanzaba ya en esa dirección. Y fue sin duda el rey Noble el que en su palacio de Olite quiso ***conjugar lo hispánico con lo francés e internacional***, ornamentando y dorando profusamente las aulas regias y añadiendo incluso yesería mudéjares.

Debió de ser el mismo rey Noble el que imprimió el mismo espíritu a las obras del **claustro** catedralicio, a pesar del carácter de austera severidad arquitectónica que, como ya observamos, se había dotado a la misma catedral. En todo caso, la proximidad del arte cortesano de Francia favoreció, en las obras ya muy adelantadas del claustro, una franca **apertura a la gracia flamígera**. Debió de ser al finalizar el siglo, cuando se hicieron los ***rosetones*** del crucero de la catedral y se imprimió un nuevo estilo, risueño y festivo, a las crujías del claustro que aún no se habían terminado. Hoy vemos los resultados: son los agudos ***gabletes***, de calada tracería flamígera, que coronan parte de los arcos de las galerías del norte, los del sur y sobre todo del poniente, cuyo conjunto no se dio por terminado hasta el siglo **XVI**; particularmente participa del mismo espíritu la ***escalera helicoidal*** que se construyó para subir al sobreclaustro.

Tras la estela del último gótico

El claustro pamplonés no puede hacernos olvidar otro bello claustro: el de la parroquia de **San Miguel de Oñate** con sus ***crestería mixtilíneas*** y sus ***filigranas*** de piedra responde a este temple manierista.

El mismo espíritu se percibe en algunos detalles arquitectónicos de la **parroquia de Viana**, en la capilla de **Santa María de los Reyes de Laguardia**, en las arquerías conopiales de **Nuestra Señora del Yermo de Llodio-Laudio** o en el triforio de **Santa María de Portugalete**, y en la tracería de los ventanales de **Lekeitio**, de probable influencia británica.

Al mismo manierismo del último gótico parece responder el adelgazamiento lineal en los pilares cilíndricos con finas columnitas adosadas que se ven lo mismo en **Santa María de Salvatierra** que en **San Antón de Bilbao**, en la

Relicario del Santo Sepulcro. Pamplona (N). Detalles









parroquia de Portugalete o en **San Severino de Balmaseda**.

En imaginería, es la época en que empieza a aflorar el *sentimiento subjetivo* por encima de la objetividad dogmática. Esa expresión de la afectividad humana irá acentuándose hasta culminar en el arte renacentista. Notemos que la fecha (**1397**) que nos fijamos como *terminus a quo* para este capítulo del gótico tardío es también la fecha en que se funda en Flandes la Institución de los Hermanos de la Vida Común (1398) que difundirán lo que se ha llamado la *Devotio Moderna*. Estilísticamente es también la época de la *gracia manierista* y de los refinamientos del *estilo internacional*. Las figuras santas *ondulan* graciosamente evitando el aplomo del antiguo estilo; y el **ritmo** de las escenas mundanas con el que se inicia el arte profano en los albores del Renacimiento contamina las representaciones del arte sagrado.

Poco arte figurativo hay en el Pais Vasco (fuera de Navarra) que pueda rivalizar con la iconografía manierista de la época que puede verse en otras regiones de España y de Francia. Con todo, debe decirse que el gusto por el gótico florido se generalizó a **fines del sigo XV** en los **palacios y capillas** de Euskal Herria y es el que explica las *importaciones del arte hispano-flamenco*.

En el reinado de los Reyes Católicos el gótico florido fue adquiriendo unos rasgos característicos que se han denominado «**isabelinos**». En los primeros decenios del siglo XVI, en toda España, y en Euskal Herria en particular, las corrientes del gótico florido, del isabelino, del mudéjar y del plateresco iban a confluir para desembocar en ese gran estuario de nuevas ideas y de nuevas formas que sería el **Renacimiento**.

BIBLIOGRAFIA

AGUINAGALDE, B.: *Gipuzkoako Dorretxeak eta Leinuak*. «Bertan», n.11 San Sebastián 1997.

BASAS, M.: *Las Casas-Torre de Vizcaya*. Col. Temas Vizcaínos, XXXIV, (Bilbao 1977).

ECHEVERRIA GOÑI, P.L. - ALVAREZ RUIZ, Ana.R.: *Erretaulak. Retablos*. Gobierno Vasco, 2 vols., 2001.

FERNANDEZ LABREDA, C. - LORDA, J.: *La catedral de Pamplona. Arquitectura*. En VV.AA.: *La Catedral de Pamplona 1394-1994*. t.I. Ed Gob. de Navarra.

LAHOZ, L.: *Sepulcros góticos de la catedral de Vitoria*. En «Cuad. de Sección. Artes Plást. y Monumentales», n.11, 1993, 73-91.

LOPEZ DE GUEREÑU, G.: *Dos noticias para una monografía de la Parroquia de San Vicente de Vitoria*. (San Sebastián 1958) (Separata del Bol. de la RSBAP, año XIV, cuad. 2).

LOPEZ DE GUEREÑU, G.: *Nuevas aportaciones a Álava, solar de Arte y de Fe*. En B.I.S.S., 1974.

LOPEZ DE GUEREÑU, G.: *Andra-Mari en Álava. Iconografía mariana en la diócesis de Vitoria*. (Vitoria 1982).

MARTINEZ ÁLAVA, C.: *Escultura*. En *La catedral de Pamplona*. t.I, 274-354.

MARTINEZ DE AGUIRRE, J.: *Arte y Monarquía en Navarra, 1328-1425*. Pamplona (Ed. Gob. de Navarra) 1987.

M. PINEDO, R.: *La cruz de Crutziaga*. 1942.

PORTILLA, M.J.: *Torres y Casas Fuertes de Álava*. 2 vols (Vitoria 1978).

SILVA Y VERASTEGUI, S.: *Las empresas artísticas del Canciller Pedro de Ayala. Comunicación al «Congreso de Est. Históricos Vitoria en la Edad Media»*.

SILVA Y VERASTEGUI, S.: *El retablo gótico*. En *El arte en Navarra*. n.14. Ed. Diario de Navarra.

TORRES BALBAS, L.: *Filación arquitectónica de la catedral de Pamplona*. En P.V. n.24, 1946, 471-508.

VV.AA.: *La sociedad vasca rural y urbana en el marco de la crisis de los siglos XIV y XV*. «Actas del Simposio, Bilbao 1973». (Bilbao 1975).

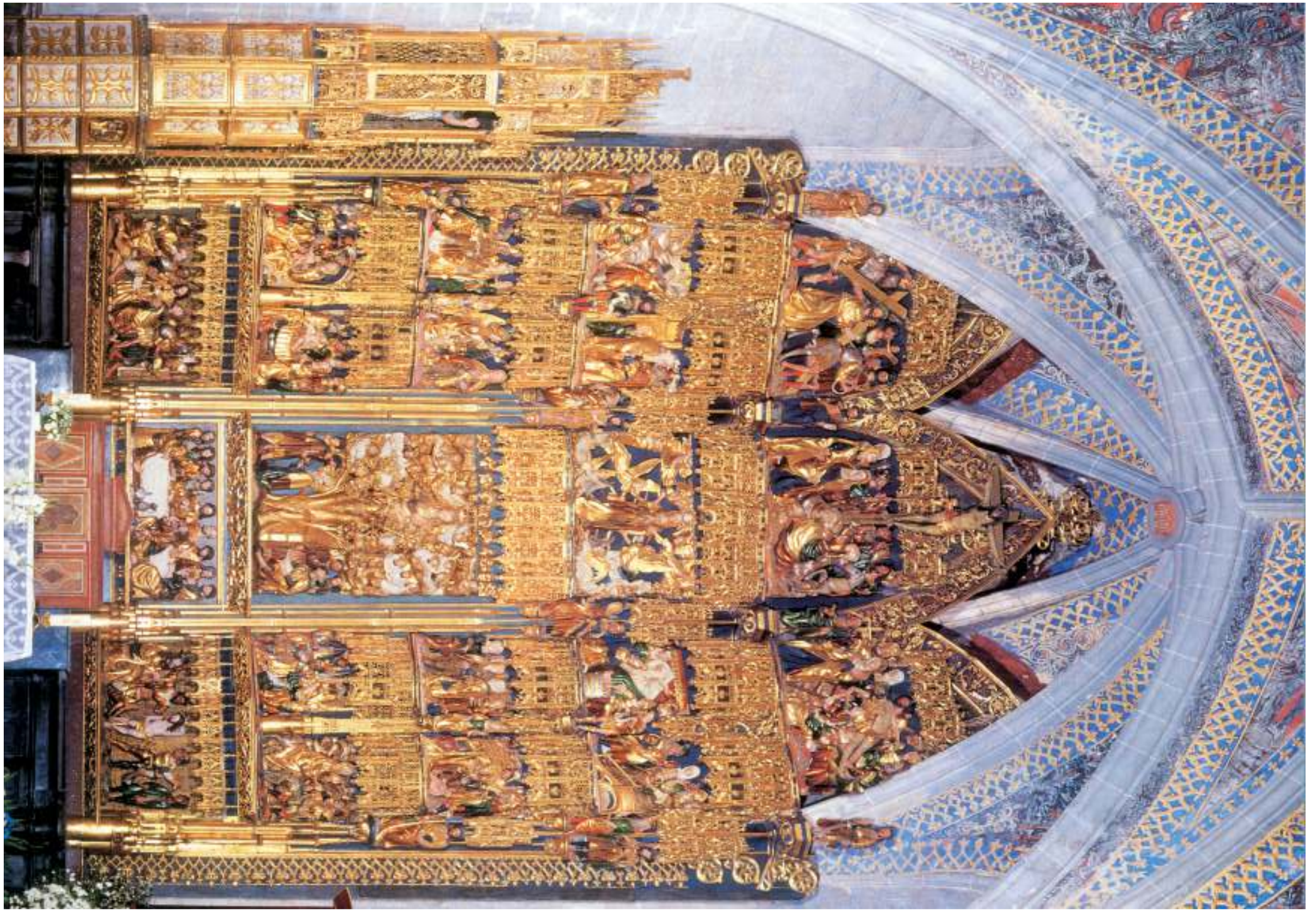
WEISE, G.: *Spänische Plastik...* t.I, 90.

YBARRA, J.- GARMENDIA, P.: *Torres de Vizcaya*. (Bilbao 1946), 3 vols.



Relicario del Santo Sepulcro. Pamplona.

Retablo mayor de Nª Sª de la Encina de Artziniega (A).





Relieve del banco de la portada de la Universidad de Oñati (G)

9.

UN RENACIMIENTO DE IMPORTACIÓN: EL PLATERESCO

SANTA MARÍA DE VIANA (N).











Relieves de temas mitológicos en la bancada de la portada.
Ref. gráfica: La literatura en las artes.

CONTEXTO

UNA ÉPOCA DE PROSPERIDAD

EL GOBIERNO DE LOS REYES CATÓLICOS

El matrimonio de Isabel de Castilla y Fernando de Aragón había logrado la unificación de los dos reinos, pero no garantizó la continuidad dinástica nacional, pues en 1497 murió el hijo y heredero don Juan, casado con la princesa Margarita de Austria, y en 1500 falleció también don Miguel, niño de dos años, nieto de los Reyes Católicos, hijo de la princesa Isabel y del príncipe Don Manuel de Portugal. Pero ese mismo año nacía en Gante otro nieto de los Reyes Católicos, el príncipe Carlos, quien, por ser hijo de la princesa Doña Juana y del Archiduque Felipe el Hermoso, vendría a ser pronto el heredero de la corona real de España y luego de la corona imperial de Alemania.

La crisis de la continuidad dinástica no fue obstáculo para que quien iba a regir los destinos de España durante medio siglo encontrase en los reinos de España una espléndida situación política, social, económica y cultural. Los Reyes Católicos habían realizado la unificación de los reinos cristianos *venciendo y arrojando de la península a los últimos musulmanes; habían logrado la pacificación del país, poniendo un freno decisivo a la antigua nobleza y a las casas señoriales; habían conseguido la estabilidad de su monarquía acabando en la batalla de Toro con las aspiraciones de los partidarios de la Beltraneja: habían logrado un verdadero saneamiento de la economía protegiendo entre otras cosas, la Mesta y el comercio de la lana con Flandes y los países septentrionales (un hecho que abría cauces a la influencia cultural y artística de Castilla en el País Vasco); habían incrementado el prestigio de España en Italia con las victorias del Gran Capitán, facilitando así el paso a España del* **Humanismo** *y el* **Renacimiento italiano***; habían financiado y patrocinado la empresa de Cristóbal Colón que reportaría a España las riquezas y el mando sobre un inmenso y desconocido* **Imperio transoceánico***; y habían finalmente* protegido la cultura y su difusión *mediante la recién nacida* **imprenta***, capaz de dar impulso incalculable a las ciencias y a las artes.*

VASCONIA

Por lo que se refiere a Vasconia, la **extinción de las banderías** *trajo un período de paz interior que se manifestó en un palpable* **crecimiento de la población rural***. Aumentó sensiblemente el número de parroquias rurales, lo que, unido al inmediato desarrollo económico, provocó una sustitución o* **renovación de las viejas iglesias** *e inspiró el deseo de levantar* **nuevos templos***.*

La realeza, que había contribuido a la decadencia del feudalismo medieval promoviendo el progreso del poder municipal frente a los Parientes Mayores, consolidó y engrandeció su autoridad, representada por la figura del Corregidor. El predominio de la Corona no significó todavía, como ocurrirá más tarde, el Estado absolutista. Lo que surgió fue un sistema de **equilibrio entre la monarquía y el régimen foral***, una especie de «soberanía compartida» que quedó reflejada, por ejemplo, en el Fuero* Nuevo de Vizcaya *(1526), y que se concretaba en la obligación de que el Señor jurase los Fueros, y en el Pase Foral o aquiescencia formal de las autoridades de la región a las disposiciones reales relacionadas con el territorio.*

En el plano económico, en los primeros decenios del siglo XVI, se sentaron en el País Vasco las bases de un **desarrollo comercial***, pues la coyuntura europea facilitó el incremento de relaciones entre la península y las naciones manufactureras del norte (Inglaterra y Flandes). La situación de paz que se había logrado con la represión del poder feudal satisfizo a la población rural que tanto había sufrido de la rapiña de los nobles, y además afectó positivamente a los intereses de la burguesía urbana que pudo ahora desplegar sus facultades de industria y de comercio y sus iniciativas de transporte marítimo.*

La **manufactura férrica** *conoció ahora un extraordinario desarrollo, que en Bizkaia sólo sufrirá un cierto declive en la segunda mitad del siglo por razón de la guerra con Flandes. Pero, con el descubrimiento de las tierras americanas, la demanda colonial, la llegada de envíos de metal (oro y plata) y el desarrollo de planes de construcción y navegación se sumaron a las condiciones de recuperación, en pleno siglo XVI.*

APOYO DE LA NOBLEZA AL ARTE

Cuando Carlos empezó a reinar en 1517, después de que el cardenal Cisneros preparara concienzudamente los detalles de su advenimiento, se encontró con un país que estaba acaso en el mejor momento de su historia. La insurrección de las Comunidades fue un serio obstáculo para el nuevo rey, pero fue superado en dos años. La circunstancia demográfica y económica era también de progreso.

Y los nobles, aun siendo poseedores de gran parte de las tierras hispánicas, se iban instalando en las ciudades en expansión (Burgos, Medina del Campo, Valladolid, Madrid, Salamanca, Toledo, Córdoba, Sevilla, etc.),[1] *y manifestaban su voluntad de integrarse en la política real y en sus planes de* ***desarrollo cultural y artístico****. El primero y más notable de los palacios de estilo «isabelino», el de los Duques del Infantado en Guadalajara, fue construido (1480-1492) por Don Iñigo López de Mendoza «para más onrrar la nobleza».*

LA REFORMA DEL CLERO

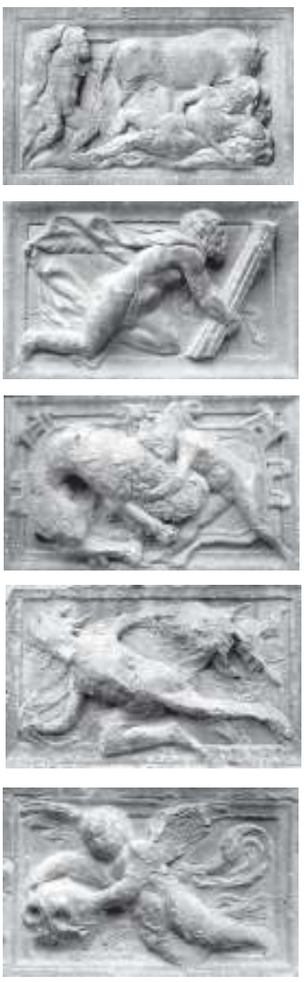
En el ***orden religioso*** *toda la Iglesia cristiana adolecía de una notable decadencia moral a todos los niveles. Y especialmente en sus más altas jerarquías. No faltaban, con todo, almas sanas y puras que lamentaban aquella situación y denunciaban la urgente necesidad de una reforma que debía comenzar por la corte romana: reformatio in capite, se decía entonces. Pero la reforma llegaría demasiado tarde. A comienzos del siglo XVI el bienestar económico hizo que se viviera con una cierta inconsciencia, y nadie preveía la catástrofe que se produciría sólo 20 años más tarde: la ruptura de la unidad cristiana.*

Es verdad que en España había razones para cierto optimismo, pues los Reyes Católicos, secundados por nobles espíritus como Alonso de Madrigal (el «Tostado»), Hernando de Talavera, Diego de Deza y el cardenal Cisneros, habían iniciado la ***reforma del clero y de los monasterios****. Pues bien, puede decirse que a ese momento histórico, esperanzador, corresponde el arte plateresco «****un arte gozoso, alegre, ligero, espontáneo****» que parecía destinado a engalanar iglesias y palacios en las ciudades en plena fase de elegante crecimiento.*

EL ARTE PLATERESCO ENTRE NOSOTROS

La pertenencia de las provincias vascas a Castilla y la anexión de Navarra en 1515 a un reino en el que van a fundirse las dos coronas (Castilla y Aragón) serán determinantes en las técnicas, formas y estilos que van a introducirse y promoverse en Vasconia en el segundo tercio del siglo XVI. Pero esta integración será lenta y restringida, como si las alegrías platerescas no se avinieran cómodamente con el más profundo espíritu de Euskal Herria.[2]

SANTA MARÍA DE VIANA (N).



Relieves de temas mitológicos en la bancada de la portada.
Ref. gráfica: La literatura en las artes.

1.

■ EL PRIMER RENACIMIENTO EN VASCONIA

Cuando los historiadores tratan de explicar la vida de las formas artísticas en una región que, desde el punto de vista étnico, político, social y religioso, goza de una idiosincrasia muy singular, es frecuente que intenten buscar las raíces de los cambios estilísticos en causas que podríamos llamar endógenas. Los nuevos estilos y las nuevas formas nacerían así como fruto natural de un desarrollo lógico, orgánico y casi homogéneo de un estilo anterior. No es fácil aplicar este esquema al surgimiento del Renacimiento en muchos países europeos.

En los reinos peninsulares, en concreto, el **Renacimiento** fue desde el principio considerado como una novedad necesaria pero importada, concretamente de Italia. Los innovadores trataron de construir «a lo romano», es decir, conforme a modelos de la Roma antigua, en oposición al arte del pasado inmediato (el gótico). De Italia, donde el ***Humanismo***, como restauración de la cultura antigua, iniciada en los poetas y literatos del siglo XIV, había alcanzado su madurez durante el siglo XV, las novedades renacentistas no pasaron a los reinos de España hasta ***fines de ese siglo y principios del XVI***.

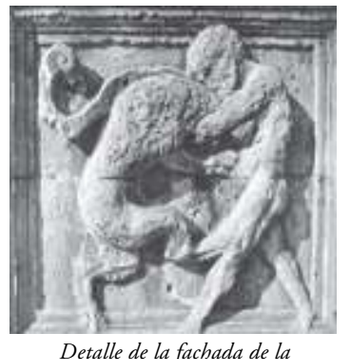
LA PRIMERA AMALGAMA

Mientras tanto, en Vasconia se siguió respirando en gótico y en flamenco. Cuando se empezó a pensar, a construir y a expresarse «a lo romano», fue principalmente mediante los dialectos de las regiones limítrofes, Aragón y Castilla. El Renacimiento, pues, llegó tarde, en el **segundo tercio del siglo XVI**, y no en su pureza «italo-romana», a pesar de que algunos de los mecenas más dinámicos en el campo de la nueva arquitectura vasca aportaban el entusiasmo de las bellezas renacientes itálicas nutrido por la experiencia propia, es decir, por haberlas conocido directamente, como el Primer Conde de Oñati, ***don Iñigo de Guevara***, el deán de Tudela ***don Pedro de Villalón*** y el obispo oñatiarra ***Rodrigo Mercado de Zuazola***.

Al margen de vivencias y conocimientos que de los nuevos ideales renacentistas pudieran directamente tener posibles mecenas, viajeros, militares o emigrantes vascos de alta o baja alcurnia, lo más probable es que los **canteros** del país que empezaron a hablar de modelos «romanos» los conocieran solamente por **grabados o dibujos**, en torno a la fecha de publicación de las *Medidas del Romano* del humanista burgalés y capellán real, ***Diego de Sagredo*** (1526). Esto explicaría, por una parte, la larga pervivencia del gótico tardío en este País, y por otra, el que las primeras importaciones «romanas» formen en Vasconia una curiosa **amalgama con lo gótico, lo flamenco y lo mudéjar** en los primeros decenios del siglo.

UNA HETEROGÉNEA PENETRACIÓN

En todo caso, si se intenta una contextualización del arte del Primer Renacimiento en Vasconia, parece evidente que esa primera amalgama entre lo pasado (**gótico tardío**) y lo



Detalle de la fachada de la Universidad de Oñati (G).
Ref. gráfica: Inventario historico de Onati

1. «En Castilla la Vieja las tierras poseídas por los propios campesinos no pasaban del 30 %, y en las de Castilla la Nueva de un 20%; lo demás eran tierras señoriales o del realengo o de la Iglesia». F.CHUECA GOITIA, *El plateresco. Imagen de una España en tensión*. Avila 1998, p.10.
2. F.CHUECA GOITIA, *Arquitectura del siglo XVI*. En AH XI, 343; G.WEISE, *La Plástica del Renacimiento y del Barroco en la España septentrional. Aragón, Navarra, las provincias vascas y la Rioja. Un resumen del texto alemán, de los vol. I y II. Tübingen*. p.10.



Columnas platerescas del Retablo de Bidaurreta. Oñati (G).
Ref. gráfica: Retablo renacentista de Bidaurreta.

moderno (**romano**) fue favorecida por dos corrientes que actuaron simultáneamente por el Norte y por el Sur.

Unos historiadores subrayan el influjo del Sur (por la vía Toledo-Madrid-Burgos-Vitoria) argumentando sobre las ***relaciones matrimoniales y profesionales*** entre familias de la nobleza o alta burguesía vasca con importantes personajes de Castilla.[3] Según otros, lo decisivo fue el ***trasiego comercial*** abierto entre las provincias vascas y los puertos del Norte de Europa.[4]

Esto supuesto, conviene añadir que la arquitectura renacentista no se presenta en Vasconia con formas homogéneas,[5] que hay zonas en las que apenas logra instalarse el Renacimiento, que se advierte una diversa tipología entre la arquitectura renacentista de Navarra, de Álava y de las provincias cantábricas, y que las personas responsables de las obras, tanto mecenas y patronos como artistas y artesanos, parecen a veces, y casi en las mismas fechas, fluctuar entre las fórmulas «isabelinas» y las «romanas». (No nos detendremos a hablar del estilo «isabelino» porque no arraigó en Vasconia y fue muy pronto absorbido en el plateresco o Primer Renacimiento.)

Es fácil comprobar igualmente que el estilo renacentista adopta formas muy peculiares en este País, tan aferrado a sus tradiciones, tan matriarcal, habitado por gentes tan secularmente apegadas a la tierra madre (*Ama Lur*).[6] Es obvio igualmente que, una vez admitido el nuevo lenguaje, su ritmo evolutivo no se ajuste al de las otras zonas hispánicas.

2.
■ El estilo plateresco

Un renacentismo ornamentador

Es suficientemente conocido el espíritu del **Renacimiento**, magistralmente descrito por Jacob Burckhardt en el siglo XIX (*antropocentrismo, individualismo, racionalismo*, etc.) y conocidos son también los caracteres de su lenguaje (sentido de la *medida* y de la *proporción*, preferencia por el *orden* y la *claridad* de la composición, gusto por la *simetría*, etc.).

En arquitectura el Renacimiento italiano prefería una organización del espacio conforme a las *leyes de la perspectiva*, la vuelta a los elementos constructivos de la antigüedad como las columnas, capiteles, entablamentos y frontones, la recuperación de los *cinco órdenes arquitectónicos* (dórico, jónico, corintio, compuesto y toscano), la *simplificación del espacio* tendente a la elementalidad del cubo y el cuadrado, y su unificación por medio de la planta de cruz griega y la *semiesfera de las cúpulas*. Junto a estos elementos estructurales, se añadieron otros factores de ornamentación que se desarrollaron sobre todo en el Renacimiento lombardo.

De toda esta suma de novedades, fueron precisamente **los factores de ornamentación** los que se adoptaron en España con mayor entusiasmo, probablemente porque ofrecían una transición fácil desde las formas abigarradas del gótico flamígero e isabelino. Y así nació el estilo de ese «**Primer Renacimiento**» español, que luego se denominó **Plateresco.**

Arquitectura y arte del metal

Extraño e impropio, pero bonito nombre: el **Plateresco**. Su invención, o al menos su divulgación, parece que se debió a Diego Ortiz de Zúñiga, quien en sus *Annales eclesiásticos y seculares de... Sevilla* (Madrid 1677) se refirió a este estilo «revestido de follaje y fantasías que los artífices llaman plateresco».

Aunque las formas fundamentales de este estilo provienen de Italia, no hay duda que su tendencia ornamental y algunos de sus rasgos decorativos se vinculan con el llamado «estilo isabelino» y por tanto, hay razones para ver en él un **estilo típicamente hispánico**.

Aunque hoy se prefiere sustituir ese término por el de **Primer Renacimiento**, no era muy impropia la denominación de «plateresco» pues, a finales del siglo XV y principios del XVI, el ***arte de la platería*** adquirió un desarrollo extraordinario en España, especialmente la platería de carácter religioso con la que se fabricaron infinidad de custodias, ostensorios, cálices, crismeras, relicarios, y otras piezas con destino litúrgico.[7]

Por otra parte, la relación del arte del metal con la arquitectura se hizo natural. A este respecto es significativo que algunos de los afamados autores de las **rejas de catedrales** estuvieran muy ligados con la construcción de iglesias.

Téngase presente que el *goticismo no desaparece durante todo el siglo XVI*, y que la estructura de casi todos los templos renacentistas de ese siglo es gótica. Además de esta impronta medieval se reconoce en muchos edificios de esta época la **persistencia de lenguajes mudéjares**, combinados con **elementos claramente renacentistas** de tipo más propiamente plateresco.

Vocabulario plateresco

El plateresco, aunque el término sugiere algo español, en realidad utiliza una serie de **elementos ornamentales de origen italiano**, si bien es verdad que en España se emplearon de un modo peculiar. Esos elementos decorativos constituyen un «vocabulario plateresco» que lo hacen muy fácilmente reconocible.[8]

El grutesco. Elemento de importancia en el primer Renacimiento, su nombre delata su origen italiano, y remite a una ornamentación caprichosa constituida por follajes, bichas, sabandijas, quimeras, seres híbridos y monstruosos, que se llamó así por imitación de los que se encontraron en las ***grutas*** o ruinas del palacio de Tito, y que en España se conocieron por importación de grabados italianos y el trasiego de artistas entre ambas penínsulas.[9] El grutesco, con su gran variedad de formas, es probablemente el *elemento decorativo más característico* del estilo plateresco. En España encontró, como hemos dicho, el terreno abonado por las fantasías del gótico isabelino.

3. F.MARIAS, *El Renacimiento «a la castellana» en el País Vasco: concesiones locales y resistencia a «lo antiguo». Revisión del Arte del Renacimiento. «Ondare» 17, A.P.M., Donostia 1998, 17-31.*

4. *«Ello permitió el conocimiento de un arte inspirado en las formas del renacimiento italiano, aunque traducido a la particular visión representativa nórdica, a través de la venida de maestros flamencos y la importación de obras de arte». Mª Angeles MARTIN MIGUEL, Arte y Cultura en Vitoria durante el siglo XVI. Ayuntamiento de Vitoria, Vitoria 1998, p. 513.*

5. *«El inventario de edificios, en efecto, nos dice que hay más áreas rurales donde apenas tiene relevancia el renacimiento, Valles de Cuartango, Valdegobía, Tierras de Ayala, Montaña alavesa, por ejemplo. En esos valles lo que predomina, en lo religioso, es otra arquitectura medieval, la románica, rico paisaje de pequeñas iglesias llenas de encanto». J.A. BARRIO LOZA, Paisaje aproximado de la arquitectura renacentista en el País Vasco. En «Revisión del Arte del Renacimiento». «Ondare" 17, A.P.M., Donostia 1998, p.34.*

6. *Hay que reconocer un fondo de verdad a las anotaciones líricas con las que Chueca Goitia explicaba la lenta aclimatación del Renacimiento latino en esta Vasconia que «conserva todavía un sabor a tierra arcaica y maternal, y que, en el siglo XVI, apenas llegados los resplandores del mundo moderno a este confín montañoso, sería mucho más penetrante. Sumida en lo primigenio y elemental de una vida lindando con el matriarcado, esos anhelos precisos de forma y línea, de proporción y ritmo, que siente el alma individual, no llegaban o no se sentían en el fondo de los valles angostos y húmedos, de los que parece subir, hasta tocar los cielos bajos, un vaho de establo, donde fermenta el humus nutricio de la tierra». Arquitectura del siglo XVI. En A.H. XI, 342.*

7. *Son famosísimas las custodias españolas, y a ellas se liga muy directamente el nombre de los Arfe: custodias de las catedrales de Toledo, Avila, Granada, Cuenca, etc. En su famoso libro De varia conmensuratione advertía que «antiguamente no avía diferencia de los Artífices que aora llamamos Escultores y Architectos a los que aora son plateros; por lo cual es cosa cierta que los preceptos de los unos son necesarios a los otros».*

Columna abalaustrada. Una columna cuyo fuste tiene una parte superior terminada en su base en forma bulbosa y revestida de hojas (como la flor del granado, *balaustium*) y de otras partes rehundidas o superpuestas a la forma cilíndrica de la columna, como guirnaldas, vasijas, ristras de frutos, cartelas colgantes, etc.

Candelabros. Con los balaustres se relacionan los candelabros (*candelieri*), que muchas veces se rematan en *puntas llameantes*.

Capiteles. Otra característica del plateresco son las formas caprichosas que frecuentemente adoptan los capiteles, aunque siguiendo fundamentalmente el esquema del *orden* corintio. Son rarísimos los capiteles que pudiéramos llamar dóricos o toscanos, y muy pocos también los estrictamente jónicos.»Las pequeñas volutas se construían en forma de caulículos que se entrecruzan formando líneas melodiosas en *S*. El libro de Diego Sagredo nos presenta una variedad muy grande de capiteles de ese tipo».

Los arcos. Son de una variedad extraordinaria. Predominan los de medio punto y adintelados; pero también se ven arcos carpaneles, arcos escarzanos, arcos peraltados, arcos de colgadizo o de cortinaje, arcos florenzanos, y otros carentes de definición geométrica puesto que están construidos por elementos figurativos entrelazados entre sí y muchas veces su cuerpo lo forman animales simbólicos que provienen de los blasones nobiliarios. (Palacio del Infantado en Guadalajara).

El escudo heráldico con su simbología nobiliaria se prodigó enormemente en el arte isabelino español.

Medallones, ostentando cabezas masculinas o femeninas, casi siempre de héroes de la antigüedad, por lo general dentro de discos o medallones. Esas cabezas son unas veces muy prominentes o saledizas, otras casi planas y como en silueta. Se sitúan preferentemente en las enjutas de los arcos. No faltan tampoco en portadas, ventanas, tímpanos y hasta en algunos zócalos.

Cresterías. Como última característica citemos las cresterías que se prodigaron mucho en fachadas importantes (Palacio Monterrey de Salamanca), coronando con sus *perfiles flamígeros* o *semivegetales* los testeros de las rejas y los paramentos de claustros, torres y edificios.

El plateresco en tierra vasca: dificultades para el análisis

El historiador queda perplejo a la hora de decidir por cuál de las provincias de Euskal Herría debe empezar su reseña del nacimiento y desarrollo del estilo plateresco. La alternativa dependerá de la importancia que otorgue a diversos factores.

Tratándose de la irrupción de un estilo importado de Italia ¿querrá subrayar el hecho de que una construcción se haya iniciado sobre meras «alusiones», verbales o plásticas, a «lo romano», o preferirá que se pondere la constitución madura y total del nuevo estilo? ¿Valorará más la influencia de los artistas de Aragón en los primeros brotes del Renacimiento en las iglesias de Navarra, o preferirá prestar atención ante todo a la paternidad de la arquitectura castellana sobre los palacios nobles de la capital alavesa?

La perplejidad puede surgir igualmente a la hora de fijar el *terminus ad quem* de este **Primer Renacimiento**. Por nuestra parte, en esta reseña histórica nos inclinamos, como algún otro historiador, a dar por concluido ese período en la fecha de terminación del **Concilio de Trento**, a partir de la cual se fueron prohibiendo los grutescos.

Empezaremos por Álava, no tanto por la abundancia de sus manifestaciones platerescas, que no es mucha, cuanto por el hecho de que su situación geoestratégica en el camino del comercio castellano con Flandes y su mayor cercanía a Castilla, la dotaban de condiciones doblemente ventajosas para recoger «las primeras manifestaclones renacentistas en el País Vasco y las de matiz más fino y burgalés, como es lógico».[10]

3.

■ Los palacios alaveses

No abundan en Álava los palacios renacentistas. Más bien se constata que lo más común es el paso de la casa fuerte gótica al palacio barroco del siglo XVII.[11] Las residencias señoriales de Álava que adoptan parcial o completamente el nuevo estilo renaciente se concentran en tres grandes núcleos: Vitoria, Salvatierra y Laguardia.

• Vitoria-Gasteiz

Palacio de Bendaña

Por haber sido construido en sucesivos períodos de tiempo, en él puede verse la transición del **Gótico al Renacimiento**. En una primera fase, hacia **1525**, fue construido por don Juan López de Arrieta, y en su segunda fase, a partir de **1545**, por su nieto Pedro López de Arrieta Escoriaza. En la fachada y en el torreón se ostentan las armas de ambas familias. Hoy este palacio, llamado palacio de Bendaña por los marqueses de ese nombre que lo heredaron en el siglo XIX, es el ***Museo Fournier*** de naipes.

El edificio es de tres plantas con una cubierta a dos aguas, el aspecto cerrado y compacto de su fachada, de pocos y estrechos vanos, contrasta con las galerías abiertas del patio interior. El acceso se hace a través de una gran puerta apuntalada con arco ojival enmarcado por dos arquivoltas, una cilíndrica y otra geométrica, que conforman un pequeño abocinamiento. La puerta está encuadrada en un alfiz y se decora además con un cordón franciscano.

Es más vistoso **el interior**. El bloque primeramente construido es más alto que el que se hizo posteriormente. Está constituido por tres plantas, formando un ***patio de galerías*** en escuadra, que abarcan tres pisos de arcos escarzanos sobre columnas de fuste liso.

En su conjunto respira un *aliento isabelino castellano*, pero sus basas, capiteles, enjutas y

Palacio Escoriaza Esquibel. Vitoria (A).





Patio Interior.
Ref. gráfica: LaLiteratura en la Artes.



Ref. gráfica: Vitoria-Gasteiz en el Arte 2.



Patio del Palacio de los Arrieta Maeztu o de Bendaña. Vitoria (A).
Ref. gráfica: Vitoria-Gasteiz en el Arte 2.

8. Véase CHUECA GOITIA, *El plateresco...* pp.28-30.
9. Parece que tales engendros se veían representados en muchos monumentos itálicos, labrados en todo género de elementos arquitectónicos, y también «pintados en edificios antiguos de Nápoles y Roma debajo de la tierra, en cuevas o bóvedas que los italianos llaman *grote* de donde deribaron el *grotesco*». Felipe de GUEVARA, *Comentarios de la pintura* (c.560), p.68.
10. F.CHUECA GOITIA. *Arquitectura del siglo XVI*. En A.H., XI, 343.
11. J.ZORROZUA, *El arte del renacimiento en Álava*. Vitoria 1989, 40.

COROS PLATERESCOS



Coro de la iglesia de Santa María. Salvatierra (A).
Ref. gráfica: Ibaiak eta Haranak nº 6.



Coro-Iñigo Ortiz de Zarraga. Parroquia de Estarrona (A).
Ref. gráfica: Vitoria-Gasteiz en el Arte 2.



Coro de la parroquia de Santa Cruz (A).
Ref. gráfica: C.M.V t. II.



Fachada de San Andrés. Elciego.
Ref. gráfica: Ibaiak eta Haranak nº 6.

barandillas abalaustradas le confieren un *rostro plateresco*.

El patio y la escalera del mismo se deben a **Domingo de Oria**. Adosado a esta galería hay un cuerpo más moderno, debido al maestro **Pedro de Elosu** (1556-1560), donde arcadas y columnitas son ya de perfil renacentista. Cubre la escalera una bóveda de yeso, octogonal, estrellada, sobre trompas aveneradas, de buen arte burgalés.

PALACIO DE MONTEHERMOSO

Tras esta incipiente manifestación del nuevo estilo siguen otras *obras más resueltamente renacentistas*, como el palacio de *los Álava-Esquivel*, al que desde 1714 se le conoce con el nombre de **Palacio de Montehermoso**. En el curso de los siglos tuvo diversos destinos: Hospital, Seminario, cuartel de artillería, hasta llegar a ser en 1887 Palacio episcopal.

El edificio es de ***planta rectangular*** y está organizado en torno a un ***patio central*** cuadrado, con ***torres*** en sus cuatro esquinas. Su exterior presenta muros lisos y un ventanaje hoy completamente alterado; tiene una espléndida y original ***cornisa*** que parece inspirada, aunque algo simplificada, en la del hospital de Santiago de Compostela, repitiendo el original motivo de la gran cadena de recios eslabones.

La ***portada*** agrada por su vigor y prestancia. Tiene una ancha puerta recta, y sobre ella, a la altura del segundo piso, una ventana con picudo frontón. Entre la puerta y esa ventana superior se incluye una ancha faja decorada, con cartela en el centro, a estilo burgalés, leones tenantes de escudos a los lados, querubes y medias figuras.

El ***patio interior*** tiene arcos casi de medio punto en la planta baja y carpaneles muy abiertos en la alta, columnas estriadas, antepecho de balaustres y medallones elegantísimos tallados con nervioso cincel. Podría fecharse entre **1530 y 1540**.

PALACIO SALINAS. VILLA SUSO

Otro interesante palacio vitoriano es la residencia que don *Martín de Salinas*, embajador de Fernando, el Rey de Romanos, se construyó entre **1538 y 1542**, y hoy se llama **Villa Suso**.

Es un edificio de potente alzado con ***cuatro plantas***, en el que destaca la ***galería exterior*** arquitrabada de diez columnas dóricas que remata su cuerpo principal y que se dice inspirada en la *loggia* del palacio florentino de Guadagni (obra de Pollaiuolo de 1503).

El palacio Salinas tiene una ***portada adintelada***, decorada con dos columnas corintias, sobremontadas con pináculos; y en el frontón, el ***escudo*** del fundador entre profusos lambrequines, sostenido por dos leones tenantes.

PALACIO ESCORIAZA-ESQUIVEL

Pero el palacio que puede considerarse el primero del País Vasco en aceptar sin titubeos ni compromisos el estilo **renacentista en su plenitud** es el de Escoriaza-Esquivel (**1540-1550**). Fue encargado por el médico don Fernando López de Escoriaza,[12] y presenta notables ***influjos italianos y castellanos***, que se han pretendido relacionar con diferentes artistas; primeramente con Juan de Vallejo y Diego de Siloé, y más recientemente con ***Luis de Vega***, arquitecto del Emperador Carlos y de otros ilustres personajes de la corte. Nombrado maestro mayor de los alcázares de Madrid, Toledo y Sevilla, en 1539 debió de coincidir en la corte con el Dr.Escoriaza, médico del Emperador.[13] Esta intervención no impediría una ejecución por *canteros locales* ni una cierta impregnación de ***rasgos burgaleses***.

Es un edificio de ***planta rectangular*** en el que deben destacarse la ***portada*** y el ***patio***.

El *mensaje humanista* y *florentino* de la **portada** se hace elocuente en las figuras mitológicas que la adornan –Hércules y la hidra, Teseo y el cancerbero–, de difícil interpretación si se quiere ir más allá de la idea general de la lucha entre el Bien y el Mal.

El patio sugiere reminiscencias de obras del arquitecto Luis de Vega. No obstante la moderación de sus dimensiones –tres tramos con arcos de medio punto en el lado largo y dos escarzanos en los cortos, como en el piso superior–, este patio vitoriano recuerda el salmantino del Colegio Fonseca.

La escalera claustral–posiblemente, según Fernando Marías, la primera construida en suelo vasco–, por su conexión con el patio y su embocadura columnaria, se aproxima a la del Palacio del Pardo.

4.

■ EL PLATERESCO EN LAS IGLESIAS DE ÁLAVA

La arquitectura religiosa del Primer Renacimiento, aunque madruga en esta provincia antes que en Bizkaia, no está muy abundantemente representada. Es verdad que se advierte ya en la **primera mitad del siglo XVI** un gran empuje constructivo, pero se trata de **ampliaciones o modificaciones** de los antiguos templos medievales más que de construcciones de nueva planta y de nuevo estilo. Por otra parte, ese desarrollo afecta básicamente a **zonas rurales.**[14]

TEMPLOS

Si quisiéramos ver cómo apunta un nuevo estilo de construcción en las zonas rurales de Álava, habría que señalar:

- algunas iglesias de la *Llanada oriental*, como las de **San Vicente de Arana**, **Heredia**, **Munáin** y **Vicuña**;
- algunas otras en la *Llanada occidental*, como las de **Antezana**, **Ilarraza**, **Mendiola**, **Echavarri-Viña** y **Estarrona**;
- en *La Rioja* destacaríamos las de **Elciego**, **Elvillar** y **Samaniego**;
- en el *condado de Treviño*, las de **Obécuri**, **Treviño**, **Salinas de Añana**, y varias más.

En todas ellas, más que el edificio en su totalidad, el nuevo estilo se hace presente en

12. *Sobre este personaje, v. Julio César SANTOYO, El doctor Escoriaza en Inglaterra y otros ensayos británicos. Vitoria 1973; Juan VIDAL ABARCA, Linajes alaveses: los Escoriaza. En BISS, 1977.*
13. *Las referencias ya clásicas que se han hecho al Colegio de San Ildefonso de Alcalá de Henares (1537-1553) al analizar la casa vitoriana, encontrarían en esta misma atribución su base más lógica a tenor de la intervención protagonista de Luis de Vega como arquitecto de esta fábrica, frente al recurso de vincular la obra alavesa con Rodrigo Gil o Fray Martín de Santiago. F. Marías, O.c., p.22.*
14. *J.ZORROZUA, O.c., p.19 ss.*

las **obras de mejora, ampliación, retablística y ornamentación**.

Se trata de edificios trazados y realizados, en su mayoría, por **canteros vascos** especializados, cuya maestría va siendo cada vez más estimada en nuestros días. Antes de que estos excelentes canteros itinerantes o sus herederos construyeran las amplias iglesias columnarias de tres naves, de las que nos ocuparemos más adelante, lo normal es verlos alzando **iglesias rurales** de una ***única nave rectangular*** con cabecera recta (pocas hay de ábside poligonal), de ***dos o tres tramos***, teniendo como soportes los mismos muros de la fábrica, y las pilastras que afloran al interior.

El gótico se mantiene siempre en las cubiertas que son ***bóvedas de terceletes***, frecuentemente con combados que se van complicando cada vez más, según avanza el gusto por el plateresco.

La novedad del Primer Renacimiento se centra especialmente en la realización de ***coros, portadas, sepulcros y torres***. En esos puntos nos es más fácil hallar los elementos que constituyen el estilo plateresco. Señalaremos lo que encontramos de más valioso e interesante.

Coros

Santa María de Salvatierra. De lo más antiguo en el territorio alavés es la **tribuna del coro de la iglesia de Santa María**, en Salvatierra, suntuosa construcción del primer tercio del siglo XVI, «plena de barroco sabor por la abigarrada mixtura del más prolijo plateresco primitivo con el isabelino anterior» (Chueca Goitia).

El ***antepecho*** es de balaustres y lleva en el centro un ***edículo*** con las armas del Emperador. Se trata, sin duda, del coro de más alta calidad artística que pudo ofrecer el plateresco en el País Vasco. Sustituye a otro anterior en el que se colocó el escudo de armas de Carlos I; porque, en realidad, esta obra excepcional debe interpretarse como un **arco triunfal** por la victoria obtenida por el Emperador sobre el jefe comunero, don Pedro López de Ayala, Conde de Salvatierra.[15]

Alzado, a los pies de la iglesia, sobre un arco escarzano en el lado más ancho y sobre arcos apuntados rectos en los lados estrechos, arrancando los tres desde gruesos pilares fasciculados de sabor goticista, se cubre con bóvedas de terceletes de complicada y bella tracería; en ellas lucen **35 claves** alojando tondos con cabezas de primorosa factura.

Está documentada la autoría de la obra arquitectónica,[16] pero no la labor escultórica e iconográfica. Para ésta, se supone la contribución de, al menos, dos equipos de escultores. Chueca Goitia insiste en que se ve la mano de **entalladores burgaleses** (con alusión a la iglesia de San Esteban y al sepulcro de Santa Dorotea) observando en Salvatierra los mismos temas decorativos, los mismos medallones entre láureas, el mismo acumulamiento de grutescos llenando todas las superficies; sin olvidar la **persistencia de lo isabelino** en los funículos ornamentales y la **estirpe goticista** en las columnillas y agujas con que se forraron los pilares de la iglesia para dar más seguridad a la bóveda del coro, verdaderamente atrevida.

Más recientemente, quien ha realizado el mejor análisis iconológico de las figuras y ornamentos de este coro, ha sugerido la autoría del artista nórdico **Guiot de Beaugrant** quien, por las mismas fechas, se ocupaba de varias obras en Bizkaia y a quien se deben las tallas de la famosa chimenea de Brujas (1520-1532) en la que, como en Salvatierra, se plasmó en imágenes un panegírico a la dinastía imperial.[17]

Otros coros:

- A la **iglesia de Santa Cruz de Campezo-Kanpezu**, probablemente cuando se le puso la cubierta a mediados del siglo, se le añadió también un **coro renacentista**, con gran arco rebajado, apoyado en pilastras muy decorativas. Aunque conserva una **traza gótica**, las enjutas del arco están decoradas con grandes grutescos de tallos subientes, mascarones y seres fantásticos entre follajes. Probablemente es obra de **Domingo de Guevara** a quien se pagaban obras desde 1521 hasta 1551.
- Algo parecido se puede decir del **coro de la iglesia de Erenchun** (**1556-1558**), de arco escarzano con grutescos y tondos muy bellos en las enjutas.
- Y lo dicho también vale para el **coro de la parroquia de San Blas de Alegría** (1529-1551), también de arco escarzano, muy rebajado, apeado en pilares fasciculados con altos basamentos aún góticos, adosados a los pilares del último tramo del templo. Las enjutas del arco se ornamentan con grutescos muy pronunciados, y el entablamento, con sarta de perlas. El bajo-coro se cubre con bóveda nervada con florones en las claves.
- Asimismo en la parroquia de **San Andrés de Estarrona**, el gran maestro **Iñigo de Zárraga** diseñó hacia **1560**, además de la portada y la torre, un bello **coro** que conserva su decoración plateresca.

Portadas

San Andrés de Elciego. Obra notable no sólo por su coro, sino también por su grandiosidad y la originalidad de su fachada es la *parroquia de* **San Andrés de Elciego.**

Al exterior impresiona su altura y su ausencia de decoración añadida, si no se cuenta su portada. En el Este, a una cabecera en forma de ábside, se le añadieron dos obeliscos adosados a las paredes como contrafuertes. Al Oeste, flanqueada por dos ***torres***, se abre la portada encajada bajo un enorme arco semicircular creando un gran espacio vacío a modo de pórtico.

La ***portada*** es sencilla: dos molduras verticales enmarcan la puerta, con parteluz prismático y arcos rebajados, cobijados por otro arco mayor, de medio punto moldurado y con el tímpano liso. Sobre el gran arco que se abre entre las dos torres, corre una *loggia* de siete arcos rebajados que confieren un original carácter a toda la fachada.

En el interior, la iglesia es de ***una sola nave*** de tres tramos con un crucero de pequeñas di-



Sepulcro de Don Cristobal de Alegría. Catedral Vieja de Vitoria (A).
Ref. gráfica: Vitoria-Gasteiz en el Arte 2.



Retablo de Aspuru (A).



Virgen del Rosario. Catedral Vieja de Vitoria (A).
Ref. gráfica: C.M.V.

15. M.PORTILLA, C.M.V. Vitoria 1992, t.V, p.96.
16. Se contrata la obra con el maestro vizcaíno Sancho Martínez de Arego y su hijo Pedro, pero no se da el nombre de los entalladores.
17. «El programa iconográfico de este coro fue concebido por alguna mente muy influida por la ideología erasmista para mayor gloria de la dignidad imperial. En él se dieron cita tempranamente todos los tópicos de exaltación de la persona de Carlos V, es decir, el héroe guerrero, virtuoso, victorioso, pacificador y la idea de dinastía arraigada en la antigüedad romana». Ana Isabel UGALDE GOROSTIZA, *El coro de la parroquia de Santa María de Salvatierra. Una loa al Emperador.* En «Revisión del Arte del Renacimiento», «Ondare» 17. A.P.M., Donostia 1990, 363.

Palacios alaveses

Vitoria-Gasteiz: 1.- Palacio de Montehermoso. 2.- Palacio de Salinas (Villa Suso). 3.- Portada del palacio Escoriaza-Esquivel. 4.- Palacio de Bendaña.



1.- Lauda funeraria de los Ortiz de Luyando. Catedral Vieja. 2.- Sepulcro de Diego de Álava y Esquivel. San Pedro. Vitoria. 3.- Sepulcro de Martín de Salinas. Catedral Vieja. 4.- Coro de la Iglesia de Santa María. Salvatierra.



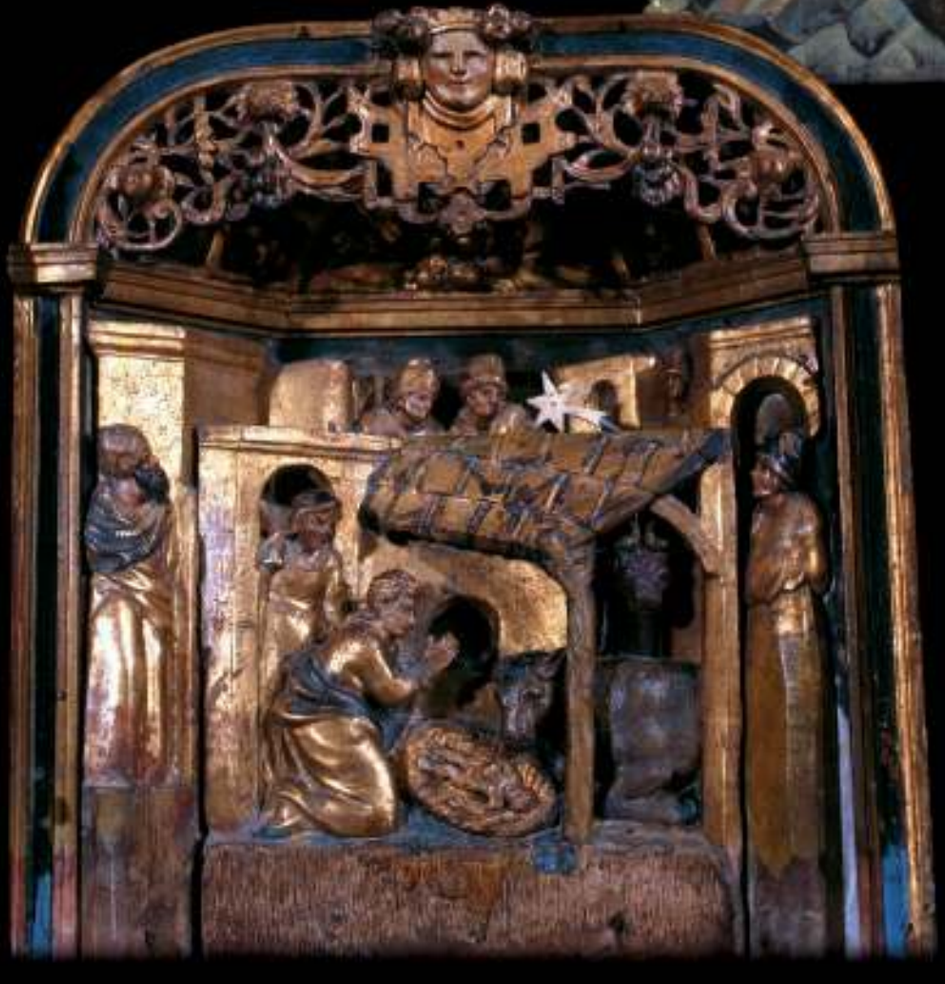












1 y 2.- Detalle del retablo del Dulce Nombre de la Catedral Vieja. Vitoria. 3.- Retablo de Aberasturi.
4.- Grupo de bustos-relicario conocidos como de "Santa Úrsula y cuatro compañeras vírgenes".
Proceden de la parroquia de San Vicente. Museo de Bellas Artes de Álava. Vitoria.



RETABLO DE ABERASTURI (A).







Retablo del Dulce Nombre. (Museo Diocesano de Álava).
Ref. gráfica: Retablos II.



Calvario de San Juan de Laguardia (A).
Ref. gráfica: C.M.V. t. II.

mensiones, y una ***cubierta gótica*** estrellada con combados, sostenida por grandes pilastras clásicas. Esta misma hibridez entre lo gótico y lo clásico se advierte especialmente en el ***crucero***.

La obra fue dirigida hasta 1551 por **Juan de Astiasu**, y desde 1553 por **Domingo de Emasabel**, que terminó la fachada, la portada y la *loggia* A su muerte le sucedió su hijo al frente de la fábrica, que no se dió por concluida hasta bien **entrado el siglo XVII**.

IGLESIA CONVENTUAL DE SANTA CRUZ. Entre las **portadas** que conservan sabor plateresco (*Ozaeta*, *Villafranca*, *Echávarri-Urtupiña*, etc.) destaca, por su estilo avanzado más resueltamente hacia el Renacimiento clásico, la **portada de la iglesia conventual de Santa Cruz** (en **Vitoria**), construida para una inicial comunidad de monjas dominicas entre **1530 y 1547**. Esta bella portada tiene un arco de medio punto entre pares de columnas, y encima un estrecho entablamento sobre el cual, entre dos blasones de la familia fundadora del convento, va montada una gran placa rectangular ostentando un relieve de la ***Via Dolorosa***, coronándose todo el conjunto con un gran escudo imperial.

* * *

LOS CANTEROS. No podemos hacer un elenco completo de las iglesias, casi siempre de nave única, alzadas en la primera mitad del siglo XVI en las que el plateresco ha dejado huellas, ni tampoco hacer la lista de sus autores. Investigadores de las últimas décadas en este País han cumplido esa tarea, señalando la presencia en Álava de los **canteros «vizcaínos»** (vascos) y de los que, en la misma línea, vinieron de Cantabria en la siguiente generación.[18] De Bizkaia y Gipuzkoa provenían muchos de ellos, a veces sucediéndose de padres a hijos y constituyendo así verdaderas sagas familiares de maestros. Su trabajo sería identificable por rasgos propios, provocando en la segunda mitad del siglo un estilo que, con denominación inadecuada, se ha llamado el «**Gótico vascongado**».

• RETABLOS Y ESCULTURAS EXENTAS

Mazonería plateresca. En Álava, lo mismo que en los otros territorios vascos, la escultura de más calidad que expresa los ideales del Renacimiento pertenece a dos momentos estilísticos que se ha convenido en llamar **expresivista** y **romanista**, que reseñaremos en capítulo aparte.

Pero ocurre que frecuentemente el **marco de mazonería** en el que se encuadran estas tallas mantiene aún una **morfología plateresca**. En consecuencia, no resulta fácil precisar con qué escultores y con qué obras se está pasando de un estilo a otro. Para superar de alguna manera esta indefinición, en nuestro ordenamiento por perìodos nos atendremos preferentemente a un **criterio cronológico**.

PIEZAS IMPORTADAS

Imágenes. Igual que en los otros territorios vascos, el Primer Renacimiento escultórico en Álava se inicia mediante piezas importadas del Norte de Europa.

Así ocurrió con la pequeña **Virgen del Rosario** (0,41 m.), que, según la tradición, fue traída de Flandes en 1510 por el comerciante don Diego Martinez de Maestu, y hoy está colocada en *su capilla de la Catedral Vieja*.

Lo mismo cabe decir de los **cinco bustos-relicarios de Santa Ursula y sus compañeras mártires** (c.1520-30) destinadas a una iglesia de Vitoria, y hoy expuestas en el Museo de Bellas Artes.

Retablo del Dulce Nombre. De regiones norteñas llegaron incluso retablos completos. Entre ellos destacaremos el del **Dulce Nombre**, antes en la capilla de Santa Ana de la catedral, y hoy en el Museo Diocesano de Vitoria. Ejecutado hacia **1550**, es un retablo mixto (tres tablas pintadas en el banco y seis relieves en los cuerpos superiores), en el que se desarrolla un completo programa mariano, con la ***Dormición de María*** bajo arco triunfal en el nicho central superior, y que interesa sobre todo por la influencia que pudo ejercer en los artistas locales esta delicada fusión de la ***decoración plateresca con imaginería del renacimiento flamenco***, con muchas marcas de la escuela de Amberes.

GÓTICO RENACIENTE

Calvario de San Juan de Laguardia. Durante el primer tercio del siglo XVI perdura el estilo hispano-flamenco acentuándose paulatinamente la impronta renaciente en la ***minuciosidad anatómica y vestimental***, como puede comprobarse en el Calvario de San Juan de Laguardia, obra probablemente contemporánea de la ampliación del crucero en el siglo XVI, un grupo al que aludimos en capítulo anterior como ejemplo de «superación del goticismo».

También reseñamos en ese momento los retablos gótico-renacientes de **Yurre**, **Aspuru** y **Arzeniega**.

Otros retablos a tener en cuenta, por citar sólo los principales, son los *retablos mayores* de **San Vicente de Arana**, **San Juan Bautista de Obécuri**, **San Esteban de Aberasturi** (c.1531), que destacan por la riqueza y armonía de su mazonería plateresca y por la viveza ingenua de su imaginería.

Al escultor del **retablo de Aberásturi** se le ha relacionado con la obra de **Juan de Valmaseda** en Becerril.[19]

El retablo mayor de **La Puebla de Arganzón**, (actualmente provincia de Burgos) es singularmente interesante por varios motivos: por su remate en forma de tímpano apuntado, por contener el ciclo completo de la vida de la Virgen y por las figuras de Adán y Eva presentadas en sendos tableros del banco.

SEPULCROS

Una historia del arte escultórico, en el momento del Renacimiento, no puede marginar el arte de los **sepulcros y cenotafios** que constituye una de las manifestaciones más elocuentes del ***individualismo renacentista***.

Era una época en que, los que disponían de medios suficientes, pretendían exorcizar a

18. J.ZORROZUA, O.c., pp.21-23; también J.A.BARRIO LOZA, *Los canteros vizcaínos (1500-1800). Diccionario biográfico.* «Kobie» 1981.

19. C.M.V., IV, 142 ss.

la muerte mediante la suntuosidad de los sepulcros.[20] El **lenguaje plateresco** (putti, ovas, candelabros, etc.) aparece ya, mezclado aún con **motivos isabelinos** (escudetes y filacterias), en algunas láureas conmemorativas.

Pero lo más característico del Renacimiento es el **sepulcro bajo arcosolio** con figura yacente y abundante decoración, un tipo de sepulcro que, inventado en Italia en el siglo XV, tuvo su primera importación a España en el imponente *sepulcro del cardenal Diego Hurtado de Mendoza* en la catedral de Toledo.[21]

Por lo que se refiere a **Álava**, mencionemos:

- el de **Alvaro Díaz de Esquivel** y su esposa, en la *catedral vieja de Vitoria*,
- y el de **don Martín Sáez de Salinas** (c.1530) también en la catedral vieja de Vitoria;
- el de **Miguel de Estella** (c.1540) en la iglesia de San Pedro, de Vitoria,
- y el de **Juana de Acuña** en *Salinillas de Buratón*.

Especialmente notable es **el arco o capilla sepulcral** de **los Arriaga** (no arcosolio) (1530), labrado por los canteros **Juan de Herbeta** y **Martín de Azurio**, colocado hoy ante uno de los paramentos laterales de la capilla mayor de la *parroquia de San Miguel de Vitoria*, ornado con copiosa morfología plateresca, y coronado por un precioso relieve que representa la escena de la ***Resurrección***. Piénsese en las evocaciones que suscitaría en el ambiente humanista de la época esta capilla con su estructura en forma de «arco triunfal».

5.

■ Templos guipuzcoanos

Ampliaciones arquitectónicas. Como en Álava, la **primera mitad del siglo XVI** en Gipuzkoa es una época de ***ardores constructivos***. Fuera de unos pocos lugares en que el Renacimiento plateresco nos dejó unos ejemplares espléndidos que en seguida comentaremos, y que se debieron a la munificencia de ilustres mecenas, las obras arquitectónicas que se realizaron en la mayor parte de las villas guipuzcoanas durante las primeras décadas del siglo apenas presentan nada que deba reseñarse como específicamente artístico.

Tales obras eran casi siempre **ampliaciones** de iglesias ya existentes, y su engrandecimiento planteaba serios problemas económicos a los patronos y mayordomos, a los concejos y a los mismos vecinos que, a veces, comprometían sus bienes en la fábrica. Era muy frecuente que no se pudiera pagar, según lo contratado, a los maestros canteros y que éstos abandonaran las obras iniciadas y fueran a trabajar a otro lugar.

El fervor religioso que llevaba a los fieles a demandar una ampliación de su iglesia en Gipuzkoa no daba medios para embellecer lo que se iba realizando con filigranas platerescas, ni siquiera en determinados puntos del edificio, como podían ser las capillas, las portadas, las balaustradas de los coros o las ménsulas y capiteles, tal como se estaba haciendo en algunas iglesias contemporáneas de Álava.

El último gótico. En su libro ***El Renacimiento en Guipúzcoa***, Mª Asunción Arrázola dedica un capítulo a este tipo de iglesias; un capítulo que debe ser considerado más bien como introducción al tema, pues las iglesias reseñadas tienen *muy poco de renacentistas*.

Las parroquias de Oiartzun, **Zumaia**, **Lezo**, **Ordizia** y la del santuario de **Itziar** (para no hablar de algunas iglesias rurales) responden al mismo tipo del último gótico.

Todas son de:

- *nave única*,
- generalmente *sin crucero*,
- con un sistema de cubrición cuyos soportes son los propios muros y las *pilastras* adosadas a él, a veces formando haces de columnas,
- a las pilastras interiores corresponden en el exterior unos poderosos *contrafuertes prismáticos*, dando a todo el conjunto un aspecto de pesadumbre y gravedad,
- las *bóvedas son de crucería*, a veces estrelladas y con combados.

El anuncio de un nuevo estilo. Es verdad que el intento de engrandecer la iglesia, es decir, de crear amplios espacios vacíos, y la complicación progresiva de las redes de nervios de las bóvedas, sugiere y anuncia lo que van a ser en seguida las «**iglesias-salón**». La longitud de las iglesias citadas oscila normalmente entre los 25 y los 30 m.; y su anchura, en torno a los 15 m. Esta tendencia a la grandeza es significativa, y es lo que permite pensar que se está fraguando un **nuevo estilo**.

6.

■ El monasterio de San Telmo en Donostia (G)

Historia de su edificación

La fundación y construcción del monasterio de San Telmo, en San Sebastián, fue una empresa que tuvo una larga «prehistoria».[22] Ya a principios del siglo XVI **los dominicos** habían formulado su deseo de implantarse en la capital de la Provincia. Un deseo que parecía estar secundado por la corte del joven emperador Carlos, pero que tropezó con la oposición de una parte del clero y algunos religiosos de la ciudad. La Orden dominicana eligió a un delegado suyo para ocuparse activamente, entre los años 1520-1530, de comprar los terrenos aptos para la fundación. En 1530 intervino la reina gobernadora, ***Isabel de Portugal***, a favor del proyecto, y en apoyo de esa voluntad regia se añadieron en seguida los buenos oficios del contador real ***Martín Sánchez de Arayz***.

Los dominicos pusieron el convento bajo la advocación del santo palentino ***Pedro González Telmo***, un santo del siglo XIII a quien la piedad popular confundió e identificó con San Erasmo, un mártir del siglo IV, obispo de Formia, patrono de marinos y navegantes. El proyecto no tenía visos de llegar a puerto, cuando el casamiento del secretario del Consejo de Estado del Emperador, el tolosarra ***Alonso de***

Monasterio de San Telmo (Museo) Donostia-San Sebastián (G).









20. J.PLAZAOLA, *Historia y Sentido del Arte Cristiano*. BAC Maior, 1996, p.682 ss.

21. Puede pensarse que las formas claramente renacentistas del sepulcro del Cardenal Mendoza fueron un producto de las *Medidas del Romano*, de Diego de Sagredo (1526); pero también puede aceptarse, con Fernando Marías, que «superan en mucho las directrices que emanaban de ese tratado». V. Introducción a la edición-facsímil de 1986.

22. Ha sido documentada y narrada primeramente por G.MANSO DE ZUÑIGA, *Historia del monasterio de San Telmo*. San Sebastián 1951; y luego por Tarsicio de AZCONA, *Fundación y construcción de San Telmo de San Sebastián*. San Sebastián 1972.

Plateresco en Gipuzkoa



1.- Detalles del retablo de Bidaurreta. Oñati 2.- Exterior del Convento de Bidaurreta. Oñati. 3.- Dios Padre. Imagen del retablo de Bidaurreta. (Ref. gráfica: Retablo renacentista de Bidaurreta) 4.- Retablo plateresco de la capilla de la Universidad atribuido a P. Picart (Ref. gráfica: Inventario histórico de Oñati).



¶

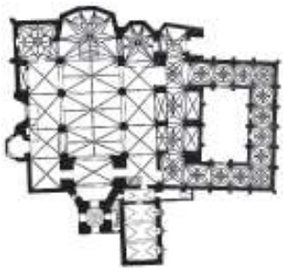


1.- Retablo de la capilla de la Piedad de San Miguel de Oñati. 2.- Mausoleo de Mercado de Zuazola, en la capilla de la Piedad. Iglesia San Miguel. Oñati.



SAN MIGUEL. OÑATI (G).





Ref. gráfica: Inventario histórico de Oñati.





Idiáquez, con Gracia de Olazábal, motivó el que ambos esposos tomaran a pecho el plan (1539) y resolvieran la dificultad principal, la económica, con el destino generoso que dieron a sus cuantiosas rentas.

Durante varios años se fueron elaborando los estatutos jurídicos de la fundación, y se encargó de la traza a **Fray Martín de Santiago**, un arquitecto que residía en el convento de San Esteban de Salamanca y había colaborado con Rodrigo Gil de Hontañón en el Palacio Monterrey de esa ciudad. El plan comprendía la construcción del convento, claustro e iglesia, y fue objeto de dos contratos sucesivos (1544 y 1547). Las obras comenzaron a ritmo lento en **1544**.

Los maestros canteros a los que se confió la ejecución de la traza de Fray Martín de Santiago, de 1547 a 1550, fueron cuatro: **Domingo de Aranzalde** (vecino de San Sebastián), quien más tarde se ocuparía de la iglesia de Rentería, **Martín de Gorostiola** (de Aia), a quien se debió también la traza de Santa María de Tolosa, **Domingo de Estala** (de Hondarribia) que se ocupó de las iglesias de Berástegui y de Irún, y **Martín de Axobin** (de San Sebastián).

Más tarde, fallecido ya Alonso de Idiáquez, su viuda siguió financiando la empresa, aunque descargando en los frailes la administración y gestión de la fábrica. Entre 1551 y 1562 otros maestros –**Martín de Barbucoa** y **Martín de Sagarzola**– entraron a dirigir las obras, que debieron de terminarse hacia **1562**.

IGLESIA Y CLAUSTRO DOMINICO

A juicio del arquitecto Francisco Urcola, que dirigió la restauración de San Telmo en los años 1928-1932, «es el único ejemplar, en Guipúzcoa, de la arquitectura isabelina». Es verdad que hay elementos recordatorios del gótico hispánico; pero el impacto principal que se recibe ante la severa **fachada** del edificio es de claro ***sello renaciente***.

LA IGLESIA es especialmente interesante por su conjunción entre el **gótico** de su ***cubierta*** *de arcos ojivales* y ***bóvedas*** *de crucería* con los *soportes cilíndricos* (de «colosales columnas» las calificó Jovellanos en su *Diario*) y la tendencia a la **unificación** del espacio interior.

Un ensanchamiento del tramo próximo al presbiterio, como si fuera un crucero, sugiere que la planta del templo podría considerarse de ***cruz latina***. La nave principal mide 48 m. de longitud por 10 de ancho y 20 de altura.[23] Chueca Goitia lo ha calificado de «edificio grandioso, pero sobrio, sin primores artísticos que lo destaquen».

EL CLAUSTRO. Hoy, en San Telmo, lo más bello, especialmente tras su restauración de 1998, es el **claustro**, que probablemente se inspiró en el del convento de San Esteban de Salamanca.

El piso bajo tiene amplios y sencillos ***ventanales entre contrafuertes***, con columnillas por maineles y óculos del estilo de Rodrigo Gil; el piso alto, típica ***galería renacentista*** con doble número de arcos.

Conforme a los planos de fray Martín de Santiago, con sus motivos salmantinos, fue ejecutado por el maestro **Juan de Santisteban**. No es seguro que el claustro, tal como hoy lo admiramos, corresponda exactamente a la primera traza, felizmente conservada, del fraile salmantino. Fernando Marías, piensa que la traza de Fray Martín de Santiago se realizó a distancia, y que no responde exactamente a lo que hoy vemos. Cree también que la larga gestación del conjunto de San Telmo y la oscuridad existente respecto a la cronología de su ejecución hacen pensar que **Gil de Hontañón** pudo intervenir en el diseño del *sobreclaustro* a partir de **1556**.

En todo caso, la traza de la iglesia de San Telmo por Fray Martín de Santiago remite a la remodelación que Juan de Álava hizo en el monasterio de San Esteban de Salamanca, aunque con alguna necesaria variante.

EL CLAUSTRO. En cuanto al claustro, Marías recuerda que las condiciones del terreno debieron de hacer imposible un claustro perfectamente ortogonal, con la lógica irregularidad de su planta y la consecuente asimetría del alzado de sus pandas. Por otra parte, ve en el claustro «ecos de la solución del Hospital de Tavera, de Alonso de Cobarrubias, así como de su contemporáneo patio de de los dominicos de Ocaña en el claustro», demostrándose así que «Fray Martín se encontraba en un importante momento de transformación, aunque sin llegar a dominar los recursos de simetría y coherencia lingüística que el toledano había introducido en Castilla».[24]

Un claustro semejante pero sin la galería superior, se edificó en el convento dominicano de Vitoria. Estos claustros llegan a constituir grupo en el siglo XVI, grupo que, como sugiere Mª Asunción Arrázola, podría llevar como nombre el de **claustros dominicos**.

7.

■ UNA VILLA PLATERESCA: OÑATI

Oñati fue un ***condado feudal***, dependiente de los Condes de Guevara; pero la villa se regía, al menos desde el siglo XIV, por su propio Concejo municipal presidido por un Alcalde. El Conde conservaba una serie de prerrogativas de carácter civil y militar cuya derecho y ejercicio dio lugar a reiterados conflictos con las gentes de la villa. En la época de los bandos Oñati quedó al margen de las Hermandades; y siguió siendo *Villa de Señorío* hasta que se agregó definitivamente a la provincia de Gipuzkoa en 1845.

• EL MONASTERIO DE BIDAURRETA

En capítulo anterior hemos recordado que a un hijo del pueblo, **don Juan López de Lazarraga**, tesorero de Isabel la Católica, se debe la construcción en **1510** del monasterio de Bidaurreta, el primer monasterio de monjas en Gipuzkoa.[25]

TEMPLO Y CONVENTO. En la iglesia y en el convento predomina el *estilo gótico*. Su traza se debe al maestro cántabro **Juan de Ruesga** que dirigió la obra desde sus comienzos en 1510 hasta 1520, siendo sustituido entonces

23. Mª Asunción ARRAZOLA, *El Renacimiento en Guipúzcoa*. (2ª ed.) San Sebastián 1988, I, 106-114.

24. F.MARIAS, O.c.,p.17-31.

25. La decisión de construir este monasterio se debió a la negativa con la que el Conde de Oñate respondió al deseo del demandante de poner su enterramiento en la parroquia de San Miguel.

por **Pedro García de Olave**. Los trabajos se alargaron mucho porque las rentas garantizadas por los bienes del fundador no eran suficientes, a pesar de que la voluntad de éste fue que se construyera con gran austeridad y evitando toda suntuosidad.[26]

Además de las piezas necesarias para la vida de la Religiosas Clarisas, se construyó un amplio **claustro**, muy austero en sus elementos estructurales: madera y arquerías de ladrillo.

El retablo: Es la pieza que aquí más nos interesa. Cuando se trató de tallarlo soplaban ya aires renacentistas. Y los ejecutores no se atuvieron a las minuciosas consignas que sobre la iconografía había fijado el fundador en su testamento. Ese retablo primitivo (más tarde sustituido por el actual de estilo barroco) es el que, recientemente restaurado, luce hoy en el brazo derecho del crucero.

Es el ***primer retablo plateresco de Gipuzkoa***. Hasta hace poco se creía que, conforme a lo mandado por Juan Lopez de Lazarraga en su testamento, el retablo había sido trabajado en Burgos (por manos hoy anónimas) y trasladado a Oñati. Por documentación, muy recientemente descubierta, se puede afirmar que el autor del retablo fue el oñatiarra **Juan Martínez de Olazarán** que por esos años (**1532-1533**) se ocupaba de la capilla de la Piedad en la parroquia de San Miguel de Oñati.[27]

La estructura del retablo es de cinco calles y dos cuerpos con banco (o predela). Las figuras están elaboradas, en relieves, con una talla muy fina. En el banco, en cuatro grupos (dos por cada lado) se narran ***episodios de los Apóstoles***; en el primer piso, cuatro escenas de la ***historia de la Virgen María***; en el tercer plano, otras cuatro escenas sobre la ***Creación*** y el pecado de ***Adán y Eva***. El retablo remata en un hermoso ***Calvario***.

Los elementos decorativos afirman el más decidido y **puro estilo plateresco**: con profusión de conchas, balaustres, grutescos y demás elementos decorativos del protorrenacimiento español.

El fundador ordenaba que se hicieran capillas laterales y retablos; pero, si realmente se hicieron, hoy no se conservan. Solamente, en la *capilla del Rosario* puede observarse un grupo de la **Piedad** del siglo XVI, trabajado por el escultor **Andrés de Urgoiti**.

• El plateresco en la parroquia de San Miguel

Vimos ya que la parroquia de San Miguel de Oñati se había empezado a construir en los primeros años del siglo XV. Pero su acabamiento fue una tarea prolongada que fue dejando señales del *último gótico*; por ejemplo, en el bello **claustro**, que, como una graciosa balconada sobre el río Ubao, fue realizado en el segundo tercio del siglo XVI por el oñatiarra **Pedro de Lizarazu**, a expensas del generoso benefactor, el obispo don Rodrigo Mercado de Zuazola; obra que ya recordamos en el capítulo anterior.

El templo parroquial de San Miguel es un buen muestrario del cambio de estilo en el siglo del Renacimiento, pues, junto a esas piedras en las que laten los últimos alientos del gótico, pueden verse bellos ejemplares del plateresco.

Algunos rasgos del nuevo estilo apuntan tímidamente, como en el **púlpito**, donde mostró una sensibilidad renacentista el escultor, también oñatiarra, **Martín de Iragorri**, que es ya de la segunda mitad de ese siglo, cuando el plateresco difundía una gran cantidad de deslumbrantes ejemplos en las principales ciudades españolas. Este púlpito tiene detalles decorativos platerescos en las pequeñas columnas que sostienen su balaustrada.

Se ha observado igualmente que, en la puerta entre la nave lateral y el claustro, aparece quizá el primer elemento arquitectónico renacentista de este templo.[28]

La capilla de la Piedad

Pero donde mejor se percibe y se goza del nuevo estilo es en la capilla de la Piedad en la que, en contraste con el **arca funeraria** que contiene los restos del obispo fundador, labrada con extrema sencillez, puede admirarse un conjunto de obras escultóricas de gran calidad. Sobre el arca funeraria se lee la fecha de la muerte del obispo don Rodrigo: **1548**. Pero, más que en el arca, la atención del visitante de esta capilla se centra en tres puntos: el retablo, la reja y el mausoleo del fundador.

La rejería: La doble reja que aisla la capilla por la parte delantera y por el lado que da al presbiterio es una verdadera joya en su género. Se desconoce su autor. Esta obra de rejería debió de fabricarse a gusto del patrono, todavía en vida, pues en una cartela se lee la fecha: **1535**.

La parte frontera mide 7 x 8 m. aproximadamente. Se compone de dos cuerpos horizontales, divididos en tres espacios; el central ocupa la puerta.

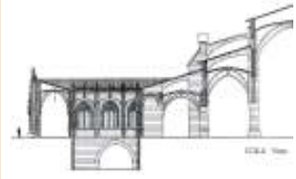
La **sobrepuerta** es una verdadera filigrana de hierro, formada por el grupo del ***Santo Entierro***, bajo artístico arco y espléndida decoración plateresca de finísimos vástagos con campaniles en los extremos y bichas fantásticas. Todo ello coronado con ***crestería*** monumental; y en la parte más alta, el ***escudo*** del obispo Mercado.

El Mausoleo es sin duda lo más notable de la capilla, se halla enfrente del arca funeraria. Aunque no se ha conservado documentación absolutamente fehaciente respecto a su autoría, la coincidencia del obispo Mercado con Diego de Siloé en Granada en los años 1525-1530, y el análisis de los temas icónicos y de las formas estilísticas ha llevado a la mayoría de los investigadores a la certidumbre de que el autor fue **Diego de Siloé**, de quien se sabe que anduvo por Oñati en esos años.[29] Lo que no admite duda es que el retablo se trabajó en Granada, con mármol de la sierra de Filabres.

El mausoleo presenta todos los caracteres de una obra renacentista. Su parte central, en arcosolio de medio punto, la ocupa la figura del obispo, arrodillado, con un familiar detrás, también arrodillado y a su lado una santa o

San Miguel. Oñati. Claustro





Ref. gráfica: Inventario histórico de Oñati.



26. Sobre el convento de Bidaurreta, véase la documentada monografía de Mª José LANZAGORTA y Mª Angeles MOLERO, *Los Lazárraga y el convento de Bidaurreta (siglos XVI-XVIII). Un linaje en la historia de Oñati.* Eusko Ikaskuntza 1999.

27. Mª J.LANZAGORTA y Mª A.MOLERO, *O.c.*, p.64.

28. V. Montserrat FORNELLS, *La Universidad de Oñati y el Renacimiento.* Diput. Foral de Gipuzkoa, 1995, 60. Sobre la construcción de la parroquia de San Miguel, v. Mª Asunción ARRAZOLA, *Oñati.* San Sebastián 1973; Ignacio ZUMALDE, *Historia de Oñati.* San Sebastián 1957, pp.470 ss..

29. Sobre la probable autoría de Siloé, v. Manuel y Mª Elena GOMEZ MORENO, *El sepulcro de Don Rodrigo Mercado de Zuazola en Oñati.* Revista «Oñati», 1950, pp.40-46; MªA. ARRAZOLA, **O.c.**, t.II, 1988, 87; J.M.GONZALEZ DE ZARATE y M.RUIZ DE AEL, *Humanismo y Arte en la Universidad de Oñati.* Ed. Ephialte, Vitoria 1989, pp.56-57; Montserrat FORNELLS, *O.c.*, 67.

IGLESIA DE SAN MIGUEL. OÑATI (G). CAPILLA DE LA PIEDAD.



Ref. gráfica: Inventario histórico de Oñati.

Detalles del retablo.



Detalle de la Piedad en el retablo plateresco de la capilla.
Ref. gráfica: Inventario histórico de Oñati.



Detalle de la reja de la capilla de la Piedad.
Ref. gráfica: Summa Artis.

figura alegórica, en actitud de protección.[30] Es un grupo de singular atractivo y belleza.

La organización arquitectónica se compone de cuatro columnas corintias sobre basamento con pedestales; entre ellas, el arco que cobija la ***figura del obispo*** y hornacinas; debajo, el epitafio panegírico del obispo en cinco dísticos latinos, grabados en un cartel sobre tres leones, de frente el del medio y de perfil los otros.

En las enjutas se ven las figuras de ***Adán y Eva***, y a cada lado del arco se disponen dos hornacinas superpuestas, flanqueadas por columnas abalaustradas que cobijan las figuras de los ***cuatro evangelistas***.

En el cuerpo superior se esculpieron el ***escudo*** del fundador y encima una imagen de la ***Virgen con el Niño***. A los lados, ***San Pedro y San Pablo***; y rematando el conjunto un medallón con la figura de *Dios Padre*.

Por todos los lados, y animando frisos, columnas y entablamentos de esta estructura bien proporcionada, se ven sartas de frutas, monstruos, querubines, medallas; un mundo de **menudencias platerescas** de difícil lectura simbólica.

EL RETABLO: Está dedicado a la ***Piedad de María***. Es uno de los mejores de estilo plateresco que pueden verse en Gipuzkoa. Consta de cinco calles, y tres cuerpos rematados en un ático con frontón triangular. Fue contratado con el escultor vallisoletano **Gaspar de Tordesillas** quien se responsabiliza del ensamblaje y la ornamentación.

En cuanto a la **imaginería**, consta que en ella trabajaron varios **escultores locales**: *Juan de Ayala*, vecino de Vitoria, *Martín de Iragorri*, *Andrés de Mendiguren* y *Juan de Olazarán*, vecino de Oñati.[31]

Es posible que colaborara también Pierres Picart.[32] Aunque Weise y Camón Aznar reservan al de Tordesillas sólo la responsabilidad de la ornamentación de este retablo, tampoco hay por qué negar *a priori* la intervención personal y directa del mismo en la plástica de las figuras pues consta de la habilidad escultórica del artista vallisoletano que en **1536** daba por terminado su trabajo.

La estructura del retablo hace pensar en el último gótico, pero la labor de talla ornamental y figurativa (con escenas de la vida de la Virgen y de la Pasión de Cristo) es **plenamente renacentista**. Los ***grutescos*** dominan por todas partes con verdadera profusión y variedad de dibujo. Y aunque es verdad que en los relieves que narran la ***Pasión*** hay un goticista abigarramiento de figuras y unos rostros cercanos a la caricatura, muy del estilo de Juan de Ayala II, hay también figuras talladas con gran maestría y delicadeza, como es el grupo central de la ***Piedad***, en el que el estofado es espléndido y está muy bien conservado.

* * *

ESCULTURAS. En la misma parroquia de San Miguel, en un altar barroco, se han conservado felizmente cuatro **esculturas** que representan al *Bautista*, a *San Jerónimo*, *San Francisco* y *Santa Marina*, y que evidentemente corresponden a la *primera mitad del siglo XVI*. Heredan del gótico su fuerza expresiva, pero su exhibición correcta de musculaturas y la libertad y elasticidad de la indumentaria denotan la mano de un escultor abierto al Primer Renacimiento.

• LA UNIVERSIDAD DEL SANCTI SPIRITUS

HISTORIA Y AUTORES

Movido por el deseo de levantar el nivel cultural de su villa natal, el mismo obispo **don Rodrigo Mercado de Zuazola**, decidió la fundación de esta Universidad, proyecto que fue aprobado por una bula papal (de Paulo III) en **1540**. Las vicisitudes de esta institución fueron muchas y de todo tipo. Extinguida por decreto en 1807, restablecida por los carlistas, fue suprimida de nuevo en 1842 y convertida en Instituto de Segunda Enseñanza. Del 1 al 8 de setiembre de 1918 fue escenario del Primer Congreso de Estudios Vascos. En este edificio se guarda hoy el Archivo de Protocolos de Gipuzkoa.

Afortunadamente el edificio se ha conservado muy bien, aunque ha sufrido algunas modificaciones para adaptarse a las necesidades impuestas por las diversas funciones a las que se vio sometido en el curso de los siglos. Debe ser considerado como uno de los más bellos del Primer Renacimiento hispánico con caracteres técnicos y formales que lo singularizan dentro del amplio panorama plateresco de la península.

Es muy posible que en la planificación del edificio se siguieran consignas del fundador Mercado de Zuazola quien, además de ser un gran humanista con amplios conocimientos en Derecho, Matemáticas y otras ciencias, había desempeñado altos cargos en diversos lugares de la península,[33] que le habían permitido conocer otros colegios universitarios (Santiago, Salamanca, Valladolid), con los que el de Oñati tiene claras conformidades de planta y distribución funcional. Pero el nombre del arquitecto diseñador, a falta de documentación, sigue siendo una incógnita, aunque se han sugerido los nombres de **Diego de Siloé** y de **Rodrigo Gil de Hontañón.**[34] El responsable de su ejecución fue el maestro **Domingo de Guerra** que ya había trabajado para el obispo en la capilla de la Piedad.

DESCRIPCIÓN

El edificio, que ocupa una planta ligeramente rectangular, de 1.732 m. cuadrados, consta de ***dos pisos*** con escalera claustral, de piedra, con sencilla balaustrada, pero con espléndido ***artesonado mudéjar***, gran ***claustro*** y ***capilla***. Modernamente se ha construido otra escalera en el vestíbulo de entrada, frente a la puerta principal.

LA FACHADA: Es quizá lo que confiere su **carácter** al edificio. Está formada por tres cuerpos. El central ostenta la ***portada***, muy bien decorada. En él, por tradición gótica, avanzan dos recios ***contrafuertes*** decorados a modo de templetes, con dos órdenes corintios de hornacinas, sobre lujoso zócalo y rematados por grandes candeleros.

30. «Debe de ser la alegoría de la Sabiduría ya que tras ella aparece un relieve del Espíritu Santo». M.FORNELLS, **O.c.**, 65.
31. Mª A.ARRAZOLA, **O.c.**, p.35. V. también J.LATORRE ZUBIRI, Retablo de la Piedad (Oñati). Restauración. Diput. Foral de Gipuzkoa 1999.
32. G.Weise lo considera probable. Die Plastik der Renaissance in Spanien. t.I, Tübingen, 1957, p.83.
33. «Entre los años 1530 y 1540 en los que ocupó la sede episcopal de Avila, su principal preocupación fue la fundación y construcción del Colegio Sancti Spiritus, en su villa natal, para la que donó todos sus bienes en el testamento otorgado en Valladolid cuatro años antes de su muerte». M.FORNELLS, O.c., 83.
34. F.Marías se inclina decididamente por Rodrigo Gil de Hontañón: **O.c.**, 24-25.

Es muy fácil que sirviera de orientación el Colegio de Santa Cruz de Valladolid, donde se ven también los contrafuertes resaltados en fachada y al que don Rodrigo aludió al firmar el contrato con el escultor **Pierres Picart**. Este artista, francés de nacimiento, que se había instalado en Oñati casándose con Catalina de Elorduy, vecina de la villa, y que trabajaría en varias localidades del País Vasco, debió de ser el responsable de la obra ornamental de esta fachada.[35]

El cuerpo central de la fachada corre a igual altura hasta unirse, a uno y otro lado, a otros dos cuerpos del edificio, a manera de ***torres***, que llevan en sus extremos dos ***contrafuertes o pilastrones***, aún más lujosos que los centrales. Chueca Goitia supone que cuando Pierres Picart fue contratado para construir estos pilastrones (1545), ya estaba hecha la portada, y que para construir aquellos, que no son estructurales sino **meramente decorativos**, se inspiró en los contrafuertes del Colegio vallisoletano de Santa Cruz. Nos ha quedado documentación que demuestra el cuidado que Pierres Picart puso para que las torres alcanzaran la altura proporcionada y que se salvara la ley de la simetría de los cuerpos, conforme al recto **ideario renacentista**.

Adosado al torreón oriental, se construyó un ***porche*** protector contra las inclemencias climáticas, que luego desapareció.

El conjunto es de **líneas clásicas**, pero en la disposición de las torres laterales, así como en la de los contrafuertes de uno y otro lado, se pueden advertir **reminiscencias góticas** de las cresterías, por su esbeltez y altura. Se hace más patente esta influencia en la ***abundancia anticlásica del adorno***, en las ménsulas de las estatuas, en los fustes de las columnas, en los frisos y, sobre todo, en los remates de exquisito gusto. Es extraordinaria la ***profusión de estatuas, grutescos y repisas*** que llenan los espacios, sin que por eso se oculten las líneas arquitectónicas.

En el **zócalo de los pedestales** pueden contemplarse relieves con temas de las hazañas de ***Hércules***: estrangulando al león de Nemea, luchando con Aqueloo que, en forma de serpiente, lleva cabeza humana; venciendo a Anteo. En el zócalo central, inmediato a la puerta, se representa un centauro con una joven sobre la grupa: el ***rapto de Deyanira***.

En la **portada** se contempla la figura orante del obispo don Rodrigo, bajo gran arco de medio punto, cuyo intradós lleva casetones. El ***grupo escultórico*** es muy semejante al del mausoleo de la capilla de la Piedad, en la parroquia, pero falta aquí el paje o familiar que acompaña allí a la figura del obispo.

Los elementos decorativos en enjutas y jambas, así como las imágenes escultóricas alojadas en nichales confieren una gran belleza a esta portada y le dan un marcado sello **renacentista** de **fase plateresca**. Un gran ***escudo*** de Carlos V remata la portada por su parte superior.

Los muros son de ***sillarejo*** rústico, que contrasta con la riqueza de la sillería y fina labra de la parte decorada.

Iconografía. Interesaba realizar un estudio completo de las imágenes de vírgenes y santas que dentro de sus hornacinas, con sus símbolos o con sus instrumentos martiriales, decoran los pilastrones de la fachada. Ese trabajo iconográfico, iniciado ya por **Mª Asunción Arrázola**, **Ael** y otros investigadores, ha sido completado prácticamente de manera exhaustiva por **Montserrat Fornells.**[36] Aunque las estatuas están erosionadas por el tiempo, se pueden hoy identificar algunas personas históricas, si bien de algunas de ellas queda flotante la duda de que sean figuras alegóricas. Además de la Virgen María, se han reconocido a Santa Bárbara, Santa Inés, Santa Apolonia, Santa Catalina, Santa María Egipcíaca, Santa Maria Magdalena, Santa Elena, Santa Ursula, Santa Dorotea, más las alegorías de la Esperanza y la Caridad.

El retablo de la capilla quizá no merece la categoría de iglesia, como la de Fonseca de Salamanca, pues es una simple y pequeña nave gótica de crucería y arcos apuntados; pero posee un rico y pletórico **retablo renacentista**. No hay documentación sobre la autoría de este retablo, pero según Weise y otros estudiosos, hay que atribuirlo a **Pierres Picart** por el análisis estilístico y su semejanza con el retablo de la ermita de San Martín, documentado como obra suya.[37]

El retablo tiene banco, y tres cuerpos rematados en un ático de dos niveles. Las calles son siete en los dos primeros cuerpos, y cinco en el tercero y en el ático. Todas las imágenes se encuentran un tanto orientadas hacia la calle central.

En el **banco** se ven figuras de *profetas*. Los huecos centrales se han reservado a *San Miguel* en el primer cuerpo, a *Pentecostés* en el segundo y a la *Asunción de María* en el tercero.

Las **calles** de los dos **primeros cuerpos**, próximas al centro, se destinan a los cuatro *evangelistas*, y las otras a diversos *santos y obispos*. En el **tercer piso**, a los lados de la *Virgen Asunta* se ve a *San Sebastián* y a *San Gabriel* en un lado, y a *San Roque* y *San Rafael*, al otro. En un **cuarto cuerpo**, de dimensiones reducidas para adaptarse a la arquitectura, el *escudo* de don Rodrigo Mercado y varios *bustos*.

Finalmente, coronando toda esta enorme máquina, en un gran **arcosolio** de medio punto, la figura del *Padre Eterno* rodeado de serafines.

El **estilo plateresco** domina en todo el retablo. Es extraordinaria la **riqueza ornamental** que presenta en grutescos, columnas, balaustres, medallones y figuras.

Las armas del obispo don Rodrigo, por todas partes, proporcionan elementos decorativos, al mismo tiempo que dan testimonio de su obra en la Universidad. El ***blasón*** está compuesto de dos soles divididos por una banda de oro, en campo de azur, con leyenda: *Ad iustitiae Xpo. Deus noster a solis ortu usque ad occasum.*

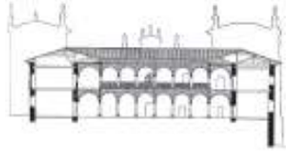
Las figuras de Picart se caracterizan por un canon poco esbelto, un dominio correcto de la anatomía, una tendencia a la expresividad

UNIVERSIDAD DE SANCTI SPIRITUS. OÑATI (G).









Ref. gráfica: Inventario histórico de Oñati.

35. *El estilo de Pierres Picart, autor también del retablo de la capilla universitaria, «revela a un artista totalmente integrado en la órbita de la escultura castellana y más en concreto vallisoletana». M.FORNELLS, O.c., 99; MªElena GOMEZ MORENO,* **O.c.**

36. *M.FORNELLS, O.c., 110-137.*

37. *Azcárate señala que aunque los grotescos y motivos alegóricos «evocan la riqueza de la talla de Gaspar de Tordesillas, muestran más bien relación con las derivadas del taller burgalés de Siloé y de Forment, y es probable la intervención del francés Picart». La escultura... En AH, t.IX, 205. También Echeverria Goñi lo atribuye sin titubeo alguno al escultor francés. Erretauloak. Retablos. Gob. Vasco 2001, t.II, pp.594-600.*

RETABLO DE ITZIAR (G).







Retablo de Ezkioga (G).

RETABLO DE SAN PEDRO. BERGARA (G).





en la gesticulación y posición movida del cuerpo.

EL CLAUSTRO. Pieza magnífica de este Colegio universitario.

Una inscripción latina sobre la puerta de entrada nos recuerda una vez más el nombre del obispo fundador, con sus títulos más apreciados –el de Obispo de Avila, Virrey de Navarra y Presidente de Granada– junto con la fecha de la terminación de la obra: 4 de Febrero de **1548**. Sus arcos de medio punto, decorados de finas molduras, los capiteles clásicos y las basas áticas de sus columnas, los bustos en medallón y los escudos que adornan las enjutas, así como la ancha y moldurada cornisa con las gárgolas que la coronan, hacen de este claustro **la mejor obra del renacimiento** en Gipuzkoa.

Consta de ***dos pisos*** comunicados por la escalera claustral. La ***balaustrada*** de la galería es sencilla y sencillo es, también, el ***artesonado*** de los techos, en ambas plantas; en las claves de sus casetones alterna el anagrama de Cristo con el Sol del escudo del Obispo.

El claustro tiene forma ligeramente *rectangular*; lleva seis arcos en los lados más estrechos y siete en los otros. Se observa un dato singular entre las columnas que sostienen los arcos: sólo una columna está totalmente acabada, la que hace el número tres, en la hilera paralela próxima a la puerta del vestíbulo; a todas las demás les falta el último retoque en enjutas y fuste.

Los **tondos** o medallones que decoran el claustro son **32**. No todas las cabezas han sido identificadas. Se reconoce fácilmente al emperador Carlos V, la emperatriz Isabel, Felipe II y su mujer, María de Portugal, teniendo presente la fecha de la construcción del patio. También parecen identificables algunas cabezas mitológicas, como las de Hércules y Deyanira, Ulises y Penélope, etc. Constituyen una serie de **patética hemosura**, expresada con un modelado ágil y nervioso del que no está ausente la influencia castellana y que evoca a Berruguete.

Llaman la atención los **artesonados** de la Universidad. Son trabajo mudéjar. Están documentados y se sabe que fue **Gibaja**, natural de Avila, quien en 1552 hizo constar que don Rodrigo Mercado de Zuazola le había encomendado los artesonados de la Universidad, por el precio de 1.020 ducados de oro, y que el mismo año en que contrató dio por terminado su trabajo.

OTRAS OBRAS DE PIERRES PICART. Aunque el maestro cantero que se hizo cargo de las obras de la Universidad fue, como hemos dicho, Domingo de Guerra, el escultor que inmortalizó su nombre en Oñati fue Pierres Picart.

En él se ha pensado también como probable autor del **Cristo de la paz y la paciencia** que se venera hoy en una capilla de la ***basílica de Santa María de San Sebastián***, y que se conoce como proveniente de un nicho de la antigua muralla.

Muy parecido a éste es otro **Cristo** que se halla en la ***iglesia de San Esteban de Oiartzun***.

En su larga vida, Pierres Picart debió de realizar, en Gipuzkoa y Navarra, muchas obras no documentadas, no sólo como escultor sino también como rejero y bordador, evolucionando, como recordaremos más adelante, hacia el manierismo romanista. Además actuó como testigo, tasador y contratista en diversas empresas artísticas hasta su muerte en **1588**, año en que también falleció el gran iniciador del romanismo en el País Vasco, Juan de Anchieta.

8.

■ OTROS RETABLOS PLATERESCOS EN GIPUZKOA

Ateniéndonos a un criterio cronológico quizá debiéramos empezar por reseñar algunos retablos importados (por tanto, preferentemente pictóricos) del Primer Renacimiento, por ejemplo, el de San Miguel de la parroquia de San Pedro en Bergara; pero hemos preferido agrupar tales obras en otro capítulo; y aquí empezar por realizaciones coetáneas de escultores locales.

SAN PEDRO DE BERGARA. Camón Aznar calificó de «fastuoso retablo plateresco» este dedicado al patrón de la parroquia, que consta de cinco calles y tres cuerpos con un ático. En el **banco** se efigian los *evangelistas*, sentados ante sus pupitres y acompañados de sus animales simbólicos. Una imagen sedente de *San Pedro* ocupa el **nicho central** del primer cuerpo. En las **calles laterales** están representados los *Apóstoles* en el primer cuerpo; otros ***santos***, en el segundo; escenas de la *Pasión* en el tercero; y el *Calvario* en el **ático**.

Variedad de estilos. La documentación ha demostrado que la imaginería se hizo al menos en ***dos períodos diferentes***.

En casi todas las imágenes domina un claro **goticismo**; desde luego, en el Calvario; pero también la imagen central de San Pedro presenta una figura demasiado rígida, de rostro inexpresivo y miembros poco proporcionados. Evidentemente son imágenes del **primer tercio del siglo XVI**.

Posteriores y de un claro **sello renacentista** son las efigies de los Evangelistas que decoran el banco: son ágiles en sus actitudes y, a pesar de cierta desproporción por exceso en las cabezas, son bellas por el drapeado realista de su indumentaria. Se ha visto en ellas (Biurrun, Weise, Arrázola) una relación directa con las figuras de los retablos de Gastiáin y Portugalete, por lo que estas imágenes, quizá de un segundo período, pueden atribuirse a **Juan de Ayala II**.

Por lo demás, el retablo, dentro de esta variedad de calidad artística, merece el nombre de **plateresco** por la profusa y característica ornamentación de su mazonería.

NUESTRA SEÑORA DE ITZIAR. Otro ejemplar bellísimo del plateresco, que hoy no podemos contemplar en su plenitud originaria, sino solamente en lo que se salvó de los incendios sufridos en 1718 y 1893. El P.Félix López del Vallado lo elogia casi en demasía: «En el de Iciar –dice– el arte refinado del plateresco lle-

ga a su colmo». Según él, hay cabezas «que nada tienen que envidiar a las mejores de Berruguete o de Anchieta».[38]

Consta de banco y sotabanco, cuatro cuerpos y cinco calles, más un ático con el Calvario. Su imaginería representa los misterios de la *vida de Cristo* y de la *Virgen*.

Mª Asunción Arrázola analiza muy agudamente las opiniones que han vertido diversos historiadores sobre la autoría del retablo, y termina expresando su propio juicio y distinguiendo dos tipos diversos de componer las escenas representadas, lo que la lleva a atribuir su realización a **dos artistas o talleres diversos**: «siendo uno el estilo y composición que coincide con el de Lapuebla de Arganzón (grupos en relieve), y otro el de los grupos del segundo cuerpo: la *Anunciación*, el *Nacimiento*, y la *Adoración de los Reyes*, que reflejan a otro artista o por lo menos un tiempo bastante posterior".

El primero, por ciertas coincidencias con la obra en Oñati, podría ser **Juan de Ayala**. Las escenas de una composición más evolucionada han hecho pensar en una posible intervención de **Andrés de Araoz**.

En todo caso, la impresión inmediata que se recibe al contemplar la arquitectura del retablo de Itziar, con su pródiga ornamentación de columnitas abalaustradas, candeleros, cabezas y grutescos, es inolvidable. El que trazó esa **compleja mazonería** en la que reina la ***variedad***, la ***armonía*** y la recta ***composición*** de formas, perfiles y volúmenes, era un gran maestro.

San Miguel de Alzaga. El retablo que hoy se halla en la parroquia de Alzaga debiera más bien llamarse de **Idiazábal**, pues proviene de esa villa, donde fue reemplazado por un retablo barroco. Es de la **primera mitad del siglo XVI**.

Consta de dos cuerpos sobre un banco, y el ático; tiene tres calles. En la central, sobre el nicho del ostensorio, la figura del titular, el *arcángel San Miguel*; y sobre él, el *Padre Eterno* en el ático. En las cajas laterales hay relieves dedicados a los *Evangelistas* en el banco y, en las otras, a escenas relacionadas con la *aparición* de San Miguel en el Monte Gárgano.

El estilo adolece de **goticismo**, buscando más la expresión que la belleza y la elegancia formal. No obstante, la mazonería es ya **renacentista**: escenas bajo veneras, columnillas abalaustradas, querubines y grutescos.

San Miguel de Garagarza. Probablemente una estimación algo más positiva merece el **retablo de San Miguel de Garagarza**, una de las cuatro anteiglesias de ***Arrasate-Mondragón***, aunque su estructura es muy semejante: banco, dos cuerpos, tres calles, y un ático. En el nicho central falta la estatua del titular, que fue trasladada al altar mayor, siendo sustituida por la del *Bautista*.

Es un retablo pequeño, algo más rico que el de Alzaga en el dorado y estofado, y más plateresco por la variedad de sus grutescos, y mayor abundancia de las cabezas de ángeles. La imaginería de sus relieves se dedica a las *santas mártires* Lucía, Catalina y Agueda; y a las apariciones de *San Miguel* en el Monte Gárgano.

Estilísticamente suponen un avance en el arte renacentista pues el verismo en actitudes y movimiento de las figuras es de más calidad.

San Miguel de Ezkioga. Como los dos anteriores, retablo dedicado a **San Miguel** y como ellos corresponde a los primeros decenios del siglo XVI.

Consta de un banco, tres cuerpos, tres calles y guardapolvos. Los tres nichos de la calle central se reservan a *San Miguel*, la *Virgen* y el *Calvario*. En los otros nichos se ven escenas de la *Vida y Pasión de Cristo*.

El estilo es de variada calidad, mostrando que probablemente fueron talladas por diversas manos. Más experta fue la que talló la imagen central de la *Virgen María*, sentada, coronada y rodeada de ángeles. Contrastan con ella las figuras de los episodios de la Pasión, en las que se acentúa la expresividad con descuido de la proporción de las cabezas con el resto de los miembros. La arquitectura es claramente plateresca.

Trípticos

Aunque no responden a la idea que generalmente se tiene de los retablos, habría que mencionar aquí los trípticos de pequeñas dimensiones, que se fabricaban para coronar o presidir los altares y capillas en los que se oraba y se celebraba la Eucaristía en provecho de ciertas familias nobles.

En el caso de Gipuzkoa se trata de obras artísticas que podrían llamarse **de importación**, pues no parece que fueran hechas por artistas locales. Tales son el **tríptico del Obispo Rodrigo Mercado de Zuazola** en ***Oñati***, y el de Albiztur.

Tríptico de Oñati. El primero servía al Obispo para decir la Misa en su capilla particular. En el espacio central, sobre un cuadrado de madera está encajada una pieza circular de alabastro con la escena del Nacimiento; y en las alas de cierre, a dos niveles, cuatro escenas: *Anunciación* y *Adoración de los Reyes* en un lado, y el *Ecce Homo* y la *Resurrección* en el otro. Estos retablitos no ofrecen, naturalmente, mucho espacio para la ornamentación. En este tríptico (hoy en el Museo Diocesano) la decoración es discreta, pero es francamente renacentista, como lo son asimismo las figuras y sus fondos, en los que se hacen valer la perspectiva y las anotaciones paisajísticas.

Tríptico de Albiztur. El segundo tríptico digno de mencionarse aquí es uno que se guardaba en la ***parroquia de Albiztur***, y que hoy es propiedad particular. Su tema central es el *Planto de la Virgen ante Cristo muerto*, rodeada de las personas que acompañan al descendimiento de la cruz.

Aunque se advierte cierta desproporción en las medidas de los cuerpos y una cierta rusticidad en el modelado de las figuras, la perfección anatómica de las figuras principales, el dominio en los escorzos y en la perspectiva del paisaje denotan un renacimiento avanzado. Una datación de **mediados del siglo XVI** estaría justificada.

Tríptico de Oñati (G).







Ref. gráfica: Inventario histórico de Oñati



Tríptico de Albiztur (G).
Ref. gráfica: Renacimiento en Gipuzkoa t. 2

38. Félix LOPEZ DEL VALLADO, *Crónica del Primer Congreso de Estudios Vascos*, p.755; V. también Arqueología. Provincias Vascongadas. En Geografía General del Pueblo Vasco: Provincias Vascongadas, 936.

Universidad de Oñati



¶

1.- Claustro de la Universidad de Oñati. 2.- Escudo de Mercado de Zuazola. 3.- Medallones del claustro.











Fachada de la Universidad de Sancti Spiritu. Oñati. Estatuaria de la fachada, representando virtudes. Relieves mitológicos del zócalo de la fachada.









Retablos Plateresco







1.- Retablo del altar mayor de la iglesia de San Pedro. Bergara. 2, 3 y 4.- Paneles del retablo de Itziar.
5.- Tríptico del nacimiento de Jesús. Iglesia de San Miguel. Oñati.







1

Impactos plateresco. Bizkaia



San Severino, capilla de Cristo. Balmaseda.



Begoña. Bilbao.



Portada de la Encarnación. Bilbao.



Retablo mayor de Andra Mari de Markina-Xemein.
Ref. gráfica: Retablos.

39. P.L.ECHEVERRIA GOÑI et al.: Erretauloak. Retablos t.II, 564.

9.

■ El plateresco en Bizkaia

No existen en territorio vizcaíno, si se exceptúan las iglesias columnarias, edificios que puedan denominarse renacentistas como construidos en el siglo XVI; pero indudablemente, en algunos de los ya existentes pueden verse claros impactos platerescos.

Impactos platerescos

Portada de Sta. M.ª de Güeñes. Lo que se hace evidente en los albores del siglo XVI no es el Renacimiento sino la persistencia del Gótico, como en la iglesia de **Santa María de Güeñes**, de la cual dice Sesmero que «la mitad pertenece al gótico y la otra mitad al renacimiento». De un tímido renacimiento, calificable también de estilo todavía gótico-flamenco, es la bella **portada lateral** que construyó a partir de 1516 el maestro cantero **Martín Sánchez de Olave**.

Portada de San Antón de Bilbao. También la iglesia de **San Antón** (Bilbao) tiene una noble y bien compuesta portada, protegida por un alto porche de esquina. Flanquean un arco carpanel dos ***hornacinas*** para San Pedro y San Pablo, entre columnas corintias. Una de estas hornacinas forma ángulo con el resto de la puerta.En los salmeres del arco se ven las hojas que tanto gustaban a Rodrigo Gil. Ordenes, molduras y detalles son de buen arte, bien arreglados, indicando la mano de un espíritu clásico y cultivado. Su fecha está labrada en la clave: **1543**.

Comparadas con esta portada de San Antón, la del santuario de **Begoña**, la del convento de la **Encarnación**, y la de la iglesia de **San Vicente de Albia** desmerecen mucho; Chueca Goitia las juzga como ensayos torpes de maestros locales que imitan con escaso conocimiento y ningún genio modelos de Rodrigo Gil.

Portada del Santuario de Begoña. La portada de **Begoña,** iglesia reedificada de 1519 a 1588, con su arco carpanel, sus salmeres de follaje, su ático con aletas, es la más fiel a los modelos del maestro castellano, pero en las desproporciones, torpeza, minúscula imaginería y otros achaques, opina Chueca Goitia que se nota la diferencia entre un maestro y un mal imitador.

Portada del Convento de la Encarnación. En el convento de la **Encarnación,** que lleva la fecha de 1554 en las hornacinas de la portada y la de 1560 en la clave, se intentó remedar esquemáticamente la estructura de la fachada de San Esteban de Salamanca, pero resulta poco agradable la incongruencia entre la traza renacentista de la puerta y el arco apuntado y arcaico que le sirve de marco. En el siglo XVII se le añadieron espadaña y remates barrocos. Conserva esta iglesia un **púlpito plateresco** de hierro forjado.

Otras. Sesmero califica también como renacentistas las portadas de:

- San Bartolomé de **Villaro**,
- San Martín de **Morga**
- y Santa María de **Amorebieta**.

Claustro de Zenarruza. El resto del Señorío es más bien escaso en residuos de arquitectura pétrea plateresca. Destaca el claustro de la colegiata de **Zenarruza**, de planta cuadrada, midiendo 13,05 m. por cada lado, dividido en cuatro tramos por columnillas sencillas de base ática, ***arcos*** de medio punto en el primer cuerpo y rebajados en el segundo; éste está ceñido por una ***balaustrada*** de piedra y rematado con una ***cornisa*** de dentellones.

Iniciado el claustro hacia 1530 por **Miguel de Zengotita** y **Juan de Beznon**, fue terminado por otros canteros hacia **1560**.

Capilla de Balmaseda. En la hermosa iglesia parroquial de **Balmaseda**, don Juan de Urrutia fundó una **capilla** cubierta con bóveda octogonal (estrellada) sobre trompas, que lleva obra calada en su centro, en lo cual parece copiar algo que caracteriza a las capillas burgalesas. Como construida en el siglo XVI, tiene detalles renacentistas y molduración romana.

Retablos

Tan visible o más que en piezas arquitectónicas, el plateresco vizcaíno luce en algunos retablos del llamado **Primer Renacimiento**; como ocurre en Markina y en Galdakao.

Retablo de Markina-Xemein. En la segunda o tercera década del siglo debió de iniciarse el enorme retablo mayor de **Markina-Xemein** en el que no faltan la veneras tardo-góticas y la ornamentación propia de la época a base de jarrones, animales fantásticos, niños y querubes; un conjunto en el que, según parece, debió de intervenir **Juan de Ayala el Viejo**. Pero gran parte de la plástica de ese retablo, a juzgar por su carácter expresivista, debe adscribirse a una datación posterior (**1540-1545**).

Retablo de Galdakao. Lo mismo puede decirse del retablo mayor de **Galdakao**, en cuyas casas se alojan esculturas y relieves relativos, en su mayoría, a la vida de la *Virgen*.

Estilísticamente es un retablo complejísimo, con obras que van desde el **tardo-gótico** al **barroco**. En él se ha visto la intervención de tres maestros,[39] alguno de ellos todavía muy afecto al goticismo. Lo plateresco se acusa de una manera clamorosa con la exhibición de *diez veneras* ocupando en su totalidad el espacio de cada casilla.

Retablos flamencos. No hay que olvidar que también en Bizkaia como en las otras provincias hubo, en este primera mitad del siglo, importación de obras de arte flamenco.

A título de simple ejemplo, recordemos el bello **tríptico** que se conserva en la sacristía de **Santa María de Portugalete**, que presenta tres paneles pintados al óleo sobre tabla, representando los misterios de la Asunción de María, de su Coronación y de la Ascensión del Señor, en un estilo que parece tener resabios de Memling, al menos en la escena de la Coronación. Es cierto que, en las figuras, se hace patente un cierto refinamiento manierista, pero no exento de un aire italianizante.

10.

■ El primer renacimiento en Navarra

El siglo XVI fue en Navarra especialmente fecundo en obras artísticas. Como en las provincias vascas, ello se debió sin duda a un cierto desarrollo económico y cultural que se produjo en esa época.

En la región de Pamplona, y especialmente en tierra Estella y en su merindad, donde las peregrinaciones a Compostela habían sido ocasión de un especial esplendor artístico, el fin de las guerras dinásticas y la incorporación a Castilla propició a principios del siglo un nuevo auge de la **cultura humanista** y de la **actividad artística**.

En el monasterio de **Irache** hubo un **Estudio General** desde 1534. En **Estella** en ese mismo siglo XVI funcionó un **Estudio Municipal** que cobró merecida fama por la brillantez de algunos profesores y muy pronto (1546) se abrió en Estella la **imprenta** de la familia Eguía,[40] que publicó, entre otras obras, la *Gramática* de Nebrija y algunas obras de Erasmo.

En **Tudela**, tras su capitulación en 1512 y la anexión de Navarra a los reinos hispánicos, se produjo un notable auge a nivel cultural. Su famoso ***Estudio de Gramática*** contribuyó al progreso de las ideas humanísticas y en el deán de la Colegiata, don Pedro de Villalón, que había sido en Roma mayordomo del Papa Julio II, tuvo un mecenas entusiasta del Renacimiento.

Las formas del Primer Renacimiento se van difundiendo en el segundo tercio del siglo XVI, adoptando en muchos casos con cierta moderación algunos elementos de la morfología plateresca, que siguen adhiriéndose a la ornamentación de los templos, incluso ya muy avanzado el siglo. De ahí que no sea fácil, desde el punto de vista del estilo arquitectónico, marcar con nitidez fronteras entre los diferentes momentos del arte renacentista, como lo es en las diversas fases que presenta la escultura. En ese campo iconográfico, además, resulta también más fácil advertir las influencias que se reciben en Navarra. Por ejemplo, en la zona de la **Ribera** las artes plásticas hacen bastante visible el ***influjo de artistas y talleres aragoneses***, mientras que en las **otras cuencas** se advierte mejor la ***impronta riojana***, más próxima, ***y la castellana***.

● Arquitectura plateresca en Navarra

En este período se construyen algunas nuevas iglesias parroquiales, pero sobre todo se engrandecen y transforman muchas de las ya existentes desde siglos anteriores.

Esta ampliación da por resultado un **tipo de iglesia** muy común en todas las cuencas del reino de Navarra:

- una planta de **nave** única con **crucero** no muy largo,
- y una **cabecera** poligonal,
- el **aparejo** suele ser de buena sillería, salvo en la zona de la Ribera del Ebro donde más comúnmente se emplea el ladrillo.

Iglesia de Santiago en Pamplona. En Pamplona el edificio más representativo de esta época es la **iglesia de Santiago** de la Orden dominicana, cuya construcción, iniciada en 1529, fue contratada por el vergarés **Pedro de Echaburu** y no se terminó hasta **1543**; pero la edificación del convento y de su claustro se prolongó algunos años más.

En ella podría darse por muy probable, como en San Telmo de San Sebastián, la intervención de **Fray Martín de Santiago**.

La iglesia responde a la **tipología de los templos dominicos**:

- nave espaciosa con capillas entre los contrafuertes comunicados entre sí,
- crucero saliente,
- cabecera pentagonal entre dos capilla cuadradas.[41]

La iglesia de San Agustín en Pamplona, construida para el convento de su nombre se edifica entre los años **1525 y 1530**. Llama la atención por la amplitud de los arcos de medio punto que conforman los seis tramos de su nave, en contraste con la estrechez de la cabecera, probable residuo del templo medieval. Está flanqueada por capillas, tres por cada lado, incomunicadas entre sí. Pero la edad renacentista de la gran nave quedó oscurecida por muchas transformaciones posteriores.

Hospital de Nuestra Señora de la Misericordia. En la misma capital se construye en este mismo período el **Hospital de Nuestra Señora de la Misericordia** (hoy Museo de Navarra), fundado en la cuarta década del siglo por el tesorero y vicario general de la diócesis, don Remiro de Goñi.

Su ***portada***, fechada en **1556**, fue ejecutada por **Juan de Villarreal**, veedor de obras del obispado, con arreglo al plan manierista inspirado, a lo que parece, en los escritos de Serlio. Utiliza en ella estipites antropomorfos, flanqueando un arco de triunfo. No debe extrañar que se señale una posible influencia de la *escuela de Toulouse*, en cuya Universidad había enseñado el citado promotor de la obra, Remiro de Goñi.

Iglesia de Santiago. En **Puente la Reina** es obligado mencionar la iglesia de **Santiago de la Rúa Mayor**, construida en el siglo XVI. Fue contratada en 1543 con el cantero guipuzcoano **Martín de Oyarzábal**. Después de su muerte, la obra fue proseguida por **Lázaro de Iriarte**, natural de Albiztur, terminándose en **1554**.

La nave principal se apoya en los antiguos ***muros románicos***, pero se amplió el espacio con crucero, cabecera y capillas entre los contrafuertes. Como es habitual en todas estas construcciones renacentistas, las cubiertas son ***bóvedas estrelladas***, y los nervios, con la molduración propia de la época, descansan en ménsulas semicirculares con follaje. El *coro*, a los pies de la iglesia, fue ejecutado en 1575.

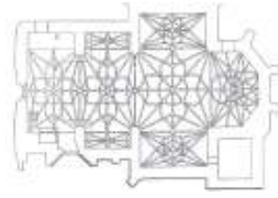
Iglesia de Santa María de Viana. Se ha observado justamente que, conforme a una tradición que va a durar siglos en Euskal Herría,

Iglesia de Santiago. Puente la Reina (N).





Ref. gráfica: C.M.N.







40. Sobre la importante labor humanista de dicha imprenta, véase J.GOÑI, *El impresor Miguel de Eguía, procesado por la Inquisición*. En H.S. I, 1948, pp.35-88.

41. C.M.N., t.V,3, p.229.

SANTA MARÍA. VIANA (N).











los maestros vascos miran más a la solidez constructiva que a la ornamentación.

Una brillante excepción a esa regla podría ser la **iglesia de Santa María de Viana**, en la que se hace especialmente visible el gusto plateresco, probablemente por sus conexiones con Castilla. No resulta fácil para el historiador situar este templo de porte catedralicio en el lugar cronológico que le corresponde, pues posee obras que pueden calificarse de magistrales y que pertenecen a distintas épocas.

El templo. Obra originariamente **medieval**, con carácter de fortaleza, tiene ***tres naves***, de cuatro tramos cada una, con otras dos de capillas laterales alojadas entre los contrafuertes, dos por cada lado, y sin crucero. Sorprende por su ***monumentalidad***: 22,25 m. de altura en la nave central y 14,35 en las laterales, y por su bello ***triforio*** de tracería tardogótica, que recorre los muros perimetrales, estando cegados los del lado norte.

Con el extraordinario despegue económico que conoció Viana en ese siglo y particularmente su iglesia, enriquecida por la tributación diezmal, y el entusiasmo renacentista del momento, se añadió al edificio una espaciosa ***girola*** rodeada por capillas, una ***sala capitular***, y una grandiosa ***sacristía***. Tanto en la capilla mayor como en las capillas laterales se fueron poniendo espléndidos retablos barrocos, en su mayoría durante el último tercio del siglo XVII y la primera mitad del XVIII.

Portada. Pero la intervención renacentista afectó fundamentalmente al aspecto exterior, y muy especialmente a su portada sur. Los trabajos se comenzaron en 1549 bajo la dirección del maestro **Juan de Goyaz**, artista formado en Burgos, y a su muerte (1556) fueron continuados por el cantero vizcaíno **Juan Ochoa de Arranotegui**, un maestro impactado probablemente por el plateresco de la Universidad de Oñati cuya obra tuvo que tasar. La fábrica de Viana se prosiguió lentamente, y no se terminó antes de **1567**.

Esta magnífica **portada** es la que da carácter al exterior por su forma en exedra, que parece inspirada en el famoso «nichione» del Belvedere romano de Bramante, y es, a juicio de Chueca Goitia, ***ejemplo único*** en el renacimiento hispánico, y será imitado en varios templos posteriores de nuestra región: *Logroño*, *Sorlada*, *San Sebastián*. Además, el gran nicho queda enriquecido por su estructura en arco de triunfo, provisto de elegantes columnas compuestas. «La falta de vigor arquitectónico de las partes altas y los derroches decorativos de frisos y encuadres hacen que su proyecto sea deudor aún del plateresco».[42]

SANTA MARÍA DE ARAS. El maestro **Juan de Goyaz** y sus sucesores en Viana dejaron su sello del primer renacimiento en la ampliación que realizaron en *la iglesia de* **Santa María de Aras**, villa dependiente de Viana en aquel entonces.

De la iglesia medieval quedó sólo un pequeño tramo a los pies de la nave que se levantó en el siglo XVI junto con el crucero y la cabecera. Las dos nuevas ***bóvedas*** de terceletes y la gallonada de la cabecera se estructuran con nervios que descansan en ménsulas cilíndricas, molduradas y ornamentadas con querubines y dobles volutas, conforme al gusto plateresco.

IGLESIA DE BARBARIN. Algo similar debe decirse de la parroquia de ***San Juan Evangelista de Barbarin***, ampliada a mediados del siglo XVI por los canteros **Pedro Mendizábal** y **Francisco de Alzaga**.

LOS ARCOS. Una empresa equiparable a la de Viana se llevó a cabo en la parroquia de Los Arcos. Fue una transformación del templo anterior protogótico, encargada a los afamados canteros guipuzcoanos **Martín y Juan de Landerrain**, que ya habían intervenido en el palacio zaragozano de la Maestranza, razón por la cual Chueca Goitia ve en esta portada una síntesis del «vigor plástico aragonés con la elegancia castellana».

Más inmediatamente, la **portada** de Los Arcos se inspira en la de Viana en lo que respecta al arco de triunfo. Presenta cuatro columnas de fuste acanalado, a ambos lados, aprovechando los entrepaños para nichos destinados a efigies de *San Pedro* y *San Pablo*. Un edículo con la Virgen bajo tímpano recto remata la composición. En la superficie del arco abocinado se disponen cuatro series de casetones con motivos florales, querubines y bustos de apóstoles y profetas, presididos por el Padre Eterno.

El **claustro** de Los Arcos, aunque pueden descubrirse en él algunos detalles platerescos, debe ser considerado como de estructura tardogótica.

Viana y Los Arcos constituyen un buen exponente del camino recorrido por el renacimiento arquitectónico navarro a mediados del siglo XVI.

ORNAMENTACIÓN RENACENTISTA

CLAUSTRO DE IRACHE. Otra manifestación de notable riqueza decorativa la hallamos en el **claustro del Monasterio de Irache.**

Está documentado el contrato de 1540 con el cantero guipuzcoano **Martín de Oyarzábal**; pero en 1545 le sucedió al frente de la obra su colaborador **Juan de Aguirre**, a quien quizá deba atribuirse la **Puerta Especiosa**, que comunica el claustro con la iglesia, que ostenta «adornos y figuras de lo más mórbido y gentil».[43] Más tarde entraron otros maestros a terminar la obra.

Este **claustro** es un ejemplo típico de un plateresco en el que se mantienen estructuras todavía góticas, conviviendo con otras resueltas «a lo romano». Esencialmente lo que impacta al espectador son los ***elementos decorativos*** en capiteles, ménsulas y claves, aunque con una discreción que parece anunciar el romanismo.[44]

CORO Y REJA EN LA COLEGIATA. En **Tudela** el movimiento renacentista tuvo en el deán don Pedro de Villalón un eficiente promotor de las ideas humanistas del Renacimiento.[45] A él se debe la presencia de **Esteban de Obray** para ejecutar el coro y la reja de la colegiata con la que se inaugura la ornamentación renacentista en Navarra.

42. *V. la bella monografía de Juan Cruz LABEAGA, Santa María de Viana, joya del Camino de Santiago. Pamplona 2001; también C.M.N., T.II, 1, Merindad de Estella, 1, XXVIII.*

43. *F.CHUECA GOITIA, Arquitectura del siglo XVI. En A.H.,IX, 352. Este autor anota el nombre del Maestro Hernando, imaginero, a quien «cabría la gloria, no escasa, de esta decoración».*

44. *El sobreclaustro es ya manierista, no quedando nada del plateresco. C.M.N., II, 1, XXX.*

45. *Mª C. GARCIA GAINZA, El mecenazgo artístico de don Pedro de Villalón de Calcena, Deán de Tudela, «Seminario de Arte Aragonés», XXIII, 113-120.*

Elementos platerescos en iglesias. En la zona de **la Ribera** aparecen ahora algunas iglesias de **tres naves con planta de salón**; pero lo normal y más frecuente es el tipo ya descrito que está representado especialmente en las monumentales iglesias de **Valtierra** (1532-1548) y de **Arguedas** (segunda mitad del siglo):

- **nave** única, de dos tramos,
- **crucero**,
- **cabecera** pentagonal,
- **coro** alto a los pies,
- cubriéndose con ***bóvedas estrelladas*** de nervios mixtilíneos.

La iglesia de **Arguedas** destaca por la ***profusión de su ornamentación plateresca***: querubines, pájaros, calaveras, etc. La parroquia de Arguedas se caracteriza por su ***portada lateral***, compuesta por su medio punto a modo de arco de triunfo entre pilastras, con tondos de bustos en la enjutas, y como remate un friso de serafines y un frontón triangular con efigie del Padre Eterno.

En algunos templos de la misma región ***no se marca el crucero***, como en **Santa María de Gracia de Tudela** (1568-1572) y en la **Victoria de Cascante** (1587).

Ampliaciones y modificaciones

Añadamos que **en las iglesias cistercienses** de Navarra se condesciende también con el gusto de la época en las ampliaciones y modificaciones que se hicieron en iglesias y claustros.

En **Santa María de Tafalla** se aprovecharon los muros de la antigua nave gótica para una profunda transformación, pues se renovó la cubierta y quedó finalmente conformada como nave única, de planta de cruz latina, de tres tramos, crucero saliente de grandes brazos, y cabecera pentagonal.

En **San Pedro de Tafalla** se realizó una ampliación similar, conforme al gusto renaciente, aunque manteniendo algunos rasgos decorativos del estilo Reyes Católicos.

Según va avanzando el siglo, las transformaciones que se hacen en algunos templos van perdiendo sus reminiscencias platerescas; por ejemplo, en **San Pedro de Mendigorría**, atribuido al Maestro Diego de Eraso; en la **Asunción de Barasoáin,**[46] y en **San Miguel de Larraga**.

San Miguel de Larraga fue ensanchada en la segunda mitad del siglo XVI con una serie de capillas a ambos lados de la nave, presenta en su cabecera una solución netamente renacentista. Primero se construyó en 1571 un nuevo crucero con su capilla mayor, según los planos del maestro **Juan de Villarreal**, acreditado arquitecto de la época, que era veedor del obispado de Pamplona; y la obra fue ejecutada por el cantero **Antón de Anoeta** primeramente y luego por **Juan de Aguirre**; pero no quedó terminada hasta 1617, cuando se demolió la antigua cabecera; pero en alguna de sus capillas ha quedado alguna huella del estilo isabelino.

En la Navarra nororiental. En esta comarca habría que mencionar la amplia nave que se construye en la parroquia antigua de **San Juan Evangelista de Otxagabia**; es de tres naves, cubiertas con bóvedas estrelladas, capilla a modo de crucero y cabecera poligonal.

Más impresionante aún es la alta y espaciosa iglesia de **San Cipriano de Isaba**, con sus cuatro tramos y su cabecera pentagonal, que conserva ***grutescos*** decorativos en algunos puntos, atestiguando su fábrica de principios del siglo XVI.

De cierta monumentalidad es también la **parroquial de Cáseda** cubierta con complicada bóveda tardogótica de ligaduras mixtilíneas. Iniciada en 1532, sigue el esquema consabido de nave única, pequeño crucero y cabecera poligonal; y ostenta en el lado de la Epístola una ***portada*** de un renacimiento severo, sin arrequibes platerescos.

Más estrecha y menos monumental, pero fiel al mismo modelo, la iglesia de **San Miguel de Aoiz**, fue construida por el cantero **Juan de Osés**, ya a finales del siglo.

En la iglesia románica de **Aibar** la ampliación del siglo XVI produjo la sustitución de su cabecera por otra rectangular y la adición de un crucero demasiado grande para el cuerpo total del edificio. En la obra intervino el famoso **maestro Lázaro** a quien se debe atribuir la bella ***portada renacentista*** en el lado meridional.

Templos del siglo XVI. Templos que merecen mencionarse como obras de la primera mitad del siglo XVI son los de:

- **San Esteban de Ronkal**, majestuoso edificio construido a mediados del siglo XVI en gótico-tardío;
- **San Pedro de Burgui,** de cruz latina, tres tramos, crucero destacado y cabecera trapezoidal;
- **Santa Engracia de Uztarroz**, con bóvedas de bello diseño mixtilíneo;
- **San Martín de Urzainki,**
- y **San Miguel de Eslava**, en el que se ven mezclados elementos de muy diversa datación, desde el románico hasta el siglo XVII.

Arquitectura civil

La arquitectura civil en la Navarra de principios del siglo XVI es especialmente digna de atención en una historia artística de Euskal Herria. Es la época en que, como en otras regiones de los reinos hispánicos, la nobleza se instala definitivamente en ambientes urbanos. Se trata de palacios en los que parece respirarse la atmósfera de los Reyes Católicos y del Emperador Carlos. Destacaremos los más notables artísticamente.

Estella es especialmente rica en tales construcciones. Entre ellas destaca el **Palacio de San Cristóbal**, llamado también de **Fray Diego de Estella**, emplazado en lo más céntrico de la Rúa. Ostenta ***balcones*** con riquísimos balaustres y frisos decorados con figuras mitológicas, de valor simbólico, correspondiendo al ambiente humanístico del momento. La fachada culmina con un ***alero*** de madera en voladizo adornada con aparatosas volutas. En el inte-

Los Arcos (N).





Monasterio de Irache (N). Puerta preciosa.





46. En 1561 Martín de Aguirre era contratado para ampliar el crucero y la cabecera, una obra que no se terminó hasta el siglo siguiente. C.M.N. III, 33.



Otsagi / Ochagavía (N).



Iglesia del Roncal (N).

AIBAR (N).





rior hay un ***patio*** de rica decoración que marca la cumbre del plateresco estellés.

TUDELA: Predomina la construcción de ladrillo que ofrece posibilidades para un bello juego de aparejos mudéjares.

Merece mencionarse la fachada del **palacio del Deán** don Pedro de Villalón, quien como camarero que fue del papa Julio II empleó el ***blasón*** pontificio para adorno de la fachada. Presenta ésta un cuerpo bajo de ladrillo con un ingreso en ***arco*** de medio punto, una ***planta principal*** con un gran vano rectangular de estilo plateresco, y una ***galería*** corrida con arcos rebajados sobre la que descansa el alero de madera con labores mudéjares. Por frisos y pilastras corre una decoración de ***grutescos***.

A un renacimiento más tardío corresponden los **palacios**:

- del **Marqués de San Adrián**, construido de ladrillo, de una severidad clásica, con un magnífico ***patio renacentista***,
- del **Almirante**, también de ladrillo, monumental conjunto de tres cuerpos, quizá el edificio más impresionante del casco antiguo de Tudela.

TAFALLA es otra de las ciudades ricas en artística arquitectura civil.

Su más insigne mansión es el **palacio de los Mariscales de Navarra**, llamado la «Casa del Cordón», por el grueso ***cordón franciscano*** que sirve de ornamentación al antepecho y cornisa de la fachada. El edificio es un bloque monumental de sillares bien encuadrados con dos esbeltos cuerpos más un ático.

OLITE: Es notable el **palacio del Marqués de Rada**, soberbio ejemplar del arte renaciente tardío. Impresiona por la grandeza y proporciones de su sillería, por el alero de madera que descansa sobre un friso de grutescos con mascarones entre putti desnudos y un ostentoso blasón sobre la fachada.

CASAS SEÑORIALES: A la segunda mitad y finales del siglo del renacimiento pertenecen numerosas casas señoriales que pueden verse en **Sangüesa** y en otros lugares. Citemos, para no mencionar más que un ejemplo, el **palacio de Azpilicueta** en **Barasoáin**.

• PRIMEROS ESCULTORES RENACENTISTAS EN NAVARRA

ESTEBAN DE OBRAY

Ya hemos recordado que al deán Pedro de Villalón se debe, en gran parte, la promoción del humanismo renacentista en **Tudela**. El fue quien trajo a **Esteban de Obray**, un francés natural de Saint-Thomas (Ruán), a trabajar en la colegiata tudelana a partir de 1519, haciéndole responsable de la nueva sillería. Como varios escultores que trabajaron en Navarra y que incluso se formaron en talleres aragoneses, Esteban de Obray tuvo relaciones familiares y profesionales con artistas del Renacimiento aragonés, y debió conocer algunas de sus obras, concretamente las realizadas en Jaca, Zaragoza y Tarazona por el activísimo escultor florentino Juan de Moreto, con quien acabaría emparentándose y colaborando por los años 1542-48 en la sillería del Pilar de Zaragoza, una de las empresas más importantes del plateresco peninsular.[47]

Sillería de Tudela. Pero 20 años antes, la traza de Esteban de Obray para la **sillería de Tudela**, es aún esencialmente gótico-flamígera, y sólo apuntan algunos motivos renacentistas. Obray se encargó asimismo de la ***reja*** que cierra este recinto y donde el plateresco domina completamente.

Retablo de Cintruénigo. En 1525 el artista contrata el **retablo mayor** ***de la parroquia de Cintruénigo***. Se trata de un hermoso retablo provisto de banco, y varios cuerpos con hornacinas, separados por columnas abalaustradas y ricamente decoradas, en donde se siente la cercanía de los maestros aragoneses. Se ha atribuido la imaginería al francés Guillén Obispo, a quien Obray traspasó la contrata de la mazonería.[48] En la tendencia al expresivismo se adivina la influencia de Forment y quizá también la de Joly.

Retablo de Burlada. Liberado de su compromiso en Cintruénigo, Obray se ocupó de la **mazonería del** ***retablo de San Juan Bautista*** de **Burlada** (1529), que hoy se halla en el Museo de Navarra, y que nos interesa quizá más por las tablas pintadas por Juan del Bosque.

LA SILLERÍA DE LA CATEDRAL DE PAMPLONA. Pocos años después, ya en plena madurez artística, Obray contrata (agosto de 1549) su más importante obra: la **sillería de coro** de la catedral pamplonesa. Esta vez el promotor de la empresa es el prior de la catedral don Sancho Miguel Garcés de Cascante (1517-1549). Bajo la supervisión de Obray, la obra del coro fue ejecutada por un equipo de fusteros navarros y algún extranjero.[49] En la reciente restauración de la catedral, el coro ha sido trasladado al presbiterio.

Consta de dos series de sillas a dos niveles, constando cada silla de un asiento abatible, con «misericordia», brazal y respaldo. Sobre la sillería alta se alza un ***tablero*** con su banco, balaustres con pilastra, contrapilastra y friso. Parece que los ***relieves*** de los tableros corrieron a cargo de **Guillén de Holanda** y de su equipo de entalladores con los que ya había trabajado en la sillería coral de Calahorra.

Las figuras talladas en los **tableros** (Profetas, Apóstoles y Santos) se presentan solitarias, sin fondo ninguno de paisaje. Muestran una gran corrección y variedad en sus formas anatómicas; todas se presentan en posición estática, aunque en actitudes variadas recordando más el estilo señero y apacible de Vigarny que el arrebatado y manierista de Berruguete, los dos grandes maestros que poco antes (1538-1543) acababan de dejar en la admirable sillería de Toledo muestras de su diferente genio creador. Weise ve también en algunas figuras «la persistencia de la tradición a lo Guillén de Holanda» que poco antes había trabajado en la sillería de la catedral de Calahorra.[50]

En los frisos, **tabiques**, **recuadros** y **tablas horizontales** que completan esta sillería abundan los temas del renacimiento humanista, tales como figuras y hazañas de ***dioses y héroes*** de la

47. «Los datos documentales y el análisis de las obras permiten concluir –escribe García Gainza– que son los círculos de Gabriel Joly y Juan de Moreto los de mayor influencia». En *Revisión del Arte del Renacimiento*. «Ondare» 17, A.P.M., San Sebastián 1998, p.59.

48. Sobre la persona y la obra de Esteban de Obray, véase : J.R.CASTRO, *La escultura en Navarra en el siglo XVI*. San Sebastián 1936; Idem, *Cuadernos de Arte Navarro. Escultura*. Pamplona 1949, 18-23; M.C.GARCIA GAINZA (dir.) *C.M.N.*, I, 72; J.GOÑI GAZTAMBIDE, *El coro de la Catedral de Pamplona*. En P.V. 1966, 381 ss.; P.ECHEVERRIA GOÑI y R.FERNANDEZ GRACIA, *Precisiones sobre el Primer Renacimiento escultórico en Navarra*. P.V., n.168, enero 1983, 29-60.

49. P.ECHEVERRIA GOÑI, *La Catedral de Pamplona*. Pamplona 1994, t.II, 6-18.

50. «En Pamplona persistían los tipos de cabeza característicos de Guillén de Olanda, con su detallismo de líneas duras, la escualidez gótica y el alargamiento de las facciones, con una expresión de seriedad reconcentrada, ascética y grave». G.WEISE, *La Plástica del Renacimiento y del prebarroco en España septentrional: Aragón, Navarra, las provincias vascas y la Rioja*. Un resumen del texto alemán. Tübingen, s.a., p.25.

51. J.ECHEVERRIA GOÑI y R.FERNANDEZ GRACIA, *Precisiones sobre el Primer Renacimiento escultórico en Navarra. Esteban de Obray y Jorge de Flandes*. P.V. 1983, 49; J.C.LABEAGA MENDIOLA, *Noticias de algunos retablos aragoneses del taller de Sangüesa (Navarra). El Arte Barroco en Aragón*. «Actas del III Coloquio de Arte Aragonés". Huesca 1983, 207-221.

antigüedad pagana seguramente con intencionalidad simbólica, mientras que las partes más accesorias se recargan con la consabida ***ornamentación plateresca***: cestas de frutas, guirnaldas, jarrones, cálices, pájaros, querubines, niños, candeleros, etc.

La sillería de Pamplona fue determinante para la formación, ya en la primera mitad del siglo, de uno o varios **talleres** que sirvieron retablos a iglesias cercanas. La capital del reino será así el **foco escultórico** en el que trabajarán varios maestros excelentes que harán avanzar el arte renaciente hacia el período final del romanismo.

Retablo de Zizur Mayor. Sabido es que donde mejor se explaya la escultura del primer renacimiento es sin duda en los retablos. En 1538 se terminó la mazonería de este retablo, felizmente conservado. Se compone de un ***banco*** articulado por pilastras de grutescos y coronado por un ***friso*** de roleos y medallones con cabezas. Sobre el banco van dos cuerpos organizados en cinco calles, separadas por balaustres que flanquean cajas en las calles laterales y hornacinas en la central. Corona la mazonería un ***ático*** tripartito entre aletones, cubierto por un frontón triangular. El contenido iconográfico de este singular retablo, tanto de los tres grupos escultóricos que ocupan la calle central, como las tablas pictóricas, por ser de estilo expresivista los comentaremos en otro capítulo.

Retablo mayor de Legarda. Parecido y posterior al retablo de Zizur, aunque más espectacular y grandioso. Contratado en 1552 por el *entallador* **Juan de Iturmendi**, ofrece una compleja arquitectura: un pequeño banco asentado sobre cuatro pilastras, tres cuerpos divididos en cinco calles y un ático entre aletones y frontón triangular de remate. Las calles se resuelven en hornacinas aveneradas enmarcadas por columnas de diverso tipo: abalaustradas unas y acanaladas otras.

Es interesante observar que, en un retablo de la segunda mitad del siglo, conserve aún una **morfología plateresca** que cubre frisos, nichos y entablamentos con abundancia de grutescos, querubines, mascarones, jarrones, etc.

La iconografía es muy variada: Los *Santos Pedro y Pablo* en el banco, separados por paneles en los que figuran *escenas marinas y báquicas*, testimonio de una asimilación cultural humanista; en el primer cuerpo se efigian los *cuatro evangelistas* sentados y activos ante sus escritorios; el segundo cuerpo se reserva a *esculturas de santos* (no todas son de la misma época renacentista); en el tercero se representan escenas de la *Anunciación*, *Nacimiento* y *Adoración de los Magos*; en el ático, la imagen de *Cristo crucificado*, y encima en un frontón triangular, el *Padre Eterno*. Un *San Sebastián* del siglo XVI se aloja en el nicho del expositorio en medio del tercer cuerpo.

Este retablo puede deslumbrar por la grandiosidad de su mazonería y el brillo y cromatismo que le dio su dorador; pero el arte escultórico se mantiene a un nivel muy deficitario; las figuras, demasiado rechonchas y los rostros carentes de expresividad, revelan una mano popular más que técnicamente experta.

Santa María Magdalena de Tudela. Tras la figura de Esteban Obray hay que situar la de **Domingo de Segura** quien, con otros maestros de Sangüesa se ocupó del **retablo mayor** de Santa María Magdalena de Tudela, subastado en 1551, concluido en 1556, y que responde a un plateresco muy avanzado, de tipo aragonés. Consta de banco, cuatro cuerpos y un ático. Los frisos y los fustes columnarios se revisten de la típica ornamentación plateresca, pero ya con cierta sobriedad. En el estilo de su iconografía se muestra un bello expresivismo que recordaremos más tarde.

Santa María de Olite. No obstante su carencia de talleres de escultura, la plástica renacentista se hace evidente en este retablo de traza gótica, pero que tiene un pedestal plateresco con balaustres y un banco con seis tondos decorados con bustos. Centran los medallones motivos platerescos. El retablo consta de cinco cuerpos, divididos en siete calles por pináculos y en el remate el ático recto. Destaquemos la belleza de las tres figuras del *Calvario* que remata el retablo; parece que estaban ya terminadas por el **Maestro Ugert** en **1514**. Otras figuras son más bien exponentes del estilo **hispano-flamenco**, que es también el estilo que predomina en las tablas pictóricas, como recordaremos en seguida.

En la **capilla del Rosario** se venera una estatuilla deliciosa de la **Virgen María**, vestida con drapeado anguloso, y un tocado muy original, revelando en su porte y en la finura de su anatomía una inspiración clásica.

Santa María de Sangüesa. *La influencia del renacimiento aragonés* se advierte igualmente en el retablo mayor de Santa María de Sangüesa (1540), atribuido antes a *Jorge de Flandes*, residente en la ciudad entre 1552 y 1586, donde tenía su taller.[51] De ese taller y de otros donde obraban algunos escultores dentro de la órbita aragonesa debieron de salir algunos retablos del Primer Renacimiento.

Las figuras de los *Evangelistas* del retablo sangüesino, Georg Weise las pone como ejemplo de la transición paulatina que se está produciendo desde la inicial asunción objetiva y pasiva de modelos renacentistas por parte de los escultores del Norte de España (por ejemplo, en los retablos de Huarte y Elcano) hacia «una configuración más movida de las vestiduras y una mayor tensión en la actitud y la expresión».[52]

San Juan de Mendavia. La influencia castellana, y más concretamente del plateresco riojano, se hace palpable en otros retablos como el de **San Juan de Mendavia**, notable por sus grandes dimensiones, que presenta escenas de la vida del Bautista, talladas por «**Maese Metelín imaginero**» y **Jacques Tomas**, residentes en Mendavia en 1546.

Weise añade la probable participación del escultor riojano **Francisco Ximénez**, subraya el carácter gótico-plateresco de la mazonería, las afinidades de la obra escultórica con el estilo de Juan de Valmaseda, y el tardo-goticismo de algunas figuras.[53]



Retablo de Cintruénigo (N).



Santa María de Sangüesa (N).



Retablo de Zizur Mayor (N).



Retablo de Isaba (N).

52. G.WEISE, *La Plástica del Renacimiento y del prebarroco en España septentrional¼ Un resumen¼* p.17.

53. *Die Plastik der Renaissance und des Frühbarok...* Tübingen 1957, 39.

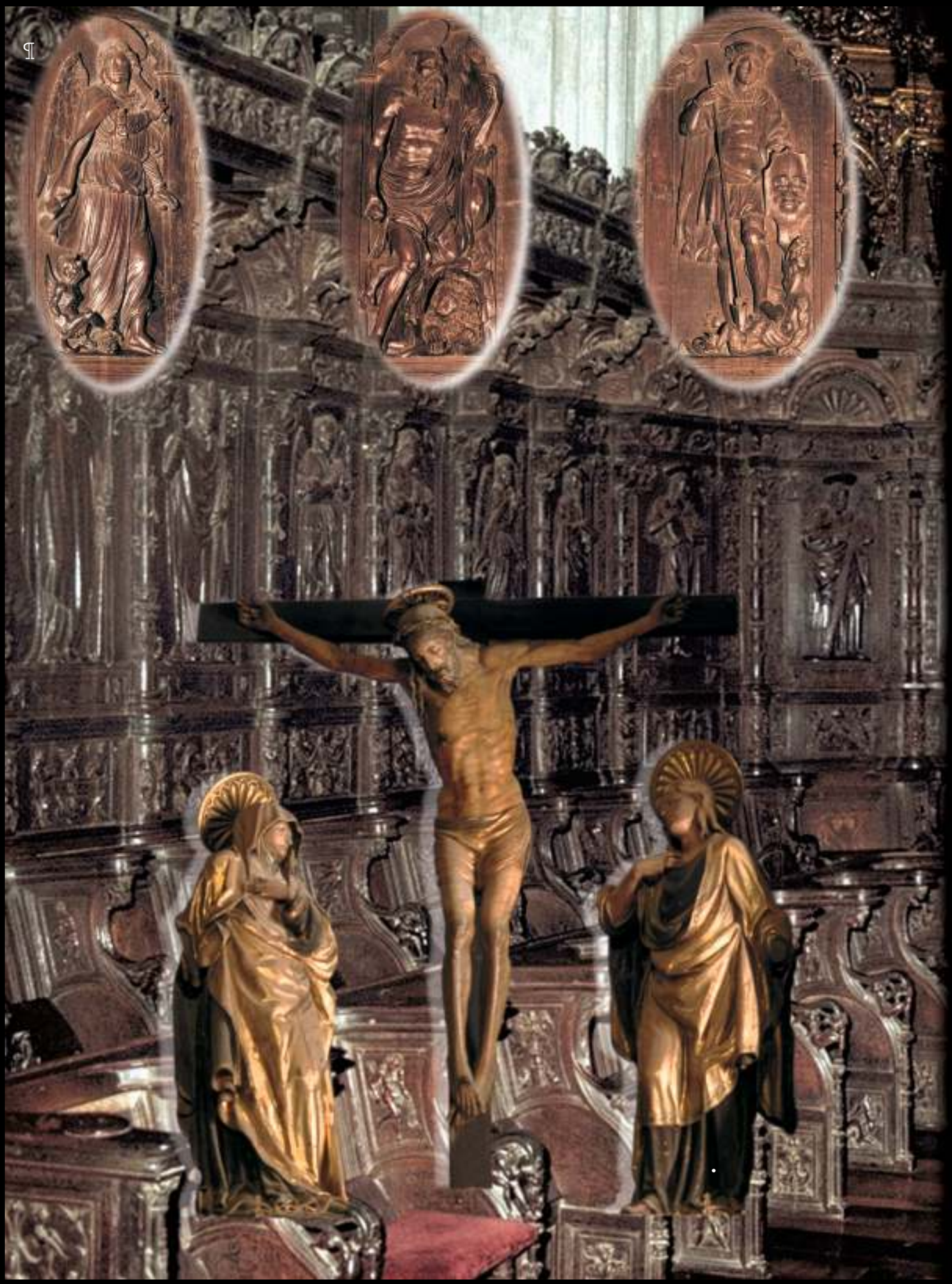


¶

1.- Portada de Santa María. Viana. 2.- Detalle de la portada de Santa María. Caseda. 3.- Detalle de la puerta Preciosa del clautro del Monasterio de Irache. Estella 4.- Portada del Museo de Navarra. Pamplona.



Escultura del primer Renacimiento. Navarra



1.- Aspecto general y detalles de la sillería del coro de la Catedral de Pamplona. 2.- Calvario de Santa María. Olite. 3.- Detalle del retablo de la iglesia de Sangüesa. 4 y 5.- Vista general y detalle del retablo de San Juan Bautista. Tabar .



Retablo de Olite (N).





Retablo de Artajona (N).





Ref. gráfica: C.M.N. Tomo III

Retablo de Los Arcos (N).



Retablo de Isaba. Igualmente domina lo plateresco en el monumental **retablo de Isaba**. Fue contratado en 1555 por **Miguel de Gárriz** y a fin del siglo fue dorado y policromado. En el banco se tallaron escenas de la Pasión; el primer cuerpo se reservó al titular San Cipriano con San Pedro y varios santos; en el segundo se ven escenas de la vida de la Virgen; y en el ático, más figuras de santos y santas.

Retablo de Tabar. De mediados del siglo XVI es el imponente **retablo mayor de Tabar**, atribuido a **Pedro de Pontrubel**, cuya mazonería (tableros, frisos y tercios inferiores de columnas) persiste en mantener elementos decorativos del plateresco.

Retablo de Induráin. Algo parecido puede decirse del **retablo de Induráin,** también de mediados del siglo, provisto de alto banco, cinco calles y dos cuerpos con su habitual remate, y una iconografía de exigua calidad artística; todo él ornamentado con grutescos y motivos propios del plateresco.

* * *

Podrían mencionarse aquí otros retablos navarros, algunos de notable calidad, como los de **Genevilla** y **La Población**, y los que salieron de los talleres de **Puente la Reina**, etc., fabricados en ese segundo tercio del siglo, en los que perviven aún ciertos caracteres platerescos; pero siendo de un renacimiento manierista, los reseñaremos más adelante.

11.

■ La pintura del Primer Renacimiento

Los caracteres de la pintura del Renacimiento son suficientemente conocidos, y corresponden a los **postulados ideológicos y culturales** (realismo racionalista, antropocentrismo, individualismo, etc.) que señalamos anteriormente:

- atención mayor a la **morfología natural**,
- respeto a la **estructura anatómica** de los personajes,
- afición a **lo narrativo** más que al simbolismo suprahistórico,
- fidelidad a las leyes de **la perspectiva**,
- gusto creciente por **el paisaje**,
- mayor sentido de la claridad y armonía de **la composición** dentro de la sugerencia del espacio real, etc.

• En Navarra

En Navarra se advierte pronto una atracción particular por las **tablas pintadas** con destino al casillero de los retablos, sustituyendo a esculturas y relieves o, también, combinándose con ellos. Están documentados varios **talleres** navarros que proveían de pinturas para retablos en los primeros decenios del siglo XVI: en Pamplona, Zizur Mayor, Estella.

En el Museo de Navarra se conservan varias tablas pictóricas, no de mucha calidad, provenientes del pequeño retablo que en **Barbarin** está dedicado a Santa Catalina.

Retablo de Olite. De un renacimiento bastante tempranero parecen ser las pinturas del ***retablo mayor de Santa María de Olite***, cuya mazonería y tallas se pagaron al «**imaginero Maestro Ugert**», vecino de Olite.

En las pinturas se representan los episodios de la vida de Cristo y de la Virgen, conforme a los Evangelios. En el ático, los cuatro evangelistas, interrumpidos por el Calvario.

El análisis estilístico da como muy probable la intervención del pintor aragonés **Pedro de Aponte** y su taller, un artista que en sus obras documentadas muestra una afición a ***fuertes cromatismos y contrastes*** de colores complementarios, junto con ese gusto, tan común en la pintura germánica, por la ***expresividad*** más que por la belleza, prefiriendo rostros gesticulantes que lindan con la caricatura.

Retablo de Los Arcos. interesante nos parece también el pequeño **retablo de *la Visitación*** que se conserva en la ***parroquia de Santa María de Los Arcos***. Tanto su estructura plástica, como el guardapolvos y los baldaquinos que coronan las pinturas, son de factura **gotizista**.

Consta de un único cuerpo de tres calles, sobre una alta predela o banco de seis paneles. En la calle central, el grupo titular –*María e Isabel*– está representado en bellas tallas de estilo hispano-flamenco. El resto iconográfico lo constituyen tablas pintadas narrando escenas de la vida de María en un estilo que recuerda el de **Pedro Díaz de Oviedo**, con rasgos expresivos muy acentuados en los rostros y vibrantes cromatismos en el conjunto. La figura sedente de **San Blas** domina la composición en la calle central. En los paneles del banco se pintaron seis figuras de patriarcas y profetas, identificables por sus filacterias.

Todo este conjunto, con los destellos dorados en el fondo de algunas pinturas y de los marcos góticos que las encuadran, impresiona por su exhibición de riqueza; el estilo pictórico, por otra parte, hace presentir la pintura de Juan de Borgoña.

Retablo de Artajona. El impacto de las coetáneas pinturas de **Díaz de Oviedo** parece revelarse también en el ***retablo mayor de San Saturnino de Artajona***. Obra contratada en 1505, es, como el de Los Arcos, de traza gótica, pero más ampuloso, pues presenta sobre un alto banco tres cuerpos de cinco calles, reservándose la calle central para tres hornacinas superpuestas en las que se alojan las tallas: un *San Saturnino* sedente, la *Virgen con el Niño* (gótica), y el *Calvario*. En las otras calles, dos por cada lado, están los tableros pintados con escenas de la vida del titular, de la vida de la Virgen, y de la Pasión de Cristo. En el guardapolvos se pintan también figuras de santos y profetas.

La documentación de este excepcional retablo remite a un «**Maese Francisco pintor**» de Tafalla que contrata la obra en **1505**.

Este conjunto atrae sin duda por la riqueza de su ornamentación dorada y por su valor estilístico ya que sus figuras son de gran **realismo** «con rasgos marcados y expresivos, según tipos hispanoflamencos, lo mismo que sus pe-

sados ropajes con abundantes y angulosos pliegues, de aspecto duro y acartonado, que producen contrastados estudios de luces».[54]

Merece destacarse que en este retablo, junto a la escena de la Anunciación, aparece una de las más antiguas representaciones de la ***Inmaculada***, efigiada como «*Tota pulchra*», de pie, en actitud orante rodeada por los símbolos de las letanías, como será luego representada por los artistas del Renacimiento español: Juan de Juanes y otros.

• En las provincias

La pintura del Primer Renacimiento en las provincias vascas no puede compararse en cantidad ni en calidad con la de Navarra. Puede decirse que se inicia con la **importación** de obras de artistas flamencos y el **conocimiento** de grabados de pintores italianos.

Lo que se ha conservado de tal importación en Bizkaia y Gipuzkoa es relativamente exiguo y su posible influencia sobre artistas locales debió de ser tardía, por lo que la recordaremos en el capítulo reservado al arte de la segunda mitad del siglo XVI.

Con todo, quizá convenga citar aquí, como hace Sesmero en su monografía sobre el Renacimiento en Bizkaia, el **tríptico flamenco** de la capilla de los Gorostiza en la iglesia de **Santa María de Portugalete**.

Pintura en Álava

Más notable parece ser lo conservado en Álava, cuyo museo posee hoy algunas piezas ***auténticas o copias de los grandes iniciadores flamencos*** del siglo XV. El continuo comercio con Flandes facilitó dicha importación, y vía Amberes fueron llegando a Vitoria y otros lugares de las provincias vascas algunos trípticos que se han relacionado con el taller de **Peter Coeck** (1502-1550) y su yerno *Jan van Dornicke.*[55] En ellos se percibe una **doble influencia flamenca** (Van Orley) **e italiana** (Rafael), y se caracterizan por el sentido narrativo, la minuciosidad y la esplendidez del colorido.

Algunas de esas piezas lucen hoy, como decimos, en el **Museo de Bellas Artes** de Vitoria. Son obras originales o copias de los más destacados pintores de la escuela flamenca: ***Hugo van der Goes, Gerard David y Quentin Metsys***.

Entre las piezas del Museo vitoriano sobresalen algunas bien datadas y documentadas, como el **tríptico de la Epifanía** del **taller de Peter Coeck** y el *del Planto de la Virgen*, fechado en torno a 1540, con escenas del Descendimiento y la Resurrección en los paneles de las puertas.

La pintura flamenca influye indudablemente en la pintura de retablos formando una escuela que justifica la denominación de **hispano-flamenca**.

Retablo de San Miguel de Labraza. A esa escuela «autóctona» deben asignarse algunas pinturas de las primeras décadas del siglo, como las que proceden del *antiguo retablo mayor de* **San Miguel de Labraza**.

Sus tablas centrales narran la aparición del Arcángel en el monte Gárgano; otras seis, probablemente de la predela, representan agrupados de dos en dos, a los Apostoles identificables por sus consabidos símbolos. Su estilo se define por un cierto «horror vacui», el detallismo narrativo, el intenso dramatismo de colores primarios, y el uso del oro en determinadas zonas como nimbos, cenefas, y algunos fondos.[56]

Retablo de San Bartolomé de Olano. Especial atención merece también el *retablo mayor de* **San Bartolomé de Olano** (Álava), que es mixto, en cuanto que en el banco y en el ático hay relieves de los Apóstoles y de varias santas, y en sus tres cajas centrales, en sentido vertical, se muestran esculturas del santo titular, de la Coronación de María y del Calvario; mientras que en las calles laterales, dos por cada lado, se narra en seis tablas pictóricas la vida de San Bartolomé, la Infancia y la Pasión de Cristo.

Se le sitúa cronológicamente en torno al **1520**. Deteriorado con el tiempo y los repintes del siglo XVIII, se le acaba de someter a un restauración que hace de este retablo uno de los más apreciables de Álava en este primer tercio del siglo XVI.

San Vicente de Hueto Abajo. Quizá el más valioso y representativo de los retablos pintados de este período es el **retablo de San Blas** de la *parroquia de San Vicente de Hueto Abajo* (c.1530).

Tiene ***ocho tablas*** bajo doseletes, pintadas al óleo, que rodean la escultura exenta del obispo San Blas. En el bancal, destaca un Cristo paciente, y a los lados, las figuras de medio cuerpo de varios Apóstoles, distribuidos de tres en tres y en actitud de «sacra conversazione», igual que en las otras dos escenas que, en el segundo piso del retablo, figuran a los Santos Juanes en un lado y a Santa Catalina y San Lorenzo en el otro. En el primer cuerpo del retablo van las escenas de la vida y martirio del titular.

Este conjunto manifiesta que el *Primer Renacimiento* avanza con paso firme en la pintura retablística de Álava entre los años 1540 y 1570. Resulta sorprendente comprobar la habilidad con que se reproduce la **anatomía** humana, la **naturalidad** de las varias actitudes del cuerpo en movimiento, el cuidado por los «**valores táctiles**», y sin renunciar a un dibujo firme que define las formas, la **armonía cromática** con predominio de los colores primarios.

Artífices locales: Se ha observado justamente que, en comparación con las dos provincias cantábricas, éste es un gran momento de la pintura alavesa, y muestra el progreso hacia un Renacimiento clásico: las figuras se van tornando más estilizadas y clásicas y en el colorido de la paleta empleada van a empezar a dominar las gamas frías.[57]

Se conocen ya algunos artífices locales entre los que descuella **Martín de Oñate**, fundador de una dinastía artística radicada en Vitoria, y a quien debemos las tablas de pincel y las tallas doradas de los *retablos mayores* de **Domaiquia** y **Morillas** (1554).

Retablo de San Miguel. Labraza (A).



Ref. gráfica: C.M.V. Tomo III

Retablo de San Vicente. Hueto Abajo (A).



Ref. gráfica: C.M.V. Tomo IV.

54. «Las historias de San Saturnino y de la Pasión se organizan como densas composiciones, mientras que las escenas marianas aparecen más desahogadas, pero siempre con preeminencia de los personajes sobre los efectos espaciales y de perspectivas, que sin embargo avanzan hacia una concepción renacentista». C.M.N.. III, 9.

55. «Los temas más representativos son, por un lado, los de la Virgen con el Niño, Sagrada Familia y Epifanía, y por otro, los del Calvario y lamentación sobre Cristo muerto». J.ZORROZUA, *El Arte del Renacimiento en Álava*, p.81 ss.

56. Se ha observado con justificado interés el hecho de que en Labraza se presenta pintado un retablito dentro de una de los tableros del retablo. Raquel SAENZ PASCUAL, *El dualismo pictórico en la primera mitad del siglo XVI*. En V.V. Erretauloak. Retablos. I, 166-177.

57. J.ZORROZUA, **O.c.**, p.84; C.M.N. IV, 450-451.

¶



1.- Retablo de la Visitación. Santa María. Los Arcos. 2.- Retablo de Santa María. Olite.



Pintura del primer Renacimiento. Álava



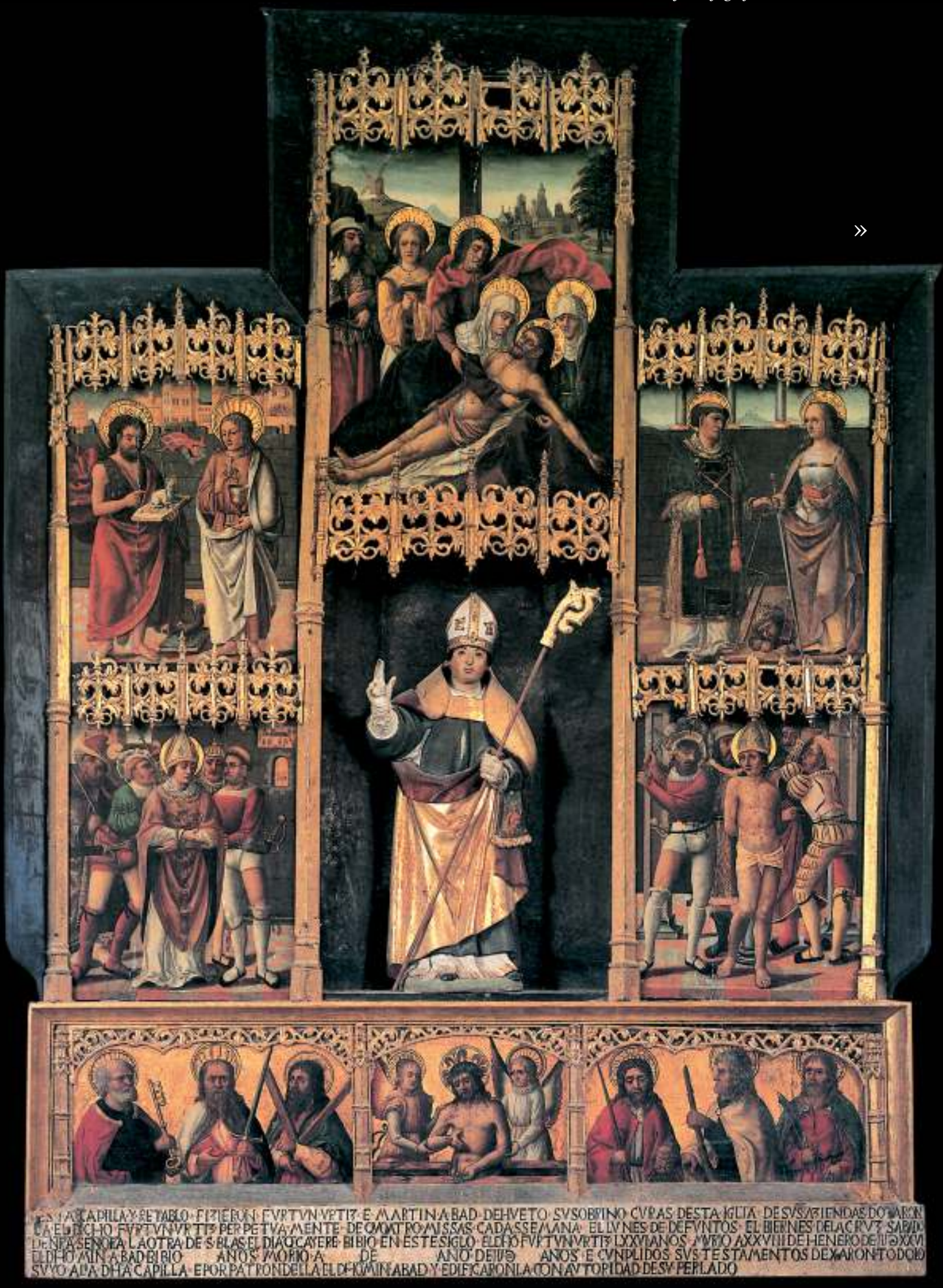








1.- Tríptico de la Epifanía. Taller de P. Coeck y Jan Van Dornicke. Museo de Bellas Artes de Álava. 2.- Tríptico del llanto sobre Cristo muerto. Taller de P. Coeck. Museo de Bellas Artes de Álava. 3.- San Pedro. Tabla central del tríptico de los Salvatierra. Museo Diocesano. 4.- Tabla central del Antiguo Retablo Mayor. Labraza. (Ref. gráfica: C.M.V.). 5.- Tríptico de la Pasión. Maestro de la leyenda de Santa Godeliva. Museo de Bellas Artes de Álava. 6.- Retablo de San Blas. Hueto Abajo (Ref. gráfica: Vitoria-Gazteiz en el Arte 2).



TRÍPTICOS. MUSEO DIOCESANO DE VITORIA (A).



Tríptico de la Epifanía, Nacimiento y Presentación. Círculo de Amberes.



Descendimiento, camino del Calvario y Resurreccion. Círculo de Amberes. Abajo, detalle.



Ref. gráfica: C.M.V.



Tabla de la Epifanía del convento de San Juan de Quejana (A).
Ref. gráfica: C.M.V. t. VI.

En este segundo retablo, concluido por su hijo **Tomás** y su yerno **Pedro López de Marieta**, se aprecia su forma de hacer en el *Apostolado* del banco con agrupaciones de tres personajes, como en las tablas dedicadas a la *Vida de San Pedro*, que vemos en el primer grupo del retablo y en las referidas a la *Virgen* situadas en el segundo.

GALERÍA DE RETABLOS: En la sacristía de la **iglesia de Luzuriaga** se guarda el banco del antiguo retablo mayor (1556-1557) en cuyos tableros se representa a los cuatro Evangelistas escribiendo, flanqueando una representación de Cristo entre ángeles. Se advierte en él un cierto **estilo hispano-flamenco**, pero carente de fuerza expresiva.

En la parroquia de la **Asunción de Subijana de Morillas** se localiza un retablo mixto, concluido antes de 1571, en el que se dan cita el navarro **Juan de Salazar** y los vitorianos **Tomás de Oñate** y **Andrés de Miñano**. Al primero de ellos se deben las mejores piezas del conjunto, las situadas en el banco dedicadas a la *Visitación*, *Nacimiento*, *Circuncisión* y *Epifanía*.

Los mismos temas, más el de la *Lamentación* sobre Cristo muerto, recoge el anónimo *retablo de la* **Asunción de Mesanza** (c. 1550) que, como en los casos ya citados, se inspiran en grabados y presentan un dibujo muy lineal.

Un ejemplo de este momento interesante para la historia de la pintura en Álava es el *retablo de la parroquia de* **Villanueva de Valdegobía.**

En esa misma zona es notable el *retablo de* **San Esteban de Ribera de Valderejo** (1548), hoy en el **Museo de Bellas Artes de Vitoria**. Encuadrado en una muy decorada mazonería plateresca, este retablo presenta una predela de ***cuatro tablas*** dedicadas a los Apóstoles, cuatro en el primer cuerpo narrando el martirio del titular, y otras cuatro en el segundo cuerpo sobre la vida de la Virgen. Una inscripción da su fecha: **1548**; pero desde entonces ha sufrido gran deterioro y excesivos repintes.[58]

Finalmente, conviene mencionar, dado el pequeño número de retablos de pintura existente:

- las **puertas** del ***tríptico de San Sebastián*** de la *capilla de los Otazu* en **Añua**, en torno a 1560, con escenas de la Vida del santo,
- y otras tablas sueltas que, como la *tabla de la Epifanía* del *convento de* **San Juan de Quejana**, recuerdan el arte de Rafael.

BIZKAIA

RETABLO DE ZEANURI. Por lo que atañe a las otras dos provincias vascas, al lado de las retablos y pinturas importadas que reseñaremos en otro capítulo, no podemos omitir la mención del **retablo de Zeanuri**, que recordamos anteriormente como pieza asignable al **gótico tardío**. Con todo, por su posible datación (**c.1520**), justificada estilísticamente por la monumentalidad de sus figuras, por su suficiente corrección anatómica, por el cuidado de los valores táctiles y sus apuntes de perspectiva, estas pinturas no estén fuera de lugar aquí, acompañadas con piezas del Primer Renacimiento.

12.

■ ORFEBRERÍA

● LA PLATERÍA NAVARRA

Dentro de las artes llamadas «menores» deberíamos hablar de obras de muy diversas técnicas, pero los límites impuestos a este compendio nos obligan a ceñirnos a la orfebrería y, concretamente, a la platería.

La importación en el reino navarro de bellas piezas de orfebrería trabajadas en Francia, como vimos en el capítulo anterior, promovió sin duda el gusto por la **artesanía litúrgica** y contribuyó al nacimiento y desarrollo de **talleres locales**. Este arte continuó en expansión a principios del siglo XVI y alcanzó un auge extraordinario en cantidad y en calidad, especialmente en Navarra y Álava.

En el curso del siglo XVI, puede ser un centenar el número de **talleres de platería** que se documentan trabajando en Navarra. Reunidos en cofradías y gremios, eligen sus santos patronos, redactan estatutos, promulgan ordenanzas y establecen sus marcas de taller, que se harán visibles sobre la plata mediante el punzón metálico.

Los principales **centros plateros** se localizaron en ***Pamplona***, ***Estella*** y ***Sangüesa***. Poco a poco los modelos del último gótico van siendo sustituidos por fórmulas y técnicas renacentistas, importadas por contacto con plateros de Aragón y Castilla. En la decoración se difunden los ***grutescos*** y ***candelabros*** que sustituyen a los temas vegetales propios del último gótico.[59] Esta evolución es relativamente tardía y tanto en los talleres de Pamplona como en Estella y Sangüesa, los modelos de calidad plenamente renacentista no aparecen hasta mediados del siglo XVI.

CUSTODIA DE LA CATEDRAL DE PAMPLONA. Una de esas obras, quizá la más notable, es la **custodia de la catedral de Pamplona**, hermosa pieza de 84 cm. de alto y 42/37 de base. Tiene un basamento polilobulado, un astil muy abarrocado, y encima el templete de apariencia hexagonal formado por un espacio cuadrado central y dos triangulares a los lados. Va recubierta por abundante decoración plateresca y figuras bíblicas. Lleva la marca de Pamplona, y ha sido atribuida a **Pedro de Mercado** (c.1550) y relacionada con la platería aragonesa.

RELICARIO DE SANTA ÚRSULA. Otra pieza notable es el **busto-relicario de Santa Ursula** salido del **taller de Pedro de Ochovi** (1538-1548). Mide 78 cm. de alto. El busto está parcialmente dorado y decorado con incisiones plateresca, mientras su cabeza y manos tienen un policromado de carnaciones.

También la parroquia de San Nicolás, riquísima en ajuares litúrgicos posteriores al primer renacimiento, posee un singular **relicario-escultura**, dedicado al evangelista **San Marcos,** representado en figura completa con un

58. V. un detallado estudio iconográfico de este retablo en Raquel SAENZ PASCUAL, *En torno al retablo de Ribera de Valderejo. En Revisión del Arte del Renacimiento.*»Ondare» 17, A.P.M.. Donostia 1998, 423-433.

59. María del Carmen HEREDIA, *Platería del Renacimiento. En la serie El Arte en Navarra, n.24. Diput. Foral de Navarra, Pamplona, 1994, 374.*

60. C.M.N., V, 2, p.628: «Su superficie se recubre de una abigarrada decoración cincelada de motivos vegetales que siguen la disposición a candelieri, completada con una crestería de hojas y florones que recorre todo el perfil de la cruz». En el crucero del anverso se efigia el Calvario, en el reverso a San Esteban y símbolos del Tetranmorfos.

ligero *contraposto*, con el simbólico león a sus pies, Por su estilo y los motivos de decoración plateresca cincelados en el podio, podría fecharse en el **segundo tercio del siglo XVI**.

Evangeliario. En el tesoro de la capital navarra, destacando incluso entre las obras de calidad ya citadas, hay que mencionar como pieza singular la **cubierta de evangeliario,** de plata dorada y cincelada sobre alma de madera. Mide 28 x 18 cm. y lleva la marca de **Pedro de Mercado**.

En una de las tapas se han efigiado a Cristo resucitado y entronizado entre los símbolos de los Evangelistas, y en la otra la Crucifixión. Ambas escenas van ornamentadas en sus bordes y en sus fondos con roleos, vegetales y otros motivos platerescos.

Cálices y cruces parroquiales

Las piezas de ajuar litúrgico más numerosos en este primer período del Renacimiento son los cálices y las cruces parroquiales, en cuya variedad se puede seguir la evolución estilística.

Vasos sagrados. En cuanto a los **cálices**, algunas piezas de calidad, como el **cáliz de Santa Clara de Fitero**, pueden ser consideradas como obras de transición.

Como pieza atípica puede calificarse el **cáliz de San Miguel de Estella**, de un estilo renaciente muy sobrio, carente de todo rasgo plateresco, y que Cruz Valdovinos atribuye al platero **Pierre de Toulouse**, situándolo en torno al 1500.

Muchas cruces y cálices y ostensorios que se ven en las sacristías de Navarra, son piezas que deben asignarse a las postreras décadas del Renacimiento, y habría que mencionarlas en el capítulo del arte expresivista y manierista. En todo caso, se observa que el goticismo va reduciéndose según avanza el siglo XVI, limitándose a la base de los cálices.

Características de los cálices. Estos suelen ser:

- polilobulados,
- el astil se presenta abalaustrado articulado con cilindros,
- y copa con la subcopa calada, con decoración plateresca de querubines, etc.

Este es el modelo que se sigue en los bellos cálices del **Ronkal** y **Otxagabia**.

El cáliz de **San Pedro de Olite** (1552) incorpora relieves figurativos de cuerpo entero en los medallones circulares de la copa.

Cruces. En cuanto a las cruces, *el modelo del siglo XV* se mantiene hasta *mediados del siglo XVI*, con;

- brazos florenzados,
- cuadrón cuadrado,
- pero recubierto de decoración plateresca.

Tal es, ante todo, la hermosa **cruz de San Miguel de Estella**, y tales son otras salidas de talleres de Pamplona.

También es así la **cruz de Alcoz,** una verdadera joya de la orfebrería que sigue el esquema de crucero cuadrado, brazos rectos con ensanches intermedios y terminaciones flordelisadas.[60] El esquema gótico de la cruz no debilita la impresión de novedad estilística que imponen las figuras, las formas y los motivos renacientes.

Lo mismo puede decirse de las *cruces procesionales* de **Leiza**, **Baraibar**, **Tirapu, San Martín de Amescoa**, etc., todas probablemente de la *primera mitad del siglo XVI*.

En el *segundo tercio del siglo XVI* se desarrollan las cruces que amalgaman **tendencias formales** distintas:

- brazos abalaustrados planos recubiertos de ornamentación plateresca,
- y figuración expresivista.

• La orfebrería en las provincias vascas

Álava en la Edad de Oro de la platería

Aunque sin alcanzar el número de talleres y la abundancia productiva de la platería navarra, también en Álava, más concretamente en Vitoria, la orfebrería litúrgica conoce un sorprendente desarrollo. Rosa Martín Vaquero, que ha estudiado a fondo la vida y actividad de los talleres de platería, sus marcas y punzones y cuanto puede hoy saberse de los plateros vascos, especialmente los del territorio alavés, considera el Renacimiento como la «Edad de Oro» de la platería vasca.[61]

El **primer período** se distingue por la pervivencia del gótico.

En **cruces, cálices y copones**:

- las bases son polilobuladas,
- los astiles poligonales
- y los nudos tienden a formas esféricas.

Vasos sagrados. Merecen mencionarse los **cálices** de *Heredia* y de *Marquínez*.

De formas simples pero con bellas incisiones platerescas son también el **cáliz** de *Andollu* y el **copón de plata** de ***Argómaniz***.

Cruces. Pero sin duda las dos piezas más bellas que de este período plateresco posee la diócesis vitoriana son **dos cruces procesionales** de plata cincelada:

- la **cruz de San Millán de Ali** (c.1540)
- la **cruz de Samaniego** (c.1550), que tiene marca de Nájera y punzón de **Juan Alonso Butrón**, y hoy se guarda en la Catedral Vieja de Vitoria.

En ambas se despliega, en torno a la efigie del Crucificado, tanto en la macolla como en el astil abalaustrado y en los brazos florenzados, junto a una abundante ornamentación de grutescos, bustos y motivos «a candelieri», una increible riqueza de escenas iconográficas.

Cruces *más tardías*, como las de **Yécora**, **Santa Coloma** o **Arechavaleta** nos introducen ya en el estilo manierista.

Gipuzkoa y Bizkaia

Gipuzkoa: No son muchas las piezas del servicio litúrgico que se han conservado y pueden adscribirse al siglo XVI. Casi todas se con-

Retablo de San Esteban Ribera de Valderejo (A).









Ref. gráfica: C.M.V.

61. R.MARTIN VAQUERO, *Artes decorativas en el Renacimiento vasco: la Edad de Oro de la Platería*. «Revisión del Arte del Renacimiento». «Ondare» 17, pp.115-151. De la misma autora véase su tesis doctoral: *La platería en la diócesis de Vitoria (1350-1650)*. Vitoria 1997.



1.- Custodia plateresca de Arrasate (G). 2.- Incensario de Hernani (G). 3.- Cruz procesional de Villabona (G). 4.- Custodia procesional, procedente de la Catedral de Pamplona. Museo Diocesano. 5.- Cáliz de Mutriku (G). 6.- Cáliz de Mercado. Oñati (G) 7.- Evangeliario procedente de la Catedral de Pamplona. Museo Diocesano. 8.- Relicario de Santa Úrsula (Ref. gráfica: La Catedral de Pamplona).



¼

½

INCIENSARIOS



Incensario de Berastegi (G).



Incensario de Régil (G).



Custodias platerescas de Arrasate.

CRUCES PROCESIONALES. GIPUZKOA



Albiztur.

Villabona.

Goiaz.

servan en el **Museo Diocesano**. Mayoritariamente están cinceladas en plata dorada.

Custodias. Varias **custodias** conservan rasgos platerescos, como la proveniente de *Santa Marina de Oxirondo* en Bergara, y las dos que poseen las parroquias de *Arrasate*. La más alta de ellas (0,96 m.) es especialmente bella con su base exagonal decorada con grutescos, un nudo en forma de templete y agujas góticas acogiendo imágenes de Cristo, San Pedro y el Tetramorfos.

Cruces. Posteriores, pero con caracteres claramente renacientes son varias **cruces procesionales**, provenientes de *Villabona (Amasa)*, de *Albistur*, de *Bergara*, de *Goiaz*, *Zumarraga*, *Usurbil*, etc.

Incensarios de plata que provienen de *Errezil*, *Benastegi*, *Hernani* y *Urnieta*.

Cálices, algunos de ellos firmados, como los de *Arrasate* y *Urretxu*; y algún otro «**cincelado** a la romana», como es el que regaló don Rodrigo Mercado para su capilla de San Miguel.

Lo más bello quizá hay que buscarlo entre los **ostensorios**, que se prestan para labrar columnillas abalaustradas y decoración plateresca.

BIZKAIA: Consta de la existencia en torno al 1.500 de numerosos **artífices y talleres**, residentes casi únicamente, en **Bilbao**. Muchas de las obras se han perdido, pero aún pueden asignarse al **siglo XVI** algunas piezas de calidad:

- **cálices** como los de *Plencia*, *Ondárroa*, y *San Agustín de Echevarría*, *Elorrio*;
- **copones**, como los de *Sopelana*, *Santurce* y *Ondárroa*;
- **custodias** magníficas como la de *Santa María de Axpe-Busturia*, notable por abundante y lujosa decoración.

Las **cruces procesionales** como si se resistieran mejor a los robos, al vandalismo y a la usura del tiempo, son las piezas que se conservan con mayor abundancia. Destaquemos:

- la de *Santa María de Cortezubi*, magníficamente cincelada,
- la de *Axpe-Busturia*, con figuras de los Evangelistas, elementos arquitectónicos y profusa decoración plateresca;
- la de *Mundaka*, parecida a la anterior en algunas de sus figuras pero de una ornamentación más sencilla;
- la de *Urduliz*, con el Tetramorfos grabado en su anverso;
- y varias otras en *Arrieta*, *Aranzazu*, *Galdakao* y *Mañaria*.

A veces se echa de ver que en tales piezas persiste el *goticismo* en la estructura y lo *renaciente* hace su aparición en lo decorativo.

No hay que olvidar que se conservan también bastantes **piezas importadas**, como:

- la **custodia** de la *Asunción de Markina-Xemein*, obra de un platero sevillano llamado **Castillo** y que fue regalada a la parroquia,
- también puede darse por cierto que procede de la corte española el **Tríptico *de la Familia Mascurúa*** del que es tradición fue regalo de Felipe II a uno de sus secretarios, de dicha familia.

En 1986, con motivo de una exposición de platería antigua de Bizkaia (siglos XVI-XIX) en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, se publicó un hermoso Catálogo con fotografías de todo lo expuesto, al que se añadió un *Diccionario* que da constancia de unos doscientos nombres de plateros.[62]

13.

■ SÍNTESIS

EL PLATERESCO; UN PRIMER RENACIMIENTO; UN ESTILO IMPORTADO. El estudio profundizado del Renacimiento en Vasconia nos lleva a la conclusión de que el apelativo de ***importación*** con el que hemos encabezado este capítulo está justificado.

El historiador Georg Weise no dejó de anotar las **reticencias y lentitudes** con las que el nuevo lenguaje «romano» fue aceptado *en las provincias norteñas de nuestra península*. La región acabó aceptando el nuevo estilo, pero tardíamente y sin renunciar radicalmente a un cierto **apego al expresivismo goticista**. Muy lentamente –dice Weise– se va pasando «de una actitud inicial pasiva y tímida, de pura apropiación receptiva de los fundamentos estilísticos y de los ideales artísticos italianos, hasta una manifestación cada vez más fuerte de la individualidad peculiar y de un extático subjetivismo expresionista».[63]

Si de esa consideración genérica del investigador alemán referida al primer renacimiento en el Norte de España pasamos a nuestro terreno particular de Euskal Herria, *la inconsciente resistencia al italianismo* invasor deberá afirmarse con expresiones más rotundas, como lo hace Chueca Goitia, quien afirma que «el plateresco no llegó a impregnar la dura corteza vasca».[64]

INTRODUCCIÓN DEL PLATERESCO EN SUELO VASCO

Esa influencia se inicia *a través de una élite castellanizada*: la nobleza alavesa que se va integrando en la naciente monarquía hispánica y se construye, como hemos visto, sus palacios según la moda que proviene del sur.

Incluso en Oñati, lugar al que hemos aplicado el calificativo de «villa plateresca», y donde, por influjo de hombres tan abiertos a Castilla como el Conde de Oñati Iñigo de Guevara, el secretario de los Reyes Juan López de Lazarraga y el Virrey de Navarra y Presidente del Consejo de Castilla, don Rodrigo Mercado de Zuazola, era inevitable la impronta del nuevo estilo, debemos reconocer la misma tendencia vasca a encerrar las innovaciones renacientes en los límites impuestos por la fidelidad a una sólida construcción, a cierta austeridad formal, a la técnica del sillarejo rústico y a un cierto **anticlasicismo** en la ornamentación.

Se trata de una **fidelidad** a una tradición edilicia más proclive a la **austeridad** que a una espontánea y rápida apertura a la festiva alga-

62. J.A.BARRIO LOZA y J.R.VALVERDE, *Platería antigua en Vizcaya* Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1986. V. También F. SESMERO, *El arte del Renacimiento en Vizcaya* Bilbao 1954, pp.143-145.

63. G.WEISE, *La plástica ¼ Un resumen.* p.50-51.

64. F.CHUECA GOITIA, *Arquitectura...* AH XI, 343.

65. Ibidem.

rabía plateresca. «En la Universidad de Oñati –escribe Chueca Goitia– está el mejor espejo de lo que venimos diciendo, la resistencia de un pueblo a un estilo, lo adventicio de éste dentro de sus fábricas».[65]

En Navarra no entra el Primer Renacimiento sino después de que algunos eminentes personajes, mediante sus **Escuelas de Humanismo** (en Estella, Irache, Tudela, etc.) hubieran preparado el terreno.

Y en general, puede decirse que, salvo en aquellos puntos en los que es decisiva la intervención de agentes singulares y elitistas (Oñati y San Telmo), donde más ampliamente se acepta el nuevo estilo no es en las zonas más inveteradamente vascas de la Bizkaia y Gipuzkoa profundas, sino **en las zonas fronterizas** (Viana, Tudela, Otxagabia) en las que más fácilmente se producen filtraciones de Castilla y Aragón.

Y en algunos lugares donde finalmente logra penetrar el nuevo estilo, como en Bizkaia, (Nuestra Señora de Begoña, San Vicente de Bilbao...) el historiador constata que, más que de asimilación de un estilo, se trata de ***malas imitaciones*** de los grandes maestros hispánicos.

El retablo y su sentido

Otra de las constataciones que como conclusión de este capítulo debe hacerse es la importancia que adquiere ahora el retablo en las iglesias. Es suficientemente conocido el origen de los retablos, pero los historiadores del arte harán bien en estudiar a fondo sus causas dentro de la vida de la Iglesia, las diversas formas que va tomando y las razones socio-religiosas que han promovido el colosal desarrollo de esta maquinaria que ha hecho del conjunto de los templos cristianos el escaparate de un **patrimonio icónico-artístico** de 20 siglos, superior a toda la riqueza museística de Europa entera.

Cuando las iglesias no pudieron abastecerse de reliquias de mártires, que por ser testigos heroicos de Cristo debían colocarse en el altar eucarístico, echaron mano de sus iconos; y así nació la **predela**. De esta se pasó al pequeño **tríptico**, al que tuvimos que referirnos ya en capítulos anteriores.

El tríptico se desdobló, se multiplicó y fue acrecentando sus dimensiones, y acabó apoyándose aparentemente sobre el altar, oscureciendo la capital importancia de éste como centro del misterio litúrgico cristiano; al mismo tiempo la liturgia oficial quedaba secuestrada por el clero mediante el ***repliegue del presbiterio*** al fondo del ábside, el mantenimiento de un ***idioma litúrgico*** incomprensible para el creyente laico, y el uso de unas ***formas simbólicas y alegóricas*** poco asimilables para el pueblo fiel.

Sentido del templo y presencia del arte

Si el arte cristiano del primer Renacimiento, fiel al humanismo y a sus ideales de mesura, equilibrio y moderación, rechazaba las dimensiones ingentes de la arquitectura tardo-gótica, por otra parte, en el interior de sus templos, por causas que sólo se explican por la vida misma de la Iglesia, se vio arrastrado a una mutación de consecuencias imprevisibles: el corazón del misterio se convirtió en *aula de catequesis*, la morada del silencio mistagógico empezó a transformarse en un espléndido ***palacio de la fe***, de tal modo que lo que empezó siendo la sencilla morada de la comunidad orante acabará convirtiéndose en algo más parecido a un museo que a un lugar de culto participativo.

El arte plateresco, en Euskal Herria, lo mismo que en otras regiones de España, da testimonio de esta deriva que se había iniciado en los siglos góticos. Y el capítulo del arte en el Primer Renacimiento de Vasconia nos ofrece ejemplos que van desde el sencillo tríptico que en el ábside de una capilla palacial se ofrece a los ojos del obispo celebrante (don Rodrigo Mercado de Zuazola), pasando por los retablos que, como en Oñati, Bergara, Alzaga o Garagarza, empiezan a seducir la atención de los fieles, hasta las ingentes máquinas que abruman el altar y cubren el ábside para asombro, que no devoción, de los fieles campesinos que acuden a las iglesias de Cintruénigo, Isaba y Mendavia; a la espera de que, como reacción contra innovaciones heterodoxas, la Contrarreforma eche mano de todos los extremismos del Barroco.

BIBLIOGRAFIA

ARRAZOLA ECHEVERRIA, Mª Asunción: *El Renacimiento en Guipúzcoa*. San Sebastián, 2ª ed. 1988, 2 vols.

AZCARATE RISTORI, José Mª: *Escultura del siglo XVI*. En A.H., XIII, Madrid 1958.

AZCARATE RISTORI, José Mª: *La influencia miguelangelesca en la escultura española*. «Goya», n.74-75, 1966, 104-121.

BARAÑANO Kosme Mª, GONZALEZ DE DURANA, J, JUARISTI, I.: *Arte en el País Vasco*, Madrid 1987. pp.95-122

BARRIO LOZA, J.A.: *Los Beaugrant*. Bilbao 1984.

BIURRUN Y SOTIL, Tomás: *La Escultura Religiosa y Bellas Artes en Navarra, durante la época del Renacimiento*. Pamplona 1936.

CAMON AZNAR, J.: *La arquitectura plateresca en España*. 2 vols. Madrid 1945.

CAMON AZNAR, J.: *La escultura y la rejería españolas del siglo XVI*. En S.A., XVIII, Madrid 1961.

CASTRO, J.R.: *Cuadernos de Arte Navarro*. Pamplona, 1949.

CHUECA CREMADES, F.: *Pintura y Escultura del Renacimiento en España, 1450-1600*. Madrid 1983.

CHUECA GOITIA, Fernando: *Arquitectura del siglo XVI*. En A.H., Madrid 1963.

CHUECA GOITIA, Fernando: *El plateresco. Imagen de una España en tensión*. Madrid 1998.

CONDE, P.J.: *Historia de Santo Domingo de Pamplona*. P.V. 1977, 513-563.

ECHEVERRIA GOÑI, Pedro L. - FERNANDEZ GRACIA, Ricardo: *Precisiones sobre el Primer Renacimiento escultórico en Navarra. Esteban de Obray y Jorge de Flandes*. P.V., n.168. En Dic. 1983, pp.29-60.

ECHEVERRIA GOÑI, Pedro Luis - FERNANDEZ GRACIA, Ricardo: *Arquitectura religiosa en Navarra durante los siglos XVI-XIX*. «Ibaiak et Haranak», t.8, San Sebastián, 1991.

ECHEVERRIA GOÑI, P.L. et al.: *Erretauloak. Retablos*. 2 vols.. Gob. Vasco, Vitoria 2001.

FORNELLS ANGELATS, Montserrat: *La Universidad de Oñati y el Renacimiento*. Diput. Foral de Gipuzkoa, 1995.

GARCIA GAINZA, Mª Concepción: *La escultura navarra del Renacimiento*. «Historia del Arte Hispánico», t.III, 1980.

GARCIA GAINZA, Mª.C. (Dir.): *Catálogo Monumental de Navarra (C.M.N.)* 9 vols. Pamplona, 1980-1997.,

GONZALEZ DE ZARATE, J.M.: *La literatura en las Artes. Iconografía e Iconología en las Artes en el País Vasco*. San Sebastián 1987.

ITURGAIZ, Domingo: *Iglesia de Santiago. Convento de Santo Domingo. Padres Dominicos*. Pamplona 1994.

MARTIN VAQUERO, Rosa: *La platería en la diócesis de Vitoria (1350-1650)*. Vitoria 1997.

MARTIN MIGUEL, Mª Angeles: *Arte y Cultura en Vitoria durante el siglo XVI*. Vitoria 1998.

SAGREDO, Diego de: *Medidas del Romano* (Madrid 1986, ed. Facsimil de 1549).

TARIFA CASTILLA, María Josefa: *Juan de Villarreal: Tradición e innovación en la arquitectura navarra del siglo XVI*. P.V., n.221, set-dic. 2000, pp.617-654.

SEBASTIAN, Santiago: *En torno al Primer Renacimiento*. P.V., Anejo 10 (1991), 103-107.

SEBASTIAN, S., GARCIA GAINZA, M.C. y BUENDIA, R.: *El Renacimiento*. En «Historia del Arte Hispánico», III, Madrid, 1980.

URANGA GALDEANO, J.E.: *Retablos navarros del Renacimiento*. Pamplona, 1947.

V.V.: *Monumentos Nacionales de Euskadi*, 3 vols. Bilbao 1985.

V.V.: *El País Vasco y la Rioja durante el siglo XVI*. L.D. 31, 1985.

V.V.: *Damian Forment, escultor renacentista*. San Sebastián 1995.

WEISE, Georg: *Spanische Plastik aus sieben Jahrhunderten*. Reutlingen 1927.

WEISE, G.: *Die Plastik der Renaissance und des Frühbarock in nördlichen Spanien*. 2 vols. Tübingen, 1959.

WEISE, G.: *La Plástica del Renacimiento y del Barroco en la España septentrional. Aragón, Navarra, las provincias vascas y la Rioja*. Un resumen del texto alemán, de los vols. I y II. Tübingen, s/d.

ZORROZUA SANTISTEBAN, Julen: *Errenazimenduko Artea Araban. El arte del Renacimiento en Alava*. Vitoria 1999.



Detalle del retablo de Santa María. Anchieta. Tafalla (N).

10.

El siglo de oro de la iconografía vasca

La reforma protestante



Retrato de Juana III de Albret, reina de Navarra. Auspició la traducción al euskara de la biblia protestante en 1571, conocida como la Biblia de Lizarraga.



CONTEXTO

REFORMA CATÓLICA Y SIGLO DE ORO

Los historiadores han observado el cambio del clima político-religioso que se produce en Europa, y en España en particular, a mediados del siglo XVI. El emperador Carlos abdica y se declara fracasado en su intento de derrotar a la herejía protestante y unificar el Imperio bajo la autoridad de un emperador católico, y liberar la Europa cristiana de la amenaza turca. Las guerras de religión, en las que España va a verse implicada, se prolongan hasta bien entrado el siglo XVII. También es verdad que ya empiezan a soplar vientos de tolerancia y no faltan quienes presienten lo que será el punto esencial de la Paz de Westfalia: «cuius regio, eius religio». Pero en la península ibérica tal final era aún imprevisible.

Políticamente en los estados europeos se avanzaba hacia un fortalecimiento mayor de las monarquías tendentes al absolutismo. España se irá cerrando sobre sí misma y el reinado de ***Felipe II*** *en España marca el cénit de la autoridad regia y el final de las pretensiones disgregadoras del poder político por parte de la nobleza.*

El clima religioso, ardientemente católico, que se respira en este siglo nos debe interesar de manera especial, dado que la religión católica es la que, en Vasconia lo mismo que en el resto de España, inspira todo lo que se refiere a la creación de obras artísticas.

La primera fase de eso que se ha llamado ***Contrarreforma*** *fue, en realidad, el final de un largo período de* ***reforma católica*** *(otros la han llamado restauración católica) cuyo foco central fue el Concilio, un hecho trascendental que por llegar demasiado tarde no pudo evitar el desgarramiento de la Iglesia en un movimiento disidente que se ha llamado la* ***reforma protestante.***

LUCES Y SOMBRAS DE UNA ÉPOCA

Paradójicamente, esta época que los historiadores españoles consideran de incubación de la «Edad de Oro» de las letras y las artes en la península ibérica y que nosotros nos atrevemos a calificar de ***«siglo de oro» de la iconografía vasca****, es una época también de grandes fallos y rupturas en los reinos hispánicos. El reinado de Felipe II se señaló por gloriosos triunfos pero también por no pocos fracasos y decepciones. El mantenimiento de la hegemonía política no se logró sino mediante el empobrecimiento de Castilla, y la salvaguarda de la fe católica, frente a calvinistas e islámicos, no se garantizó sino mediante la* ***Inquisición****, todo lo cual supuso un enorme desgaste de energías y de ilusiones. Se ha hablado justamente de un viraje impuesto por Felipe II contra las tendencias que surgían en países europeos «más o menos moldeados por el racionalismo filosófico y la burguesía capitalista»*[1]*. La noticia de la muerte del Rey Prudente fue recibida, al menos en altos sectores de la sociedad hispánica, con una sensación de alivio. Con todo su poder, Felipe II no había sido capaz de impedir que sus reinos fueran absorbidos por el remolino de la guerra, la deuda y la decadencia*[2]*.*

Pero la conciencia general de estos males no se producirá sino en el siglo siguiente. Por el momento se vive, en lo económico, de las rentas que produce el oro del Nuevo Mundo, en lo político, del orgullo de un poder regio que se levanta sobre la unificación de los antiguos reinos y señoríos de las «Españas», en lo religioso, del entusiasmo que despierta, después de Trento, la victoria sobre los herejes, y de un sentimiento general de consolidación de la doctrina católica y de reforma moral y disciplinaria.

En Vasconia*. Con todo, no se puede decir lo mismo al referirse al País Vasco-Francés, donde el celo ardiente de* ***una reina calvinista, Juana de Albret****, va a mantener a la población de la Baja Navarra, católica en su mayoría, en perpetua turbación bélica.*

En la Vasconia subpirenaica es al final del siglo cuando se hará más evidente el declive demográfico y empezará a hacerse más sensible la crisis económica, con los consiguientes conflictos sociales que estallarán en el siglo XVII.

MONARQUÍA E IGLESIA

En los años sesenta del siglo XVI todavía el clima religioso y social es de confianza y optimismo, y va a ser estimulante para empresas artísticas. Consecuencia de Trento y de la política de papas como San Pío V y Gregorio XIII fue la exigen-

1. V.V., *Introducción a la historia de España*. Madrid 1971, 330.
2. Henry KAMEN, *Felipe de España*. Ed. Siglo XXI, 1997, 340.
3. C.M.N, V. 2, p. 459.

cia de que se reconociera la ***inmunidad y libertad de la Iglesia*** *en todo lo concerniente a la gestión del ministerio cristiano y a la autoridad de la jerarquía católica en la vida civil, aunque, en contrapartida, Felipe II se empeñará en mantener el «****pase regio****», exigiendo y obteniendo que los más importantes cargos de la Iglesia se dieran a personas de probada lealtad al trono. El fervor religioso, al que, en muchos sectores del pueblo y del clero, no siempre acompañó una auténtica vida evangélica, se hizo visible y tomó forma estimulante en personajes de excelsa santidad, y tuvo también consecuencias en el mundo de la cultura y del arte.*

PRIMER RENACIMIENTO-PLATERESCO--RENACIMIENTO CLÁSICO

El historiador alemán Georg Weise da a entender que poco después del advenimiento del rey Felipe II y en la última etapa del Concilio de Trento, hacia 1560, se produjo una «brusca» cesura: la que separa el ***Pleno Renacimiento*** *de lo que luego se llamará el* ***período barroco****. Esta cesura es más visible en Italia que en España.*

En el País Vasco el Renacimiento se prolonga y, como hemos advertido en un capítulo anterior, no es fácil definir las fronteras que separan el ***Primer Renacimiento*** *del* ***Renacimiento clásico****, porque dado que lo normal es identificar el primero con el arte* ***plateresco****, hallamos grutescos y otros ornamentos de ese lenguaje enmarcando e incluso integrando obras y conjuntos artísticos que debemos calificar como representantes de un* ***Renacimiento maduro****.* ■

LA REFORMA CATÓLICA





En el proceso de la Contrarreforma o Reforma católica es decisiva la acción de la Compañía de Jesús lo que estos grabados evocan.

1.

■ LA PINTURA DE TRANSICIÓN

OBRAS Y ARTISTAS. Tomando la cronología como pauta orientadora empezaremos por registrar las obras pictóricas en las que se advierte el esfuerzo por *superar las limitaciones del goticismo*.

Por otra parte, y dado que, una vez mediado el siglo XVI, empezamos a disponer de una documentación abundante sobre la actividad artistica, esta historia del arte puede empezar a apoyarse en los nombres propios de artistas, superándose así definitivamente la perplejidad y la imprecisión en que nos dejaba anteriormente el análisis intrínseco de las obras, frecuentemente conservadas en mal estado.

Es precisamente durante el Renacimiento manierista italiano, concretamente en 1550, cuando se publica una de las primeras obras de Historia del arte italiano –las ***Vidas*** de Giorgio Vasari– que viene a ser una historia de ***artistas*** más que una historia de ***obras*** y de ***estilos***. Seguiremos aquí ese ejemplo y nos serviremos prioritariamente de los nombres de artistas para amojonar y ordenar cronológicamente nuestra historia desde esas avanzadas fechas del siglo XVI.

EL TERRITORIO. Por otra parte, dada la importancia que hasta ese siglo han tenido la constitución gremial y los talleres artísticos locales y que sigue manteniéndose, podemos desplegar nuestro estudio prestando especial atención a los diversos territorios de Vasconia, aunque conscientes de que para algunos artistas especialmente importantes no existieron fronteras que les impidieran contratar obras en las diversas provincias del País.

Pintura y escultura. Algunos historiadores han señalado la mayor relevancia y calidad que parece tener, en el siglo XVI, la escultura vasca en comparación con la pintura. Esta apreciación responde a la realidad, sobre todo si se aplica a las provincias cantábricas, pero no resulta tan exacta si se piensa en el reino de Navarra donde una infravaloración de los pintores parece más bien fruto del desconocimiento de una documentación que ha ido desvelándose sólo en fechas recientes, merced a la meritoria labor de investigadores locales. Es, pues, Navarra la región por donde iniciaremos nuestra reseña sobre los pintores del Alto Renacimiento.

• PINTORES Y TALLERES NAVARROS

MAESTRO ORORBIA

La ***parroquia de San Julián de Ororbia*** posee uno de los conjuntos más estimables de tablas pintadas en Navarra en la primera mitad del siglo XVI. La iglesia es del siglo XV; pero no debió de terminarse hasta las primeras décadas del siglo siguiente.

El **retablo**, que podría datarse en torno a 1530[3], se compone de tres pisos y cinco calles, y combina esculturas y pinturas. Las tablas pictóricas del primer cuerpo relatan escenas de la vida de San Julián, extraidas de la *Leyenda Dorada*: el ciervo anunciando al santo que va a matar a sus padres, San Julián informado por su mujer del homicidio, etc.

El segundo piso recoge escenas de la Infancia de Cristo; en el piso superior, la Anunciación, la Visitación, la Virgen con el Niño entre los Santos Abdón y Senén, el Nacimiento y la Epifanía. En el ático las escenas de la Crucifixión.

El estilo de este anónimo **Maestro de Ororbia** muestra un compromiso entre la corriente de *influencia flamenco-germánica* y el *italianismo renacentista*. Sabe equilibrar la composición mediante la simetría; le gusta lo narrativo; tiene interés por el paisaje sobre el que hace destacar las figuras; en éstas prefiere la elegancia de los ademanes; y se complace en el estudio de la perspectiva en sus arquitecturas; todo lo cual demuestra el conocimiento que el pintor tuvo de las nuevas corrientes estéticas llegadas de Italia.

Pero, al mismo tiempo y, como es habitual en estos primeros años del siglo, estos rasgos se mezclan con otros procedentes de Flandes y

RETABLO DE SAN JULIAN DE ORORBIA (N).





Retablo de Zizur Mayor (N).





Pinturas murales de Oriz (N).





Retablo de Santa María. Eguiarreta (N).





Alemania: el gusto por los pequeños detalles, la minuciosidad con que trabaja todos los elementos de la composición, los pliegues quebrados de las vestiduras de los personajes y la profundidad de los paisajes, sugieren un influjo de las estampas de Durero y de los pintores rafaelescos de Flandes[4].

Juan de Bustamante

Quizá haya que considerar a Juan de Bustamante como el más dotado de los pintores navarros de su generación. Una de sus mejores obras es el conjunto de pinturas del **retablo renacentista** de **San Juan Bautista de Huarte.** En el testamento del artista de 1553 se alude a la deuda de 120 ducados que faltaban por pagar por este retablo; y en 1555 la viuda del pintor, Catalina de Iturmendi, llega a un convenio con la parroquia en el que se dice que la obra había sido realizada unos 20 años antes (c.1535 0 1536)[5].

El **retablo** de Huarte, que debe de ser contemporáneo del de Zizur Mayor, tiene en su segundo cuerpo cuatro tablas pintadas, que representan la Anunciación, la Natividad de María, la Epifanía y la Presentación en el templo; en la hornacina central va la talla de la Coronación de la Virgen. En el ático, pinturas sobre la Via Dolorosa y el Descendimiento, flanqueando a una talla de Cristo Crucificado entre Maria y San Juan.

Las **características** reseñables de Juan de Bustamante son que domina el *dibujo* y lo completa con *colores vibrantes*. En las *composiciones* parece inspirarse en grabados que se repartían por los talleres hispánicos de la época. Para el grupo del Descendimiento, por ejemplo, debió de encontrar un modelo en una estampa de Marcantonio Raimondi. La escena de la Cruz a cuestas es idéntica a la del retablo de Zizur. Por otra parte, este ***estilo italianizante*** del maestro, presente en los efectos espaciales de la Anunciación y del Nacimiento, no carece de ciertos ecos flamencos.

Retablo de Zizur Mayor. Igualmente interesante y valioso es el **retablo de Zizur Mayor**, conjunto verdaderamente monumental.

Es un **retablo** de cuatro cuerpos y cinco calles, que ostenta quince tablas pictóricas, supuesto que la calle central, en sus tres nichos centrales, alberga esculturas. En el banco, Juan de Bustamante pintó cinco escenas de la Pasión. En el primer cuerpo se narra la vida y martirio del titular de la iglesia, San Andrés; en el segundo cuerpo, la vida de la Virgen; las dos tablas del ático presentan a Santiago y San Roque a un lado, y San Miguel y San Julián en el otro.

En **el estilo** de Juan de Bustamante en Zizur se acentúa el *aire expresivista*. La mezcla de *caracteres italianos y nórdicos* va unida a cierta preferencia por las composiciones complicadas y al movimiento de los personajes, Este dramatismo queda bien patente en las escenas que se desarrollan en el banco. Caracterizan también a Juan de Bustamante las *intensidades cromáticas*, y en sus figuras masculinas, el gusto por las posturas algo forzadas, a veces vistas de espaldas, las anatomías hercúleas y los rostros angulosos, y un cierto «horror vacui» que irá desapareciendo en los períodos posteriores del Renacimiento.

Retablo de Galar. Aunque no estén documentadas, pueden atribuirse a **Juan de Bustamante** las pinturas del **retablo de Galar** (Esparza). Sobre un banco (con esculturas), se alzan dos cuerpos, cinco calles (incluida la central que tiene esculturas) y un ático con tres casas. En total hay diez tablas pintadas con temas referentes a la Infancia de Jesús, la vida de San Esteban y la Pasión, pinturas que fueron restauradas en 1945.

En cuanto al **estilo,** en ellas hay *italianismos* que se reflejan en interesantes efectos de perspectiva y grandes arquitecturas de fondo combinadas con un fuerte dramatismo en los rostros y actitudes de los personajes.

Todo ello, unido a la preferencia por la intensidad de los colores primarios, ha permitido a Rogelio Buendía concluir que la obra se sitúa dentro del **círculo de Juan de Bustamante**, y más probablemente de su taller, ya que las figuras carecen del alargamiento premanierista que caracteriza al maestro en los retablos de Huarte y Zizur Mayor. En cambio, Angulo Iñiguez lo relaciona con las pinturas del retablo de San Juan Bautista de Burlada, obra del pintor **Juan del Bosque** (Museo de Navarra).

Atribuciones. Otro **retablo** con varias pinturas que se han atribuido, al menos, al círculo de Juan de Bustamante es el de la ***parroquia de la Asunción de Zabalza***.

Lo mismo puede decirse del **retablo de Setuáin,** hoy en el Museo de Navarra.

Juan del Bosque

El nombre de **Juan del Bosque** está también ligado a las pinturas que decoraban el **«Salón de las Batallas» del palacio de Oriz** (hoy en el Museo), que ilustran varios pasajes de la Guerra de Sajonia que terminó con la victoria de Carlos V en Mühlberg. Las escenas están claramente inspiradas en grabados de la época y realizadas en **grisalla**. Se fechan hacia **1550**[6].

Retablo de Burlada. También son de Juan del Bosque las pinturas del **retablo** de la ***parroquia de San Juan Bautista de Burlada***, que, comprado en 1956 por la Diputación, fue trasladado e instalado en la *capilla del Museo* (antiguo Hospital de la Misericordia de Pamplona).

El **retablo**, compuesto de banco, dos cuerpos y cinco calles, está dedicado a San Juan Bautista; y a excepción del banco y de la calle central que albergan obra escultórica de Esteban de Obray, el conjunto iconográfico lo integran varias tablas pictóricas.

El *primer grupo* del retablo presenta algunas escenas del Bautista: el Bautismo de Cristo, las amonestaciones del santo a Herodes y Herodías, la entrega de la cabeza del Bautista –escena que repite un modelo de Lucas de Leyden– y la degollación del santo Precursor.

En el *segundo cuerpo* encontramos composiciones de santos emparejados. En el registro inferior del ático, la Anunciación, el Nacimiento, la Virgen con el Niño y San Juanito, la Vi-

4. P.L. ECHEVERRIA GOÑI, *Voz «ORORBIA». En G. E. N., Pamplona 1990, 422-428.*

5. *La pintura había sido tasada en 804 ducados viejos y 9 reales y medio de plata. Nada se dice de la escultura que contrató conjuntamente con la pintura el propio Juan de Bustamante.*

6. F. SANCHEZ CANTON, *Las pinturas de Oriz y la guerra de Sajonia*. Pamplona 1944.

sitación y la Epifanía, en tanto que el coronamiento del retablo está reservado a la Stma. Trinidad rodeada de ángeles (siguiendo un grabado de Durero) entre los evangelistas San Lucas y San Mateo.

Por **el estilo,** como en Juan de Bustamante, también en Juan del Bosque se observa la amalgama de *inspiraciones italianizantes* y *flamencas*, conjugada con un cierto influjo de pintores de la *escuela aragonesa*. De origen italiano parece la tendencia a hacer visible las perspectivas en pavimentos y arquitecturas, y el gusto por la elegancia de las figuras vestidas a la moda del emperador. Sin embargo, la expresividad de los rostros, en ocasiones de configuración alargada y el detallismo de los ropajes, la forma de las cabelleras y, en general, los rasgos de las figuras y los fondos paisajísticos acusan una cierta vinculación con las corrientes de la pintura flamenca.

Ramón Oscáriz y su Taller

Una copiosa producción pictórica de esta primera mitad del siglo XVI es la que salió del taller de los Oscáriz en Pamplona.

Fue una familia de *tres generaciones* de artistas. El jefe de esta saga familiar fue **Menaut Oscáriz**; pero el que se señaló por la cantidad y la calidad de su producción fue su hijo y heredero **Ramón Oscáriz**. Artista muy apreciado por sus coetáneos, fue honrado con el cargo de «Rey de Armas»[7], cargo en el que le había precedido Juan del Bosque.

Retablo de Eguiarreta. Una de sus primeras obras, y de las más apreciables, es el conjunto de tablas que pintó para el **retablo** de la ***parroquia de Santa María en Eguiarreta***.

Es un ***retablo plateresco*** en el que se exhiben **esculturas de Juan de Landa** (1540). La obra pictórica debió realizarse años después, entre **1551 y 1553**.

Pinturas. Situadas en el tercer cuerpo del retablo, estas pinturas narran la *vida y martirio de San Pedro*, añadiéndose además figuras de varios *santos*: San Francisco y Santo Domingo, Santa Brígida y Santa Marina, etc.

En esta primera obra documentada, Ramón Oscáriz muestra ya un **estilo propio**, como artista que ha asimilado, sobre todo, *influencias flamencas*, visibles en el dramatismo que sabe dar a ciertas escenas, y en la tendencia a endurecer la expresión gestual de los personajes. Por lo demás, el *gusto italianizante* es más moderado y se muestra en la estilización de las figuras y en el gusto por las arquitecturas de fondo. Una característica más propiamente suya es la afición a *emparejar a los santos* destacándolos sobre el paisaje, a vestir a sus personajes con ricas *telas, brocados y pedrerías*, y a emplear *colores primarios*, rojos, amarillos y verdes.

Tablas de Aguinaga. De la ***parroquia de San Pedro de Aguinaga*** pasaron al Museo Diocesano **ocho tablas** que pintó Ramón Oscáriz en los años anteriores a 1550.

En cuatro de ellas se representan escenas de la *Pasión* que se asignan a la mano del maestro; las otras cuatro, dedicadas a escenas de la *vida de San Pedro*, de un estilo más lineal pueden atribuirse a oficiales de su taller.

Retablo de Aquerreta. Por afinidad estilística con la obra de Eguiarreta, se han atribuido a Ramón Oscáriz, las pinturas del **retablo de Aquerreta** (**Esteribar**), *renacentista,* que podrían ser de la etapa central del artista.

Sobre un pequeño pedestal se alza un primer cuerpo en el que se exhiben las tablas representando las escenas de la *Pasión*; en el segundo piso se ven figuras de *santos*; en el tercero, figuras de *santas* y *Pentecostes*.

En estas pinturas Ramón Oscáriz sigue manteniéndose a medio camino entre lo flamenco y lo italiano.

Altar de Berriosuso. En el **altar mayor de la *parroquia de Santa Eulalia*** en Berriosuso (**Ansoain**), debió de actuar Ramón Oscáriz junto con su sobrino **Pedro de Alzo y Oscáriz** cumpliendo un ***programa mixto*** que incluía esculturas de bulto con tablas pictóricas.

En el segundo cuerpo se suceden la pintura de Santa Eulalia ante el juez, la imagen de bulto de la titular y la imagen del martirio de la santa. En los guardapolvos, se superponen las pinturas de Santa Lucía y San Fermín en el lado del Evangelio y Santa Bárbara y San Martín en el lado opuesto.

Son pinturas que corresponden al **estilo** del taller de los Oscáriz: figuras de *canon alargado*, que ocupan toda la composición –en el caso de los santos del guardapolvos–, o bien formando escenas enmarcadas por arquitecturas de firme trazo.

Retablo de Arre. Las pinturas del **retablo de San Román** de **Arre** se consideran como las *más representativas* y de *más calidad* de Ramón Oscáriz.

Enmarcadas en una **mazonería plateresca**, las pinturas del primer cuerpo refieren episodios de la *vida de San Román*: su crucifixión, la preparación de la hoguera, el santo ante el rey, y el prendimiento. La efigie estatuaria del santo se aloja en la hornacina central. Las pinturas del segundo cuerpo narran la *vida de la Virgen* en tablas situadas a ambos lados del grupo escultórico de María sentada con el Niño Jesús y San Juanito con ángeles. En el ático, escenas de la ***Pasión*** flanquean el Calvario.

Dentro de la vasta producción del Rey de armas, el retablo de Arre se sitúa en su *período maduro*, antes de 1570. Los personajes se mueven ante grandes arquitecturas renacentistas que comparten los fondos con el paisaje. Oscáriz repite *su característico modelo humano*, de pómulos salientes y ojos rasgados que imprimen una peculiar expresión, no exenta de cierta dureza, tendente hacia la caricatura.

Otras obras. Al mismo artista parece que se deben las pinturas de la ***parroquia de San Millán de Lete*** (Iza), en un **retablo de San Blas**, y fechado en **1554**. Tiene tablas que representan escenas de la flagelación y martirio de San Blas y figuras de otros santos[8].

Huelga decir que repartidas por el reino de Navarra no faltan otras **pinturas retablísticas** en lugares (*Sarriguren*, *Iroz*, *Aldaz*, *Cía*, etc.) donde parece reconocerse la mano de Ramón Oscáriz o de sus colaboradores y ayudantes de taller.



Retablo de Aquerreta (N).



Retablo de San Millán de Lete (N).

Retablo de San Román. Arre (N).





7. *El cargo consistía en guardar los libros de armas y expedir certificados de hidalguía. Sobre el clan de los Oscáriz, v. Mª C. GARCIA GAINZA, Los Oscáriz, una familia de pintores navarros del siglo XVI. En P. V., n. 114-115, 1969, 5-52; P. NAVASCUES PALACIO, R. Oscáriz, pintor navarro del siglo XVI. P. V., 1965, 26; E. CASADO ALCALDE, La pintura en Navarra en el último tercio del siglo XVI. Pamplona 1976.*

8. *V. una minuciosa descripción de estos dos retablos en Mª C. GARCIA GAINZA, O. c., 19-22 y 26-27.*



Retablo de San Martín. Catedral de Tudela (N).



Retablo de Santa Engracia. Sagaseta (N).
Ref. gráfica: Gran Enciclopedia Navarra X.

RETABLOS DE CADREITA (N).





MIGUEL DE BAQUEDANO

RETABLO DE ICHASO. Aunque los especialistas sitúan al pintor **Miguel de Baquedano** en paralelo con Juan de Bustamante como introductor de las formas rafaelescas en Navarra, y no obstante la temprana datación (1546) documentada de su obra en Ichaso (Basaburúa, Navarra), preferimos colocar cronológicamente a este artista, vecino de Pamplona, entre los *manieristas de la segunda mitad del siglo*.

Las catorce tablas del **retablo de Ichaso** que pintó sobre la vida legendaria del titular San Pedro constituyen una prueba de la franca y definitiva apertura del arte navarro a las creaciones del último Renacimiento italiano.

En **el estilo,** distanciándose de la agitación y los cromatismos de Juan de Bustamante y Ramón Oscáriz, en Baquedano lo que predomina es el dominio casi perfecto de la *perspectiva lineal*, la *claridad rafaelesca* de la composición, la mayor amplitud cedida al *espacio paisajístico* y el hábil juego de contrastes entre la *luz y la sombra*, en busca de la plasticidad de las figuras. La escena de la liberación de San Pedro, con la mitad del cuadro hundida en la oscuridad, parece un *anticipo del Caravaggio*. Es lamentable que de este artista sólo nos haya quedado esta obra documentada de la iglesia de Ichaso[9].

LOS PERTUS

En el último tercio del siglo XVI, bajo la influencia del *manierismo romanista*, hay que situar la actividad de varios pintores navarros suficientemente documentados, entre los que pueden destacarse a los Pertus, a **Juan de Landa** y a **Juan de Lumbier.**

Los Pertus constituyen otra de las sagas de pintores, tan frecuentes en la historia vasca de este período.

Pedro Pertus. En 1578, el tudelano Martín de Mezquita, tesorero de la catedral de Tarazona y patrono de la antigua capilla de San Martín, en la ***catedral de Tudela***, contrató con **Pedro Pertus**, residente en Zaragoza, las pinturas del **retablo de San Martín** dedicadas a la vida del obispo de Tours y al santo Pontífice del mismo nombre. «Todas las tablas ofrecen un estilo común, de calidad discreta, con actitudes y colorido manierista veneciano e intensos efectos de claroscuro»[10].

Miguel Pertus. En la ***parroquia de la Victoria de Cascante***, en la ***capilla de San Francisco de Paula***, se conserva un gran **lienzo** representando al titular, pintado en 1587 por **Miguel Pertus**[11].

Al **círculo de Pertus** (aunque no puede excluirse el de Juan de Lumbier) puede pertenecer también el cuadro sobre el ***martirio de San Bartolomé*** que decora el banco del **retablito** del santo en la ***parroquia de San Miguel de Corella***, y alguna otra pintura que posee el Museo de Arte Sacro de dicha localidad navarra.

JUAN DE LANDA

En las últimas décadas del siglo XVI y principios del siguiente adquiere fama Juan de Landa (a quien no hay que confundir con el escultor del mismo nombre, de una generación anterior), un pintor activo en Pamplona y su comarca. Su nombradía se debió en gran parte al hecho de que, además de como ***pintor***, se le contrataba como ***dorador***, ***estofador*** y ***policromador*** de esculturas y retablos. Como pintor, su estilo se caracteriza por sus composiciones más claras y desahogadas que las del período anterior, por sus escorzos, y por la elegancia y belleza que da a las figuras femeninas, en contraste con las masculinas en las que acentúa los musculaturas y los rasgos hercúleos.

PINTURAS EN TAFALLA. Entre sus obras documentadas, por contratos de 1596 y 1599, cuentan sus pinturas en **Santa María de Tafalla.**

De **Landa** son las **pinturas** del ***Sagrario*** y las que completan el ***retablo de Juan de Anchieta***, de cuya **policromía y estofado** se encargó el mismo Landa. Dichas labores, tras la restauración de 1976, lucen espléndidas, destacando por su fina labor, a base de rayados, punteados y escamas de gran esmero. En particular deben mencionarse los ***frisos*** de los bancos, pintados de manera muy detallada con ángeles, paisajes en cartelas y cenefas de perlas a imitación de joyas. Delicada es asimismo la pintura del ***sagrario***, especialmente en los pequeños bustos que figuran en los recuadros de los intercolumnios. También se debe a Landa la encarnación del ***Crucifijo*** anchietano llamado «del Miserere».

RETABLO DE CÁSEDA. Ya en los comienzos del siglo XVII, en la **parroquia de Cáseda**, al tiempo que *policromaba y doraba* el retablo de Anchieta, Landa *pintó* el **retablo de Santa Catalina.**

En el banco se representan la escena de la flagelación de la santa, la disputa con los doctores y el milagro de la rueda. Ocupa el único cuerpo del retablo el gran lienzo del martirio y glorificación de la santa y en el ático la traslación de su cuerpo. A cada lado del ático, como en su colateral simétrico, se representa un apóstol de estilo romanista. El gran lienzo de la titular narra el momento de la decapitación de la santa y se compone con la grandiosidad y elegancia propia del manierismo avanzado, no exento de toques tenebristas.

Y eso mismo podría decirse de las pinturas del **retablo de Santa Catalina y Santa Lucía** de la ***parroquia de Santa María de Valtierra.***

TABLAS Y RETABLOS. Del estilo de Juan de Landa son las cuatro tablas del **retablo mayor de Eransus** (Egüés, c.1600), que fue tasado en 1611. Están dedicadas a los episodios evangélicos de la Infancia y la Pasión de Cristo, pero desgraciadamente se encuentran en mal estado de conservación.

También se le atribuyen las **tablas de Sagaseta**, aunque con participación de otros pintores. En ambos conjuntos se observan los caracteres antes indicados, con cierta tendencia hacia el *tenebrismo*.

Las pinturas del **retablo mayor de Ansoáin**, no documentadas, se hallan también en la línea de la pintura de Landa. Conforme a la costumbre del momento, se distribuyen en el banco y en las calles extremas laterales (dejan-

9. C.M.N., V, 1, 263.
10. C.M.N., I, p. 255; v. También J. R. CASTRO, Cuadernos de Arte Navarro. Pintura. Pamplona 1949, 37-59; E. CASADO ALCALDE, O. c., 56-59.
11. C.M.N. I, 51 y 139.

do la escultura para las centrales). En la predela cuatro figuras: la Virgen con el Niño, Santa Ana con la Virgen, San Jerónimo y San Agustín. En las tablas de las calles, escenas de la vida de San Pedro; en el ático, el Calvario; todo en el *estilo manierista* de finales de siglo.

Otras pinturas en las que se adivina la mano del mismo artista podríamos hallar en **Arizaleta**, **Ilundáin**, etc.

Pero aquí no pretendemos agotar el catálogo de pinturas de Juan de Landa, ni podemos tampoco enumerar y apreciar su *labor como dorador y estofador* en muchos lugares de Navarra (Tafalla, Lumbier, Obanos, Añorbe, etc.).

Juan de Lumbier y su Círculo

En Juan de Lumbier tenemos otro pintor, coetáneo de Juan de Landa, en el que encontramos los mismos caracteres del ***manierismo*** propio del fin de siglo.

Retablo de Cadreita. En la ***parroquia de San Miguel de Cadreita***, en el **retablo de la Exaltación de la Santa Cruz**, las pinturas del banco son de un manierismo italianizante, con una composición y un colorido muy característicos de este pintor. El las contrató en el año 1608, según consta documentalmente en el Archivo de Protocolos de Tudela.

Otras tablas del mismo retablo se conservan aún en los muros frontales del crucero. Probablemente también son de él o al menos de su círculo las pinturas sobre tabla del **retablo de la Asunción** en la misma iglesia, retablo documentado *del ensamblador* **Blas de Arbizu**.

Obras varias. De Juan de Lumbier son las alegorías de las **Virtudes** pintadas en el **retablo de San Juan Bautista**, de ***Cortes de Navarra***. Fueron contratadas por él en 1608.

También son suyas las del **retablo de San Juan** en la ***iglesia de la Victoria de Cascante***, y las tablas dedicadas a las santas Agueda y Engracia que se hallan en la sacristía.

En esos años finiseculares sitúa Angulo Iñiguez[12] las pinturas del **retablo de la Virgen del Rosario** de la ***parroquia de San Esteban de Arguedas***, en un **estilo** *italianizante*. Pueden atribuirse a maestros formados en la *escuela aragonesa*, aunque uno de ellos recuerda el estilo de Juan de Lumbier. El *estilo rafaelesco* se hace notar sobre todo en los paneles del primer cuerpo, dedicados a biografiar a la Virgen. Los personajes de primer plano, bien iluminados, destacan sobre el fondo de penumbras. Ese efecto es especialmente notable y feliz en las escenas de la Natividad y de la Presentación del Niño. En el segundo cuerpo, donde se efigia a la Virgen del Rosario con los símbolos de la Letanía, Santo Domingo a sus pies, y la Visitación, hay pinturas de distinta mano y de inferior calidad.

Del mismo **estilo** *manierista italianizante* son también las pinturas del **retablo de la Purísima**, con escenas de la Infancia de Cristo, en la ***parroquia de Santa Magdalena de Ablitas***[13]. Ese retablo fue contratado por Juan de Lumbier y Pedro de Fuentes en 1625. En él la *Huida Egipto* sobresale por su composición y sus contrastes de luces, mientras que las escenas restantes y el equilibrio en la composición acusan una cierta influencia rafaelesca.

Pinturas de claro **sello romanista**, datables probablemente de principios del siglo XVII (algunas de ellas asignables al círculo de Juan de Lumbier), se hallan dispersas por varias iglesias de la **merindad de Tudela**:

- en la sacristía de la ***parroquia de Cabanillas***;
- en el **retablo de Santa Ana** de la ***parroquia de San Juan Bautista*** de ***Cintruénigo***;
- en los **retablos de San Bartolomé y de San Joaquín** de la ***parroquia de San Miguel de Corella***;
- en el ***Museo de Arte Sacro*** de ***Corella***;
- en el **retablo de San Isidoro** de la ***parroquia de Villafranca***;
- y en otro retablo de la ***parroquial de Fitero***.

También recuerdan el **círculo de Juan de Lumbier**:

- las **pinturas murales del trascoro** de la ***catedral de Tudela*** sobre el tema de la resurrección de los muertos y el Juicio Final;
- así como varias tablas procedentes del antiguo **retablo de San Joaquín**, hoy desmembrado, que se encuentran en la ***capilla claustral de la Escuela de Cristo, en Tudela***.

• Los pintores manieristas de Álava

No ofrecen gran calidad las pinturas protorrenacentistas que pueden encontrarse en los retablos de Álava. Predominan en ellos los *rasgos propios de una pintura popular*, y quizá por esa misma minusvaloración artística, sólo algunos fragmentos han resistido los avatares del tiempo.

Dos conjuntos pictóricos que merecen mencionarse son los de **Morillas**

- pinturas sobre la vida de San Pedro, debidos al pincel de **Martín de Oñati**,
- y el **retablo mixto** de ***Subijana de Morillas***, otorgado en almoneda en 1563, y cuya pintura fue contratada al año siguiente por **Juan de Salazar**, contrato que en 1567 fue traspasado a **Tomás de Oñati** y a **Andrés de Miñano.** A excepción de los dos grupos escultóricos centrales, dedicados a Nuestra Señora y al Calvario, el resto del retablo está constituido por tableros pictóricos sobre los misterios de la Infancia y la Pasión de Cristo, Evangelistas, santas y alegorías de Virtudes. En todos ellos es palpable la imitación de *modelos de la escuela valenciana* coetánea, de los Massip y Juan de Juanes[14].

En estado fragmentario nos han llegado otras pinturas que quizá merecen aquí una mención:

- una representación del *Bautismo de Cristo* del **retablo de San Juan de Munain**,
- la *Inmaculada* de **Eguino**,
- la *Virgen con los Santos Juanes* del **retablo de Asteguieta de Guereña**
- las tablas del *Nacimiento y la Epifanía* de **Añes**, hoy en el Museo de Vitoria, inspirados a través de grabados, en obras de Martín de Vos.

Retablo de San Esteban Arguedas (N).





Ref. gráfica: Gran Enciclopedia Navarra I.

Retablo de San Pedro. Morillas (A)



Ref. gráfica: Retablos 2.

12. *Pintura del siglo XVI*. En A. H., t. XII, 1954, p. 334-335.
13. C.M.N., I, p. 5.
14. M. PORTILLA, *Los retablos de Morillas y Subijana de Morillas (Álava)*. En B. I. S. S., 1962, 94-97 y 81-85.















1 y 2.- Detalles del retablo de la iglesia de San Julián. Ororbia. 3 y 10.- Detalles del retablo de la iglesia de Santa María. Eguiarreta. 4.- Detalle del retablo de la Virgen del Rosario de la iglesia de San Juan. Burlada. 5.- Retablo de la iglesia de San Román. Arre. 6, 7, 8 y 9.- Detalles del retablo de la iglesia de San Andrés. Zizur Mayor.









¶


ECCE
HOMO







1, 5 y 7.- Detalle del retablo de la iglesia de la Transfiguración. Aquerreta. 2.- Detalle del retablo de la iglesia de San Millán. Lete. 3.- Detalle del retablo de San Martín. Catedral de Tudela. 4.- Detalle del retablo de la iglesia de San Andrés. Zizur Mayor. 6, 9 y 10.- Detalle del retablo de la iglesia de San Pedro. Ichaso. 8.- Detalle del retablo de la iglesia de Santa María. Eguiarreta.





1





3/4





¶





1.- Retablo de San Martín. Catedral de Tudela. 2.- Retablo de la Asunción. Iglesia de la Victoria de Cascante. 3.- Retablo de San Miguel Arcángel en la iglesia Santa María de Cáseda. 4.- Retablo de Santa Catalina de Alejandría en la iglesia Santa María de Cáseda. 5.- Retablo de San Pedro de Ichaso.



RETABLO DE LA COLEGIATA DE ZENARRUZA. (B)







Ref. gráfica: Retablos 2.



Besamanos ante Fernando "el Católico"

TRÍPTICO DE ZUMAIA (G).







Ref. gráfica: Retablos 2.

15. Erretauloak. Retablos. 2 vols. Gob. Vasco, Vitoria 2001.

PINTURA MURAL. Más que la pintura figurativa y de devoción, abunda en este final del siglo ese género de pintura, de complemento decorativo, que se denomina **pinceladura mural**.

Son unas **39** las **iglesias alavesas** que conservan restos de este tipo de decoración, que consiste en un revestimiento de pintura de trazos casi exclusivamente **ornamentales**, de colores negros o grises, con técnica de *temple aplicado en seco*. Pueden citarse como particularmente decorativas las realizadas por:

- **Martin de Oñati** en la parroquia de San Mamés de Oteo (1541),
- **Juan de Elejalde** en Artaza 1569,
- **Tomás de Oñati** en Ariñez 1578,
- **Juan de Armona** (1541) autor de las *grisallas* del *coro de Escolumbe*.

Esta especialidad pictórica de la pintura de fin de siglo, a veces con cierta pretensión figurativa, habría que relacionarla con el arte, entonces especialmente estimable y cotizado, del estofado y policromado de las esculturas.

• LA PINTURA MANIERISTA EN BIZKAIA

RETABLO DE ZENARRUZA. Por su complejidad, pues es una mezcla de elementos arquitectónicos, esculturas, relieves y pinturas, el **retablo *de la antigua colegiata de Santa María de Zenarruza*** (Markina-Xemein) dispone de abundante bibliografía porque despertó el interés de los historiadores. Recientemente ha sido seleccionado para figurar en la espléndida obra que estudia los principales retablos del País Vasco, realizada por un equipo de especialistas bajo la dirección de P.L.Echeverría Goñi y patrocinada por el Gobierno Vasco[15].

El retablo de Zenarruza consta de banco, predela, dos cuerpos y ático; tiene tres calles, la central escultórica y las laterales pictóricas.

Prescindimos de las esculturas de la Andra-Mari del siglo XIV, en el nicho central del primer cuerpo, y de la Coronación de María y el Calvario del siglo XV en los niveles superiores. Advertimos la calidad artística de los ***cuatro lienzos pictóricos*** laterales, que despliegan los cuatro habituales episodios de la Virgen. Han sido atribuidos a **Francisco Vázquez**.

A nuestro juicio no se ha ponderado debidamente **la calidad** de estas tablas que superan el Primer Renacimiento. El dominio de las *anatomías*, la maestría en la *composición* en la que se inserta con acierto la perspectiva, las *armonías cromáticas* de los colores cálidos con las azules lejanías, todo manifiesta a un manierista de alta calidad.

Su **mazonería**, atribuida a **Juan de Ayala**, es también compleja, disponiendo de columnas y pilastras, tímpanos en el ático, frisos y bandas de ornamentación plateresca, más algunos elementos barrocos.

RETABLO DE IBÁRRURI. Otra de las obras que habría que recordar aquí es el **retablito** que, procedente de la ***parroquial de Ajurias*** (Ibárruri) se guarda hoy en el Museo Diocesano, y que representa el tema de la Crucifixión; puede considerarse como *netamente flamenco.*

RETABLO DE PORTUGALETE. También merece atención y aprecio el **pequeño retablo** que se guarda en la ***sacristía de Santa María de Portugalete***, después de haber presidido la capilla llamada de Santiago (o «de Gorostiza»).

Es un bello **tríptico flamenco** que consta de tres tablas representando la Coronación de la Virgen en la central y la Ascensión del Señor y la Asunción de María en las laterales.

Sus figuras muestran un cierto refinamiento manierista; y el autor, según algunos, podría haber sido **Guiot de Beaugrant**; aunque se le ha relacionado con la pintura de Memling, sin que se excluya cierto aire italianizante.

MEDIO SIGLO DE SILENCIO. Sesmero advierte el vacío que se abre en el Señorío, al menos en lo que se ha conservado, entre las dos obras de pintura local (de Zenarruza y Ibárruri) de los años centrales del siglo, hasta llegar a algún pintor como **Francisco de Mendieta**, un artista natural de Elorrio y decorador de iglesias, que, sin duda ya declinando el siglo, realiza algunas obras como el "**Besamanos ante Fernando el Católico**", cuadro abrumadoramente descriptivo, más estimado por su significación histórica que por su valor creativo.

• LA PINTURA IMPORTADA EN GIPUZKOA

En esta Provincia, al margen del trabajo de dorar y policromar esculturas, tarea en la que se especializaron ciertas familias de artistas (Araoz, Olazarán, Breheville, Elexalde), no hallamos ningún pintor que merezca recordarse por su trabajo auténticamente artístico, en esta segunda mitad del siglo XVI.

Todo lo que se conserva de valioso es de importación; concretamente, son piezas, en su mayoría **trípticos**, que los almirantes y capitanes compraban o encargaban en **talleres de Flandes** con el fin de decorar los altares de sus capillas e iglesias. Estos trípticos flamencos pertenecen a la época en que los buenos maestros de Flandes estaban muy influidos por el arte del renacimiento italiano, es decir, ya bien entrado el siglo XVI. Al fin de siglo esta importación se hizo de piezas de pintores españoles: Luis de Morales, el Greco, etc. Destaquemos las piezas más notables por su valor.

TRÍPTICOS DE ZUMAIA. En la **capilla de San Bernabé** de la ***parroquia de Zumaia*** se conserva un **tríptico** que debió de encargar el almirante Elorriaga. En la tabla central se representa la Crucifixión, los donantes en la parte baja, y San Pedro en medio de ellos.

Se trata de una pintura del **siglo XVI**, pero que imita o copia modelos de los grandes maestros flamencos del siglo anterior, quizá Van der Weyden o Van der Goes. Composición, dibujo y colorido a algunos investigadores les suscitan reminiscencias del Jan Joest de Calcar y también de Quentin Metsys.

En la misma iglesia de Zumaia, en otro pequeño **tríptico** (1,75 x 1 m.) que ostenta un *grupo escultórico en su caja central*, se han pintado las puertas con las escenas del Lavatorio y de la Aparición a la Magdalena; y en el anverso con otras escenas evangélicas, que han sido atribuidas a **Van Connixloo**, por razón de su estilo en paisajes y arquitecturas.

El políptico de Bergara. La obra más importante en este capítulo de pintura renacentista importada en Gipuzkoa, es indudablemente el **políptico** que se conserva en la ***parroquia de San Pedro de Bergara*** (guardado en la sacristía), de cuyo origen, autoría y destino nada se sabe.

Consta de ***nueve tablas***, en tres calles; ha desaparecido la tabla central. Cada tabla mide 0,66 x 0,61 m. Las más próximas al centro en las que se ve a los donantes y su numerosa familia son las que tienen mayor valor artístico. Las otras, cuya temática es de difícil interpretación, salvo la Misa de San Gregorio, son de menor calidad.

Recientemente los temas de las tablas han sido identificados con la *leyenda de San Miguel del Monte Gárgano*, dando por supuesto que el titular del retablo era el Santo Arcángel, hoy reemplazado en el nicho central por una talla de San Pedro, del siglo XVII[16]. Las tablitas de la predela, con las figuras de los Apóstoles, son especialmente valiosas. Este políptico tiene un encuadre gótico; se le ha datado en la cuarta década del siglo XVI, y atribuido, con poca seguridad, a Van Orley.

* * *

Otros pinturas de mano extranjera que podrían mencionarse, siquiera sea por el influjo que tales obras pudieran ejercer sobre los artistas locales, son:

- **El tríptico de Elgeta**, bastante deteriorado.

- **Tabla de la Virgen con el Niño**, propiedad del ***Museo San Telmo***, que, si no es del círculo de Gerard David (como ya recordamos), podría atribuirse al taller del citado Van Connixloo, y otras dos (del mismo Museo) representando a los Santos Juanes que corresponden al siglo XV.

- **Tabla de la Anunciación de Loyola.** Más información tenemos de la pequeña **tabla de la Anunciación** en el ***Oratorio Antiguo de la Casa-Torre de Loyola***, pues sabemos que fue regalo de bodas de la Reina Católica a su dama doña Magdalena de Araoz cuando se casó con el mayorazgo de los Loyola. Ha sido atribuida al pintor flamenco Joan Prevost.

- **Tríptico de Aizarna.** De especial interés y calidad nos parece el **tríptico** que se guarda en la ***parroquial de Aizarna***. Dedicado al tema de la *infancia de Cristo*, ostenta en su gran tabla central la Adoración de los Pastores, y en las puerta laterales, dos escenas de la Infancia de Jesús por cada lado.

Dibujo y colorido revelan una **sensibilidad manierista** (c.1540) y varias de las escenas, muy complejas y ricas de personajes, el artista (se ha pensado en el circulo de Aertsen, de Amberes) ha sabido componerlas con notable pericia.

En el reverso de las tablas (pintadas probablemente por otra mano) se ve a la pareja de donantes, él protegido por Santiago ecuestre y ella por Santa Catalina de Alejandría.

- **En el Museo de San Telmo.** Entre las pinturas importadas que hoy posee el **Museo San Telmo de San Sebastián** puede también destacarse varias tablas de origen flamenco,

- **La Verónica** de principios del siglo XVI
- **La Virgen de la uvas** que podría atribuirse a un seguidor de Gerard David
- **La Casta Susana** parece de pleno siglo XVI, en la que se adivina a un flamenco admirador del arte clásico italiano (tal vez Jan de Metsys).

2.
■ Los escultores de transición

• La estela plateresca

Pierres Picart. Ya hablamos de la influencia que tuvo que ejercer **Gaspar de Tordesillas** cuando trabajaba en Oñati. También nos detuvimos ante la importante obra escultórica que realizó en esa villa **Pierres Picart.** De este artista sabemos documentalmente que trabajó en Navarra y en Álava, y que acabó residiendo en Huarte-Arakil[17].

Esculturas en Huarte-Arakil. Allí debió de residir algunos años, pues en 1574 contrata tres retablos que no se han conservado, y que con un grupo de colaboradores[18] empezó a tallar las esculturas del retablo. Este fue desmontado más tarde y sustituido por otro rococó; pero *se conservaron las esculturas* del antiguo. A la mano de Picart y de su colaborador Pedro Francisco se atribuyen los relieves de la Pasión, y al «Fraile» la escultura de la Virgen con el Niño, el relieve de Salomé, y algunas figuras de santas en la iglesia de Huarte-Arakil.

Pierres Picart *trabajó también en Salvatierra* (Álava), no lejos de Huarte-Arakil, donde se avecindó y donde casó a su hija con el escultor Lope de Larrea, de quien hablaremos en seguida. Señalemos aquí que su larga vida le permitió a Picart evolucionar estilísticamente, iniciando la *transición al Romanismo*. Estaba algo preparado para ello, pues en el movimiento de las figuras, el plegado de los paños y el tratamiento de las cabelleras pueden verse reminiscencias de Berruguete[19].

Domingo Segura. Otro escultor cuyo nombre debe recordarse como artista que mantiene la fidelidad al Primer Renacimiento en el segundo tercio del siglo.

Retablo mayor de Santa María Magdalena de Tudela. A pesar de que fueron otros los maestros que pujaron en la almoneda, el que realmente lo realizó a partir de 1552 fue Domingo de Segura.

Este retablo, de **mazonería plateresca**, que ya recordamos en el capítulo anterior, consta de banco, cuatro cuerpos, y un ático, con cinco calles y cuatro entrecalles. Las cajas, rectangulares, están ocupadas por los personajes habituales en los altares de la época: los Apóstoles, los Santos Padres de la Iglesia occidental, y otros Santos y Santas, mientras en la calle central se sitúan las efigies del Crucificado, un magnífico y original Ecce-Homo y finalmente, la Asunción de la Magdalena rodeada por ángeles[20].



Retablo de San Antón. Zumaia (G).



Tríptico de Elgeta (G).

Tríptico de Aizarna (G).





Ref. gráfica: Retablos 2.



Pintura de una Verónica. Museo de San Telmo (G).

16. V.V., *Erretauloak* Retablos. T. II, 544.
17. En un documento de 1562 se dice «vecino de Oñate, de presente residente en la villa de Huarte de Valdearaquil».
18. Uno de ellos fue el entallador Pedro Francisco; otros pudieron ser Fray Juan de Beauves, un escultor muy estimado en aquel momento, y Lope de Larrea, yerno de Pierres Picart.
19. Mª A. ARRAZOLA, *Escultores del siglo XVI en el País Vasco*. En E. D., vol. XX, fasc. 45, 1972, p. 51.
20. C.M.N., I, 295.

¶



1.- Tríptico de San Bernabé. Iglesia de San Pedro. Zumaia. 2.- Tabla flamenca de Elgeta. 3.- Políptico de la iglesia de San Pedro. Bergara.





1.- Retablo de la iglesia de Santa María. Markina-Xemein. 2.- Virgen de la Viña. Pintura flamenca. Museo de San Telmo. Donostia. 3 y 4.- Retablo de la capilla de la casa torre de Loiola. Azpeitia 5.- Tríptico de Aizarna de la iglesia de la Natividad de la Virgen. Zestoa.



Retablo de San Juan Bautista. Tabar (N).





Retablo de Elvillar (A).





Ref.: Retablos 2

Con esta obra, según Weise, puede relacionarse un pequeño **retablo** de madera que se conserva en ***San Nicolás de Tudela***, en la capilla oriental del lado sur de la iglesia. «De pertenecerle, podría incluirse a Domingo Segura entre los artistas en cuyas obras perduró, hasta después de mediar el siglo, la tradición zaragozana de Joly y Forment: un estilo radicado en la fase inicial del Renacimiento». Por esa razón nos pareció adecuado citar en el capítulo anterior la obra realizada por Domingo Segura en Tudela[21].

Pedro de Pontrubel. Otro escultor que muestra la dirección imperante en esta mitad del siglo es el que trabajó en el **altar mayor de Tabar** (Navarra), tallando los relieves de la parte inferior. Probablemente se trata de Pedro de Pontrubel que sería sólo conocido por esta obra, y por haber iniciado el **retablo de San Román** en **Ezcároz**.

La obra de Pontrubel en Tabar, en contraste con las esculturas de los cuerpos superiores indudablemente de fines del siglo, nos lleva a pensar en un estilo anterior, por la esbeltez de los cuerpos y el nerviosismo preciosista de los movimientos[22].

* * *

En las provincias vascas hay también escultores que, como veremos en el caso de **Juan de Ayala II**, evolucionan **hacia el expresivismo**. Esto quiere decir que la corriente del Primer Renacimiento no se quiebra bruscamente ni siquiera al mediar el siglo.

Antes de que en Vasconia irrumpa con fuerza irresistible la corriente que en Valladolid representaba Berruguete, corriente que sólo se hará presente mediante la obra de López de Gámiz y Anchieta en Briviesca, tendrían que asumirse **otras influencias**[23].

• Influjos foráneos. Artistas extranjeros

En el segundo tercio del siglo XVI, el arte de las provincias vascas es un crisol en el que se funden influencias procedentes de La Rioja y Castilla, y del norte europeo. Tales influjos foráneos llegan muy explícitamente a Vitoria y a La Rioja alavesa, donde sobresalen artistas burgaleses, como **Ortega de Córdoba**, a quien se debe, por ejemplo, el **retablo de Fontecha** (1539).

Llegan también artistas procedentes de Europa, flamencos básicamente, contribuyendo al desarrollo de una todavía balbuciente escultura renacentista. Entre esos extranjeros merece destacarse a:

- **Pedro de Borges** (nacido quizá en Brujas, aunque Barrio Loza le atribuye una oriundez vizcaína), autor del bello y agitado **retablo plateresco** de la ***iglesia de Arriola***, acabado en 1548, y del más sencillo, y más manierista también, **retablo** de la ***iglesia de San Martín*** de ***Amoroto***[24];
- y, sobre todo, los **Beaugrant** y **Arnao de Bruselas**, que serán reemplazados pronto por artistas locales como **Juan de Ayala II** y **Andrés de Araoz**, quienes apropiándose el estilo de aquellos, lo difunden después por todo el País Vasco y Navarra.

Son ellos los que dan a la escultura vasca esa nota de *manierismo expresivista* que irá serenándose paulatinamente, para desembocar por mediación de una Castilla italianizante, en la *riada romanista*.

Los Beaugrant

De esta saga, quienes más nos interesan por su actividad en el País Vasco son tres: **Guiot**, que debió de ser el jefe del grupo familiar, su hermano **Juan**, que fue también figura destacada en la plástica renacentista en el área vasco-navarra; y un tercero, sobrino de los anteriores, llamado **Mateo**.

Guiot. A **Guiot de Beaugrant** se le encuentra documentado en Flandes ya en 1526, y se le debe la famosa ***chimenea de Brujas*** (1529--1532). Ya casado, vino a Euskal Herria y se estableció en Bilbao (1533).

El profesor Barrio Loza, en su fundamental monografía dedicada a los Beaugrant[25] piensa que trabajó de 1533 a 1546 en el desaparecido **retablo** de la ***catedral de Bilbao***, del que se conserva la **traza**; y ve huellas del estilo de Guiot en algunos restos que han quedado de esa obra. De él podrían ser las **cuatro *estatuas*** de Santos Padres de la catedral. Weise, por su parte, le atribuye la **Piedad** de la ***iglesia de San Antón***.

En el arte de Guiot de Beaugrant se hace bastante visible la influencia del **manierismo castellano**, especialmente de *Berruguete*.

Retablo mayor de Sta. M.ª de Portugalete, contratado en 1549, es su primera obra documentada.

Se trata de un gran conjunto que consta de zócalo de piedra, cinco pisos, tres calles y el consabido ático en el que la Trinidad sustituye al Calvario. En las entrecalles de los cinco cuerpos van estatuas de Evangelistas, Apóstoles y Padres de la Iglesia. Se da por supuesto que a Guiot de Beaugrant se le deben las escenas centrales de la Anunciación, la Asunción y la Trinidad. En cuanto a las otras, el análisis permite percibir, por lo menos, dos estilos.

La tradición del taller de Guiot de Beaugrant se hace evidente en las **esculturas del lado derecho**, figuras de canon muy alargado, en posturas inestables y agitadas, rostros de clásica belleza y vestiduras de pliegues blandos y menudos. Son esculturas que, según Barrio Loza, habría que atribuir al **taller de Guiot** y **Juan de Beaugrant**.

En cambio, en el **lado izquierdo** predominan figuras de mayor sequedad, rostros de facciones angulosas y vestidos de pliegues duros. La misma apreciación expresa Georg Weise observando la «esbeltez goticista de los cuerpos»[26]. Y puesto que documentalmente consta que en ese retablo colaboró **Juan de Ayala II**, ambos historiadores coinciden en atribuir a éste las esculturas de la izquierda.

Retablo de los Reyes en Sta. M.ª de Portugalete. En la misma ***iglesia de Portugalete***, puede pertenecer a Guiot de Beaugrant el pequeño **retablo de la Adoración de los Reyes**

21. *Sobre Domingo Segura, v. CASTRO, O. c., 51 ss; v. también G. WEISE, Die Plastik der Renaissance..., p. 84.*
22. *Mª C. GARCIA GAINZA, La escultura romanista en Navarra. Discípulos y seguidores de Juan de Anchieta. Pamplona, 2ª ed. 1986, p. 505.*
23. *T. BIURRUN SOTIL, La escultura religiosa y Bellas Artes en Navarra durante la época del Renacimiento. Pamplona 1935, p. 191.*
24. *M. PORTILLA, El retablo mayor de Arriola y los escultores Pedro de Borges, Andrés de Araoz y Felipe de Borgoña. En «Archivum Artis Lovaniensis». Lovaina 1981, 279-298. V. También J.A. BARRIO LOZA, Pedro de Borges y el retablo mayor de San Martín de Amoroto (Bizkaia). En L.D., vol. 22, n. 56, 1992, 175-180.*
25. *Los Beaugrant. En el contexto de la escultura manierista vasca. Bilbao 1984.*
26. *La Plástica del Renacimiento... Un resumen. Tübingen 1959, p. 28.*

de una capilla lateral, en el que se observa también el canon alargado de las figuras, los vestidos de amplios pliegues, y las facciones alargadas de la Virgen.

Altar en Balmaseda. De 1545 aproximadamente debe ser el **altar de la capilla del Santo Cristo**, en ***San Severino de Balmaseda***, donde, acompañando al Crucificado, se ven las figuras normales en los Calvarios. Es verdad que las figuras del zócalo tienen un canon más corto que el normal en las obras de Guiot, y podrían atribuirse a oficiales del grupo; pero la mano del jefe de taller reaparece en la figura de Cristo y en los rostros largos y descarnados de la Virgen y San Juan y de los apóstoles San Pedro y San Andrés. En ellas «la clara ***tendencia manierista*** es reconocible en la esbeltez de los cuerpos, la talla angulosa, el exagerado contraste de los movimientos, la delicada ondulación y la caprichosa agitación de los pliegues»[27].

Retablo en Zenarruza. Del taller de los Beaugrant salió también el retablo de la **capilla del abad Irusta** en ***la iglesia de la Colegiata de Zenarruza***, de datación indocumentada, probablemente entre 1540-1550. En él se talló la escena de la Virgen de las Angustias, con rasgos que hacen muy probable la atribución a Guiot de Beaugrant o a su sobrino Mateo, y según otros, a Juan de Ayala II.

El retablo de Elvillar. Guiot de Beaugrant es el que inició el **retablo de Elvillar**, indudablemente *el mejor de los retablos prerromanistas* en toda La Rioja alavesa. A la muerte del maestro en 1549, este interesante retablo fue terminado mediante la colaboración de varios maestros: **Juan y Mateo Beaugrant**, **Andrés de Araoz** y **Arnao de Bruselas**.

En este magnífico altar de la iglesia construida en gótico-tardío se perciben claramente las relaciones con el relieve de la Piedad de Ezcaray y con todo el grupo estilístico del manierismo flamenco por él representado. El carácter *todavía platerесco* de su estructura arquitectónica y los detalles escultóricos podrían tomarse como indicios para situar el origen del retablo de Elvillar por los años **1549-1560**, en los cuales se terminó también el altar de Portugalete. Los Beaugrant debieron de dirigir la obra al menos desde sus inicios en 1548 hasta 1550, quedando luego Andrés de Araoz como responsable hasta 1559.

El retablo consta de zócalo, dos pisos, tres calles y cuatro entrecalles, y tres casas en el ático. La iconografía que se exhibe corresponde a la habitual en los altares de la época: escenas de la Infancia de Cristo, y de la Pasión, intercalándose con imágenes de santos.

El análisis estilístico parece demostrar que a los *Beaugrant* hay que atribuir la mayoría de las figuras del lado derecho, y a *Araoz* las del lado izquierdo, siendo suya por los rasgos faciales la imagen de la Asunción[28].

Retablo de Markina. Parece que este es el momento de mencionar el gran **retablo de Markina**. Fue una empresa larga y compleja; y su abundante obra escultórica, alojada en 36 casilleros y dedicada a los misterios de la Virgen y de Cristo (Infancia y Pasión), evangelistas, santos y santas, no está suficientemente documentada. Se la ha relacionado con ***Diego Ruiz***, imaginero riojano, con ***Martín de Basabe***, de Aulestia, y con **Juan de Beaugrant**. En todo caso, a éste último parece que deben atribuirse algunos relieves de claro estilo expresivista.

Otras obras. Un estudio completo de la obra y el estilo de los Beaugrant debería incluir otras muchas obras realizadas especialmente en **La Rioja**:

- San Vicente de la Sonsierra,
- San Esteban y Santa María de Abalos,
- Santa Maria de Cañas,
- y en Ezcaray,
- así como su probable participación en otras iglesias de **Bizkaia** y **Navarra** (La Población y El Busto).

Arnao de Bruselas

Este flamenco establecido en Logroño, que tuvo su parte, como acabamos de señalar, en el retablo de Elvillar, fue uno de los mejores imagineros del Renacimiento hispano. Se le distingue por la *esbeltez de las figuras*, los trabajados *cabellos* y *barbas*, las agitadas *actitudes*, y las dinámicas *indumentarias*.

Weise dedica a Arnao un largo capítulo y le relaciona con los **retablos** de:

- ***San Martín de Alberite*** (Logroño),
- y ***Santa María del Palacio*** (Logroño)
- y **Genevilla** (Navarra)[29].

Asimismo se le ha relacionado con el **retablo de Angostina**, en cuya hornacina central luce la original *talla de Santa Coloma* (c.1550), una de las piezas más hermosas de la escultura alavesa, especialmente interesante por contraponer la gran expresividad del rostro a una actitud serena que la acerca al manierismo romano[30].

* * *

A esta nómina de artistas extranjeros que trabajaron especialmente en las zonas de La Rioja, Álava y Bizkaia, deben añadirse *los que se avecindaron en Navarra*, entre los que destaca **Jorge de Flandes** a quien recordaremos más tarde, en el capítulo de los manieristas navarros.

• Andrés de Araoz y su círculo

Andrés de Araoz nació probablemente en el pueblecito de ese nombre, a pocos kilómetros al sur de Oñati (Gipuzkoa). Pero durante su vida se avecindó en diferentes lugares (Vitoria, Genevilla...), mientras su trabajo le obligaba a firmar como «estante» en otros puntos de Navarra, Álava y Gipuzkoa.

Araoz es el escultor vasco que representa mejor la *corriente vallisoletana* en cuanto se funde en La Rioja con la *burgalesa* y la de *Forment*. La impronta berruguetesca de su particular estilo le pudo llegar mediatamente, a través de *Gaspar de Tordesillas*. Por otra parte, no es fácil hacer evidente lo que, en cada caso, le distingue de *Arnao de Bruselas*.

La actividad de este gran escultor vasco está documentada en varios lugares: Elvillar, Ge-

Guiot de Beaugrant



Cabeza de Santiago. Museo arqueológico e histórico. Bilbao (B).



Retablo de la Adoración de los Reyes. Portugalete (B).



Santo Cristo. La Asuncion. Elvillar (A)
Ref. gráfica: Los Beaugrant.



Retablo de las Angustias. Guiot de Beaugrant. Zenarruza (B).
Ref. gráfica: Retablos 1

27. Idem, 27.

28. La escena de los Pastores es la más segura escultura atribuible a Guiot de Beaugrant. J. A. BARRIO LOZA, *Los Beaugrant*, p. 92. El retablo de Elvillar, como fruto de dos importantes talleres – los Beaugrant y los Araoz– fue decisivo en la introducción del Manierismo en la región. P.L. ECHEVERRIA GOÑI, *Erretauloak. Retablos.* II, 607.

29. G. WEISE, *Die Plastik...*, pp. 69-75.

30. Según el C.M.N. II, 255, a esta imagen de Santa Coloma se le ha hallado una notable similitud con la Virgen sedente de La Población (Navarra).

LOS ARAOZ



Retablo de Genevilla (N).



Retablo de Lapoblación (N)



Retablo de Armañanzas. (N).
Ref. gráfica: C.M.N.



Retablo de Oikina (G).



Retablo La Asunción. Elvillar (A).
Ref. gráfica: Álava en sus manos.

31. Con motivo de la magnífica restauración de este retablo, se hizo y se publicó un estudio bibliográfico, iconográfico y estilístico, acompañado de una actualizada documentación que juzgamos modélica e indispensable para apreciar este retablo en su contexto histórico-artístico: P. L. ECHEVERRIA GOÑI, Asunción de ORBE SIVATTE, Fco. Javier ROLDAN MARRODAN, Rául MANZANAL NOGALES: *Renacimiento y Humanismo en Navarra. El retablo de Genevilla.* Pamplona, Gob. De Navarra, 1991.

nevilla, La Población, Eibar, etc. pero siempre en colaboración con otros artistas. De ahí que quizá convenga deducir sus rasgos estilísticos más característicos por observación de retablos menos complejos, como son algunas de sus obras en Gipuzkoa: Zarautz, Aia y Oikina.

En 1554 actúa en la ***iglesia de Aia*** hasta 1556. El retraso en entregar terminada su obra le ocasionó un 1559 un pleito que ni siquiera terminaría con su muerte en 1563. Es probable que ese retraso se debiera a otros trabajos contratados, por ejemplo, la ***sillería del coro de la iglesia de Getaria*** que desgraciadamente fue devorada por un incendio en 1597. Araoz sigue «estante» en Aia (1561) cuando está comprometido con Genevilla y La Población.

RETABLO DE GENEVILLA. Su documentada estancia en **Genevilla** parece que debería justificar la atribución del magnífico **retablo de la parroquia de San Esteban**; aunque no falta quien propone como autor a Arnao de Bruselas[31]. De Andrés de Araoz o de sus más íntimos colaboradores deben de ser los ***relieves del primer cuerpo***, en el que bajo arcos escarzanos se agrupan los Apóstoles de tres en tres, y los del segundo cuerpo dedicados a la vida y martirio del titular. La figura sedente del protomártir en la caja central, por su mayor clasicismo, es la que se ha relacionado con Arnao.

RETABLO DE LAPOBLACIÓN. También el **retablo** mayor de la ***parroquia de la Asunción en Lapoblación*** ha sido tradicionalmente atribuido a Andrés de Araoz. Se trata de una estructura formada por un zócalo, tres cuerpos, tres calles, dos entrecalles, y un ático de tres cuerpos, todo ensamblado con ornamentación plateresca. La iconografía combina relieves con esculturas exentas. Por su semejanza estilística con Genevilla se le ha situado en el *círculo de* **Andrés de Araoz** y **Arnao de Bruselas**. La crítica más reciente se inclina a atribuir la autoría de la mayor parte de la obra al segundo de dichos artistas[32].

RETABLO DE ELVILLAR. Ya hemos notado que Araoz intervino en **Elvillar** (Álava), encargándose de *terminar su soberbio* **retablo** *a la muerte de Guiot de Beaugrant*. Su mano se reconoce en la figura central de la *Virgen Asunta*, atribución a la que, a nuestro juicio, debería añadirse, al menos, la escena de la *Anunciación* que ocupa las enjutas del arco central.

RETABLO DE EIBAR. A Araoz se le debe parte del **retablo mayor** de la ***iglesia de San Andrés de Eibar***. Es una enorme maquinaria en la que sobre un pequeño zócalo y un banco se alzan cuatro cuerpos, con siete calles (incluyendo la central), y un soberbio ático. Las hornacinas son rectangulares y están separadas por columnas clásicas. En lo escultórico, el trabajo de los Araoz se limitó a las *tallas de la parte inferior* que son admirables.

Por comparación con obras documentadas anteriores, el análisis estilístico lleva a la certeza de que deben atribuirse a **Andrés de Araoz** solamente las *esculturas del banco*, y a su hijo **Juan** los *relieves del sotobanco* y los del *segundo cuerpo*.

Andres de Araoz. La mano paterna se reconoce en los pequeños relieves del banco con escenas de la Pasión de Cristo y en las magníficas figuras de los Apóstoles del primer cuerpo. Se advierte en Andrés de Araoz la *influencia de Berruguete*, no inmediata sino a través de Arnao de Bruselas[33].

Con todo, su modo de tallar la figura humana es tan personal que, a pesar de sus afinidades con Arnao, según Mª Asunción Arrázola, permite identificar con relativa facilidad sus obras: cabezas de cráneo ancho y huesudo, cabelleras revueltas y ensortijadas, acusado relieve de las venas de manos y pies, y drapeados vestimentales que, aunque siempre transparentando anatomías reales, ostentan abundantes y delgados pliegues, como si ya se empezara a buscar ese lenguaje de *recursos puramente plásticos* que caracterizará al *romanismo*.

Juan de Araoz. El estilo de su hijo Juan de Araoz en los relieves del banco inferior, dedicados a los primeros episodios del Génesis (Creación de Adán y Eva, Caín y Abel, etc.) es algo distinto.

Sus desnudas anatomías conservan una fuerza y un realismo notable, son de un modelado robusto, aprendido en el taller de su padre Andrés, pero simplifica los drapeados de los vestidos y deja que sus personajes destaquen sobre fondos lisos, una característica que puede interpretarse como una deficiencia en el arte de la organización espacial[34], pero que es un signo de una sensibilidad más cercana al ***gusto renacentista*** por la claridad en la composición.

RETABLO DE ZARAUTZ. A partir de 1560 **Andrés de Araoz** se ocupa del **retablo mayor** de Zarauz. Su arquitectura es parecida a la de Eibar: sotobanco, amplio banco, cuatro cuerpos, cinco calles y ático; apenas conserva rasgos platerescos. Se está entrando en un *Renacimiento muy avanzado*. Consta documentalmente que este retablo es obra de los Araoz[35].

El estilo muestra que pertenecen a Andrés de Araoz los relieves del friso que sirve de sotobanco, algunas partes del banco y el grupo central de la Asunción. Los relieves narran los episodios de la Pasión. Las composiciones densas de figuras, la tendencia a la expresividad, el movimiento agitado de los personajes, los plegados de los vestidos y algunos escorzos garantizan tal atribución.

También parece que debe atribuirse al maestro el gran grupo central de **La Asunción** (la Virgen rodeada por ángeles) y las dos efigies de **Moisés** y **Elías** que flanquean el nicho del ostensorio (cuya obra originaria debió de desaparecer).

A la muerte de Andrés se encargó de proseguir la obra su hijo **Juan**, pero la dejó sin terminar. *Las esculturas, desde el tercer cuerpo hasta el ático*, son de inferior calidad y deben atribuirse a escultores del siglo XVII (quizá *Domingo de Goroa*, *Diego de Mayora*, etc.).

RETABLO DE OIKINA. En la pequeña población de **Oikina** se conserva el hermoso **retablo de San Bartolomé**, recientemente restaurado. Carecemos de documentación sobre él, pero muestra suficientes rasgos iconográficos y formales para que se pueda garantizar su atribución a **Andrés de Araoz.**

Es una pequeña estructura que en su calle central ostenta, a un primer nivel, una estatua del titular, bella pero desproporcionada para el lugar que ocupa (lo que hace pensar que es posterior al retablo); encima un Calvario y el Padre Eterno en el ático. En las dos calles laterales, los evangelistas Lucas y Marcos, y en los dos cuerpos superiores, cuatro escenas del martirio de San Bartolomé.

La mazonería muestra que se ha superado la fase plateresca y estamos en la segunda mitad del siglo XVI. Los altorrelieves dedicados al Santo titular acusan con evidencia el estilo de Andrés de Araoz, con su vivacidad expresiva, sus múltiples y delgados pliegues en los personajes efigiados y sus torrenciales cabelleras. Se puede pensar que esta obra fue tallada durante los años que el escultor residió y trabajó en San Pedro de Aya (1554-1563).

Retablo de El Busto. Igualmente parece que se debe ver la mano de Araoz en el **retablo mayor de El Busto**, si en las figuras de la Pasión se atiende a los paños transparentando anatomías, a los rizos de las cabelleras, y en general al expresivismo de los personajes en agitado movimiento.

Lo mismo puede decirse del pequeño **retablo** de la *iglesia de Armañanzas*.

Sagrarios. Sin duda el hecho de ser residente en Vitoria ha hecho pensar que deban atribuírsele también algunos sagrarios de iglesias alavesas: ***San Román***, ***Cortes***, ***Apellániz***, ***Vicuña***.

Juan de Lizarazu

En la estela de Andrés de Araoz habría que situar al escultor **Juan de Lizarazu**, natural de Urretxu, y *hermano de* **Pedro de Lizarazu** a quien antes encontramos trabajando en Oñati, en obras encomendadas por el obispo Mercado de Zuazola.

Retablo de Itxaso. De Juan de Lizarazu ha quedado, al menos, una obra documentada: el **retablo de Itxaso** (Gipuzkoa), un pueblecito montañés cuya *iglesia dedicada a San Bartolomé* posee un gran retablo, que fue tasado en 1575, pero cuya *mazonería* atestigua que tuvo que ser construido a mediados del siglo pues, aunque aparecen ya columnas clásicas, abundan más los elementos platerescos: conchas, balaustres, cabecitas de ángeles, grutescos.

Retablos de Régil. La influencia de Berruguete, probablemente a través de la admiración que en el País Vasco debió causar el genio de Andrés de Araoz, se percibe también en **dos retablos** laterales de la ***parroquia de San Martín de Errezil*** (Gipuzkoa). Son relativamente pequeños.

Uno de ellos está dedicado a ***San Pedro***, con una gran imagen del titular en nicho central. El otro, dedicado a la ***Virgen***, con inscripción que da la fecha de **1562**, está documentado como obra de **Martín de Arbizu**. En éste, tanto la estatua central de la Virgen con el Niño, como los relieves que representan a Santiago, San Juan Bautista, Santa Bárbara y Santa Lucía, son excelentes y revelan en su autor una estrecha *afinidad con el estilo de Andrés de Araoz*.

El recuerdo de Araoz: Las Piedades

La historia de la Pasión de Cristo era, en la primera mitad del siglo XVI, un tema que centró la devoción del pueblo cristiano, probablemente por influencia de los escritores espirituales inspirados por la «devotio moderna» que se difundió por Europa en el siglo XV. Esta devoción exigía la meditación sobre temas de profunda emotividad cristiana como eran, además de la representación de ***Cristo crucificado o muerto***, y al margen de los conjuntos retablísticos, el ***episodio de la Piedad***. Era un tema que conjugaba la densidad afectiva propia del ***tardogótico*** con el atractivo que para los iniciadores del ***Renacimiento*** tenía la representación de varios cuerpos desnudos y vestidos en compacta composición.

En Euskal Herría se conservan no pocas de este tipo de esculturas, generalmente **relieves**, con indudable valor artístico. En varios de ellas se suscita espontáneamente el *recuerdo de Andrés de Araoz*. Recordemos algunos:

- un **Cristo** que se venera en una capilla lateral de la ***parroquia de San Sebastián de Soreazu de Azpeitia***;
- otro **Cristo** de composición quizá más deficiente, se halla en la ***parroquia de San Juan Bautista de Hernani***.
- El grupo que indudablemente supera a los citados es el que, en la misma *parroquia de Hernani*, ha terminado colocado en el presbiterio: es un relieve que presenta al **grupo de piedad** apelotonado sobre el cuerpo muerto del Redentor, con una intensidad dramática excepcional y una evidente belleza compositiva.

* * *

Retablo de Elgeta. No estamos seguros de que éste sea el lugar y momento de recordar el **retablo** de la ***capilla de Santiago de Elgeta*** y no más bien algo más tarde, en compañía de las obras de Juan de Anchieta.

Parece que hay que atribuirlo a los primeros años de la segunda mitad del siglo, pues su arquitectura ha dejado atrás las fantasías platerescas, y tanto las clásicas columnas estriadas y los capiteles jónicos de su mazonería como las esculturas exentas de sus tres cuerpos nos llevan directamente al manierismo italiano. Tanto Weise como Camón Aznar[36], por ser patrono de la obra el Inquisidor en Navarra, sugieren la proveniencia de algún *taller navarro*.

En todo caso, resulta extraño que este retablo haya sido tan poco estudiado por los historiadores locales y no se le haya mostrado la gran estima que, a nuestra juicio, merece[37]. Para nuestra opinión y gusto, el audaz ***contraposto*** de las cuatro santos efigiados en los nichos de los dos cuerpos inferiores (Santiago, San Andrés, San Juan Bautista y otro no identificable) y el *armonioso modelado de sus anatomías y vestidos* revelan a un gran maestro.

Una documentación reciente[38] nos da el nombre del escultor **Miguel Llorente** y la fecha de su contrato: **1564**.

Lizarazu



Retablo de Itxaso (G).



Retablo de Regil. (G).
Ref. gráfica: Renacimiento en Gipuzkoa 2



Iglesia de San Juan Bautista. Hernani (G).

32. J. RUIZ-NAVARRO PEREZ, *Arnau de Bruselas, imaginero renacentista, y su obra en el valle medio del Ebro*. Logroño 1981, p. 16.
33. Sobre esta influencia, v. Mª A. ARRAZOLA, *El Renacimiento en Guipúzcoa*. San Sebastián, 2ª ed. 1988, p. 100.
34. Mª A. ARRAZOLA, O. c.,p. 105. A la muerte de Andrés continuó la obra de esta gigantesca máquina su hijo Juan con la colaboración de Pedro Arbulo de Marguvete, y sólo se terminó en el siglo XVIII, con la intervención de artistas eibarreses, Hilario y Juan Bta. de Mendizábal. V. Pedro L. ECHEVERRIA GOÑI, *Erretaulook. Retablos*. II, 617-624.
35. Mª A. ARRAZOLA, O. c., II, 107-109.
36. G. WEISE, *Die Plastik*...II, 16; J. CAMON AZNAR, *La escultura y la rejería españolas del siglo XVI*. En S. A. XVIII, 302; José Mª AZCARATE, *Escultura del siglo XVI*. En A.H., XIII, 301.
37. Nos resulta extraño que Azcárate no haya mostrado especial aprecio por él, y que Mª A. Arrázola, tan atenta siempre a los valores formales que caracterizan a los escultores vascos del Renacimiento, se haya limitado a subrayar algunas incorrecciones anatómicas. ¡Como si no las hubiera en las esculturas del genial Berruguete!
38. Según Mª A. Arrázola, O. c., p. 131.

JUAN DE AYALA II



Retablo de Abenasturi (A).



Grupo del Santo entierro.
Ref gráfica: Vitoria en el Arte 2 .



N.ª S.ª de Escolumbe. Catadiano.
Ref. gráfica: Retablos 1.

RETABLO DE
LA ADORACIÓN DE LOS REYES.
SAN PEDRO. VITORIA (A).







Ref. gráfica: C.M.V.

• MANIERISTAS EN ÁLAVA

JUAN DE AYALA II.

En una historia de la escultura en el País Vasco, este artista alavés es acreedor a una especial atención, no sólo por el valor intrínseco de sus obras, sino también por marcar ese momento de **transición** en que la *fusión del expresivismo tradicional y el invasor italianismo renaciente* van inclinando las sensibilidades creadoras hacia la *estabilización de la corriente romanista* en Vasconia.

Hay que distinguirlo de su padre, ***Juan Martínez de Ayala, llamado «el Viejo»***, a quien se documenta trabajando en el gran **retablo de Markina-Xemein**, como *entallador* y *pintor*, ya en 1526, y a quien se le debe también el **retablo de Santa Ana de Tuyo** (c.1540).

PRIMERAS HUELLAS DE JUAN DE AYALA II. El artista debió de iniciarse muy joven en su oficio, pues en 1531 se le encuentra trabajando en **Aberásturi**, y seguidamente se le encomiendan retablos en varios lugares de Álava. En julio de 1536 colaboraba, como vimos, en el **retablo de la capilla de la Piedad** de la ***parroquia de Oñati***.

En 1543 trabajaba en Bizkaia, en la **mazonería del retablo** de la ***Colegiata de Zenarruza***; y allí mismo se le ha atribuido también el **sepulcro del abad don Diego de Irusta**[39].

Asimismo, según la opinión de Mª Asunción Arrázola, es muy probable que Ayala hubiese colaborado en el **retablo de Itziar**, donde hay varios relieves que recuerdan los paneles del retablo de la capilla de la Piedad de Oñati.

A **Juan de Ayala II**, en colaboración con su hermano **Francisco**, se les ha atribuido el **retablo mixto** de ***la iglesia de Domaiquia*** (Álava), realizado en la década de los cincuenta[40]. Por esos años Juan de Ayala II *colaboró con los Beaugrant en* el gran **retablo de Portugalete.**

RETABLO DE ESCOLUMBE. Residente por entonces en Vitoria, con los años se le ve abrirse decididamente hacia el ***expresivismo***, como puede comprobarse en el documentado **retablo mayor** del ***Santuario de Escolumbe*** (Catadiano), su obra más importante.

Realizado en la década de los sesenta, este retablo es especialmente interesante por varias razones: por ser, entre las obras conservadas de Ayala, *la única documentada*; por su singular ornamentación calificada como de *manierismo fantástico*, y por la *colaboración de Jerónimo de Nogueras*, un artista orduñés de proyección nacional, iniciador del romanismo en Castilla. Entre Nogueras y Ayala se repartieron a medias la ejecución del retablo, asignándole a Ayala la parte del Evangelio[41].

INFLUENCIAS Y RASGOS PROPIOS. Sin el contorsionismo de Berruguete, Ayala parece influenciado por ciertos caracteres de su escuela. Sin ajustarse estrictamente al tipo de Pierres Picart, de Imberto, y de Pedro de Troas, no se aparta mucho de ellos.

El arte de Ayala, según Camón Aznar, es de un renacimiento en el que se mezclan un *anhelo de belleza en los rostros*, una *tendencia curvilínea en los manos*, que se despliegan en gruesos relieves de ritmos redondeados de acusada plasticidad y a la vez, un espontáneo y popular **realismo** en las cabezas. Sus anatomías pueden definirse por «los rostros alargados, las barbas puntiagudas, los cabellos un tanto encasquetados y rígidos y pequeños pómulos salientes»[42].

Atribuciones. Por esos rasgos estilísticos se han atribuido a Juan de Ayala II,

- el **retablo de Gastiáin**,
- el **retablo de Ullíbarri-Viña,**
- y el **retablo de Santa Eulalia de Marquínez**.

Estos dos últimos son conjuntos arquitrabados y con decoración correspondiente al aludido «manierismo fantástico», a base de grutescos extraños, motivos *a candelieri*, máscaras, bustos, carteles y querubes.

Por las mismas razones estilísticas, Weise piensa que ***se le pueden atribuir las figuras sedentes*** de los **Santos Padres** que se ven en la zona baja de la ***iglesia de San Pedro de Bergara.***

Estas esculturas, dada la rica decoración plateresca que las rodea, y sus semejanzas con la obra de Zenarruza y Gastiáin serían anteriores a su obra de Portugalete (c.1548).

Georg Weise le atribuye, con la anuencia de Mª Asunción Arrázola, el grupo de la **Adoración de los Reyes** en el ***retablo de la iglesia de San Pedro de Vitoria***, ejecutado entre 1564-1567 (que parece ser pertenecía a un retablo del derruido convento de Santo Domingo).

En 1563 un Juan de Ayala se documenta como «vecino de Vitoria»; y en esa ciudad debió de realizar varios ***retablos desaparecidos*** en los que *pudo colaborar su hermano* **Francisco**.

En sus últimos años la documentación lo da como «residente en Zúñiga». Y en ese tiempo parece que se ocupó del **retablo de Zúñiga**. En todo caso, el que lo terminó (1577) debió de ser *su hijo* **Diego de Ayala.**

En las últimas obras de Juan de Ayala II, así como en varios otros artistas vizcaínos que trabajan en Álava se advierte un *manierismo acentuado que parece anunciar el romanismo*.

Esta tendencia transitiva se hace también visible **en las mazonerías de los retablos**:

- se van abandonando los grutescos,
- se incorporan elementos decorativos manieristas
- y aparecen ciertos rasgos romanistas.

Cartelas, hermes, óvalos, encadenados geométricos, aparecen, por ejemplo, en las **sillerías corales** de ***San Juan de Laguardia y Elciego***, ejecutados desde 1558 por el entallador francés **Juan Bertín de París**, con participación en la primera de **Nicolás van Haorlem**, y en la segunda de **Martín de Otalora**.

Otalora y **Bertín** fabricaron también el **retablo mayor de Lagrán** (1563)[43].

• MANIERISTAS NAVARROS

UNA FIGURA DE INFLUENCIA: JORGE DE FLANDES. Antes de hablar de los artistas navarros prerromanistas, parece oportuno recordar aquí el nombre de un extranjero, **Jorge de Flandes**; no porque sea necesario hablar de sus obras,

de las que carecemos de documentación, sino por la influencia que tuvo en los artistas locales de la merindad de Sangüesa en esta segunda mitad del siglo.

Había nacido en Douai, al sur de Lille. Se llamaba *Jorge de Eriguet*, pero se le dio el nombre de **Jorge de Flandes** desde que en 1552 se instaló en ***Sangüesa***, donde hasta su muerte en 1586 dominó el ambiente artístico de la ciudad. Fundó en ella un taller y se relacionó con otros muchos artistas extranjeros y locales[44].

Trabajó principalmente para ***iglesias de Aragón***, en las comarcas de Jaca, Valdonsella y Cinco Villas, prestigiándose por el espléndido **retablo de San Jerónimo** que preside el ***ábside románico de la Seo de Jaca***, una obra cuya mazonería conserva muchos caracteres plateresco. Se le atribuye el **retablo de Santa María de Sangüesa**.

Miguel de Espinal

Artista activo entre 1553 y 1590, Miguel de Espinal es autor de varios retablos de iglesias navarras, en un ***estilo muy próximo al romanismo***[45].

Retablo de Badostain. Es autor del **retablo de Badostain**, cuya estructura de banco, tres cuerpos, tres calles y dos entrecalles con ático, empieza a abandonar el plateresco, y con sus cajas rectangulares y su abundante escultura exenta proclama la *inminencia del romanismo*.

La iconografía es una exhibición del santoral cristiano que corresponde a la piedad de la época: ante todo los Apóstoles, los principales Padres de la Iglesia, varias santas, y en la caja central, la figura del titular, San Miguel.

También se conserva el **sagrario** de la época con sus relieves dedicados a la Resurrección en la puerta y los Santos Pedro y Pablo en los frentes laterales. Las estatuas, que conservan su policromía original, son de excelente calidad.

Retablo de Mendioroz. Obra documentada del mismo artista es el retablo de la ***parroquia de San Pedro de Mendioroz*** del que se conservan dos buenas imágenes: la del titular y una bella Madonna sentada, de formas redondeadas, aunque algo rechonchas, y un ligero movimiento.

Retablo de Urroz-Villa. En 1570 **Espinal** contrató el **retablo de Urroz-Villa**, que consta de un bajo soporte o predela, sobre el que se alzan tres cuerpos de tres calles y dos entrecalles, rematados en un ático tripartito.

La obra escultórica se reparte entre la calle central, reservada –de abajo arriba– al tabernáculo, a la Virgen sedente con el Niño, a la Asunción, y en el ático a un Calvario, flanqueado por dos profetas. En las hornacinas de las dos entrecalles se alojan tallas exentas de los Apóstoles Pedro y Pablo, de dos santas y de dos profetas; y las seis cajas de las calles ostentan altos relieves sobre la vida de la Virgen.

Aunque no faltan elementos decorativos que recuerdan el plateresco –querubines en los frisos y relieves en los balaustres– la arquitectura muestra la *tendencia al manierismo*, que se revela también en la labor escultórica de Miguel de Espinal: *sobriedad expresiva y gusto por el aplomo de las figuras*.

Retablo de Otxagabia. La obra más importante de Espinal fue la que contrató en 1574 para la parroquia de Otxagabia: el retablo mayor y los dos colaterales. Estos están dedicados a Santiago y a Santa Catalina.

Fue el **retablo mayor** el que presenta el trabajo más importante del maestro y cuya tasación motivó un largo proceso de exámenes y verificaciones. Dedicado a **San Juan Bautista**, es *uno de los más monumentales y estimables de Navarra*. Es de traza ochavada y consta de un banco, cuatro cuerpos, tres calles y cuatro entrecalles, más un ático tripartito. Aunque conserva algunos detalles decorativos, en la mazonería predomina la tendencia a la *severidad clásica*.

El artista trabajó con especial cuidado la calle central en la que se disponen dos trípticos, centrado el primero por San Juan y el segundo por Nuestra Señora. En la obra escultórica se alternan bultos y relieves. La iconografía es similar a la de Badostáin: Los Apóstoles, los Padres de la Iglesia, otros Santos y Santas, más escenas de la vida del Bautista y de la Pasión de Cristo.

Las esculturas de Espinal se distinguen por un *leve contorsionismo expresivista*; en contraste con otras más aplomadas que deben atribuirse a otros escultores de tendencia clasicista[46]. Muy pronto, en los primeros años del siglo XVII, este gran retablo fue pintado, dorado y estofado, y en 1988 espléndidamente restaurado.

Retablo de la Virgen de las Nieves. Es probable que del **taller de Miguel de Espinal** saliera también el extraordinario **panel** que sobre el tema de la ***Sagrada Parentela*** decora el **retablo de la Virgen de las Nievess** en el ***monasterio de Santiago de Pamplona***, un panel proveniente sin duda de un retablo antiguo. En todo caso, se trata de un conjunto singular formado por unas doce figuras que rodean al grupo de la Virgen, el Niño Jesús y Santa Ana. Su desconocido autor tendía hacia el romanismo en la talla de cada figura, pero carecía de la capacidad compositiva que distingue a los grandes artistas del Alto Renacimiento.

Se sabe que Miguel de Espinal intervino en otras muchas realizaciones retablísticas de la segunda mitad del siglo XVI; pero no es fácil decidir en cada caso cuáles salieron de su mano, o de la mano de sus colaboradores. Como **tallas próximas a su taller** se han considerado varias:

- una **Virgen con el Niño** en la sacristía de la *iglesia de Larragueta* (Ansoáin);
- **esculturas** del *retablo de Burutain*,
- **esculturas** del *retablo de la parroquia de San Miguel de Egozcue*;
- **esculturas** del *retablo mayor de la parroquia de San Esteban de Ciganda*;
- la **Virgen sedente con el Niño** que ocupa la hornacina central de la *parroquia de Erviti*;
- el grupo de la **Virgen con el Niño Jesus y**

Miguel de Espinal



Retablo de Otxagabia (N).



Retablo de Urroz-Villa (N).



Retablo de la Virgen de las Nieves. Monasterio de Santiago.
Ref. gráfica: C.M.N.

39. Sobre esa probable autoría G. Weise (*Die Plastik... . 55-56*) parece adherirse a la opinión de Sesmero: *El arte del Renacimiento en Vizcaya* p. 75.
40. P.L. ECHEVERRIA GOÑI y J. J. VELEZ CHAURRI, *Un retablo mixto del primer renacimiento. Martín de Oñati y los Ayala en Domaiquia*. En «Sancho el Sabio», año 6º, ep. 2, n. 6, pp. 291-316.
41. P.L. ECHEVERRIA GOÑI et al. : *Erretauloak. Retablos*. II, 636-642; Id. Y J. J. VELEZ CHAURRI, *Juan de Ayala y Jerónimo Nogueras: Adán y Eva*. En *Mirarí. Un pueblo al encuentro del arte. Catálogo de la exposición*. Vitoria, 1-1-1989 - Enero 1990, 252-255.
42. P.L. ECHEVERRIA GOÑI, *Erretauloak. Retablos*. I, 195.
43. J. ZORROZUA, *Errenazimenduko Artea Araban. El arte del Renacimiento en Álava*. Diput. F. de Álava, Vitoria 1999, p. 58.
44. V. La nómina de sus colaboradores en P. L. ECHEVERRIA GOÑI y R. FERNANDEZ GRACIA, *Precisiones...* En P. V., 44 n. 168-170, 1983, p. 30.
45. Mª C. GARCIA GAINZA, *Miguel de Espinal*. En P. V., Pamplona 1985, 145-16
46. En opinión de García Gainza, «pueden ocultar la mano del escultor Fray Juan de Beauves, según se deduce de las semejanzas de algunas escenas con las del retablo de San Juan de Estella». C.M.N., IV, 2, p. 323.







1



1 y 2.- Detalles del retablo mayor de San Juan Bautista. Tabar (N).
3.- Retablo de la iglesia de Santa María de Portugalete (B).
4 y 5.- Retablo mayor de la Asunción de Elvillar (A).





1.- Retablo mayor de la Anunciación. Elvillar (A). 2- Retablo de la iglesia de Oikina. Zumaia (G). Museo Diocesano. 3, 4 y 5.- Vista general del retablo y detalles de la iglesia de San Andrés de Eibar (G).





1, 2 y 3.- Vista general y detalles del retablo de la iglesia de la Concepción. Urroz (N).
4, 5, 6 y 7.- Detalles del retablo de la iglesia de San Juan Evangelista. Ochagavía (N).









ANCHIETA



Calvario. Museo de Bellas Artes Bilbao (B).



Detalle en el Sagrario Monumental Convento Santa Clara. Tolosa (G).



San Roque. Orio (G).



San Miguel. Oiz (N).

47. A. HAUSER, *El Manierismo*. Madrid 1965, p. 40.

48. S. ANDRES ORDAX, *La escuela romanista en Álava*. Vitoria 1963.

San Juanito, que se guarda en la sacristía de la *parroquia de Ciriza*;

- **Madonnas en *Oricain*** y en ***Atondo*** (Iza);
- una **santa** en la *parroquia de San Martín de Aldaz*, etc.

3.

■ El Romanismo

Influencia italiana

Las relaciones militares y políticas establecidas entre España y los estados italianos durante el reinado de Fernando el Católico y primeros años de Carlos I, facilitaron la venida a la península de algunos notables escultores italianos del Renacimiento: Domenico Fancelli, Pietro Torrigiano, Jacopo Torni, Giovanni Moreto, etc.

De Italia regresaron, a su vez, tras haber asimilado las nuevas corrientes, grandes artistas españoles como Vasco de la Zarza, Bartolomé Ordóñez, Alonso Berruguete y Diego Siloé.

Si se examinan con un criterio cronológico las obras de esos artistas, se pueden descubrir en ellos testimonios de una *evolución que va desde el gótico al Renacimiento*, desde la preferencia por la *fuerza expresiva* hasta la primacia otorgada a la *belleza formal*.

Una manera española

Esa evolución no se efectuó de golpe y sin titubeos. Si se exceptúa a Vasco de la Zarza y a Bartolomé Ordóñez, que desaparecen prematuramente en el primer tercio del siglo, los mejores escultores hispánicos, aun admirando la grandeza de sus modelos italianos, *no renunciaron al espiritualismo* que caracterizaba a la tradición iconográfica hispánica.

Comentando la obra de ***Diego de Siloé***, uno de los grandes arquitectos y escultores del Renacimiento español, que había de ilustrarse por sus geniales obras en Burgos y Granada, escribe Azcárate que «sin renunciar al idealismo selectivo del *Cinquecento*, ni a la suavidad de líneas, ni al sentido clásico de la belleza, su estilo se *españoliza*», es decir, adquiere ese tinte de *expresividad religiosa* que cuadraba bien con la tradición española.

En **Juan de Valmaseda**, el más prestigioso escultor de la región palentina en la primera mitad del siglo, es patente su sentido gótico de la composición y de las formas, tendiendo al adelgazamiento de los miembros, prefiriendo el dramatismo y el vigor expresivo a la rotundidad serena de las formas clásicas.

En **Berruguete**, aquel «Alonso spagnuolo» que causó un cierto estupor a los italianos y que asombró luego en España con las retorcidas gesticulaciones de sus retablos en Valladolid, en Toledo y en Extremadura, es aún más patente esta especie de *antinaturalismo*, ese deliberado descuido de la corrección anatómica, ese *dramatismo exasperado* que desprecia la serenidad clasica, y que nadie sabe si hay que definir como goticismo o como manierismo clasicista llevado a su más extremosa y enloquecida expresión.

El Manierismo

Por otra parte, en la misma Italia se había producido en la tercera década del siglo lo que podríamos llamar una *salida del clasicismo* en las artes plásticas, y más explícitamente (por lo que aquí nos interesa) en el terreno de la iconografía.

Fue el Manierismo una **tendencia antinaturalista** que, si es patente en las obras, no es fácil definir su esencia ni sus causas. Como rasgos generales, desde el punto de vista de la apariencia formal se puede señalar que:

- la **pintura manierista** se presenta como una *renuncia a las leyes de la perspectiva* espacial y al *realismo*;
- y **escultura** se hace, como un *desprecio* por la *serenidad* y el *equilibrio*.

Se le suele definir también por su preferencia por lo excéntrico y exaltado, por lo excepcional y excitante, por lo insólito y provocador.

Ese **carácter provocador y paradójico** del manierismo estaría en que «la belleza, de tanto extremarla, se hace irreal; la fuerza, de tanto exagerarla, se hace acrobacia; el contenido, de tanto sobrecargarlo, deja de decirnos algo; la forma, de tanto valorarla, se hace independiente y vacía»[47].

Si no se ha llegado a una definición clara y neta de lo que es el Manierismo, menos aún se ha llegado a un acuerdo sobre las causas que lo provocaron. Algunos le atribuyen causas de orden sociológico, como sería la *inestabilidad sociopolítica* de Italia en aquellos años; otros han señalado causas de *orden religioso y espiritualista*.

Miguel Angel y su influjo

En escultura, fue el genio de Miguel Angel el primero que experimenta ese *desengaño por la belleza* ideal del clasicismo de raíces paganas, y empieza, ya en la capilla de las tumbas mediceas de Florencia, a romper con los cánones de la belleza clásica. Lo mismo que en la pintura, un progresivo espiritualismo, sobre todo en su época romana (*Juicio Final* de la Capilla Sixtina), y una concepción de *la vida humana como perpetua y desesperada lucha*, le inspiran una escultura que persigue un ideal de *sublime espiritualidad* más que la expresión de una belleza carnal.

Sin formar escuela, en Roma y en Toscana, lo mismo que en la corte de Francisco I de Francia, el Buonarroti fue imitado por escultores que hoy calificamos de «Manieristas». Y de Roma, mediante grabados y dibujos que de allí procedían y la inmigración de varios artistas, el «romanismo» se fue introduciendo en España.

Juan de Juni y **Alonso Berruguete**, de quien se sabe que pasó por Vitoria en 1522 cuando firmó el contrato para el retablo de la catedral de Oviedo[48], pueden considerarse como los que «españolizaron» la nueva tendencia, los iniciadores de un cierto manierismo en la escuela castellana.

Pero es, sobre todo, **Gaspar Becerra** quien aporta a España el lenguaje miguelangelesco.

Hereda del gran genio florentino la hinchada exuberancia muscular en figuras «de más carnes que las de Berruguete», como decía Juan de Arfe. Su obra más significativa es el **retablo de Astorga** (1558), máquina colosal de tres cuerpos y cinco calles, poblada de figuras de una aparatosa exuberancia, donde el vasco **Juan de Anchieta** tuvo probablemente la primera experiencia, quizá aún inconsciente, de lo que podía expresarse con los simples medios plásticos que ofrecía la escultura.

Un cambio de estilo. A nuestro juicio, *la escuela romanista no implica un cambio específico en el aspecto iconográfico*, sino únicamente un **cambio estilístico**. No vemos que en cuanto a los contenidos icónicos haya influido el Concilio de Trento, que no se ocupó de la imaginería hasta su última sesión el 3 de diciembre de 1563, ni las Constituciones Sinodales que siguieron al Concilio. Para entonces ya era célebre la «terribilitá» de las obras del Buonarroti.

Lo que puede hallarse de **innovación en la temática** hay que atribuirlo al impulso de los **reformistas**, tanto ortodoxos como disidentes, que desde Erasmo hasta san Carlos Borromeo y desde Savonarola hasta San Juan de la Cruz, clamaban por una depuración crítica de la iconografía, en conformidad con la historia evangélica y la auténtica tradición. Y esa hora del arte trentino y de la Contrarreforma llegará algo más tarde, en las dos últimas décadas del siglo.

Por el momento –en España estamos entre los años 1550-1570– el romanismo va entrando por oleadas. Hay un **romanismo clásico**, un **romanismo manierista** de adherencias expresionistas, y un **romanismo severo** y hercúleo que desembocará en lo que se ha llamado **arte «trentino» o «escurialense»**.

En su indispensable obra sobre la escultura renacentista de Vasconia y del Norte de España, el investigador alemán Georg Weise tiene cuidado en ir señalando en los escultores de etapas inmediatamente anteriores, la progresiva disminución de la emotividad expresiva y el abandono de lo que él denomina «la arbitrariedad pictórica subjetiva»[49].

El romanismo vasco

Es en la tercera y última etapa del miguelangelismo hispánico, marcada por la entrada en escena de *Gaspar Becerra*, donde mejor se encuadra *el romanismo de la escultura vasco-navarra* a través de *Juan de Anchieta*, aunque, como pasa con todos los genios, no es difícil percibir en él la huella de fases anteriores.

Rasgos estilísticos. Los rasgos estilísticos que caracterízan el **Romanismo anchietano** son los ademanes grandilocuentes y heroicos, los audaces escorzos, las plenitudes musculares, ajenas a expresiones anímicas, la fiereza serena de los gestos, visible en sus labios apretados, los perfiles adustos, los mentones firmes, las cabelleras en expansión, todo ello en actitudes serenas que se refuerzan mediante pesadas indumentarias de pliegues lanosos[50].

Arquitectura de los retablos. La **depuración** a la que nos hemos referido se concretará también en la arquitectura de los retablos. Se trata de una ***arquitectura adintelada***, de gran limpieza compositiva, en la que se eliminan todas las demasías decorativistas de la época anterior, desaparecen los grutescos, y se busca la severidad geométrica de las líneas.

Son ***retablos-fachada*** en los que los órdenes clásicos aparecen estratificados y las cajas que contienen la imaginería se diseñan como portadas arquitectónicas a base de columnas estriadas, arcos de medio punto y frontones de diversos tipos, principalmente curvos y triangulares, completos o partidos[51]. De este modo, se logra que las amplias *hornacinas permitan exhibir esculturas exentas* que atraigan sobre sí las miradas del creyente y sean por sí mismas clamorosamente elocuentes.

Dos talleres. En el romanismo del País Vasco, van a influir sin duda dos talleres, cuyo origen podría verse en los *retablos de Astorga y de Briviesca*: el taller del burgalés **López de Gámiz**, y el del guipuzcoano **Juan de Anchieta**, el que será, directamente o a través de sus discípulos, el gran difusor del nuevo estilo en todo el Norte de España.

El mirandés Pedro López de Gámiz se formó en Burgos en el taller de su cuñado Juan de Carranza, y luego con el escultor Diego de Guillén. Consta que su obra en el retablo de Santa Clara de Briviesca mereció la aprobación de sus examinadores, los más prestigiosos maestros de la escuela castellana, entre ellos Juan de Juni. Asentó taller en Miranda de Ebro y entre 1561 y 1584 tuvo a sus órdenes a una serie de aprendices y oficiales, algunos de los cuales ganaron nombradía, y con los cuales pudo llevar a cabo obras de envergadura como el citado *retablo de Briviesca* y el *de Estavillo*[52].

Con este **retablo mayor** de ***San Martín de Estavillo*** (1561-1566), el escultor mirandés fue el *iniciador del Romanismo en Álava y aun en todo el País Vasco*; con él proclama en estructura e imágenes las *raíces italianas del nuevo lenguaje escultórico*[53].

Mientras dirigía el trabajo en Briviesca, López de Gámiz entró en relación con quien había de ser el principal impulsor del Romanismo en la región norteña: Juan de Anchieta.

4.
■ Juan de Anchieta

El más insigne escultor del Romanismo en la península ibérica, nació en el barrio de Urrestilla, de la villa de Azpeitia (Gipuzkoa), en fecha no documentada, probablemente del año **1533**. Ha quedado refutada definitivamente la opinión de que debió de haber dos escultores de ese apellido, Miguel y Juan. Que naciera aproximadamente en 1533 se deduce de una declaración del mismo escultor en 1579 en la que dice tener 46 años.

Etapa de formación

Carecemos de documentación sobre los años de su formación; y, aunque no han faltado quienes han considerado muy probable el paso de Anchieta por talleres de Italia, hoy se piensa que su formación artística se realizó en

Anchieta



Aoiz (N).



Virgen con el Niño y San Juanito. Parroquia de San Juan Bautista. Obanos (N).



Virgen con el Niño. Convento de Agustinas Recoletas. Pamplona (N).

49. El calificativo de «pictórico» con el que vierten literalmente el término «malerisch» los traductores de Georg Weise significa, ya en H. Wölfflin, esa viveza en los contrastes de luces y sombras que se advierte en técnicas plásticas que, de por sí, no necesitan del color.
50. P. ECHEVERRIA GOÑI, *López de Gámiz y Anchieta comparados...* En P.V., n. 105, 1988, p. 511.
51. J. ZORROZUA, *O. c.*, p. 60.
52. Sobre López de Gámiz, v. S. ANDRES ORDAX, *El escultor Pedro López de Gámiz*. En «GOYA» 129 (1975), 156-167; G. DIEZ JAVIZ, *Pedro López de Gámiz, escultor mirandés del siglo XVI*. Miranda de Ebro 1985; A. BARRON GARCIA, B. IBARCUCHI y P. RUIZ DE LA CUESTA, *El escultor mirandés Pedro López de Gámiz*. Burgos 1988.
53. P. L. ECHEVERRIA GOÑI, *Erretauloak. Retablos*. II, 666-672.

ANCHIETA





Puerta del Sagrario. Iglesia de Sta Clara. Tolosa (G).
Ref. gráfica: Renacimiento en Gipuzkoa II.

Castilla, y concretamente en Valladolid, donde en algunos obradores corrían de mano en mano dibujos y grabados de los maestros del Renacimiento italiano[54].

Documentalmente consta que Anchieta residió en **Valladolid** entre los años **1564 y 1569**, donde imperaba el arte robusto y fogoso de Juan de Juni, con el que Anchieta colaboró; pero su vecindad en la capital castellana debió de darse ya varios años antes, pues participó ciertamente en la obra del ***retablo de Astorga*** (1558-60), bajo la dirección de **Gaspar Becerra**, y probablemente en el **retablo** de la ***parroquia del Salvador de Simancas***.

Por documentación y por análisis estilístico puede afirmarse igualmente la participación de Anchieta en el **retablo** de ***Santa Clara de Briviesca*** (adonde se desplazaba desde Valladolid), una obra que no se terminó hasta 1569, y cuyo máximo responsable era el escultor burgalés **Pedro López de Gámiz**[55].

La etapa vasca

En 1570 Anchieta se avecina en Azpeitia y se casa con Ana de Aguirre. Desde entonces se le encuentra residiendo temporalmante también en Pamplona e interviniendo en el **retablo de la capilla de San Miguel de la *Seo de Zaragoza***[56].

De esos años debe de ser la **capilla Sarasa de la *catedral de Jaca*** con su impresionante *grupo de la Trinidad*, «la réplica más grandiosa que existe del Moisés de Miguel Angel»[57].

En la década de los setenta, ya maestro de reconocido prestigio, el artista guipuzcoano trabaja simultáneamente en las provincias vascas, en Navarra y en Aragón.

En Gipuzkoa realiza el **retablo de Asteasu** (1572), del que sólo ha quedado la figura central de *San Pedro*.

Retablo de San Pedro de Zumaia (1574). En él, a excepción del sotobanco posteriormente añadido, pueden admirarse en el banco dos espléndidos paneles sobre la *Ultima Cena* y el *Lavatorio*; y flanqueando a la miguelangelesca *efigie de San Pedro* y dos episodios de su vida, y a los lados de una soberbia *Madonna* asunta al cielo entre ángeles, las escenas de la *Anunciación* y de la *Natividad de María*.

Todo un *conjunto típicamente anchietano*, estimable de modo especial por ser el único que posee Gipuzkoa en su totalidad del gran maestro azpeitiano y porque corresponde a la culminación estilística de su romanismo[58].

Mientras trabajaba para Zumaia, Anchieta debió de hacer **un retablo** para la *capilla de doña Ana de Idiáquez* en la *parroquial de Azkoitia* (1575), hoy desaparecido; y es posible que sean también de él **varias esculturas** que hoy se hallan en *San Sebastián* y *Azpeitia*[59].

Retablo de San Miguel de Vitoria. Asimismo en esos años también empezó a ocuparse del **retablo mayor de San Miguel de Vitoria**, (1575) que quedó inacabado y que más tarde fue sustituido por el que realizó *Gregorio Fernández* entre 1624 y 1632.

De ese retablo se han salvado, descubiertos recientemente en rincones de la misma iglesia de San Miguel, varios magníficos **relieves**, destinados al banco del retablo, representando los episodios de la *Flagelación* de Cristo y la *Coronación de espinas*, las figuras de *Moisés* y del rey *David*, una estatua de *San Miguel*, titular de la iglesia y un medio *busto de San Pablo*[60].

El taller de Pamplona

Aunque viviendo temporalmente en Gipuzkoa, Anchieta en **1577** era ya vecino de Pamplona, un lugar céntrico para su trabajo, que por su doble condición de capital del reino y sede episcopal, le facilitaba una relación directa y permanente con el obispo y los canónigos.

En Pamplona montó un gran taller y desde él fue respondiendo a varias e importantes encomiendas:

- el **retablo** de *Cáseda* (1577),
- un admirable **Cristo crucificado** (1579) para la ***catedral de Pamplona***, que sintetiza la emotividad y la belleza del formalismo manierista,
- y un **San Jerónimo** que hoy se admira en el Museo de Navarra;
- otro pequeño **crucifijo**
- y una preciosa **Madonna** de medio cuerpo para las *Agustinas Recoletas*;
- un **retablo** para ***Añorbe*** (Navarra), que aunque no está documentado, en su **Virgen** central y en la **Asunción** que corona el conjunto, ejemplariza bien la espléndida belleza que caracteriza siempre a las Vírgenes romanistas de Anchieta, con un lenguaje bien distanciado ya del de su maestro Juan de Juni.

Su fama se difunde fuera de Vasconia y le encargan un **retablo** para el ***monasterio de Las Huelgas*** (1577), del que hoy se conservan felizmente varias esculturas[61].

Solicitan también su colaboración para el gran **retablo** de la ***catedral de Burgos*** (1578) al que aporta al menos dos estatuas soberbias: la *Asunción* y la *Coronación de la Virgen*.

Últimas obras. Ocupado en viajes y encargos de tasador de obras contemporáneas (en Valtierra, Otxagabia, El Escorial, San Sebastián y otros lugares de Gipuzkoa) toma a su cargo:

- el **retablo de Santa María de Tafalla** (1581-83)
- y el de **San Miguel de Aoiz** (1584), desgraciadamente disperso.

Otros contratos de sus últimos años le llevan a ***Navarrete***, ***Fuenmayor***, ***Moneo***[62], ***Sotes***, ***Tolosa*** y otros lugares ante cuyos retablos, hoy fragmentados o dispersos, el especialista duda sobre una autoría directa de la gubia de Anchieta o de alguno de sus discípulos.

Obra ciertamente de Anchieta es el **retablo** de ***San Juan Bautista de Obanos***, del que conservamos una encantadora Virgen con el Niño Jesús y San Juanito.

También lo es el **retablo mayor** de ***Santa María de Tafalla***, «la obra más importante del romanismo navarro», en el que sólo pudo realizar los relieves del banco y sotabanco[63], pues la muerte vino a sorprenderle en esas fechas (30 de noviembre de 1588), quedando la ter-

54. *Sobre Anchieta en su conjunto, v. : J. CAMON AZNAR, El escultor Juan de Ancheta. Pamplona 1943; 2ª ed. 199 Mª C. GARCIA GAINZA, La escultura renacentista en Navarra. Discípulos y seguidores de Juan de Anchieta. Pamplona 1969; Idem: La obra de Juan de Anchieta en Navarra. En «El Arte en Navarra», n. 21. Ed. Diario de Navarra. Pamplona 1994; MªAsunción ARRAZOLA, El Renacimiento en Guipúzcoa. San Sebastián, 2ª ed. 1980; G. WEISE, La plástica. . . Un resumen, pp. 56-59; P. L. ECHEVERRIA y J. J. VELEZ, López de Gámiz y Anchieta comparados. Las claves del romanismo norteño. En P. V., n. 185, 1988, pp. 437-534; Juan PLAZAOLA, Los Anchieta. Bilbao, Ed. Mensajero, 1997.*

55. *Esta relación con P. López de Gámiz no fue exclusiva, puesto que Anchieta aparece en este tiempo vinculado «con los principales escultores de Valladolid como Jordán, Inocencio Berruguete y muy en especial con Juan de Juni». M.C. GARCIA GAINZA, La escultura en el último tercio del siglo XVI. p. 146.*

56. *A. SAN VICENTE, La capilla de San Miguel del Patronato Saporta en la Seo de Zaragoza. En A.E.A., 1963, p. 99.*

57. *J. CAMON AZNAR, O. c., p. 50.*

58. *P.L. ECHEVERRIA GOÑI, Erretauloak. Retablos. II, 679-685.*

59. *Sobre el Cristo a la columna de Azpeitia, v. Mª. C. GARCIA GAINZA, Algunas novedades sobre Juan de Anchieta. En «GOYA», 1988, n. 207, p. 137.*

60. *F. TABAR, Del retablo de San Miguel de Vitoria: una escultura inédita de Juan de Anchieta. En A.E.A., 1974, p. 328: Idem, Ante un nuevo hallazgo. Estado de la cuestión sobre el retablo de San Miguel de Vitoria, contratado por Anchieta, Velasco y Larrea. En «KULTURA», n. 4, 1992, pp. 9-17.*

61. *L. MONTEVERDE, Esculturas de Anchieta en las Huelgas de Burgos. En A.E.A., 1955, p. 77.*

minación del retablo a cargo de su discípulo *Pedro González de San Pedro*.

Para la misma ***parroquia de Tafalla*** había tallado, cinco años antes (1583), un admirable **sagrario** en forma de templete de tres órdenes superpuestos y finos relieves sobre tema eucarístico, con una armoniosa conjunción de lo arquitectónico con lo escultórico.

De su última etapa en ***Tafalla*** debe de ser también el famoso **Crucifijo del Miserere**, una escultura en la que Anchieta parece dejar a un lado las desmesuras romanistas, para representar a Cristo en el momento en que acaba de expirar, mostrando en su belleza apolínea y su posición erguida que ha recobrado la paz de su eterna divinidad[64].

Un manierismo reformista

La belleza ideal. Anchieta es ante todo un artista del Renacimiento maduro. Los modelos italianos le enseñaron el dominio técnico de la anatomía humana y le infiltraron el anhelo ilusionado de dotar a sus personajes sagrados de aquella ***belleza ideal*** que habían alcanzado los griegos en la representación de sus dioses. Con razón se ha calificado de "diosa clásica" su *Asunción* de *Añorbe*, y la misma alusión metafórica podria aplicarse a otras (*Zumaia*, *Burgos*, *Tafalla*, etc.).

Resistencia al manierismo. Este culto a la belleza transparece desde el principio hasta el fin en el gran maestro, como una constante que no quiere ceder ante los caprichos deformantes del manierismo.

Pero, al mismo tiempo, hay que añadir que si Anchieta es, en el Norte de España, el más insigne discípulo de Miguel Angel, su modelo inspirador no fue el joven Miguel Angel cautivo de la belleza pagana, sino más bien el Buonarroti maduro que persiguió el ideal de una espiritualidad mística y al mismo tiempo la esencia del lenguaje escultórico, hallándola en la *elocuencia de los volúmenes y las formas en contraposición*.

A Anchieta le tocó apaciguar el contorsionismo epiléptico de los primeros romanistas castellanos, descubrir las posibilidades expresivas de los recursos plásticos más que los icónicos, y evocar así una serenidad y una grandeza propia de los seres habitados por la divinidad.

Espiritualidad mística. Al arte de Anchieta hay que situarlo en el **medio reformista**, y darle el nombre que mejor le cuadra, el de «manierismo reformado» como ya se ha hecho[65], o mejor aún, el de «**manierismo reformista**».

Ese romanismo anchietano deriva en parte del de Gaspar Becerra en cuanto junto con la belleza plástica, en sus Vírgenes y Santas, busca la expresión del dinamismo espiritual; de ahí esa apelación a lo heroico y hercúleo de sus figuras masculinas. *El Padre Eterno sosteniendo a Cristo Crucificado* en el altar de la ***capilla Sarasa de la catedral de Jaca***, con su inevitable evocación del Moisés de Miguel Angel, causa un impacto de imborrable recuerdo en cualquier creyente. Camón Aznar dice de ella que «quizá sea *la representación más auténtica de la Divinidad* en todo el arte occidental».

Expresión de un mundo mental En su testamento de 1577 ***Juan de Juni*** declara que «no ay otro ninguno del dicho arte de quien se pueda fiar la dicha obra (el retablo de Medina de Rioseco que dejaba sin terminar) si no es del dicho Juan de Anchieta, escultor residente en Vizcaya, que es persona muy perita, hábil y suficiente y de los más esperitos que ay en todo este reyno de Castilla»[66].

Pero Anchieta crea su *propio estilo*. Hereda el gigantismo de Juni, pero no confía la expresión al patetismo externo de los gestos y de las actitudes. Evita el característico contorsionismo juniano y su esparajismo de las manos, para concentrarse en la *fuerza abstracta de las masas* y de los *contrastes de volúmenes*.

Sus figuras son enormemente elocuentes, pero su vigor expresivo no se apoya en la mímica; frecuentemente sus personajes presentan escorzos increíbles o nos dan la espalda (algunos apóstoles del banco de Aoiz, y de la Ultima Cena de Cáseda, ciertas figuras de Tafalla, etc.). Es evidente su empeño en despojar a sus figuras de todo excesivo naturalismo. Las formas que él crea parecen, como dice Camón Aznar, «partir de premisas mentales». En efecto, Anchieta nos introduce en un *mundo mental* en el que la robustez física de los cuerpos, el poderío desmesurado de los músculos, el abultamineto exagerado de los mantos, el ceño inexplicable de los rostros, tienen *poco que ver con la visión cotidiana del mundo real*, y sin embargo, alcanzan una inconcebible e inesperada energía expresiva.

Anchieta en los especialistas. Para terminar, convendrá reproducir los juicios sintéticos que han dado de Anchieta los historiadores que le han estudiado atentamente.

Azcárate ha dicho de Anchieta que es «el escultor más importante de este último tercio del siglo... *el más genial entre los representantes del manierismo miguelangelesco*».

Elena Gómez Moreno pondera su innovación estilística afirmando que «difunde su *virilidad áspera y sincera* a la escultura amanerada y decadente de las postrimerías del clasicismo».

Para **Camón Aznar** es «*el sucesor lógico y genial de Miguel Angel*. Hereda sus formas y su espíritu, y hace avanzar a las figuras sombrías y desesperadas más allá de los límites que les impuso el mismo maestro. Lo que en Miguel Angel había de banalidad clásica, de anecdotario de bajo relieve, en Anchieta se esfuma y queda sólo recogido *lo esencial, el empaque grandilocuente y apocalíptico*».

Anchieta







Cáseda (N).



Ref. gráfica: Enciclopedia General Ilustrada del País Vasco.



Tafalla (N).

Ref. gráfica: Summa Artis.
Fotografías: Archivo J.E. Uranga.

5.

■ Los colaboradores de Anchieta

Los dos principales colaboradores de Anchieta fueron Ambrosio de Bengoechea y Pedro González de San Pedro.

● Pedro González de San Pedro

Navarro nacido en Cabredo, frontera con Álava. Fue el más estrecho colaborador de An-

62. S. ANDRES ORDAX, *El retablo de Anchieta en Moneo (Burgos)*. En B.S.A.A., Valladolid 1977, p. 437.

63. Según García Gainza, «la figura del Resucitado del retablo de Tafalla toma como modelo el de Santa María sopra Minerva (Roma)». *Navarra ante el Renacimiento y el Barroco. Ponencia en el XXIII C. I. H. A., Granada 1973, p. 290 ss; v. también J. CABEZUDO ASTRAIN, La obra de Anchieta en Tafalla.* En P. V. 1947, p. 772.

64. Véase un acertado análisis comparativo del Crucifijo de Tafalla con el de Pamplona en Mª. C. García Gainza, *Algunas novedades sobre Juan de Anchieta...* En «GOYA» 1988, n. 207, pp. 134-136.

65. J.A. BARRIO LOZA, *La escuela romanista en La Rioja*, p. 17.

66. J.J. MARTIN GONZALEZ, *Juan de Juni. Vida y obra. . .* p. 304.









1.- Retablo de San Pedro. Virgen de Juan de Anchieta. Zumaia (G). 2.- Relieve de la Coronación en la iglesia de San Miguel (ref.: Vitoria en el Arte 2). 3.- Relieve de la Flagelación en la iglesia de San Miguel (ref.: Vitoria en el Arte 2). 4.- Imagen de San Pedro de Asteasu. 5.- San Pedro de Zumaia (G).



¶



•



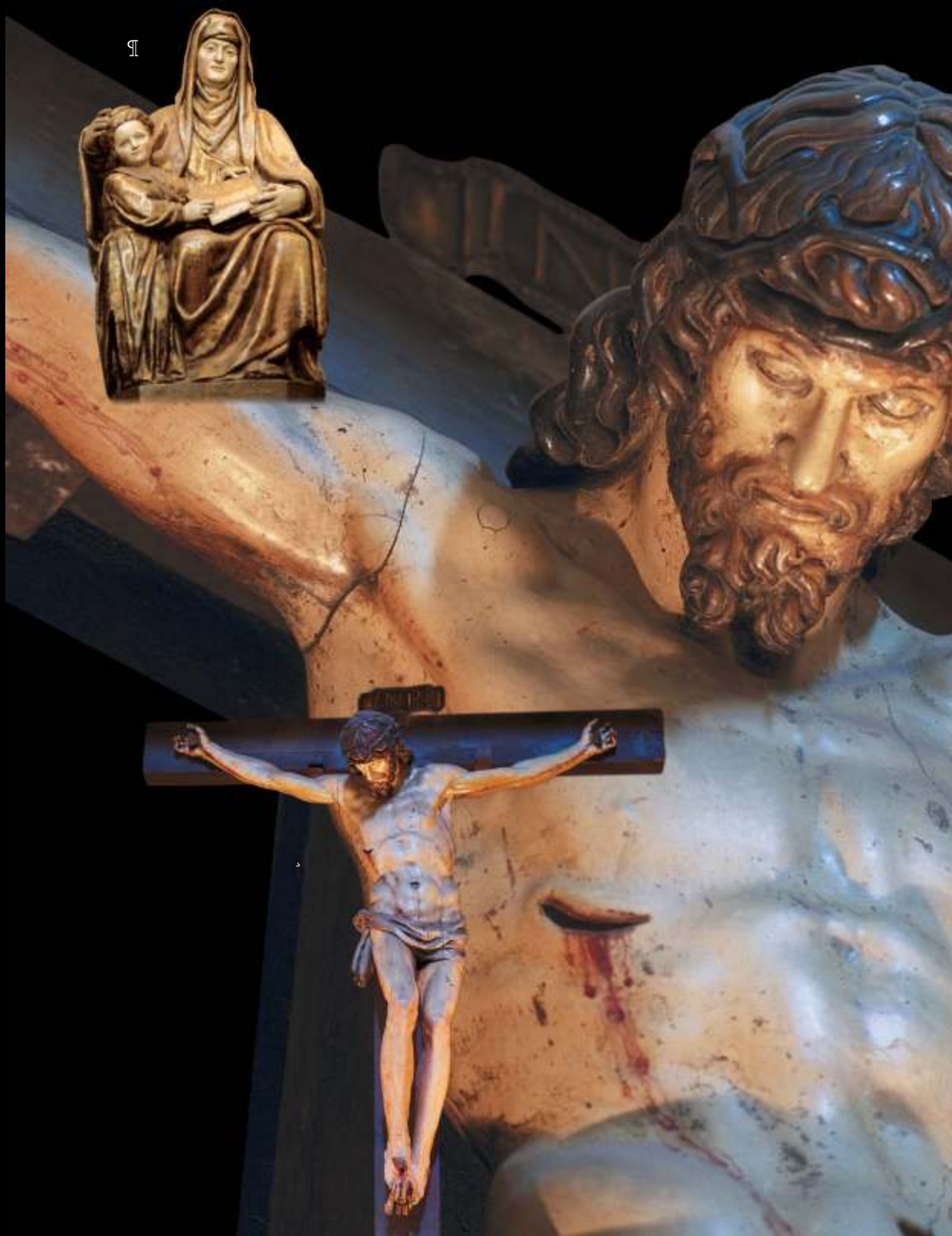
1

°



Iglesia de Tafalla (N). *1.- Huida a Egipto. 2.- Anunciación de la Virgen. 3.- Adoración de los Reyes Magos. 4.- Detalle de la adoración de los pastores. 5.- Visitación.*





1.- Santa Ana y la Virgen niña. Parroquia San Pedro. Zumaia (G). 2 y 3.- Cristo de Tafalla (N). 4.- Cristo de Azpeitia (G) 5.- San Lucas de Aoiz (N).





1.- Retablo mayor de la iglesia de Santa Clara. Briviesca. Asunción. Anchieta estuvo relacionado con este retablo. En él se observa ya el monumentalismo miguelangelesco que le caracterizaría. 2.- Retablo mayor de la catedral de Burgos. La coronación. 3.- El Descendimiento de Santa María. Tafalla (N). 4.- Moisés. Retablo de la Iglesia de Santa María. Tafalla (N). 5.- Retablo de Cáseda (N). 6.- Santa María. Tafalla (N).7.- Retablo de la Igesia de Aoiz (N). 8 y 9.- Santísima Trinidad. Jaca.



ANCHIETA



Retablo mayor de la iglesia de Santa Clara. Briviesca
Ref. gráfica: Ars Hispaniae.



Ref. gráfica: Retablos 1 .



Altar mayor de la Catedral de Burgos.
Ref. gráfica: Summa Artis.



Retablo de la capilla de la Trinidad en la catedral de Jaca.
Ref. gráfica: Summa Artis.

chieta en algunas de sus obras, asimilando en tal grado su manera de hacer que no es fácil, ante algunas obras no documentadas, decidir hasta donde llega la mano del maestro o la del discípulo.

Se le contrató, por consejo del propio Anchieta, para terminar el **retablo de Santa María de Tafalla** que su muerte iba a dejar inconclusa. Esta importante obra de González de San Pedro le hizo famoso, y fue solicitado pronto para otras contratas importantes.

En 1598 el obispo de Pamplona patrocinó la construcción de un **retablo** para la catedral, que fue encomendado al taller de González de San Pedro. y que terminó trasladado a la ***parroquia de San Miguel*** de la misma ciudad. Arquitectónicamente tiene la frialdad de los retablos propios del Renacimiento clásico; y alberga una obra escultórica de calidad. Especialmente destacable es la *Asunción* y asimismo los relieves de la *Infancia de Cristo*[67].

Hacia 1600 fundó taller en su pueblo natal, Cabredo, y allí se rodeó de aprendices y colaboradores, entre los cuales destacó **Diego Jiménez**, con el que realizó varios retablos de La Rioja alavesa, en los que es clara la marca anchietana.

DOS RETABLOS DESAPARECIDOS. En unión con Ambrosio de Bengoechea contrató el **retablo** de la ***Parroquia de la Asunción de Cascante*** (1593 1601), que debió ser extraordinario pero que desgraciadamente fue destruido por un incendio. Actualmente, a la entrada de la capilla del Santo Cristo pueden verse dos relieves de madera sin policromar con la lapidación y el cuerpo muerto de San Esteban, que debieron de pertenecer a dicho retablo.

Igual suerte tuvo el **retablo mayor** de la ***catedral de Calahorra***, iniciado en 1602 por González de San Pedro y que quedó inconcluso a su muerte (1608); terminado por su yerno Juan de Bazcardo, pereció finalmente en un incendio a comienzos del siglo XVII.

INFLUENCIA EN LA RIOJA. Es principalmente a través del navarro González de San Pedro como *se difunde por La Rioja el romanismo anchietano*, aunque llegara con un ligero retraso respecto al manierismo renacentista que en la región procedía de talleres castellanos (Briviesca y Miranda)[68].

Se comprende así que la atribución del **retablo** de ***San Jorge de Azuelo*** al gran escultor de Cabredo no se haya impuesto con evidencia y que, por algunos residuos de expresivismo, se haya preferido pensar más bien en «algún maestro romanista de La Rioja»[69].

• AMBROSIO DE BENGOECHEA

El otro discípulo destacado de Anchieta, nació hacia 1552 en Alkiza (Gipuzkoa); pero su residencia habitual fue Asteasu donde se casó. Aunque se sabe por documentación[70] que trabajó para algunas iglesias de Navarra, todo lo que de Bengoechea se ha conservado y ha llegado hasta nosotros, se limita a la provincia de Gipuzkoa.

EL RETABLO DE SAN VICENTE. Todavía viviendo su maestro Anchieta, Bengoechea se comprometió con los regidores de San Sebastián a realizar el **retablo** de la ***parroquia de San Vicente***. En su examen y tasación intervendría Anchieta. Ambrosio, a su vez, **intervino en la pintura y dorado** del *retablo de Asteasu* que había realizado Anchieta.

El retablo de San Sebastián (**1583-1596**) es la obra conservada más monumental de Bengoechea. En las condiciones del contrato, impuestas por el *tracista y veedor* **Juan de Villarreal**, se exigía que la obra estuviera terminada en tres años. Los examinadores del retablo en 1586 fueron muy exigentes y obligaron a Bengoechea a cambiar varias imágenes y su posición en el conjunto del retablo, por estar en desacuerdo con él tanto en las dimensiones y formas como en sus temas iconográficos, y por la norma trentina (nótese que han transcurrido ya 20 años desde la terminación del Concilio) de que el sagrario estuviera no en el retablo sino encima del altar.

Como ayudante de Bengoechea, **Joanes de Iriarte** se encargó de tallar en los *tableros apaisados del friso*, cuatro escenas de la Pasión – Flagelación, Coronación de espinas, Via dolorosa y Crucifixión– de excelente calidad. Bajo este friso y sobre el pedestal de piedra, corre un banco con cinco paneles con escenas desde la Ultima Cena hasta la sentencia de Pilatos.

Encima del friso de separación se alza **el retablo** propiamente tal, que consta de tres cuerpos, siete calles y un ático rematado por un bello Calvario.

Tal como quedó y ha llegado hasta hoy, las esculturas de la calle central son la de San Vicente, sentado, San Sebastián en su martirio, y la Asunción. En otras cajas se presentan las historias del martirio de los dos mártires titulares, y escenas de la vida de Cristo y de la Virgen. En los huecos de las entrecalles y de las calles más extremas se representan los doce Apóstoles.

Rasgos diferenciadores. Estilísticamente, se percibe en los grupos centrales, sobre todo en el de la Asunción, la cercanía de las ***Vírgenes de Anchieta***.

Pero, en cambio, debemos advertir que en este primer gran retablo de Bengoechea apuntan algunos de los rasgos por los que se le va a poder distinguir de su maestro: las figuras más esbeltas que las anchietanas, las cabezas ladeadas iniciando un ligero *contraposto*, un brazo cruzado sobre el tronco del cuerpo frecuentemente indicando la dirección hacia donde mira la figura; la otra mano se levanta o sostiene el manto o túnica; una vestimenta que deja desnudos los brazos para que puedan ostentar su musculatura; en esa indumentaria se exhibe gran profusión de tela y drapeados profundos y redondeados[71], lo cual no impide que le vayan gustando también los pliegues quebrados y angulosos.

Según Weise, «los Apóstoles de Bengoechea se dan a conocer por la *elegancia de su porte* y por la interpretación desenvuelta de los **ropajes** que parecen estar hechos de telas sutiles; y ahí radica la diferencia con respecto a las figuras de Pedro González»[72]. En general, apunta ya un cierto *distanciamiento del manierismo*

67. M. de LECUONA, *El autor de los retablos de Pamplona y Calahorra*. En P.V. 1945.
68. J.A. BARRIO LOZA, O. c., 252-253.
69. V. Bibliografía al respecto en C.M.N. II, 1, 139.
70. El estudio más completo sobre Ambrosio de Bengoechea sigue siendo el de Mª A. Arrázola en el *Renacimiento en Guipúzcoa*, II, 181-238.
71. La importancia del retablo de San Vicente en la evolución del romanismo en el País Vasco ha sido debidamente subrayada por P.L. ECHEVERRIA: *Erretauloak. Retablos*. II, 702.
72. *La plástica del Renacimiento... Un resumen*, p. 63.
73. Mª A. ARRAZOLA, O. c., II, 206-213.

caprichoso y desenvuelto, con tendencia hacia un *realismo clasicista*.

En 1592 Bengoechea hace un **Cristo** para la ***iglesia parroquial de Gaztelu*** (1592), hermosa y serena talla de dos metros de alto; y poco después contrata con Pedro González de San Pedro el retablo de Cascante que no conocemos porque, como hemos dicho, pereció en un incendio.

El retablo de Berastegi (1600-1602) presenta una estructura arquitectónica similar a la de San Vicente de San Sebastián, y es casi tan monumental como él. Consta de zócalo, banco, friso separador, y encima tres cuerpos con tres calles y cuatro entrecalles. La ornamentación es sobria, y los miembros arquitectónicos son de estilo clásico.

Como en San Vicente, en el friso se efigian escenas de la Pasión; en el banco, historias y personajes del Antiguo y Nuevo Testamento, cada uno con sus respectivos símbolos. En el ***primer cuerpo*** ocupa la calle central el santo titular, San Martín obispo; y en las cajas laterales de cada lado los dos mártires, San Sebastián y San Esteban, y en las entrecalles extremas, San Pedro y San Juan Bautista. En el ***segundo cuerpo***, San Lorenzo ocupa el centro, y varias santas los nichos laterales; en el tercer cuerpo, la Virgen Asunta está en el centro y los relieves laterales ostentan episodios de la infancia de Cristo.

En todos los miembros de esta obra se reconoce la misma proclividad a *liberarse del estilismo romanista*, tendiendo a una cierta *agilidad y espontaneidad* de la realidad natural.

Retablo de Tolosa. En 1604 contrata el **retablo** para la ***iglesia de San Francisco de Tolosa***. Los patronos justifican este contrato «porque el dicho Ambrosio de Bengoechea era de los mejores que por estas tierras al presente se hallaban»[73]. Con ocasión del contrato de Juanes de Iriarte para el retablo de Hondarribia, se le aconsejaba que se ayudara de Bengoechea porque «es ombre de primor para semejantes obras». Aunque estaba estipulado que la obra estuviera terminada en 1609, no quedó concluida hasta **1615**.

El retablo, que hoy luce por su *estofado* y su bien conservada *policromía*, consta de tres cuerpos, cinco calles y un Calvario en medio de dos nichos. En las dos calles de los extremos hay relieves sobre la vida de San Francisco, y en la calle central y sus cajas inmediatas se ven imágenes de santos franciscanos. Parece que la mano de Bengoechea se limitó a tallar algunos relieves del primer cuerpo en los que se narran los episodios de juventud del titular, y las estatuas de otros santos.

En los relieves se advierte la habilidad de Bengoechea para dar naturalidad tanto a la expresión de los rostros como a la abundante indumentaria, aunque sin interesarse por crear efectos de perspectiva espacial.

Entre las **estatuas** de santos, destacan la de *San Antonio* y la de *San Francisco en éxtasis*. También el **sagrario** es de calidad artística sobresaliente por su bella composición en la representación central del Santo Entierro.

Otras obras. Al margen de estos tres grandes conjuntos, lo que nos ha quedado de Bengoechea son obras menores o fragmentos.

Así, por ejemplo, el **retablo** de una capilla que se concedió construir a doña Petronila de Idiáquez en la ***iglesia franciscana de Tolosa***, se desbarató en el siglo XIX y de él sólo se han salvado, trasladadas a la ***parroquia de Santa María de Tolosa***, las tres figuras del **Calvario**: Cristo Crucificado, de un estilo realmente anchietano, y de pie, a cada lado, la Virgen dolorosa y San Juan, figuras de una esbeltez característica del escultor de Alkiza.

También parece que pertenecieron a ese retablo desaparecido **dos relieves** que representaban uno el *Santo Entierro* y otro la *Piedad* y que se conservan en esta misma parroquia. Ambos relieves causaron asombro a Jovellanos[74].

Sagrarios. De Bengoechea son varios **tabernáculos** realizados para pueblos de Gipuzkoa, obras que por las pequeñas dimensiones de sus figuras talladas con singular maestría y por la proximidad con la que pueden ser contempladas, resultan particularmente seductoras a los ojos del hombre de hoy. Tales son:

- el ***sagrario*** de su villa natal, ***Alkiza*** (hoy guardado en el Museo Diocesano);
- y el ***sagrario*** de la ***parroquia de San Juan Bautista de Hernani*** (1609), de un solo cuerpo y de planta circular, que ostenta un bello relieve del Descendimiento.

En 1615 Bengoechea hizo un ***sagrario*** para la ***parroquia de Santa María de Rentería*** del que sólo se conserva el cuerpo inferior, y en su puerta una bella representación de la Ultima Cena.

Pequeños retablos. De Bengoechea son también los dos pequeños **retablos** que se conservan en la ***parroquia de Zarauz*** (1612):

- el *primero* de ellos es una estructura de diseño severamente clásico que ostenta cuatro estatuas de bulto redondo y un relieve precioso de la *Anunciación*;
- el *segundo* es aún más sencillo, tiene tres estatuas bajo un relieve central representando la *Santa Familia* (Santa Ana, la Virgen y el Niño), también de una notable calidad.

Conclusión

A partir del romanismo anchietano, **Bengoechea**, el maestro de Alkiza toma sus distancias tanto de los modos de *Anchieta* como de *López de Gámiz*. No hay que olvidar que Bengoechea muere 37 años después de la desaparición de Anchieta.

El historiador alemán, Georg Weise, que ha estudiado largamente la historia del romanismo artístico en el norte de España, afirma que en Ambrosio de Bengoechea se produce cierta *disolución de las formas bravas romanistas y un tránsito al siglo XVII*.

Y como **rasgos estilísticos** propios del maestro, subraya:

- su interpretación más angulosa de las formas,
- la desaparición del redondeamiento de los

BENGOETXEA



Detalle del Sagrario. Iglesia de San Juan Bautista. Hernani (G).



Detalle del sagrario. Iglesia de Alkiza (G).



Detalle del Sagrario de la iglesia de San Francisco. Tolosa (G).

Ref. gráfica: Renacimiento en Guipúzcoa II.

74. Sobre el *Santo Entierro* escribía Jovellanos en su *Diario* en agosto de 1791: «No puedo ponderar bastantemente cuánto me agradó esta escultura, muy superior en el dibujo, en el gusto, en la expresión y en la buena y delicada ejecución, a cuanto he visto en España. Gregorio Hernández y Juan de Juni se quedan muy atrás». Y sobre el grupo de la *Piedad*: «Sobrepuja a lo mejor que hizo Hernández en este misterio tan repetido». Con parecidos términos elogia el grupo del Calvario: «Si yo entiendo algo de esto, créame que todo es asombroso». G. Melchor de JOVELLANOS, *Diarios (Memorias íntimas)*. Madrid, ed. de 1915, p. 28. V. también S. INSAUSTI, *Visita a la iglesia del convento de San Francisco de Tolosa en compañía de Jovellanos*. En B.R.S.B.A.P., XI, 539; y Mª A. ARRAZOLA, *O. c.*, II, 216.

Pedro González de San Pedro















Retablo de la iglesia de San Miguel de Pamplona (N).









1 y 4.- Santo Entierro y Piedad. Tolosa (G). 2.- Detalle del sagrario de Hernani (G). 3.- San Sebastián en el Retablo Mayor de la Iglesia de San Vicente. Donostia. (G) - 5.- Andra Mari de Ayete. (G)



BENGOETXEA







Imágenes y relieves del banco del retablo de la iglesia de Berastegi (G).
Ref. gráfica: Renacimiento en Gipuzkoa II.

drapeados, y de la blandura en el modelado de los pliegues,
- una cierta idealidad en las cabezas,
- y una general tendencia al **realismo**[75].

6.

■ La escuela de Anchieta

Muchos son los escultores de finales del siglo XVI y principios del XVII que revelan la influencia de Anchieta. Esta fue tan grande que, a juicio de Camón Aznar, «puede asegurarse que es el maestro español de todos los tiempos, que *dejó más huella en el arte*... Todo el arte navarro de este final de siglo y de casi todo el siguiente está encadenado al formalismo de Anchieta. Y casi siempre con tal maestría y fidelidad que sin prueba documental nos sentimos inclinados a adscribir a Anchieta obras que son de sus discípulos e imitadores».

Aunque en esta historia y en este capítulo del romanismo quisiéramos ceñirnos a Vasconia, la lógica nos impide olvidar a los escultores romanistas de La Rioja, algunos de los cuales dejaron muestras de su buen hacer en iglesias de Navarra. Por otra parte, junto a esa lógica, la fidelidad a una correcta metodología nos obliga a recordarlos en primer lugar, pues los más importantes de ellos son contemporáneos de Juan de Anchieta.

• Los romanistas de La Rioja

Pedro Arbulo de Marguvete: El más célebre de entre ellos, vecino de *Santo Domingo de la Calzada* en 1565 y más tarde de la villa de Briones (Logroño), donde murió en 1608. Su autoridad artistica se evidencia en sus intervenciones como ***tasador***, discrepando de Anchieta en algunos de sus juicios; y su categoría artística se recomienda con la opinión de Ceán Bermúdez quien le califica como «uno de los discípulos más aventajados de Alonso de Berruguete»[76].

Obra de juventud puede considerarse el **retablo de la Concepción** de la ***parroquia de Santa María de Briones***, que se fecha hacia 1564, con relieves de la vida de la Virgen y bella imagen de la titular de estilo romanista puro.

Su obra magna en colaboración con **Fernández de Vallejo** debió de ser el **retablo mayor de San Asensio** (**Logroño**) (1570), que pereció en un incendio, asignable al período de plenitud.

Igual suerte tuvo el **retablo de Desojo** (Navarra), contratado por Arbulo en 1571. De esta obra subsisten **cuatro relieves** (la Anunciación, Huida a Egipto, Getsemaní y Descendimiento) y algunas imágenes, restos suficientes para calibrar la valía del escultor, especialmente puesta de manifiesto en la escena de la Oración del Huerto, con el apóstol del primer término en posición curvilínea, típica en este maestro, y la del Descendimiento, que ofrece su característico relieve concoide[77].

Juan Fernández de Vallejo: El riojano Fernández de Vallejo tiene el mérito de haber precedido a Anchieta en la introducción del Romanismo en Vasconia pues su **retablo de Lanciego** es anterior al regreso del guipuzcoano a su país (1567-70).

Ese admirable **retablo** (antes atribuido por Weise y Camón a Arbulo de Marguvete) consta de zócalo y tres pisos con tres calles, con telamones en el banco y niños recostados sobre los frontones al modo de los sepulcros mediceos.

El estilo de Fernández Vallejo, muy semejante al de Pedro Arbulo, se muestra en «unos relieves y unos grupos escultóricos muy abigarrados, que traducen una verdadera angustia espacial en una arquitectura miguelangelesca»[78]. Ecos de Sansovino y de Miguel Angel se perciben asimismo en la imponente imagen de la ***Asunción*** que centra este grandioso conjunto, y que nos recuerda inevitablemente las potentes *Vírgenes de Anchieta*.

También pertenece a Vallejo el **retablo de San Martín de Leza**, visible hoy en Berganzo bajo la advocación de San Miguel[79].

• El romanismo en Gipuzkoa

Jeronimo de Larrea y Goizueta (c. 1562-1616), discípulo de Anchieta, quizá nació en *Jaca*, pero, a partir de su casamiento con mujer de Gipuzkoa, se afincó en esta Provincia[80]. Se trata de un artista que apenas era mencionado y apreciado por los historiadores antes del descubrimiento de su testamento en 1954. Sin embargo, fue un escultor estimable y en su tiempo bastante prestigiado pues se le llamaba para examinar y tasar muchas obras. Su obra debió de ser copiosa, pero no es mucha la que se ha salvado y ha podido llegar hasta nosotros.

La más conocida es el **retablo del Santo Hospital de Oiartzun** que debió ejecutarse a partir del año **1595**. Es un retablo de *estilo clásico* con la severidad propia de esa época.

Consta de un banco, dos cuerpos y tres calles con nichos que albergan seis estatuas, más un ático para el Calvario flanqueado por dos figuras: el arcángel San Miguel y San Juan Evangelista. En el friso que separa los dos pisos, hay relieves relativos al Entierro y Resurrección de Cristo. Los bultos representan, en su calle central, al titular San Juan Bautista y a la Virgen con el Niño; las otras son estatuas de santos.

Aunque no hay documentación que pruebe la autoría de Larrea, se le atribuye a él casi con certeza por la coherencia estilística que la ***estatua de San Sebastián*** tiene con el «Cristo doliente» de ***Azpeitia***, al que se refiere Larrea en su testamento[81].

Por la misma razón se puede atribuir a Larrea el **Cristo de bonanza** de ***Pasajes de San Juan***, ya que el paño de pureza es idéntico al del Cristo de Azpeitia.

Consta que Larrea hizo **otras imágenes** de retablo, por ejemplo;
- para una cofradía de Santa María de ***San Sebastián***,
- y para San Juan de Uzárraga de ***Anzuola***, pero no hay seguridad de que sea realmente de él lo que se ha conservado de dichos retablos.

75. G. WEISE, *Die Plastik... II, 95-97.*
76. J.A. CEAN BERMUDEZ, *Diccionario de los más ilustres propfesores... Madrid 1800, I, 43-46.*
77. *Otra obra importante del escultor Pedro de Arbulo. En A. E. A., num. 200, 1977, pp. 415-417.*
78. P.L. ECHEVARRIA GOÑI *et al., Erretauloak. Retablos. II, 677; A. BARRON GARCIA, Juan Fernández de Vallejo en Lanciego y Obécuri. En B. I. S. S. 1996, 339-352.*
79. J.A. BARRIO LOZA, *El retablo de Berganzo (Álava). En B. I. S. S., 1977, 261-275.*
80. *Sobre Jerónimo de Larrea, v. Mª A. ARRAZOLA, O. c., II, 239-257; S. INSAUSTI, Jerónimo de Larrea. B. A. P., 1954.*
81. *Según Arrázola, los parecidos entre ambas figuras son muchos: la actitud, su atadura con las manos atrás, una pierna flexionada de la misma manera, la expresión sin crispaciones dolorosas, y la identidad formal en el paño de pureza. O. c., 248.*

Características. Larrea se caracteriza por el *tratamiento que hace del desnudo*, destacando los músculos y tendones, pero con blandura y morbidez, *siguiendo muy de cerca a Juan de Anchieta*. Pero está muy lejos de la imponente fuerza y la belleza plástica del maestro azpeitiano.

Joanes de Iriarte: Aunque natural de *Alsasua* (Navarra), habría que considerar guipuzcoano a Joanes de Iriarte (m.1595), pues casi toda su vida fue vecino de San Sebastián.

Sus trabajos principales fueron:

- su **intervención** en el retablo de San Vicente de **San Sebastián** junto a Bengoechea, como ya vimos,
- el antiguo **retablo *de la parroquia de Hondarribia*** (1590),
- y el de ***Santa Catalina en la parroquia de Oiartzun*** (1594), del que no se ha conservado nada.

Con motivo del contrato del retablo mayor de la parroquia de Oyarzun, se decía de Iriarte que «dicho maestro es hombre perito en el arte de la imaginería y de escultor y está reputado, por haber hecho otros retablos semejantes». El artista murió sin acabarlo y tuvieron que intervenir otras manos (principalmente las de **Martín** y **Esteban de Ostiza**), para concluirlo, dorarlo y estofarlo. En el siglo XVIII fue desmontado y sustituido por otro. De la obra de aquel «suntuoso retablo» de Iriarte hoy sólo se conservan, en la sacristía, unos bellos *relieves de la vida de Cristo y de la Virgen*, de clara impronta romanista.

Otros seguidores: En torno a la obra de estos pocos maestros guipuzcoanos que aquí reseñamos se producen otras muchas obras de profesionales que merecen una particular estima desde el punto de vista estrictamente artístico. Recordémoslos, como hace Mª Asunción Arrázola en su documentadísimo estudio. Alguna atención merecen algunas obras:

- de **Juan de Basayaz;**
- de **Domingo de Goroa**;
- otras, como son casi todas las de **Pedro de Goicoechea** en Alzo, Ibarra, Eldua e Irura, no revelan especial maestría;
- de otras, en fin, se tiene alguna noticia documental pero, además de carecer de rasgos claramente romanistas, su misma invalidez cualitativa debió de influir para que se dispersaran y quedaran reducidas a *disiecta membra*.

• El romanismo en Álava

Es posible que la presencia de Anchieta en Álava influyera en una más decisiva adopción de los cánones romanistas por parte de clérigos, patronos y artistas de esa Provincia.

Lope de Larrea y Ercilla (c.1540-1623) es la figura más relevante del romanismo alavés. Nació en *Salvatierra*, y desde esa villa desarrolló principalmente su actividad artística en Navarra, Gipuzkoa y Álava. Su longevidad (murió a los 83 años) permitió a este artista desarrollar una obra amplia y continuada en la que se advierte la lógica **evolución**[82], *desde el expresivismo del Primer Renacimiento hasta el Barroco*. Inició su formación con ***Pierres Picart***, a quien debió acompañar en sus compromisos artísticos por tierras navarras, y acabó casándose con su hija.

Cuando Larrea abrió **taller en Salvatierra**, hacia 1572, integró en él a su suegro *Picart* e, incluso, durante algún tiempo a *fray Juan de Beauves*, el excelente escultor del retablo de San Juan de Estella, junto a buen número de oficiales. Con ello consiguió incorporar lo mejor de la tradición expresivista de aquella región y ponerla al día infundiéndole un aliento de Romanismo. Lope de Larrea *no es, pues, un romanista puro*, ya que en él subsistan algunos rasgos expresivos de Picart y una contención en las formas que le libera de las seductoras desmesuras del Romanismo.

Su primera obra documentada es el **retablo mayor de Ulibarri-Arana** (Álava) (c. 1572-75), que aún denota su aprendizaje con Picart. En él aparecen representados los ciclos de la Vida de la Virgen, de la Pasión de Cristo, y de la vida y martirio del titular, San Juan Bautista.

Por esos años, Lope de Larrea contrata (1574) el **retablo de Irañeta** (Navarra), donde también transparece la manera de hacer de Picart, cuya intervención en este caso está documentada.

Por otra parte, hay que tener presente que, en esas fechas, Larrea firmó contrato con Anchieta para el **retablo de Vitoria**. La compañía del maestro guipuzcoano en ese período de traza y comienzo de la obra en la catedral alavesa debió de ser la causa de la *evolución clara hacia el Romanismo*.

Retablo mayor de Santa María de Salvatierra, obra magna del maestro, en el que se evidencia esta evolución.

Contratado en 1584, la traza y su ejecución se debe a Larrea, quien levantó un dispositivo monumental formado por banco, tres cuerpos y ático. Esta obra tuvo una azarosa construcción pues, estuvo *en chantier* durante la vida de Larrea, y tras su fallecimiento no se pudo concluir hasta 1638, año en que recibió su policromía. En todo caso, bastarían los relieves de los Evangelistas del banco, figuras sedentes bien trazadas, para considerar a Larrea un gran escultor. A esos méritos hay que añadir las bellísimas escenas de la Anunciación (María arrodillada en encantador escorzo ante la divina Paloma y el mensajero celeste) y de la Visitación (en la que, a su vez, es Santa Isabel la que se arrodilla ante la que ya es Madre de Dios), relieves ambos que pueden rivalizar con el mejor arte italiano del momento y que pueden contarse entre lo más selecto del Romanismo norteño.

Retablo de Viloria. Ya iniciado el siglo XVII comienza el escultor el **retablo de Viloria** (Navarra) cuyo titular San Andrés es una recreación del Moisés de Miguel Angel[83].

Abundante obra. Formado con el entallador Pierres Picart y relacionado con lo más granado de la profesión en estos momentos, como el navarro Juan de Beauves o el propio Juan de Anchieta, su longevidad permitió a Larrea no sólo evolucionar estilísticamente hacia el Ba-

Lope de Larrea



Retablo mayor de Santa María de Salvatierra (A).
Ref. gráfica: El escultor Lope de Larrea.



Banco del retablo de la iglesia de Santa María. Salvatierra (A).
Ref. gráfica: Retablos 1.

Iriarte





Antiguo retablo de la Iglesia Santa María. Hondarribia (G).
Ref. gráfica: Renacimiento en Guipúzcoa II.

82. S. ANDRES ORDAX, *El escultor Lope de Larrea*. Vitoria 1976, p. 39; v. también del mismo autor, *La escultura romanista en Álava*. Vitoria 1973.

83. M. C. GARCIA GAINZA, *La escultura romanista en Navarra*, p. 67.

Jerónimo de Larrea

1.- Cristo doliente de Azpeitia (G).
2.- Ecce Homo. Iglesia de San Sebastián. Azpeitia (G).
3.- Cristo de Bonanza de Pasajes. (G).



4. Retablo de la Piedad. Catedral de Pamplona (N).





Esteban de Velasco. Retablo de Arriaga (A).
Ref. gráfica: Álava en sus manos IV.



Andrés de Araoz. Retablo de San Esteban. Genevilla (N).
Ref. gráfica: Ars Hispaniae.

JUAN DE ARAOZ







Sotobanco del retablo de Eibar (G).
Ref. gráfica: Renacimiento en Gipuzkoa II

rroco, como hemos dicho, sino también dejar una *copiosísima obra* de estatuas y retablos.

Practicó también la **escultura funeraria** en la ***tumba de don Rodrigo Sáez de Vicuña, en la parroquia de Vicuña***, con la figura orante del difunto en alabastro.

Trazas de retablo. Para la ejecución de los retablos se decanta por dos tipos de trazas: la ochavada para los mayores, y la recta para los laterales, mientras que en sus imágenes se aprecia un buen acabado formal y un cierto idealismo que no se percibe en el resto de escultores romanistas.

Obras mencionables son:

- el **retablo** que para una ***capilla en San Pedro de Vicuña*** contrata en 1598
- y el ***banco y primer cuerpo*** del **retablo** que preside la ***iglesia de Narvaja*** (1596-1616).

ESTEBAN DE VELASCO. La influencia de Anchieta debió de ser también decisiva en Esteban de Velasco, quien puede considerarse *promotor del nuevo estilo en el foco de Vitoria*. Era miembro de una familia de artistas que se caracteriza por su disposición a acometer empresas de diverso género, lo mismo retablos que monumentos funerarios y escudos. En 1575 contrató con Anchieta el retablo de San Miguel de Vitoria, pero tres años después traspasó al artista azpeitiano su encargo y sus derechos.

Entre sus numerosas intervenciones destaca el **retablo mayor de San Vicente de Arriaga** (c.1575), en cuyos relieves pasionarios se captan *reminiscencias anchietanas*: ceño adusto en algunos personajes, alborotadas cabelleras, cierta atenuación de la expresión de sufrimiento, etc; pero le distinguen del maestro azpeitiano la preferencia por un canon humano más reducido y un mayor clasicismo.

El estilo de Esteban de Velasco se trasluce también en el **bancal del retablo de Castillo** contratado hacia 1573. Estas piezas sirven de base a un retablo del siglo XVII, en el que es posible encontrar varios de los temas recurrentes del Romanismo peninsular: decoración a base de motivos vegetales, encadenados geométricos, y telamones al estilo de los esclavos de la tumba de Julio II o de los *ignudi* pintados en la Capilla Sixtina.

También se atribuye a Velasco parte del **retablo de Echávarri-Viña;** concretamente, parecen de su mano los relieves de la Oración del Huerto y del Lavatorio, tallados en el bancal, y las figuras, corpulentas y majestuosas, de santos y santas alojadas en las entrecalles del mismo bancal.

Asimismo se le han atribuido los **sagrarios** de varias iglesias alavesas.

JUAN DE ARAOZ. No estaría fuera de lugar recordar aquí a **Juan de Araoz**, artista vinculado a Vitoria, a quien vimos en páginas anteriores colaborando en el ***retablo de Eibar*** con su padre Andrés de Araoz. Fue abandonando algunos rasgos paternos, probablemente seducido por el lenguaje imponente de Anchieta.

Juan de Araoz nos ha legado el **retablo principal de San Andrés de Orbiso**, hoy inscrito en un organismo rococó del siglo XVIII. De él quizá se puede pensar, como escribe Mª Asunción Arrázola, que así como el estilo de Andrés de Araoz puede comprenderse mejor a la luz de la obra de Berruguete, la de su hijo Juan recuerda más la de Anchieta[84].

OTROS ESCULTORES. También merecen ser aquí mencionados otros escultores de menor rango como:

- **Diego de Marquina** del que se conservan los **relieves en Ozana** (1579-85) y **Añastro** (1584-1593).
- **Juan Martínez de Periztegui**, autor de los retablos de San Pedro de Aguillo y la Asunción de Urarte en los que trabaja en torno a 1595.
- **Andrés García de Urigoitia**; por esas fechas últimas del siglo estaba también activo , un escultor de estilo muy cercano a lo popular que, aunque originario de Bizkaia (Otxandiano), trabajó para iglesias alavesas. A él se le deben, entre otras realizaciones, el **sagrario de Marieta** (1593), el **retablo mayor de Buruaga** y un **busto de San Lucas**, resto del retablo que ejecutó (c. 1586) para la cofradía de escribanos radicada en la *iglesia de San Pedro de Vitoria*.
- del **taller de Miranda de Ebro**, en los que pervive la herencia de Santa Clara de Briviesca trabajaron asimismo para Álava varios artistas.
- del **taller de Nájera**, y de los artífices cántabros allí radicados **Juan de Alvarado** y **Juan Gómez de Barcena** es muestra el **retablo mayor de *San Andrés de Villabuena*** (1587-94)

• EL ROMANISMO EN BIZKAIA

MARTÍN RUIZ DE ZUBIATE. La figura más relevante de este período nació en Arrazua (Bizkaia), pero al parecer se formó en Briviesca donde fue residente, como también en Burgos. Su relación con los medios artísticos burgaleses está documentada y se sabe que adquirió los útiles del taller de Domingo de Amberes a la muerte de este artista, autor de buenos retablos en la provincia de Burgos. Ruiz de Zubiate, a quien se documenta como *arquitecto de hacer retablos*, era también un buen **escultor**, había colaborado con Anchieta en Briviesca, cumpliendo a su lado el contrato del guipuzcoano con el monasterio de las Huelgas.

Una vez establecido en Bilbao, Ruiz de Zubiate ejecutó el **retablo mayor de Santa María de Uribarri en Durango**, cuya traza con columnas decoradas está inspirada en Briviesca. Este retablo se caracteriza, a primer golpe de vista, por su grandiosidad (sotabanco, banco, tres pisos, tres calles y dos entrecalles, más el Calvario en el remate) y por lo fastuoso de una ornamentación que en su morfología muestra su procedencia de la escuela manierista castellana. Su construcción, que causó angustias económicas al artista, duró desde 1578 hasta 1598. Con la habitual repartición de temas, pasionarios en el banco y marianos en las casas superiores, el estilo romanista se hace evidente en figuras y ademanes, destacando la grandiosa imagen de María coronada por ángeles en el

84. Mª A. ARRAZOLA, *Escultores del siglo XVI en el País Vasco*. En E.D., 1972, p. 55.
85. G. WEISE, *Die Plastik... II, 93;* Dolores de MONTE FERNANDEZ, *Martín Ruiz de Zubiate y el retablo mayor de Santa María de Uribarri de Durango (1578-1590).* En «ONDARE» 17, A.P.M., Donostia 1998, pp. 321-334.
86. J. M. ESPARZA GONZALEZ, *El retablo de San Pedro de Munguía.* L.D., v. 14, n. 28, 1984, 43-58.
87. J. ZORROZUA, *Reflexiones acerca de la escultura romanista en Bizkaia. Martín Ruiz de Zubiate en Ceberio.* «ONDARE» 17, A.P.M. 1998, 365-373.
88. Mª C. GARCIA GAINZA, *La escultura romanista en Navarra. Discípulos y seguidores de Juan de Anchieta.* Pamplona 1969.
89. Con motivo del retablo mayor del convento de las Agustinas Recoletas de Pamplona en 1631, a Domingo de Lusa y a su suegro el ensamblador Domingo de Bidarte se les calificaba como «los mejores oficiales que hay en el Reino». C.M.N. V, 3, p. 315.

nicho central. El romanismo de Zubiate es discreto.

Algo distante del lenguaje exasperado de Anchieta. Le falta la fuerza arrebatada de los romanistas vascos anteriormente citados[85].

Martín de Basabe. Con Ruiz de Zubiate colaboró Martín de Basabe, escultor vecino de Aulestia, en la construcción del **retablo de San Pedro de Munguía**, hoy desaparecido[86]. A Basabe se le pueden hoy adjudicar:

- el **retablo de San Lorenzo de Maruri**, contratado en 1582,
- el **de la Dolorosa de Lekeitio,** de 1587, hoy mezclado con elementos barrocos,
- el de **San Juan Bautista de Murélaga** (1600),
- y el de **Santo Tomás de Olabarrieta de Zeberio**, terminado hacia 1592.

En éste de **Zeberio** se trata de un conjunto de banco, dos cuerpos y tres calles, en el que, dentro de una mazonería severa y completamente fiel al tipo romanista, se muestran, en la casa central inferior las estatuas de los dos titulares, Santo Tomás y San Lorenzo, y en la superior, la Asunción-Coronación de María; en las laterales vemos los episodios de la Flagelación y la Coronación de espinas, el martirio de San Lorenzo y la Incredulidad de Santo Tomás, en los que no faltan incluso efectos de perspectiva. Los relieves del banco narrando las escenas del Prendimiento y Getsemaní, en forma apaisada, son de excelente calidad y buen estilo romanista.

* * *

La penuria que por el momento padecemos en investigación documental y consecuentemente en bibliografía referente a la escultura romanista en Bizkaia no prueba que no hubiera buenos escultores romanistas en este período. Julen Zorrozúa ha registrado los nombres de algunos de ellos: ***Francisco de Urizar***, ***Juan de Arriola***, ***Pedro de Goitisolo***, ***Juan Pérez de Gorrio***, etc.[87].

• Talleres romanistas en Navarra

Anteriormente hemos citado el panegírico que Camón Aznar dedica a Anchieta afirmando que «todo el arte navarro de este final de siglo y de casi todo el siguiente está encadenado al formalismo de Anchieta». Realmente los tres principales talleres navarros muestran influjos del gran maestro azpeitiano: Pamplona, Sangüesa-Lumbier y Estella, unidos por vínculos de vecindad y de colaboración artística[88] son deudores de Anchieta.

El taller de Pamplona

Juan Gasteluzar. Es, lógicamente, el más importante, manteniéndose activo hasta casi mediado el siglo XVII. Figura destacada del mismo es el ensamblador **Juan de Gasteluzar**, quien, aunque no carecía de aptitudes de verdadero escultor de sagrarios y objetos de orfebrería litúrgica, fue conocido y apreciado sobre todo como ensamblador. El realizó el **retablo de Villanueva de Aezcoa** de cuya escultura se ocupó Ambrosio de Bengoechea.

Gastelúzar colaboró con los mejores escultores de su tiempo, y fue muy fiel al estilo romanista en el que diseñó y realizó numerosas estructuras de retablos en parroquias: ***Zolina***, ***Egüés***, ***Imarcoain***, ***Elvetea***, ***Larraya***, ***Enériz***, ***Latasa***, ***Ororbia***, ***Sumbilla***, ***Arraiza***, etc.

Domingo de Bidarte. Otro importante ensamblador de la era romanista fue **Domingo de Bidarte**, especialmente estimado y favorecido por el obispo de Pamplona don Antonio Zapata.

Es autor del pequeño **retablo de la Piedad de la catedral de Pamplona**, con una sola escena de la iconografía citada en la que muestra la estereotipación de los tipos miguelangelescos.

Domingo de Lusa. Bidarte trabaja asociado con su yerno **Domingo de Lusa**, escultor de bastante talento, que mantiene en su escultura un romanismo tardío unido a la influencia de Gregorio Fernández. En sus obras se evidencia el gusto por los rostros redondeados, las anatomías vigorosas que quedan ocultas por ampulosas vestimentas. Con todo, apunta ya un realismo barroco con algunas angulosidades de probable origen vallisoletano. Tales rasgos aparecen:

- en los curiosos relieves del **retablo de Santa Maria Magdalena** en ***Arróniz***;
- en el de **Santa Catalina** de ***Ardanaz*** (con figura de la santa algo estereotipada);
- en varios **Cristos** crucificados,
- en ***Imarcoain*** y ***Ciriza***.

En general, en los **retablos** que talló para varias parroquias navarras:

- en ***Esparza de Galar***,
- en ***Muruarte de Reta***,
- en ***Subiza***,
- en ***Berrioplano*** (1621-29)
- y en ***Ciriza*** (1632)[89].

El taller de Sangüesa

Debido a su situación fronteriza, este taller atendía a encargos procedentes del vecino reino de Aragón. Dos artistas de Sangüesa, **Nicolás de Berástegui** y su yerno **Juan de Berroeta** ejecutaron entre 1587 y 1594 la gran **sillería de la catedral de Huesca**, una de las más hermosas del Romanismo, con figuras de cuerpo entero en los respaldos, entre las que sobresale una bella representación de San Miguel Arcángel desnudo.

Nicolás de Berástegui, a quien algún documento le califica como «arquitecto», se había ocupado antes en las sillerías de coro de la parroquia de la *Asunción de Miranda de Arga*, en la de *San Miguel de Aoiz* y en la del *monasterio de Santiago* (**Pamplona**), hoy desaparecido.

Juan de Berroeta. Por su parte, Juan de Berroeta realizó los *retablos de las iglesias oscenses de* **San Lorenzo** y de **San Pedro el Viejo**.

Centró después su actividad en Navarra, que se inicia en ***San Salvador de Sangüesa*** (1608).

Para su **retablo mayor**, trazado por *el ensamblador* **Juan de Echenagusía**, Juan de Be-

Juan de Gazteluzar









Retablo de Aezcoa (N).

RETABLO DE GUIRGILLANO (N).









rroeta realiza la obra plástica con la colaboración de **Juan de Huici**. Relieves y esculturas se inspiran en Santa María de Tafalla.

Con el mismo colaborador talla **esculturas** para la ***iglesia de San Vicente, Urraul Bajo***. Luego vuelve a **Sangüesa** para encargarse, con la *colaboración de* **Juan de Burdeos**, de varias esculturas en la iglesia del *Convento del Carmen*. A este trabajo siguen otros contratos:

- en **Tafalla** hizo el sagrario del convento de las Concepcionistas;
- tres figuras de piedra para el retablo mayor de **Ujué** (1617);
- y otras varias tallas y relieves para los retablos mayores de **Gallipienzo**, **Liédena**, **Lumbier**, **Sada**, etc.

TALLER DE LUMBIER

Juan de Huici, Gaspar Ramos y el ensamblador **Juan de la Hera** son los artistas más destacados del foco de **Lumbier**. Realizaron una serie de retablos de arquitectura correcta y escultura aceptable pertenecientes al primer tercio del siglo XVII.

A **Gaspar Ramos** como *escultor* y a **Juan de la Hera** como *ensamblador* se deben varios excelentes **retablos**:

- el gran **retablo de la Asunción** de ***Santacara***,
- el de **San Sebastián** de ***Grez***, Urraul Bajo,
- el de **San Martín** de ***Abaurrea Alta*** (1611), de corte muy clasicista, con notables esculturas de bulto, algunas de gran belleza –la Asunción y San Esteban– en el estilo clasicista que caracteriza a Gaspar Ramos;
- el de la parroquia de ***Garayoa***,
- el de ***Esparza de Salazar***, verdadera obra maestra,
- y los dos colaterales de la ***parroquial de Lumbier***;
- y se encargó de terminar el de **Oroz-Betelu**.

Se le atribuyen también otros retablos en las ***parroquias de Arboniés***, ***Armeño***, etc.

GASPAR RAMOS fue asimismo el autor de:

- la adaptación que del **retablo de Roncesvalles** se hizo en ***la iglesia de San Esteban*** de **Yesa** (1618-1624);
- el complejo retablo (esculturas y relieves) de la iglesia de San Salvador de **Lacunza**, obra en la que, a juzgar por la avanzada fecha de su contrato (1637) puede pensarse en la colaboración del hijo del artista, Francisco Ramos[90]. En todo caso en este retablo, como en el de Oroz-Betelu, se hace ostensible una cierta aproximación al ***naturalismo barroco***.

EL TALLER DE ESTELLA

Se presenta activo gracias sobre todo a la actuación de sus artistas agrupados en talleres familiares que se suceden de generación en generación en el curso de largos períodos de tiempo. Destacan las familias de los **Troas** y los **Imberto.**

LOS TROAS

Era una familia de origen francés (de Troyes), y de ella en Navarra son conocidos **Pedro, Juan el Mayor, Juan el Menor** y **Julián.**

JUAN DE TROAS EL MAYOR era conocido como *ensamblador.*

JUAN TROAS EL MENOR, declaraba en su testamento (1600) que tenía comenzado el **retablo mayor** de la ***parroquia de San Pedro en Galdeano*** en el que ya para 1570 tenía ejecutados la imagen del titular y el sagrario. Había participado en el **retablo de Larrion**, tallando la imagen romanista de la Asunción. A él se debe también:

- el **retablo** de la ***parroquia de San Fausto de Ancín*** (c.1576),
- el **sagrario** de ***Ayegui***
- y el **retablo mayor** de ***Etayo*** (c.1600)

PABLO DE TROAS. De los Troas estelleses el escultor más activo debió de ser **Pedro**. Probablemente entre sus primeras obras deben contarse los colaterales de la parroquia de **Allo** para cuya realización contó con colaboradores franceses residentes en Logroño, dejando en esos retablos huellas claras de los períodos plateresco y expresivista.

Parece que participó en **retablos**:

- de ***Iguzquiza*** (c.1580)
- y de ***Viloria***.
- Se le ha atribuido el ***retablo mayor de Sorlada*** (c.1580), y otras obras en **Villamayor de Monjardín**.
- En 1595 *contrató* el **retablo de Arbeiza**, que luego sería terminado por *Bernabé Imberto*;
- *intervino* en el ***claustro de Irache***,
- y *pudo ser el autor* de la **arqueta de San Veremundo**.

PEDRO DE TROAS es el autor de dos retablos colaterales dedicados a ***San Miguel y a Santa Catalina en Villatuerta*** (c.1596).

Lo que parece cierto es que la labor artística de los Troas se circunscribe prácticamente a la segunda mitad del siglo XVI y que se concluye con el final de ese siglo.

LOS IMBERTO

No ocurre lo mismo con los Imberto en cuyo repertorio puede verse ya el comienzo de la *transición del romanismo a la escultura barroca.*

JUAN. El fundador del taller familiar, formado como el primero de los Troas en el expresivismo de la primera mitad del siglo XVI, mostró en la parroquia de San Juan de Estella y en los retablos que talló para Abárzuza un estilo más plateresco que romanista. Algún rasgo romanista apunta en el retablo de **Estenoz** y en otras iglesias en las que contó con la colaboración de sus hijos.

PEDRO. De los tres –**Pedro, Juan II y Bernabé**– el primero intervino en la sillería de Allo, trazada por Juan de Anchieta, pero murió muy pronto.

Desde 1590 sus hermanos, Juan y Bernabé, tomaron a su cargo la producción más importante del taller familiar.

Otro miembro de la familia –**Tomás Troas**– recaló en Zamora y allí (c.1600) talló en nogal una Virgen con Niño que se conserva en la iglesia de San Andrés[91].

90. C.M.N.V, 2, p. 186.
91. V.V., *Remembranza. Las Edades del Hombre.* Zamora 2001, p. 225.

Juan II. El romanismo de **Juan II Imberto** se caracteriza por *cierta rudeza*, como puede verse en algunas tallas de sus retablos: en la iglesia de la Magdalena de Muzqui (1596), en Urbiola, en Ollobarren, Salinas de Oro, Villatuerta, etc,

Bernabé fue el escultor más dotado de su familia y el que gozó de mayor nombradía entre sus coetáneos. El **Cristo** crucificado que de él se conserva en la ***parroquia de Fitero*** es una obra maestra: la belleza plástica del cuerpo arqueado y el armonioso contraste de perfiles y volúmenes en su desnuda anatomía suscitan inevitablemente el recuerdo de Anchieta.

Lo mismo puede decirse del **Cristo** que debió de tallar para **Mendigorría**, y del **Cristo** de **Mañeru**. En **Mañeru** además dejó Bernabé un bello *retablito romanista*.

En los primeros años del siglo XVII Bernabé Imberto fue quizá el escultor más solicitado en Navarra para la realización de esculturas y relieves retablísticos. Era también un buen *tracista de mazonerías*.

Retablo de Mendigorría. Es soberbio diseñado con banco, sotobanco, dos pisos, tres calles y dos entrecalles, un friso y el ático, Bernabé Imberto demostró, entre los años 1594 y 1610, todo su buen hacer y su fidelidad al estilo romanista. «Abundan los tipos físicos vigorosos, expresando fuerza reprimida. La imagen sedente de San Pedro destaca por su fuerte caracterización, con su entrecejo fruncido y plástico tratamiento de cabello, barba y pliegues frente a la concepción de los personajes femeninos, de formas más blandas e inexpresivas. Imberto es también hábil en la composición de escenas complejas»[92].

Retablo de Cristo Resucitado de la misma ***iglesia de Mendigorria***, que fue desmontado, se ha salvado (en la sacristía) la imagen de **Cristo**, con cierto *aire miguelangelesco*, que, como el de ***Andosilla***, obra del mismo artista, presenta a Cristo, con los brazos desnudos extendidos hacia los lados, el cuerpo resucitado parcialmente cubierto con el manto, uno de cuyos extremos recoge un ángel, mientras otros dos sostienen la cruz: una obra verdaderamente original y vigorosa[93].

Retablo mayor y dos colaterales en ***Andosilla***, que contrató en 1597. En el central, dedicado a San Sebastián, es donde se hace evidente la mano del maestro fiel al romanismo: en su «acertada composición, de personajes acumulados con formas bloqueadas hacia adentro y en los típicos rostros ceñudos del Romanismo, si bien la tosquedad de la ejecución supone la participación del taller»[94].

Son suyos:

- el **retablo de Allo**, de magnífica traza, contratado en 1592 es también de un *romanismo perfecto*.
- **el retablo** y el **tabernáculo** de la ***iglesia de San Sebastián de Etayo***, que se le paga en 1603.

Se le atribuyen:

- el **retablo de Dicastillo** procedente de Irache,
- el **retablo de San Esteban de Murillo** (c.1588)
- y algunas bellas **imágenes** como la *Virgen con Niño de Desojo* que hoy han quedado exentas pero que sin duda fueron parte de retablos desmontados y dispersos.

En 1622 Bernabé Imberto tenía ya terminado el gran **retablo de la Magdalena** de la ***parroquia de Enériz***, con una airosa imagen de la santa titular en la hornacina central.

Encargos importantes fueron el **retablo mayor y los dos colaterales** de la ***iglesia de la Natividad de Garisoain*** en el primer decenio del siglo XVII. El retablo mayor es otra obra maestra donde el observador capta en seguida reminiscencias de Juan de Juni y de Anchieta, por la sabia acumulación de figuras en la variedad armoniosa y dinámica de las posturas.

Bernabé Imberto murió en 1632, cuando acababa de terminar el **retablo mayor de Echávarri** (Allín) que había comenzado su padre.

Cuando se comentan obras hechas en los comienzos del siglo XVII, a falta de documentación, las referencias al taller de los Imberto y más concretamente a la mano de Bernabé son continuas, como ocurría 40 años antes con las referencias posibles a Juan de Anchieta.

Juan III. El último miembro de la familia Imberto es un nieto del fundador del taller, llamado también **Juan,** que mantiene la tradición romanista en el siglo XVII.

La **fidelidad romanista** de este **Juan III** se advierte especialmente en los retablos de:

- ***San Román de Amillano***, donde talla una excelente efigie del titular,
- y en la ***iglesia de Echarren de Guirguillano*** (1618);

Pero luego se anuncia una nueva época al despuntar un **cierto naturalismo barroco**:

- en el **retablo** de ***Galdeano*** (que Juan Troas había dejado inconcluso),
- en los dos **retablos** colaterales de ***Cirauqui*** (1614)
- y más aún en los **retablos** de ***Zubielqui*** (1624), ***Sesma*** (1625) y ***Villatuerta*** (1641), donde claramente se advierte la preferencia por las figuras de canon alargado, rasgos realistas en los rostros, y pliegues angulosos inspirados en la *escuela castellana*, que debió de influirle puesto que documentalmente consta que trabajó en Valladolid en 1614 y en Segovia en 1621.

7.

■ Síntesis

● Renacimiento religioso, auge artístico

Lo primero que llama la atención del historiador del arte en Euskal Herria en esta época es la **abundancia de la producción artística**, particularmente **escultórica**, en comparación con épocas precedentes o siguientes. Esta explosión artística (que hemos querido evidenciar mediante una enumeración fatigosa pero destinada a justificar el título de **Edad de Oro**



Retablo de Andosilla (N).



Retablo de Echarren de Guirgillano (N).



Retablo de Garisoain (N).



Retablo de Mendigorria (N).

92. C.M.N., III, 192.

93. Mercedes de ORBE, *Estudio histórico-artístico de la Parroquia de San Pedro de Mendigorría. II. Esculturas.* En P.V. n. 116, mayo-ag. 1982, 551-581.

94. C.M.N., II, 2 p. 168.











1, 2 y 3.- Detalles del retablo de la iglesia de Garisoain (N).
4.- Detalles del retablo de la iglesia de Hiriberri-Villanueva. Aezkoa (N).
5, 6 y 7.- Detalles del retablo de la iglesia de Andosilla (N).





»

1/4













1, 2, 3 y 4.- Detalles del retablo de la iglesia de Echarren de Guirguillano (N).
5, 6 y 7.- Detalles del retablo de la iglesia de Guirguillano (N).



1



1/4





PEDRO ARBULO MARGUVETE





Altar mayor de Iglesia de Lanciego (A).
Ref. gráfica: Summa Artis.



Retablo de Genevilla (N).



Cristo Muerto. Retablo de la Iglesia San Juan. Estella(N).
Ref. gráfica: Summa Artis.

que hemos dado al capítulo) suele explicarse por varias circunstancias:

1º. El **progreso económico** que se produjo en los primeros decenios del siglo y cuyas causas han sido suficientemente estudiadas por los historiadores, que lo han considerado como fruto de la *emigración* hacia las tierras recién descubiertas y el *comercio* activo de los puertos cantábricos.

2º. La segunda de las causas no ha sido analizada con la misma atención. Se trata de las consecuencias que debió de producir en la sociedad cristiana –también en Vasconia– el movimiento de **reforma religiosa y católica** que venía produciéndose ya desde finales del siglo XV en toda Europa y que finalmente fue canalizado y llevado a buen término por el Concilio de Trento (1545-1563).

No cabe duda que un *renacimiento religioso* y un aumento de fe y de religioso fervor subyace en el pueblo cristiano de Euskal Herria a todos los niveles durante estos años, como consecuencia del clima espiritual de reforma que se respiraba y la expectativa de un inminente Concilio Ecuménico que le diera estatus oficial. Esta esperanza fue seguramente el móvil principal de aquella efervescencia de arte religioso que, contagiándose de pueblo en pueblo, llega a las más apartadas y pobres iglesias del país.

El Concilio de Trento y los obispos vascos

Cualesquiera que sean las denominaciones que se den a las diferentes y pretendidas reformas y las diversas interpretaciones que, ante la tardía convocatoria de un Concilio universal, se formulen respecto a la repartición de méritos y de culpas, la realidad innegable es que los frutos del **Concilio de Trento** en los cien años siguientes constituyeron un **enriquecimiento de Europa** desde el punto de vista **moral, cultural y artístico**.

Pero, ateniéndonos a la época inmediatamente preconciliar, puede observarse un anhelo de reforma moral y de renovación religiosa que era secundado y promovido por algunos excelentes obispos de las diócesis vascas.

Diócesis de Pamplona. Los **tres obispos** que ocuparon la **diócesis de Pamplona**, a cuya sede correspondía además de Navarra, gran parte de Gipuzkoa, en estos años de espléndida creatividad artístico-religiosa, **Pedro Pacheco** (1539-1545) luego cardenal, **Antonio de Fonseca** (1545-1550) y **Alvaro de Moscoso** (1550-1561) fueron celosos pastores que convocaron sínodos diocesanos, promovieron la ***reforma de costumbres***, la ***formación del clero***, y la ***dignificación del culto divino***.

En tiempo del **obispo Pacheco** se hizo el magnífico coro de la catedral iruñesa; en el episcopado siguiente se inició la parroquia de Pasajes San Juan independizándose de Lezo, fueron visitadas varias veces las iglesias de San Sebastián, y el **obispo Fonseca** favoreció la fundación de colegios de la recién fundada Compañía de Jesús[95]. Por su parte, el **obispo Moscoso** fue un ardiente promotor de la reforma católica, renovó el estatuto del hospital de la Misericordia, fundó allí un colegio para niños pobres, y llevó su empeño reformista al Concilio de Trento. En esa magna asamblea se distinguio también el cardenal Pacheco. Y en esa empresa colaboraron con ellos tres navarros insignes por su virtud y su sabiduría: **Bartolomé de Carranza**, el dominico **Pedro de Irurosqui**, y el humanista tudelano **Domingo de Gaztelu**, obispo de Badajoz[96].

Diócesis de Calahorra. Por lo que atañe a otra parte del País Vasco, perteneciente a la **diócesis de Calahorra**, hallamos allí a otro insigne prelado, partícipe igualmente en el Concilio de Trento. El celoso **Bernal Días de Luco**, vitoriano de nacimiento, era amigo personal de Ignacio de Loyola, y durante los años del Concilio, no dejó de solicitarle que enviara a su País algunos predicadores de su Compañía que hablaran la lengua de la tierra[97], y tuvo el celo apostólico suficiente para visitar las parroquias vizcaínas a despecho de la injustificada costumbre de que «el obispo de Calahorra no penetrara en el Señorío».

• Artesanía y artes plásticas en provincias y en Navarra

No cabe duda de que ese movimiento general de renovación cristiana tuvo que influir en el movimiento cultural y artístico del momento. El fervor religioso y patriótico de la primera mitad del siglo XVI, una de cuyas aspiraciones más vehementes era la ***dignificación del culto y la pulcritud y embellecimiento de los templos***, debió de tener una de sus primeras manifestaciones en la demanda y calidad que alcanzó la **artesanía religiosa**, directamente ligada y destinada al servicio litúrgico en su más estricto sentido, y en la abundancia de **talleres de platería y metalística** que surgieron y funcionaron en este período. Ya lo hemos recordado en el capítulo dedicado al arte plateresco y aquí nos basta remitir a lo que allí dijimos respecto a esa abundante producción artística que se siguió manteniendo y que creó una verdadera tradición artesanal.

Debemos pensar que esta ferviente demanda de una artesanía de tipo tridimensional como es la **orfebrería litúrgica** tuvo que influir en un contagio generalizado del ***sentido estético*** y más concretamente debe relacionarse con el predominio que, al menos en las provincias vascas, ostenta la plástica en este período frente a actividades menos pragmáticas, de carácter decorativo y pictórico.

El hecho es que, cuando ***en Navarra proliferan talleres de pintura*** para responder a demandas de lienzos y paneles pictóricos para los altares de las nuevas iglesias, ***en las provincias cantábricas apenas se cultiva*** esa técnica. Ni tampoco las tablas de los **primitivos flamencos** se importan con tal abundancia que parezca entusiasmar a los espíritus en esas provincias.

Floración pictórica en Navarra. ¿Cuál puede ser la causa de la magnífica **floración pictórica** que se produce **en Navarra** en este **siglo XVI**? La indiferencia que sobre este hecho se había mantenido en tiempos relativamente recientes bajo la falsa y subconsciente creencia de que se carecía de obras estéticamen-

95. J. GOÑI GAZTAMBIDE, *Historia de los obispos de Pamplona*. Pamplona 1985, III, 346.
96. Idem, p. 372-415.
97. La amistad y comercio epistolar entre Bernal Díaz de Luco y San Ignacio de Loyola, en torno a la idea de que los primeros jesuitas se instalen en el País Vasco y tomen a su cargo el Santuario de Begoña va a durar más de seis años (de 1543 a 1551), como consta en el epistolario de *Monumenta Historica S. J.* San Ignacio se excusaba con la falta de personal disponible, pero admiraba el celo apostólico del obispo de Calahorra: «Del cuidado que V. Sría. me exhorta a tener a los vascongados, no dudo que, como prelado de tantos de ellos, lo deba tener mucho V. Sría. y lo haya de mostrar en sus obras; con esto, en lo poco que a nosotros fuere posible, espero en Dios N. S. no faltaremos al debido oficio de la caridad. . . Por allí anda Araoz fundando un colegio en Oñati. . . » (Carta de 8 de julio de 1550. MHSI, MI III, p. 100).
98. «El arte de la época de Felipe II es el Romanismo, que encarna en sus creaciones las exigencias contrarreformistas de realidad objetiva y dignidad severa y monumental, y bajo el influjo de estos principios renueva los fundamentos heroico-ideales relacionados con el Alto Renacimiento». G. WEISE, *La plástica* Un resumen, p. 50-51.

te valiosas, ha sido felizmente superada en los últimos decenios por investigadores locales. Hoy estamos ya en condiciones de reconocer y estimar en lo que valen las obras de algunos de los pintores navarros (Juan de Bustamante, Juan del Bosque, Ramón de Oscáriz, etc.), con la seguridad de que resisten bien la comparación con sus contemporáneos de las otras regiones hispánicas y europeas.

Distinguir y caracterizar etapas. Y por lo que atañe a la **arquitectura** y a la **escultura**, el fruto feliz de los trabajos más recientes de investigación a cargo de profesores locales, ha sido la necesidad de *distinguir y caracterizar diferentes etapas* en esa riquísima corriente de creatividad artística que cubre todo un siglo. Es una corriente que obliga al historiador a *establecer una neta separación entre* un período en el que parece culminar *el Renacimiento pleno y ese período del Barroco*, hacia el que tienden instintivamente los ojos del investigador en busca de la expresión típicamente hispánica de la Iglesia y la sociedad de la Contrarreforma.

• Grandeza y monumentalidad. Caracterización del prebarroco

Ha tenido que ser un investigador extranjero quien se planteara el problema del origen y razón de esa **monumentalidad** que caracteriza la plástica del Norte de España en ese momento en que todavía no ha nacido el espíritu barroco.

Es **el «prebarroco»** de Berruguete y Juan de Juni, de Ordóñez y Valmaseda, de Giralte y Diego de Siloé, el que, en opinión de **Georg Weise**, ha fijado en la época el concepto de plástica española con cierta exclusividad, caracterizándola dentro del marco de una estilística genérica, monumentalista, severa de formas, que se produjo como reacción frente a todas «las tendencias pictóricas subjetivas y expresionistas y que encontró sus fundamentos formales y espirituales en el contacto con el Renacimiento maduro, es decir, en los elementos clásicos y heroico-ideales de las obras de Andrea Sansovino y Miguel Angel».

Es dentro de esa ***vanguardia creativa y prebarroca*** donde hay que situar y valorar las obras de ***Andrés de Araoz***, de ***Juan de Anchieta*** y de sus inmediatos seguidores.

Al historiador le toca buscar en la sociedad de la época de Felipe II las razones de esa acentuación de la grandeza y de la monumentalidad plásticas, de esa corporeidad cerrada sobre sí misma en cuanto se refiere a la forma y al estilo de figuras exentas y relieves, y a esa **reacción enérgica del gusto** que prefirió en la *segunda mitad del siglo XVI* las formas grandes y majestuosas y la disposición clara y lógica en los conjuntos arquitectónicos, y que probablemente halló una connivencia íntima en el **temperamento estético** del pueblo vasco-navarro.

Sentido del Romanismo

Características y presencia vasca. El hecho de que el Romanismo como fenómeno de conjunto apenas haya encontrado, hasta hace pocos años, la debida atención de los historiadores –y lo mismo puede decirse respecto al valor artístico de los más importantes maestros vascos de este grupo– puede relacionarse con el hecho de que estos creadores «romanistas» no halagan el gusto y la sensibilidad artística moderna (del siglo XX) tanto como el expresionismo del Greco o la escuela precedente de la escultura española del Renacimiento, emparentada con él.

A este movimiento caracterizado por un ***formalismo llevado a la máxima austeridad*** pertenecen unos escultores de categoría sobresaliente, con cuyas creaciones, parecidas a las contemporáneas de Herrera en el campo arquitectónico, aflora –según Weise– una corriente de marcado cuño nacional y eminente significación histórica.

En ese movimiento participan los artistas vascos con obras que los colocan en primera línea de una escuela tendente a la **pureza artística** y a la **monumentalidad**, que va a mantenerse hasta bien entrado el reinado de Felipe II, y que –según el citado historiador– «va a proporcionar los requisitos necesarios para la participación de España en el arte religioso del Barroco y para su período de esplendor nacional»[98].

Arte y mentalidad religiosa. El arte romanista, al eliminar las tendencias de un estilo extático-expresionista –como las califica Weise– respondería a las **medidas radicales** puestas en vigor con la subida al trono del rey Prudente (1556), las cuales aspiraban a la ***lucha contra la herejía*** y a la ***exterminación de la mentalidad místico-individualista*** de los «Alumbrados».

La devoción a los héroes cristianos de una tradición de quince siglos se localizaba en la Edad Media en ciertas figuras de las que se apoderó la leyenda popular y que tomó forma en imágenes exentas milagreras que en cada país y en cada región polarizaban el movimiento popular de peregrinos necesitados y ansiosos de la ayuda sobrenatural. Pero con el progreso cultural del pueblo esta devoción se fue depurando de adherencias excesivamente sentimentales y fantasiosas, y buscó fórmulas más **austeras**, **objetivas** y **grandiosas**. Con ellas parece que se respondía a la mentalidad del Concilio.

El exceso iconográfico

Pero, por otra parte, la «explosión iconográfica» del siglo XVI no debe concebirse sólo ni preferentemente como una reacción contra los excesos iconoclastas de los Reformistas disidentes de Roma ni esperó a que un Concilio ecuménico estimulara el culto a los Mártires y a los Santos del Cristianismo.

Bastante antes, las predelas y los pequeños trípticos que ante los altares recordaban episodios evangélicos y «leyendas áureas» de los santos, se habían ido convirtiendo en enormes estructuras que narraban esos hechos, en estatuas y relieves, y que, con evidente menoscabo de lo que es esencialmente el culto cristiano, terminarían cubriendo totalmente los ábsides de las iglesias.

Las iglesias columnarias

Ese gusto por lo grandioso y monumental, que causaba extrañeza y asombro a Jovellanos en su visita a las iglesias vascas y que también se hacía evidente en la iconografía de los colosales retablos del País Vasco –desde el de San Andrés de Eibar de los Araoz hasta el de Espinal en Otxagabia–, estaba también manifestándose en el entusiasmo con el que se aprobaban trazas para arquitecturas de **tres naves**, de una extraordinaria espaciosidad: nuestras **iglesias columnarias**.



Talla de Anchieta.

Sagrario de Alkiza de Ambrosio de Bengoetxea. Museo Diocesano. Donostia-San Sebastián (G).



ANDRES ORDAX, S.: *La escultura romanista en Álava*. Vitoria, 1973.

ANDRES ORDAX, S.: *El escultor Lope de Larrea*. Vitoria, 1976.

ANDRES ORDAX, S.: *Actuación del escultor romanista Lope de Larrea en Álava*. En «Actas del XXIII CIHA (Granada, 1973)». Granada, 1977, pp. 211-213.

APRAIZ, E.: *El arte en Vitoria en los tiempos de Adriano VI*. B.I.S.S., t.IV. 1960, pp. 151-191.

AROCENA, F.: *Ensayo de filiación de Juan de Anchieta*. B.R.S.B.A.P., (1952), 123-124.

ARTECHE, L.: *Anchieta y no Ancheta*. BR.S.B.A.P. (1949), 275-276.

ARRAZOLA ECHEVERRIA, Mª A.: *El Renacimiento en Guipúzcoa*. 2ª ed. San Sebasián, 1988, 2 vols.

ARRAZOLA ECHEVERRIA, Mª A.: *Escultores del siglo XVI en el País Vasco*. E.D., vol.X, fasc. 45, 1972, pp. 25-36.

AZCARATE, J.M.: *La influencia miguelangelesca en la escultura española.» Goya» (1966)*. 104-121.

BARRIO LOZA, J.A.: *La escultura romanista en La Rioja*. Madrid, 1981.

BIURRUN SOTIL, T.: *La escultura religiosa y Bellas Artes en Navarra durante la época del Renacimiento*. Pamplona, 1935.

CABEZUDO ASTRAIN, J.: *La obra de Ancheta en Tafalla*. P.V. (1941), 277-287.

CAMON AZNAR, J.: *El escultor Juan de Anchieta*. 2ª ed.

CAMON AZNAR, J.: *Un crucifijo de Juan de Ancheta*. PV (1947), 145.

CAMON AZNAR, J.: *La escultura y la rejería españolas del siglo XVI*. En S.A., XVIII. Madrid, 1947.

CASADO ALCALDE, E.: *La pintura en Navarra en el último tercio del siglo XVI*. Pamplona,1976.

CASTAÑER, X.: *Imágenes y artistas en el Renacimiento del País Vasco: el caso alavés*. «Kobie»(Bellas Artes), nº 5, 1988, pp. 97-112.

CASTRO J.R.: *Pintores navarros del siglo XVI*. P.V. 1943.

CASTRO, J.R.: *Cuadernos de Arte Navarro. Escultura*. Pamplona, 1949.

DIEZ JAVIZ, C.: *Pedro López de Gámiz, escultor mirandés del siglo XVI*. Miranda de Ebro, 1985.

ECHEVERRIA GOÑI, P.L.: «Orígenes y proyección del manierismo romano navarro». En *Symbolae Ludovico Mitxelena Septuagenario Oblatae*. Vitoria (1985), 1371-1382.

ECHEVERRIA GOÑI, P.L. - VELEZ J.J.: *López de Gámiz y Anchieta comparados. Las claves del Romanismo norteño*. P.V. n.185, Set-Dic. 1988, pp.

ECHEVERRIA GOÑI, P.L.: «Las artes del Renacimiento». En *Álava en sus manos*, IV. Vitoria, pp. 105-136.

ECHEVERRIA GOÑI, P.L.: «Nuevas luces sobre la escultura renacentista en Álava. Francisco de Ayala en Estavillo». En *V.V. Estudios de Arte. Homenaje al profesor Martín González*. Valladolid, 1995, pp. 32-326.

ECHEVERRIA GOÑI, P.L.: *Renacimiento*. En V.V.: *Vitoria-Gasteiz en el Arte*. Vitoria 1997, 1997, pp. 310-377.

ECHEVERRIA GOÑI, P.L. - GONZALEZ DE ZARATE, J.M.: *Vitoria renacentista*.Vitoria, 1985.

ECHEVERRIA GOÑI P.L. - ORBE SIVATTE, A. de - ROLDAN MARRODAN J. - MANZANAL NOGALES, R.: *Renacimiento y Humanismo en Navarra. El retablo de Genevilla*. Gobierno de Navarra, 1991.

ECHEVERRIA GOÑI, P.L. et al.: *Erretaulak. Retablos*. 2 vols. Gobierno Vasco, Vitoria-Gasteiz 2001.

ENCISO VIANA, E.: *Guiot de Beaugrant en Elvillar de Álava*. B.S.A.A., t-XXVII, 1961, pp. 103-121.

GARCIA GAINZA, M.C.: *Miguel de Espinal y los retablos de Otxagabia*. PV (1967), 339-353.

GARCIA GAINZA, M.C.: *La escultura romanista en Navarra. Discípulos y seguidores de Juan de Anchieta*. Pamplona, 1969 (reed. 1986).

GARCIA GAINZA, M.C.: *Navarra entre el Renacimiento y el Barroco*. XXIII CIHA (1973), t.II. Granada, 1973, 290-293.

GARCIA GAINZA, M.C.: «Escultura». En *Historia del Arte Hispánico*, III, Madrid, 1980.

GARCIA GAINZA, M.C.: *La obra de Juan de Anchieta en Navarra* En *El Arte en Navarra*. Num. 21. Ed. El Diario de Navarra, Pamplona,

GARCIA GAINZA, M.C.: *Algunas novedades sobre Juan de Anchieta en el IV Centenario de su muerte*. «Goya», 1988, n.207, pp. 132-137.

GOÑI GAZTAMBIDE, J.: *Historia de los obispos de Pamplona. (11 vols.)* Pamplona, t.III y IV, 1985.

INSAUSTI, S.: *El escultor Joanes de Anchieta en Asteasu*. B.R.S.B.A.P., XIII (1957), 415-428.

LECUONA, M.: *Esculturas anchetanas en Guipúzcoa. El escultor Hierónimo de Larrea y Goizueta*. B.R.S.B.A.P. (1955), 47.

LOPEZ DE GUEREÑU, G.: *Álava. Solar de Arte y de Fe*. Vitoria, 1962.

MARTIN GONZALEZ, J.J.: *Juan de Juni. Vida y obra*.. Madrid, 1974.

MARTINEZ DE MARIGORTA, A.: *Los trípticos de la Casa Velasco, de Vitoria*. V.V. 1958, pp. 54-58.

MONTEVERDE, J.L.: *Esculturas de Ancheta en las Huelgas de Burgos*. A.E.A. (1955), 77-79.

PORTELA VITORIA, M.J.: *Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria*. Vitoria, 8 vols., 1967-2001.

PORTILLA VITORIA, M.J.: *El retablo mayor de Arriola (Álava, País Vasco) y los escultores Pedro Borges, Andrés de Araoz y Felipe de Botrgoña*. «Archivum Artis Lovaniensis», Leuven (1981), pp. 279-288.

PORTILLA VITORIA, M.M.: *El retablo de San Blas de Hueto Abajo, Álava*. B.I.S.S., t.II, 1958, pp. 71-89.

PORTILLA VITORIA, M.M.: *El Arte en los templos vitorianos*. En V.V., *Vitoria, 800 años*. Num.8, Vitoria, 1981.

SAENZ PASCUAL, R.: *Pasión y Resurrección en la pintura alavesa (siglos IV-XVI)*. A.P.M., nº12, 1994, pp. 69-119.

SAN VICENTE, A.: *La capilla de San Miguel del Patronato de Zaporta en la Seo de Zaragoza*. A.E.A. (1963), 99-119.

SANZ GARCIA, J.: *El retablo de Santa Clara de Briviesca (Estudio documental)*. B.M.B. (1934), 114-121, 140-147 (1935), 170-181, 225-230, 266-269, 319-323 y (1936), 346-356.

SESMERO Francisco: *El arte del Renacimiento en Vizcaya*. Bilbao 1954.

TABAR ANITUA, F.: *Ante un nuevo hallazgo. Estado de la cuestión sobre el retablo de San Miguel de Vitoria contratado por Anchieta, Velasco y Larrea*. «KULTURA» num.4, febr. 1992, pp. 9-17.

URANGA GALDEANO, J.E.: *Retablos navarros del Renacimiento*. Pamplona, 1947.

VELEZ CHAURRI, J.J. y DIEZ JAVIZ, C.: «El escultor romanista Esteban de Velasco». En *Pedro López de Gámiz, escultor mirandés del siglo XVI* (1985), 26-36.

VELEZ CHAURRI, J.J.: «Juan de Ayala el Viejo y el retablo renacentista de Tuyo (Álava)». En *AA.VV. Estudios de Arte. Homenaje al profesor Martín González*. Valladolid, 1995, pp. 457-462.

VELEZ CHAURRI, J.J. y ECHEVERRIA GOÑI, P.L.: *Nuevos aportes sobre el Romanismo. El escultor de Orduña Juan de Ulivarri y el retablo de Astúlez*. L.D. nº73, 1996, pp. 116-124.

WEISE, Georg: *La plástica del Renacimiento y del Barroco en la España septentrional¼* Tübingen s/d. (Es un resumen de la obra siguiente).

WEISE, Georg: *Die Plastik der Renaissance und des frühbarock in nördlichen Spanien (Aragón, Navarra, die Baskischen Provinzen und die Rioja)*. Tübingen, 1959.

WEISE, G.: *La sculpture espagnole du temps de la Renaissance et le problème du Manierisme*. «L'Information de l'Histoire de l'Art.» (1964), 104-117.

ZORROZUA, J.: *Errenazimenduko Artea Araban. El arte del Renacimiento en Álava*. Vitoria, 1999.



Interior de la iglesia Santa María de Tolosa (G).

11.

Un renacimiento de exportación: Las iglesias columnarias



Mapa de Juan de la Cosa. Representa la relación con América, que permite el desahogo económico que tendrá su reflejo en la arquitectura religiosa.

CONTEXTO

SOCIEDAD, ESPÍRITU Y SENSIBILIDAD EN LA SEGUNDA MITAD DEL XVI

Si algo conviene advertir en este momento histórico como escenario político-religioso de la gran arquitectura vasca a mediados del gran siglo, sería el ***nuevo estado de los espíritus*** *al iniciarse el reinado de Felipe II y clausurarse el Concilio de Trento. Fueron dos acontecimientos fundamentales para la vida de la sociedad hispánica y concretamente para el desarrollo de las formas artísticas. Pero en este capítulo vamos a acotar el tema ciñéndonos a la arquitectura religiosa del País Vasco, y más concretamente a la aparición de las «iglesias columnarias»*[1].

TEMPLOS MÁS AMPLIOS

En la primera ***mitad del siglo XVI*** *se produce en los reinos de España y también en Vasconia un notable* ***crecimiento demográfico***[2] *y consecuentemente el* ***fenómeno migratorio****.*

La coincidencia de ambos crecimientos produce en concejos, cabildos, cofradías parroquiales y comunidad cristiana en general la conciencia de que era necesario construir ***iglesias más amplias****. Los documentos atestiguan que «de algunos años a esta parte se ha poblado de gentes en esta dicha villa (San Sebastián) en tanta manera que en los divinos oficios no caben en las iglesias, en especial en la Iglesia de Santa María».*

No sólo se abandona para siempre la vieja costumbre de construir edificios públicos con estructura de madera[3]*, sino que se busca una mayor* ***amplitud*** *y hasta una moderada* ***monumentalidad****.*

Cambio administrativo*. Por otra parte, la dirección y administración de los edificios de culto fue pasando de manos privadas a una autoridad colectiva y eclesial. La devoción popular que, al fin del Medievo, se canalizaba en cofradías y en grupos o personas privadas, especialmente adictos a ciertos dogmas o misterios o a determinados santos y santas patronales, frecuentemente al margen de la liturgia oficial, fue tomando la forma de capellanías cuyos servicios sustituían al antiguo sistema de iglesias de Patronato.*

Mediado el siglo, los Padres del ***Concilio de Trento*** *dictan directrices para encauzar estos servicios y, en consecuencia, las Constituciones Sinodales de muchas diócesis que intentan aplicar los decretos tridentinos dan normas concretas tanto para su sostenimiento evitando abusos por parte de las instituciones patrocinadoras, como para vigilar y apoyar la vida digna y honesta de los clérigos beneficiados.*

La Iglesia empezaba a ser justamente celosa de su competencia en materia de culto y administración sacramental; y consecuentemente, exigía sus derechos a administrar sus temporalidades.

Por lo que atañe a ***Vasconia****, donde los Parientes Mayores eran Patronos de «monasterios», convertidos ahora en parroquias o capillas, tuvieron que ceder terreno en su lucha por mantener unas prerrogativas, de rentas y de gestión, que empezaban a ser totalmente obsoletas para la conciencia de un pueblo cristiano que no quería intermediarios en su modo de solicitar y pagar los servicios religiosos.*

Fue así como la fábrica de iglesias y capillas fue convirtiéndose en un asunto de ***iniciativa popular y colectiva****, separándose del control de los «hombres poderosos» a cuyos abusos se refieren explícitamente algunos Sínodos Diocesanos del siglo XVI.*

DESAHOGO ECONÓMICO E INICIATIVA POPULAR

Por otra parte, ***el desahogo económico*** *que produjo en la población de las villas el crecimiento comercial ofrecía una circunstancia favorable para* ***renovar y ampliar los espacios de culto****.*

El oro de América. *Carmelo de Echegaray, al hacer historia de los monumentos religiosos de* ***Gipuzkoa*** *en este siglo XVI, no puede menos de ligarlo al enriquecimiento producido por el oro traído de América y a este propósito alude precisamente a la parroquial de Deba, una de esas espaciosas iglesias a las que queremos dedicar este capítulo*[4]*: «El dinero que vino de América, por la participación extraordinaria que los hijos de este país tuvieron en la magnas empresas de exploración y colonización del Nuevo Mundo, y el mayor bienestar material que como consecuencia de nuevos elementos de riqueza se difundió en la tie-*

1 Nos inclinamos a utilizar esta denominación inventada por E.Tormo, con preferencia a la de «Gótico Vascongado» que usó V.Lampérez, y a pesar de las reticencias del arquitecto Ramón Ayerza en sus juiciosas y rigurosas reflexiones estilísticas sobre este tema. *Epílogo Medieval en Guipúzcoa: El Gótico Vasco, una cuestión de estilo.* En «Revisión del arte medieval», A.P.M, Donostia 1996, pp.205-210.

2 Entre 1478 y 1557 la población de Bizkaia crece un 38 % si se calcula por el crecimiento del número de parroquias; un aumento similar puede constatarse, a lo que parece, en zonas más limitadas de Álava. Este crecimiento se mantiene aún bien entrado el siglo XVI: entre 1537 y 1560, Álava crece entre un 5 y un 15 %. Luis Mª BILBAO, «Transformaciones económicas (siglos XVI y XVII)». En *Cultura Vasca*, San Sebastián 1978, pp. 124 ss.

3 Es conocida la anécdota, aportada por Esteban de Garibay en su *Compendio Historial*, sobre la extrañeza de Enrique IV visitando la villa de Durango y criticando a sus vecinos por aceptar el riesgo de seguir construyendo sus casas de madera.

4 C. de ECHEGARAY, *Monumentos religiosos de Guipúzcoa*. Barcelona 1921, p.8.

rra guipuzcoana, contribuyó por modo poderoso a la transformación más o menos radical, según los recursos con que se contaba, de muchos edificios destinados al culto...».

***Participación del pueblo**. El **pueblo**, a través de sus representantes en la gestión de sus parroquias, ermitas y lugares de culto (concejos, patronos y mayordomos), decidía sobre las **obras de arte** que se llevaban a cabo y sobre los **maestros** a quienes se debía confiar las obras, sin más limitaciones que las impuestas por los fondos que tuviera la parroquia para sufragar las obras y las normas dictadas por el Obispo.*

PRINCIPIOS E IDEAS ARQUITECTÓNICAS

*Añádase que la sensibilidad estética de los **arquitectos hispánicos** al comienzo de la segunda mitad del siglo XVI experimenta un cambio hacia una mayor **austeridad formal**. El estilo evoluciona a la luz de dos principios generales:*

*- permanencia de las **estructuras góticas***

*- y un mayor **purismo constructivo y formal** (eliminación progresiva de grutescos, etc.), cuyo paradigma es el **Real Monasterio de El Escorial**, gigantesca empresa en la que tomaron parte muy señalada «los canteros vizcaínos».*

Son ideas que se convierten en criterios reguladores de la arquitectura, y que teóricamente son también alimentados por tratados (Vitrubio, Serlio, Palladio, Vignola y Juan de Herrera) cuya publicación va llegando a España antes de finalizar el siglo:

- grandeza de dimensiones,

- unificación de espacios,

- simplicidad en los trazados.

CATEDRAL SANTA MARÍA DE LA REDONDA DE LOGROÑO.





Ref.: Las iglesias "salón" vascas del último periodo del gótico.

IGLESIA PARROQUIAL DE SANDINO. BURGOS.





Ref.: Las iglesias "salón" vascas del último periodo del gótico.

En este capítulo recurrimos con frecuencia a fotografías de interiores y reproducimos algunas plantas de la amplia colección que ofrece "Las iglesias "salón" vascas del último periodo gótico" del arquitecto Castor de Uriarte (Nota del editor).

1.

■ Los canteros vizcaínos

Al ritmo en que se fue generalizando en Vasconia la costumbre de sustituir las antiguas iglesias de madera por edificios de piedra, se fue sintiendo la necesidad de hombres expertos en el trabajo de cantería[5]. Los canteros vascos que vinieron, como los cántabros y gallegos, a cubrir esa necesidad de construir en materiales sólidos y resistentes procedían en su mayoría **del interior del País**.

Hacen valer su hidalguía. Por lo general –según el documentado estudio de Barrio Loza a quien seguimos en este capítulo–, eran gentes anónimas, carentes de bienes raíces en su tierra, lo cual no les impedía ser **orgullosos de su hidalguía**, como lo hicieron sentir los oficiales canteros vascos que durante la construcción de **El Escorial**, en 1577, promovieron un motín y se declararon en huelga a golpe de tambor amenazando con matar al Alcalde Mayor de la villa, siendo finalmente perdonados, como cuenta el P. Sigüenza en un relato cuya significación supera con mucho lo puramente anecdótico.

Por la relación que este episodio tiene con la sensibilidad humana y social de unos trabajadores vascos integrados en aquella magna empresa artística que fue el monasterio de El Escorial, creemos que no sobra aquí su relato:

«Sucedió que por cierto delito, no de mucha monta, el Alcalde Mayor de la villa de El Escorial... prendió a unos vizcaínos canteros. Y, según él dijo, no con intento de afrentarlos sino de atemorizarlos, hizo buscar y traer unos asnos en que sacarlos a azotar... Corrió la voz de unos en otros. Como se precian tan de hidalgos ellos y los montañeses, amotináronse de suerte que estuvieron muchos toda la noche con sus espadas haciendo vela y guardando la cárcel, porque los prendieron de parte de tarde, pretendiendo matar al Alcalde mayor y Alguaciles si los sacaban. A la mañana se habían ya conjurado todos, y sin quedar ninguno en las canteras donde trabajaban, vinieron al sitio con un tambor y una bandera, señalando su capitán. Tocaron muy reciamente la campanilla con que llamaban a la obra, y en un punto cesó toda y cesaron de trabajar...».

Al fin se parlamentó con los amotinados... «y se les enfrió y mitigó la cólera»... y por intercesión de los frailes, el Rey que vino a El Escorial por aquellas fechas, perdonó a los culpables, pues «no habían pecado sino de hidalgos, de honrados y de necios»[6].

Nombres y procedencia. La mayoría de ellos se llamaban por su lugar de origen, y no por su apellido propio: Así ***Juan de Álava***, ***Juan de Lesaca***, ***Diego de Vergara***, ***Pedro Gatzari*** (Salinas), etc.

La dependencia estructural de factores geográfico-económicos hizo, según Barrio Loza, que también el fenómeno de la profesión de cantero no quedase repartido uniformemente en Vasconia (lo mismo que en Cantabria): «En las comarcas meridionales del país las dedicaciones fundamentales son agrícolas, mientras que en las cantábricas predominan las de oficios y servicios. Aun dentro de la vertiente cantábrica observamos, a la luz de la documentación que manejamos, apenas se conocen canteros nativos de villas marítimas como San Sebastián, Zarauz, Zumaya, Motrico, Ondarroa, Bermeo, Santurce... mientras son numerosos los de comarcas situadas al pie de las sierras divisorias de las vertientes cantábrica y mediterránea, el Goyerri guipuzcoano, el Duranguesado y el valle de Ayala, o Léniz..etc.».

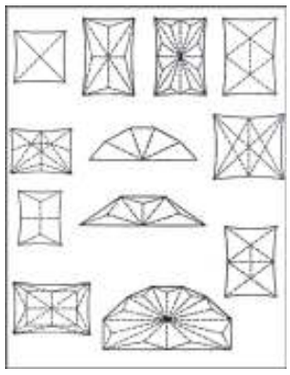
Mentalidad social. Salido materialmente de su país para ganarse la vida con la práctica de un oficio bien aprendido, el cantero vasco parece que no se desarraiga espiritualmente, puesto que piensa siempre en euskaldun y alega frecuentemente su **hidalguía** y su condición originaria de «**viscaíno**».

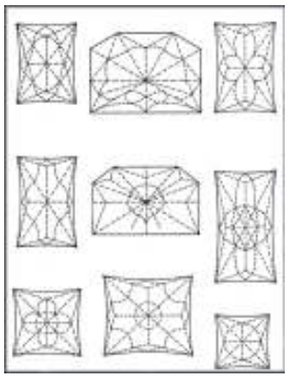
Aunque emigrantes, no todos los canteros eran proletarios carentes de medios de vida en el País y trabajaban por cuenta ajena. Los había también oficiales y maestros, para quienes la cantería era una empresa en la que empeñaban sus bienes. Había incluso quienes se declaraban propietarios de «señorío».

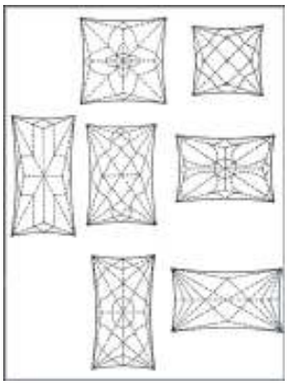
5 J.A. BARRIO LOZA y J.G.MOYA VALGAÑON, El modo vasco de producción arquitectónica en los siglos XVI-XVII. En «Kobie», X, t.II (1980); Los canteros vizcaínos (1500-1800). Diccionario biográfico, II Parte. «Kobie», t.II, 1981.

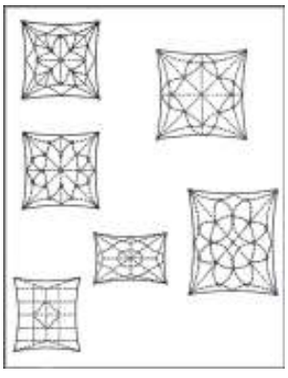
6 PSIGUENZA, La fundación del Monasterio de El Escorial. Ed. Aguilar 1988, p.115. El modo vasco..., p.287.

BÓVEDAS DE CRUCERÍA. IGLESIAS GIPUZCOANAS.









Ref.: El Renacimiento en Guipúzcoa. Tomo I

DIÁSPORA. Era una época en que se propagaba necesariamente el mercado «humano». Eran muchos y de muy diversas profesiones, los que, a lo largo del siglo XVI, marcharon fuera del País Vasco: canteros, escribanos, navegantes, artesanos y criados irán esparciéndose por las tierras de Castilla y de sus colonias[7]. Desde hacía siglos se conocía este **trasiego internacional** de arquitectos, pintores, entalladores, imagineros, etc.

CATEGORÍAS PROFESIONALES. Los vascos iban generalmente en **cuadrillas**, de unos 15 «labrantes», por casi todas las regiones de la península, concurriendo a subastas.

La mayoría se habían especializado en las diversas técnicas: **sacadores**, estajeros o **desbastadores**, **labrantes**, **piedrapiqueros**, **asentadores**, etc.

Entre los oficiales había **aparejadores**, **sobrestantes**, etc. Y finalmente estaban los **maestros** o **arquitectos**, de los cuales nos han quedado muchos nombres vascos, algunos convertidos en verdaderos empresarios de la construcción.

SAGAS DE ARQUITECTOS

Como entre los escultores, también y quizá con más frecuencia, entre los arquitectos se encuentran sagas o familias que se trasmiten su oficio de una generación a otra. Sin salirnos del siglo XVI, se documentan incontables apellidos familiares:

-Los **Ochoa**, originarios de Ispaster, que trabajan en La Rioja;

- los **Gamboa**, que se avecinan en Salamanca en el siglo XVI y en esa provincia responden de obras y pleitos hasta el siglo XVIII;

- los **Garaizábal**, vizcaínos que se avecinan en La Rioja pero trabajan también en las Provincias Vascongadas;

- los **Garita**, vecinos de Bilbao y Begoña, que colaboran con los Beaugrant en iglesias de Bizkaia;

- las tres generaciones de los **Lanestosa** que se avecinan en Salamanca y trabajan en esa región;

- los **Olave**, que durante todo el siglo XVI, dirigen los trabajos de la catedral de Calahorra;

- los **Perez de Solarte**, originarios de Markina, que acaban avecinándose en La Rioja donde responden de la fábrica de varias iglesias;

- los **Tolosa**, activos en la región de Salamanca y Valladolid;

- los **Zárraga**, una de las familias más significadas en la cantería de este siglo dentro de un amplio marco de Vasconia, La Rioja y Cantabria;

- los **Olarte**, establecidos en Lanciego, y responsables de obras en Bizkaia (Zenarruza), Álava (Fuenmayor) y La Rioja (Nájera);

- los **Aguirre**, miembros de varias familias diferentes del mismo nombre, algunas de ellas dispersas por el Sur de España;

- y lo mismo puede decirse de los **Arteaga**, nombre vizcaíno que aparece en muy diversos talleres de construcción esparcidos por la península (Álava, La Rioja, Burgos, Salamanca, Valencia, Granada, etc.).

CANTEROS VASCOS EN ESPAÑA

Con la típica **solidaridad** de su tierra, los canteros vascos salían fiadores unos de otros en las contratas, y se representaban a veces en los pleitos, un fenómeno social que está muy ligado con las **cofradías de artesanos** que, desde la Edad Media, sobrevivieron hasta el siglo XIX[8].

Las cuadrillas «vizcaínas» trabajaron en El Escorial, Salamanca, Córdoba, Granada, Sevilla, La Rioja, Huesca, Barbastro, etc. Y en algunos de esos talleres alcanzaron la categoría de **maestros mayores**.

De algunos de los **maestros «vizcaínos»** hay referencias muy precisas:

- **Juan de Arandia**, eigolbarrés, trabajó en el Alcázar de Toledo y en las iglesias de San Benito y Santiago de Valladolid.
- **Juan de Olózaga**, de Hernialde, estuvo contratado en la catedral de Cuenca como constructor y escultor;
- **Martín de Gainza** y **Miguel de Zumárraga**, se ocuparon en la catedral de Sevilla;
- **Domingo de Lasarte** en la de Salamanca;
- **Diego de Mendieta** trabajó en la Cartuja de Miraflores;
- **Juan de Goyaz** y **Martín de Mendiola** estuvieron al servicio de Carlos V.

Con **Diego de Siloé**, maestro de la catedral de Granada, trabajaron numerosos maestros guipuzcoanos y vizcaínos. En una lista de **14 canteros** que trabajaron en **El Escorial**, **ocho eran vascos**. Uno de ellos, **Pedro de Tolosa**, pasó luego a Uclés, donde adquirió gran prestigio. En el mismo monasterio escurialense, según el P. Sigüenza, trabajaban canteros de Asteasu, foco natal de buenos arquitectos como los **Zaldúa**[9].

OFICIO Y ARTE

Sin duda, no se trata simplemente de hombres con experiencia y dominio de oficio. Debió de haber entre ellos **verdaderos artistas** con fino sentido de la belleza formal a juzgar por las soluciones que hallan en medio de un estilo como el plateresco que, aunque de origen foráneo, debió de excitar su sentido estético.

Los más prestigiosos que trabajaron en el País Vasco y que vamos a encontrar como responsables de la dirección que se adoptó hacia el tipo de «iglesia columnaria» merecen que sus nombres sean recordados en una Historia del Arte Vasco. Son: **Francisco de Marruquiza**, **Domingo Aranzalde**, **Juan de Olózaga**, **Martín de Armendia**, **Pedro de Mendiola**, **Andrés de Leturiondo**, **Pedro de Ibarra**, **Juan de Emasabel**, **Martín de Aguirre**, **Domingo de Legarra**, y varios más.

Algunas cuadrillas de canteros vascos, al sobrevenir la ***crisis del barroco***, sobre todo ya en el siglo XVIII, un estilo que les sorprendió y cogió desprevenidos, pasaron a **América**.

7 Josetxo URUTIKOETXEA, *Euskal Demografia Historikoaz. Historia de la Población. En Euskal Herria. Historia eta Gizartea. Historia y Sociedad.* Caja Lab. Popular, t.I, 171.

8 Armando MATEO PEREZ, *El marco socioprofesional. La cofradía de San José. En V.V., Erretauloak. Retablos.* Gobierno Vasco 2001, t.I, 93-115.

9 Mª.I. ASTIAZARAIN, *Arquitectos Guipzcoanos siglo XVIII.* Diput. Foral de Gipuzkoa 1988, t.I, 861.

10 Otto SCHUBERT, *Historia del Barroco en España.* Madrid 1924.

2.

■ La iglesia columnaria

Se las ha llamado también iglesias del «**Gótico Vascongado**» (Lampérez) o «**Iglesias-salón**». Por su número, relativamente abundante en este pequeño país, y por su específico estilo, constituyen un caso típico que ha merecido la atención de los historiadores de la arquitectura. Ya es significativo que sea un erudito alemán (Otto Schubert) quien, tratando precisamente de estas «Hallenkirchen», destaque el especial desarrollo que tuvo «en las provincias vascas» este tipo de **iglesia de tres naves de igual altura**[10].

Irrupción de un estilo

En el capítulo referente al arte gótico vimos cuáles fueron las razones que llevaron a los constructores europeos del siglo XII y XIII a la invención de la bóveda de crucería y consecuentemente a la creación de un nuevo estilo. En el País Vasco, la fundación de las villas en los siglos XII y XIII planteó problemas arquitectónicos similares a los de otras regiones de Europa, problemas que se resolvieron mediante el **nuevo sistema del estilo gótico**.

El Gótico entra en nuestro País **con retraso**, es decir, a **mediados del siglo XIV**. Durante la segunda mitad de ese siglo y principios del XV, cuando se fue haciendo urgente la construcción de espacios sagrados para una población en continuo crecimiento, se van alzando lentamente algunas iglesias de **tres naves**, a las que ya nos hemos referido en páginas anteriores:

- en **Vitoria**, las de ***Santa María*** y de ***San Pedro***;
- en **Bizkaia**, la ***catedral de Santiago*** y la parroquia de ***San Antón***, y las de ***Lekeitio*** y ***Gernika***;
- en **Gipuzkoa**, ***San Salvador de Guetaria***, ***San Miguel de Oñati***, etc.

Digo *etcétera* porque no hay duda de que construcciones del gótico clásico, por llamarlo así, debieron de levantarse también en otros lugares, sustituyendo a las primeras iglesias románicas, aunque tampoco faltaron casos en los que de las iglesias románicas se pasó directamente a soluciones constructivas del siglo XVI y XVII. Sabemos documentadamente que casi todas las **iglesias columnarias** que se levantaron en el siglo XVI sustituyeron a otras **estrictamente góticas**.

Podría plantearse la cuestión de cuál fue la **razón** más determinante que inspiró la estructura y formas de estas iglesias. ¿Fue, sobre todo, la voluntad que podríamos calificar como un determinado **temple estético-religioso** que tendía a evitar la fragmentación del espacio propia del gótico clásico? o ¿fueron razones más **técnicas** como el deseo de solucionar, como ya observó Chueca Goitia, «el difícil problema estático de los empujes a distinta altura, que exigía el uso de arbotantes y producía cargas excéntricas en los pilares que acababan curvándose»?

El hecho está ahí: fue una especie de explosión de un **ímpetu constructivo** que, en el curso del **siglo XVI**, movió a cabildos catedralicios, concejos, patronos y fieles a **ampliar y engrandecer** de una manera muy especial sus iglesias parroquiales. Este empeño provoca en la costa cantábrica la desaparición de casi todas las iglesias románicas que quedaban en pie y también la de algunas góticas de pequeñas dimensiones.

• Características

Cubrición gótica y sustento renacentista. Apegados a sus tradiciones, los canteros vascos del siglo XVI prefieren mantener el tipo de **cubrición gótica** que han aprendido; pero, para sustentar esas cubiertas, empiezan a aceptar elementos de un nuevo estilo, el **renacentista**, que se va difundiendo por España en el segundo tercio del siglo: la **gran columna** sustituye al pilar gótico.

Unificación del espacio. Ello contribuye a que se produzca un cambio espectacular en el aspecto formal de esos templos: ***la unificación del espacio***. Ya desde el ingreso en estos templos, de un solo golpe de vista se abarca la grandiosa amplitud del espacio interior, que se presenta sobrio, simple, desnudo de ornamentación, y la mirada choca de frente con los soportes pétreos monocilíndricos que han sustituido a los pilares góticos, sobre los cuales surgen los arcos de las bóvedas a modo de gigantes palmeras, de impresionante aspecto.

Al principio, estos *arcos de las bóvedas* brotan de los **fustes sin capiteles**, pues no se ve nada que los justifique, como ocurre en **San Vicente** de **Vitoria**. Luego, para evitar la complejidad de los enjarjes, con el nacimiento de las *bóvedas estrelladas* que aquellos sustentan, se van labrando **capiteles seudoclásicos**, de tipo dórico, jónico o toscano.

Características constructivas: En consecuencia, el nuevo tipo de iglesia presenta las siguientes características:

- Planta **rectangular.**
- **Tres naves** con un ábside en la central, normalmente más ancha que las laterales.
- Las tres naves son de **igual altura.**
- Ausencia de arbotantes.
- El peso de las bóvedas descarga en los enormes **soportes interiores** y en los **muros**, aparejados normalmente con sólida y bien labrada **sillería**, y reforzados en su lado interior por **pilares** adosados al muro y, al exterior, por vigorosos **contrafuertes**, algunas veces escalonados.
- Siendo góticas las bóvedas, y lisas las altas columnas que las soportan, es en los **ábacos de los capiteles** o en la simple prolongación del **fuste** donde descansan las crucerías.
- Las **bóvedas** suelen ser **estrelladas**, frecuentemente con ligaduras y combados de vario tipo, adornando la red de nervaduras de los arcos.
- En los siglos XVII y XVIII las bóvedas góticas se fueron sustituyendo por otras **bóvedas vaídas**, con *nervios en retícula* formando *casetones*.

Soportes







Aulestia



San Pedro. Trucios.



Iglesia de la Asunción. Cascante.



Cintruénigo



Santa María. Gernika

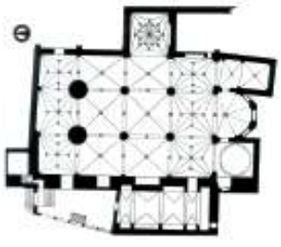


Purísima Concepción. Elorrio.

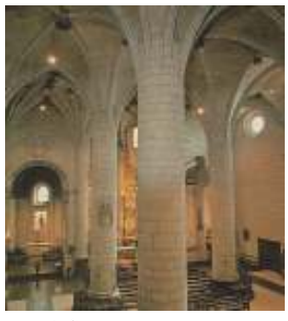
SAN VICENTE. VITORIA (A)



Ref.: Ibaiak eta Haranak 6.



Ref.: Las iglesias "salón" vascas del último periodo del gótico.



Ref.: Álava en sus manos. Tomo IV.

Todo ello contribuye a crear un **vacío impresionante y solemne**, un espacio que puede iluminarse, suficiente pero discretamente, con una **luz gris**, en contraste con la luz coloreada del gótico clásico y la luz diáfana del Renacimiento.

¿GÓTICA O RENACENTISTA? Del gótico en estas iglesias sólo queda la altura de las naves y la crucería de las bóvedas. Puede, por tanto, plantearse la cuestión de si tales iglesias deben ser consideradas y clasificadas como góticas o renacentistas.

Nosotros preferimos calificarlas de **renacentistas** pues se marginan los principios esenciales de la arquitectura gótica:

- el principio de la estructura articulada del gótico es sustituido por el de la **estructura unificada**;
- y el principio de aligerar los muros de toda la carga para hacerlos transparentes y convertirlos en cristal mediante los arbotantes tampoco se respeta, pues aquí los **muros** vuelven a convertirse, como en el románico, en **elemento sustentante** y no son simple cerramiento.

LA ILUMINACIÓN: El problema de la iluminación, que tanto preocupaba a los góticos, puede resolverse satisfactoriamente puesto que los ventanales se abren indirectamente a la nave central a través de las laterales que son de igual altura, practicándose los vanos a altura suficiente para crear en el interior una atmósfera diáfana.

Pero no es menos cierto que, en el País Vasco, la iluminación se dosifica notablemente, pues de hecho se abren pocos y reducidos vanos, en lo cual influyen sin duda razones climáticas, como se atestigua en el escrito que firmaron los maestros Martín y Pedro de Armendia al presentar su traza para la parroquia de San Sebastián de Soreasu en Azpeitia: «Conviene que se hagan cinco ventanas por la parte del septentrión... entre los seis estribos, encima de la cornisa... sin otra necesidad de ventanas por la mucha afrenta del agua y del viento, y no bastaría vidrieras ni otro artificio..., etc.»[11].

• Precedentes y penetración en la península

En cuanto al origen de este tipo de iglesias recordemos –como hacen Barrio Loza y Moya Valgañón[12]– las iglesias de tres naves de igual altura que se dieron ya en el **siglo XII y XIII** en el **Poitou** francés, un modelo que se difundió luego en Alemania entre los siglos XIII y XIV, donde recibieron el nombre de ***Hallenkirchen*** (iglesias-salón); y que desde allí se propagaron por Europa central.

En el **siglo XVI** aparecieron en la Península Ibérica[13] en diversas regiones casi al mismo tiempo, sobre todo en Castilla. Aún hoy siguen en pie algunas en las provincias de Toledo, Burgos, Soria, Guadalajara, Badajoz y Logroño.

Según el historiador Otto Schubert, este «modo» de construir entró en el País Vasco por **Vitoria**. Aunque no lo demuestra, piensa que la iglesia de **San Vicente Mártir** «se convirtió en **modelo** para las iglesias parroquiales vascas».

Por otra parte, se sospecha que fueron los **canteros vascos y montañeses** los que pudieron divulgarlo por las regiones hispánicas. El arquitecto Castor de Uriarte, en su monografía sobre este tema, hace un recuento de iglesias de tres naves iguales que él halla en esas regiones españolas[14], sin aportar datos documentales en los que apoyarse para poder datar con cierta precisión la aparición de los rasgos esenciales de este tipo de templos; pero él se inclina a considerarlas como «influenciadas por las iglesias-salón del País Vasco». Con todo, no hay que olvidar el temprano testimonio de **Rodrigo Gil de Hontañón**, aconsejando alzar las naves laterales a la altura de la central[15].

Azcárate ha estudiado especialmente las de la **región toledana**[16], y al advertir el mantenimiento del pilar gótico en algunas de ellas, sugiere que el paso **del pilar gótico a la columna renacentista** debió dhe darse con naturalidad merced a la obra de «maestros de cantería momtañeses y vizcaínos principalmente».

Barrio Loza, por su parte, aporta documentación sobre un hecho puntual que puede ser significativo: el de un **cantero vasco**, Sancho de Legarra, quien, encargado de la construcción de la iglesia de San Clemente de Cuenca, en **1554**, aconsejaba a los patronos que le dejaran alzar los muros laterales hasta arriba suprimiendo las capillas laterales; que, si les parecía la obra demasiado costosa, hicieran lo que quisieran; pero insistía en que lo que él proponía «sería mucho mejor y más galano... porque estando de esa manera, estarían (las naves) más alegres y podría venir en cada capilla una ventana y daría mucha claridad a la iglesia»[17].

3.

■ Las obras

No resulta difícil enumerar casi al completo las iglesias que, en el País Vasco, merecen el nombre de «iglesias columnarias» en su pleno sentido. Dado el largo tiempo que se empleó en dar por concluida su edificación, las interrupciones sufridas por diversos avatares en su construcción, y las oscuridades que a veces ofrece la documentación correspondiente, no nos parece necesario que nuestra explicación establezca, como prefirió Mª Asunción Arrázola, una *diferencia entre las construidas en la primera o en la segunda mitad del siglo XVI*.

Sólo nos detendremos en aquellas iglesias que por su amplitud merecen una atención especial. Tales son:

- en **Álava**, la de San Vicente Mártir de Vitoria;
- en **Gipuzkoa**, las del Juncal de Irún y las parroquiales de Errentería, Azkoitia, Azpeitia, Eibar, San Pedro y Santa Marina de Bergara, la de Tolosa, Segura, Deba, Idiazabal y Zumarraga.
- en **Bizkaia**: San Vicente de Abando, la Concepción de Elorrio, y las parroquiales de Zamudio, Gautegiz de Arteaga, Markina-Xemein y Gernika (ésta transformada en el siglo XVI);
- en **Navarra**: las de Cintruénigo y Cascante.

11 V. documentación en I.ELIAS ODRIOZOLA, *Iglesia parroquial de San Sebastián de Soreasu de Azpeitia*.San Sebastián 1993, p.30.

12 *El modo vasco...* p.316.

13 *Die spanischen Hallenkirchen der Spätgotik und der Renaissance*. Tübingen 1953.

14 Las iglesias que registra Castor de Uriarte son las siguientes: En La Rioja, Santa María la Redonda de Logroño y San Millán de la Cogolla; en Soria, la Colegiata de Berlanga del Duero; en Burgos, las parroquias de Villasandino, Roa de Duero y Colegiata de Lerma; en Toledo, las de Yepes, Villatobas, Quintanar de la Orden, Toboso y Villanueva de Alcardate; en Guadalajara, las de Pareja y Albarate de Zorita; en Badajoz, la de Castillo de Olivenza. V. *Las iglesias-salón vascas del último período del gótico*. Labastida 1978.

Esta enumeración de lugares, cuyos nombres corresponden a villas importantes de Euskal Herria, basta para que el historiador se sienta obligado a dedicarles un apartado especial y se pregunte a qué puede deberse, en este momento histórico del Renacimiento clásico, el predominio de este tipo de construcción en la tierra vasca.

• Iglesias columnarias en Álava

San Vicente Mártir de Vitoria-Gasteiz

Edificada entre 1484 y principios del siglo XVI, la iglesia de San Vicente de Vitoria es el **primer ejemplo** de iglesia columnaria que aparece en el País Vasco. Y hay que añadir que es también casi el único, pues este tipo de iglesia no arraigó en territorio alavés.

No consta quién fue su tracista. Se trata de una construcción de piedra caliza, sobre una ***planta rectangular*** de 32,60 por 22,60 m., y una altura de 16 m. La técnica es de ***sillares*** perfectamente labrados y gran formato que dan una impresión global de grandiosidad.

Las ***bóvedas de crucería simple*** se enjarjan directamente, sin capiteles, en ocho esbeltas columnas de 2,50 m. de diámetro, que contrastan con otras dos aún más gruesas que sustentan el coro trasero y que alcanzaron ese grosor (10,50 de circunferencia) al revestirse de piedra hasta su mitad las dos columnas ya existentes. Los ocho ***soportes*** se abren en palmera y en arcos ojivales que descansan sobre doce ménsulas en las paredes. En los arcos de la bóveda hay ***54 claves*** redondas con decoración de imágenes y escudos.

Con bastante posterioridad a la fecha de edificación de la iglesia, se fueron creando a los lados o adosadas a los muros, algunas ***capillas*** con altares, imágenes y lápidas. En el siglo XIX se levantó una esbelta ***torre*** de dos cuerpos, y más recientemente se le añadió al templo un ***pórtico*** exterior aprovechando los arcos del desaparecido convento de San Francisco.

* * *

Como decimos, en territorio alavés no arraigó este tipo de iglesia. Sólo se le vuelve a encontrar en **Salinas de Añana**, donde puede verse la antigua **iglesia de Santa María de Villacones** (siglo XVI), con su planta rectangular, sus tres naves cubiertas por crucerías y un ábside poligonal.

• Iglesias columnarias en Gipuzkoa

La Asunción de Errenteria

Si pasamos a Gipuzkoa, hallamos en Errenteria la parroquia de la Asunción, que debió de ser la primera de esa Provincia en que se realizó la conjunción de unas ***columnas clásicas*** con unas ***bóvedas góticas*** sobre ***tres naves*** de igual altura; y en todo caso, es ejemplo de cómo se realizó en un mismo templo la **transición del gótico al Renacimiento**.

Se inició en 1523, alzándose entonces los pilares de la capilla mayor, que conservan los baquetones que recogen los nervios de la bóveda gótica. Olvidémonos en este momento de que en el siglo XVIII Ventura Rodríguez transformó completamente la Capilla Mayor. Tres siglos antes, en 1542, tomó la dirección de las obras **Francisco de Marruquiza**. Muy probablemente fue él quien dio el paso decisivo hacia el nuevo estilo, decidiendo elevar las naves laterales a la misma altura que la central y plantar unas columnas dóricas para soportar la cubierta: unas bóvedas que son más complicadas que las que normalmente se empleaban en la época gótica, pero más sencillas que las que corresponden a estos años del XVI avanzado[18].

Domingo Aranzalde se encargó en 1557 de continuar la obra, que no terminaría hasta **1571**. Marruquiza y Aranzalde y los que les sucedieron, asumiendo el cambio, debieron de estar muy convencidos de que esta solución respondía a exigencias espirituales y funcionales del momento histórico, pues eran sin duda sensibles a la ***incoherencia*** que introducían en la estructura y en la forma del templo, ya que de los ***ocho soportes*** que hoy tiene el templo (cuatro por cada lado), los más próximos al presbiterio conservan desde entonces el aspecto de ***pilares góticos***.

San Pedro de Bergara

Otro ejemplo de esa evolución y de esa libertad creadora de nuestros maestros del siglo XVI lo hallamos en San Pedro de Bergara.

Existía una iglesia, seguramente gótica, ya en 1348. Se decidió levantar una nueva en 1527.

Se contrató la fábrica con el maestro **Pedro de Lizarazu**, a quien encontramos trabajando en Oñati y Azkoitia por las mismas fechas. Sin duda a él se debe el arranque de la ***bóveda gótica***, en el tramo de la capilla mayor. Se trata de una iglesia a la que se pretendía dar gran amplitud, pero sin salirse de los cánones del gótico clásico. Los nervios de la bóveda exigen lógicamente que el soporte sea un pilar (en este caso redondo) que tenga los baquetones que coresponden a los nervios de la bóveda. En 1545 sólo se había construido la capilla mayor. Probablemente se habría ya decidido la **majestuosa amplitud** del recinto, con un ostensible contraste en la anchura de las naves: la nave central mide 13,35 m. y las laterales, 4,60 m; los intercolumnios longitudinales, 9,75 m. El diámetro de las columnas es de 1,68 m.

Pasan los años y en 1569 se encarga de las obras **Pedro de Ibarra**. Alguien debió de ordenarle que se deseaba un edificio moderno, y el arquitecto decide construir ***a lo romano***. El resultado está todavía hoy a la vista: se plantaron ***cuatro columnas clásicas*** –dos por cada lado–; pero en las dos más cercanas al presbiterio se mantienen los ***baquetones*** que corresponden a las nerviaciones de la bóveda. En cambio, las dos columnas próximas al coro trasero son lisas.

En 1569 Pedro de Ibarra no había terminado la obra, y fue continuada por su hijo **Pedro Martínez de Ibarra**.

La Asunción. Rentería (G).

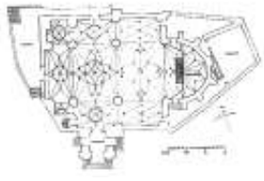




Ref.: Las iglesias "salón" vascas del último periodo del gótico.

San Pedro. Bergara (G).



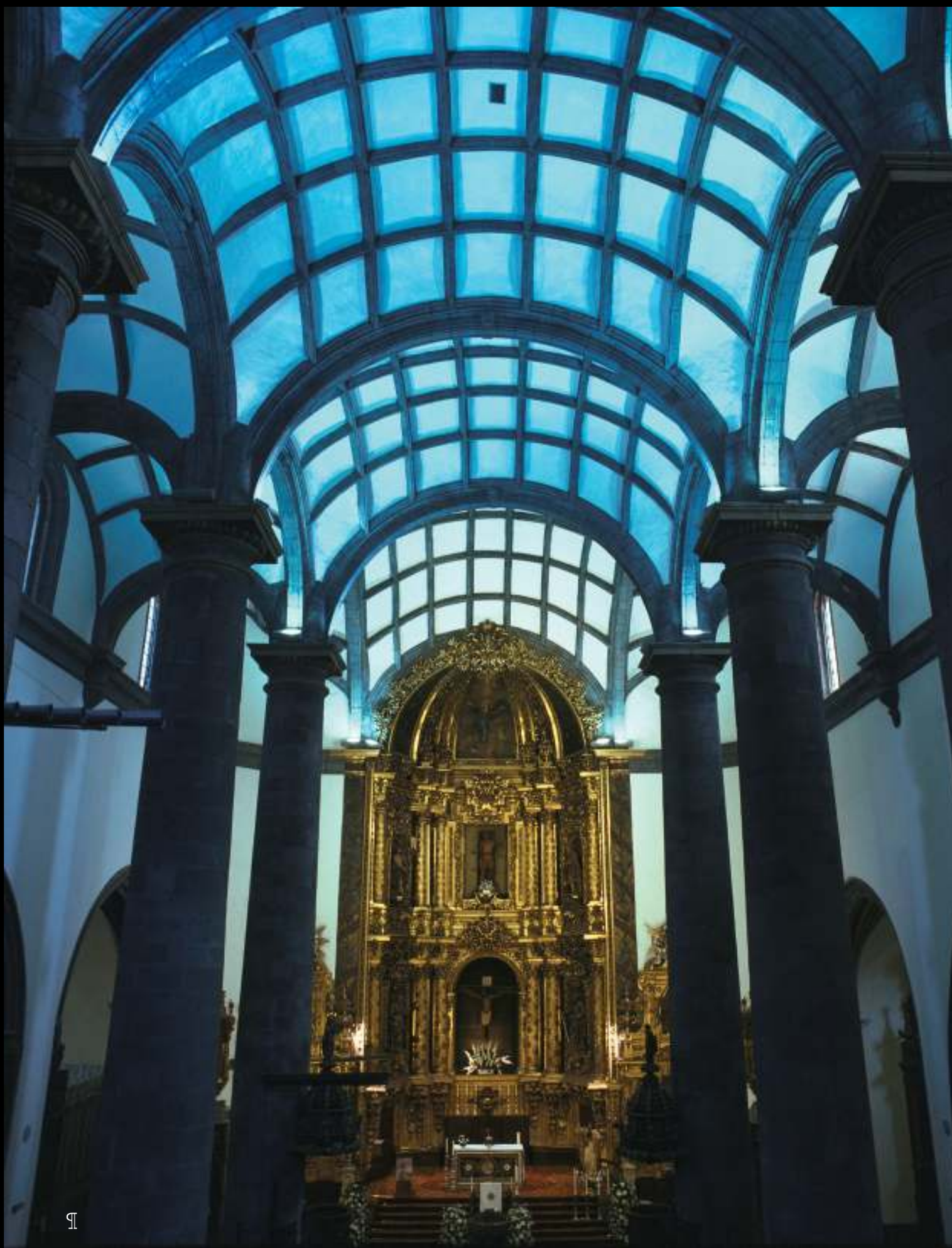


15 «Yendo así a un alto, es el edificio más fuerte, porque todo se ayuda uno a otro, lo qual no hace quando la principal sube más, porque es menester que desde la colateral se le dé fuerza a la mayor, y desde la ornacina a la colateral, lo qual se da con arbotantes». (Cit. Por Mª Josefa TARIFA CASTILLA, Juan de Villarreal. Tradición e innovación en la arquitectura navarra. En P.V., 2000, p.642, nt.119).

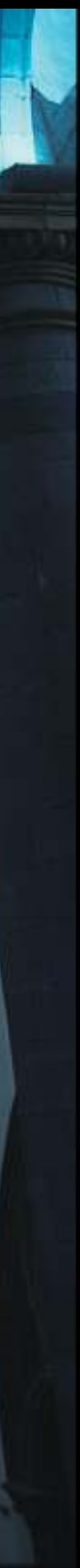
16 J.M.AZCARATE, En A.E.A., XXXI n.122, 213-236.

17 El modo vasco¼ p.316.

18 Mª A. ARRAZOLA, El Renacimiento en Guipúzcoa, I, 120.



1.- Interior de la iglesia de San Sebastián. Soreazu. Azpeitia. 2.- Interior de la Asunción. Zumárraga. 3.- Interior de San Juan Bautista. Hernani. 4.- Interior de San Pedro. Bergara.



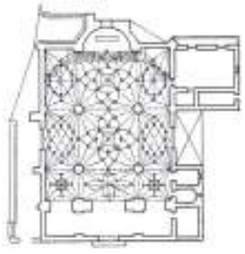






Santa Marina Bergara (G)





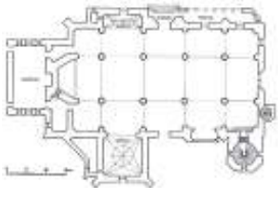
Ref.: El Renacimiento en Guipúzcoa. Tomo I.

N.ª S.ª La Real. Azkoitia (G).





Ref.: Las iglesias "salón" vascas del último periodo del gótico.



Las obras se fueron prolongando, descubriéndose que los soportes traseros eran débiles. A principios del siglo **XVII**, Fray Miguel de Aramburu, en el informe que dio tras examinar dichos soportes, aconsejó que «se les diera una ***base toscana***». Está claro que, a fines del siglo XVI, se imponía el construir a base de columnas clásicas. Y, en efecto, los dos últimos estribos cercanos al coro llevan ***capiteles clásicos***.

Santa Marina de Bergara

El mismo fray Miguel de Aramburu se encargó de examinar la iglesia de Santa Marina en la misma villa de Bergara, cuya construcción fue contemporánea de la de San Pedro.

Se había iniciado en 1542, bajo la dirección del maestro **Andrés de Leturiondo**, que se ocupaba al mismo tiempo de la iglesia de Azkoitia. Las obras de Santa Marina se fueron alargando como las de San Pedro, y tuvo que ser continuada por otros maestros: **Pedro de Estiburu** (1552-1559), **Pascual de Iturriza** (1559-63) que había dirigido antes la fábrica de Eibar, **Juan de Emasábel** (1563-1575), **Gaspar Balzola** (1575-1581) y otros. La última etapa se hizo bajo la dirección de **Hernando de Loidi**, concluyéndose en **1607**, fecha en que toda la obra fue examinada por fray Miguel de Aramburu.

Con todo, cuarenta años después (1648) se pedía a un mecenas de Madrid ayuda financiera para remediar la fábrica pues «el maderamen y la tabla con que se cerró la dicha iglesia se ha dañado y podrido con el tiempo por causa de las aguas y ventisca»[19].

La iglesia de Santa Marina tiene ***tres naves*** de igual altura con columnas de 1,68 m. de diámetro, sobre ***base ática***, y están coronadas por ***capitel dórico***. La nave central mide 10 m., y las laterales, 5,45 m., y esa misma distancia tienen los intercolumnios. El ***coro*** trasero abarca las tres naves, sostenido por robustos machones y arcos adintelados. En el exterior el edificio está apoyado por vigorosos ***contrafuertes*** prismáticos y dos ***pórticos*** en los lados suroeste y nordeste.

Santa María de Azkoitia

La villa de Azkoitia poseía, desde siglos anteriores, una iglesia llamada **la Antigua** o **Nuestra Señora de Balda**. Hacia 1528 se decide la construcción de un nuevo templo: será la actual iglesia parroquial de Santa María.

En 1528 se trazan los planos. Se encargan de ello tres maestros: el ya citado **Pedro de Lizerazu**, **Pedro de Alcega**, que trabajó también en la de San Sebastián de Soreasu, de Azpeitia, y un **San Juan de Arteaga**, que debe de ser quien hacia 1512 se ocupaba de la capilla mayor de Santiago en Calahorra.

Entre los años 1540-1547 parece que se ocupa de la obra **Pascual de Arrandolaza**. A su muerte, intervienen diferentes arquitectos, hasta que en 1559 la fábrica queda a cargo de **Andrés de Leturiondo**, el que dio los planos para Santa Marina de Bergara. La obra se dio por terminada en **1564**. La nueva iglesia sufrió un incendio pocos años después y fue restaurada en años sucesivos.

Es de **planta de salón** con ***tres naves*** de igual altura, según los cánones de este tipo de templos que estamos reseñando. Sostienen el techo ***ocho grandes columnas cilíndricas***, de capiteles dóricos, sobre basa ática y zócalos prismáticos. La altura de los soportes es de 14 metros. Los arcos arrancan a una cierta distancia por encima de los capiteles. Las ***bóvedas*** de la nave central, de 9,82 m. de anchura, son de cúpula sobre pechinas; las de las naves laterales (de 5,52 m.) son de arcos rebajados; y a ellas se abren varias capillas. Un ***coro alto*** ocupa toda la anchura del templo, apoyado en un frente de tres arcos rebajados. Además de las ocho columnas, ayudan al sostenimiento de las bóvedas ***estribos*** de sección semicircular adosados al muro y contrafuertes exteriores de sección rectangular.

Parece lógico pensar, como hace Mª Asunción Arrázola, que fue el maestro Leturiondo quien dio el viraje **hacia el Renacimiento**, pues fue él quien también en Santa Marina de Bergara decidió el paso del Gótico al nuevo estilo.

San Sebastián de Soreasu de Azpeitia

Contemporánea del templo azcoitiano es la nueva parroquia de San Sebastián de Soreasu de Azpeitia. También aquí hay noticia documentada del inicio de una reconstrucción de la fábrica de la iglesia, encomendada en 1534 a **Pedro de Alcega**. Se suceden diversos maestros, hasta que en 1541 se encarga de ella **Domingo de Olózaga**, quien, al firmar un contrato con la iglesia de Hernani en 1545 abandona sus compromisos con Azpeitia. La lentitud en las obras emprendidas obliga al Ayuntamiento a ua reunión importante el 7 de octubre de 1568 en la que se determina construir una nueva iglesia, aprovechando parte de la edificación existente.

Se obtiene la aprobación del obispo de Pamplona y se encomienda la nueva obra a los maestros canteros **Pedro y Martín de Amendia**. En octubre de 1570 se deja al arbitrio de éstos decidir si la iglesia tendrá una o tres naves. En realidad, había sido idea del obispo de Pamplona, don Diego Ramírez, quien, tras su visita a Azpeitia en 1568, había aconsejado que la nueva iglesia «*se haga de tres naves según traza, y no se haga de una nave por inconvenientes que podrían suceder, y que los pilares en que se hubiere de fundar sean redondos y conforme a la traza y órdenes que se ponen en el remate*»[20]. Y son ellos los que, en la detallada traza que presentan a la aprobación del Ayuntamiento el 2 de octubre de 1571, especifican : «*La iglesia de tres naves es mejor que de una nave, así para la perpetuidad como para la autoridad de semejante edificio y sin perjuicio de ningún particular, antes es más útil y provechoso para los particulares como para el general, porque los pilares torales se harán menores y se quitarán los dos medios pilares y se arrimarán a la pared de la cabecera, por lo que la cabecera quedará muy autorizada y espaciosa, y es de la misma anchura y largura que de primero tiene la dicha iglesia, etc.*».

19 Mª.I. ASTIAZARAIN, *Arquitectos guipuzcoanos, I, 115.*
20 I.ELIAS ODRIOZOLA, *O.c., p.27.*

Fue, pues, **Martín de Armendia**, vecino de Errezil, maestro sumamente apreciado, que intervino en Aizarna, Zestoa, Deba y Segura, quien decidió cambiar el proyecto primero y presentó la traza de un edificio de ***tres naves*** de igual altura, determinando también las dimensiones de la iglesia en longitud, anchura y altura, y la transformación de «los dos medios pilares» existentes junto a la cabecera en soportes cilíndricos, como serían también los que debían construirse más tarde en todo el edificio, en total ocho magníficas ***columnas dóricas***.

La ejecución de este proyecto se prolongó muchísimo. Fueron sucediéndose al frente de la fábrica diversos canteros (Miguel de Bolívar, Juan de Apoita, Pedro de Mendiola) quienes no sin enfadosos pleitos fueron ejecutando la traza de Armendia, y a quienes seguramente se debe la construcción de las ***bóvedas***; obra larga que no quedó concluida sino en el siglo XVII.

La nave central tiene una anchura de 8,30 m. y las laterales de 4,50 m., con intercolumnios longitudinales de 6,45 m., excepto los próximos al presbiterio que miden 10,90 m. El ábside es poligonal; y a los pies del templo se alzó el ***coro*** que es similar al de Azkoitia.

San Andrés de Eibar

Caso curioso e instructivo en el nacimiento y desarrollo de este tipo de iglesias columnarias es el de San Andrés de Eibar. El constante crecimiento demográfico (en 1551 contaba 250 vecinos) obligó al Concejo de la «anteiglesia» de Eibar a plantearse en 1499 la ampiación de la iglesia, cuyo patronazgo estaba en poder del señor de la **casa de Olaso**, «que ha llevado y lleva los diezmos de la iglesia».

Para la construcción del templo la villa requiere al señor (el Pariente Mayor don Juan López de Gamboa) «*que dexe a la dicha yglesia para ello las dos tercias partes de los dichos diezmos que son menester; el qual dis que non lo ha querido nin quiere faser, poniendo a ello sus escusas e dilaciones yndebidas*»[21]. El pleito se llevó al Consejo Real, y finalmemte tuvo que ceder el patrono. Pero el asunto se alargó más de lo deseado por los feligreses que tuvieron que continuar con estrecheces de local valiéndose de una adaptación del pórtico en el que desde tiempo inmemorial se reunía el Concejo.

Hasta que en 1538-1540 se iniciaron las obras bajo la dirección de **Pascual de Iturriza**, un maestro natural de Mutriku, que intervino en varias iglesias del Bajo Deba. Y aunque «*Maese Pascual tenía en su compañía cinco o seys hombres de su oficio*», abandonó en 1548 la fábrica de Eibar para trabajar en la vecina Elgoibar. Continuaron las obras y se normalizó el culto, pues en **1558** se firmó, como ya vimos, el contrato del gran retablo con **Andrés de Araoz**. operación que fue proseguida por su hijo San **Juan** en 1572, y que no concluyó hasta principios del siglo XVII.

Particularidades: Tiene varias la iglesia de Eibar. Una es que tiene una ***nave de crucero***, que no suele existir en las típicas iglesias columnarias. Otra es que sus ***capiteles*** son ***de variado estilo***; unos son dóricos y otros corintios. Y otra, la más curiosa, es que se cambió su ***orientación***. La iglesia se empezó a construir, como siempre, con el presbiterio hacia Oriente. Luego, a principios del siglo XVII, se decidió invertir la orientación: la cabecera actual es **hacia Occidente**, y fue construida ya en el siglo XVII. De ahí que los capiteles dóricos (los de labra más antigua) hayan quedado en las columnas de atrás; y los corintios, los de factura más reciente, estén hoy en la zona delantera, junto con el crucero.

De sus ***tres naves*** de igual altura, la central mide 8 m. de anchura, y 4 m. las laterales. Los intercolumnios son de medidas desiguales: el del crucero mide 9 m., el siguiente, 4,40 m. y bajo el coro (que ocupa las tres naves) mide 6,20 m. Las ***bóvedas*** de San Andrés de Eibar son de crucería estrelladas, con ligaduras muy complejas, y con medallones en las claves de una notable suntuosidad, especialmente las situadas en las bóvedas del coro que, como decimos, son las más antiguas. Los ***tres ábsides*** son poligonales.

Vista desde el exterior, con sus ***ventanales*** situados a notable altura, el saliente ***transepto***, los austeros ***contrafuertes*** y la absoluta ***severidad*** del aparejo mural, esta iglesia viene a ser un **paradigma del estilo constructivo vasco** en este momento de su historia.

Santa María de Tolosa

La iglesia de Santa María de Tolosa es **una de las más grandiosas** de este estilo. Sustituyendo a otra anterior, que se quemó en 1501, esta iglesia se inició en la segunda mitad del siglo XVI (1548), y se terminó a **fines del XVIII**, justo a tiempo para sufrir otro terrible incendio el 9 de octubre de 1781 que devoró el hermoso retablo de Juan de Bazcardo, y que fue sustituido por una estructura de **Silvestre Pérez** en el siglo XIX: un altar mayor bajo un baldaquino de jaspe, todo en estilo neoclásico, como era de rigor en 1820. Se puso también un cuadro de la Asunción, pintado por el vergarés Antonio Zabala.

Probablemente el maestro responsable de la arquitectura de este templo columnario fue **Martín de Aguirre**, que dirigió la fábrica desde **1559 a 1581**, años en los que se ocupó también de la vecina iglesia de Ibarra y examinó la de San Vicente de San Sebastián.

En este gran templo de Tolosa, que mide 59 m. de longitud, 34 de anchura y 31 de altura, llaman la atención las ***seis columnas*** que, engrosadas durante la restauración de Silvestre Pérez por razones de seguridad, alcanzan un diámetro de dos metros y medio, causando una impresión de pesadez y falta de esbeltez. Las naves, de igual altura, están cubiertas con ***bóvedas de crucería*** estrelladas, con arcos de medio punto en la nave central y arcos apuntados en las laterales. Además de las seis poderosas columnas, sirven también de descarga las medias pilastras adosadas a los muros. La nave central mide 11,40 m., y las laterales, 6,63 m., con intercolumnios longitudinales de 10,80 m.

Al exterior, la fachada ostentando la ***hermosa portada***, las ***torres*** y la airosa ***espadaña***

San Sebastián de Soreasu. Azpeitia (G).

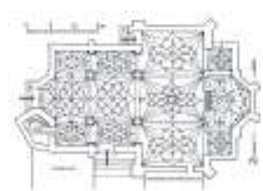




Ref.: Las iglesias "salón" vascas del último periodo del gótico.

San Andrés. Eibar (G).

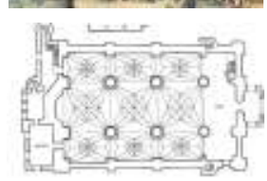




Ref.: Las iglesias "salón" vascas del último periodo del gótico.

La Asunción. Tolosa (G).





Ref.: Las iglesias "salón" vascas del último periodo del gótico.

21 Toda la documentación sobre este asunto se halla en el Archivo de la Real Chancillería de Valladolid y en el de Simancas, R.G.S., n.302. (Cit. Por Javier ELORZA MAIZTEGUI, *Eibar: Orígenes y evolución. Siglos XIV al XVI*. Eibarko Udala 2000, pp.152-167).

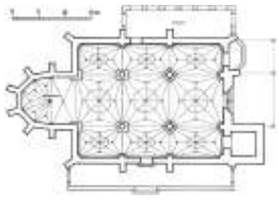
Iglesias columnarias. Eibar





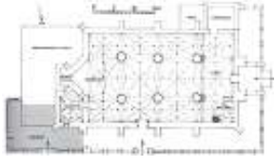
SAN MIGUEL. IDIAZABAL (G).





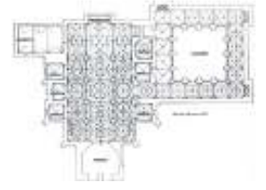
LA ASUNCIÓN ZUMARRAGA (G).





SANTA MARÍA LA REAL. DEBA (G).





Ref.: Las iglesias "salón" vascas del último periodo del gótico.

trazadas por **Martín de Carrera** (1761-1764), muestra que estamos ya en la época barroca. Pero los muros laterales tienen toda la severidad del estilo «columnario».

SANTA MARÍA DEL JUNCAL DE IRÚN

La patrona de Irún, Nuestra Señora del Juncal, tiene en esa villa una magnífica iglesia. No se sabe si ocupa el mismo lugar que la antigua o cambió su emplazamiento. Es otro de los templos vascos del Renacimiento cuya construcción se alarga imprevisiblemente –en este caso un siglo–, y por tanto, incorpora rasgos constructivos y estilísticos de ***diversas épocas***. El proyecto o, al menos, la realización decisiva debe atribuirse al maestro **Domingo de Legarra**, que firma cartas de pago desde 1587 hasta 1605.

Aquí, a pesar de las fechas avanzadas en el siglo XVI, se empieza en gótico, como lo muestran los pilares del presbiterio, en el que se puso finalmente un retablo de Juan de Bazcardo (1647).

Dentro de las iglesias columnarias, ésta resulta **atípica**, por tener ***tres naves*** iguales sólo en los dos tramos centrales, siendo de nave única la zona del presbiterio y la del coro. Le bastan, por tanto, sólo ***dos columnas*** (de 1,65 m. de diámetro), una por cada lado, para sostener las ***bóvedas de crucería***, siendo muy complicada la del presbiterio, propia de finales del siglo. Esas bóvedas de piedra, que se resintieron, fueron sustituidas por bóvedas de cemento a principios del siglo XX. La nave central, una de las más anchas en esta serie de templos, mide 14,50 m.; y las laterales, 4,60 m. con intercolumnios de 9,17 m.

Al exterior, se ven ***contrafuertes*** bastante salientes. Los ***óculos*** se abrieron en el siglo XVII muy avanzado, así como alguna ventanas en que se pusieron vidrieras.

SANTA MARÍA DE ZUMÁRRAGA

La comunidad cristiana de Zumárraga tiene la suerte de conservar dos iglesias antiguas. En 1565 los vecinos pidieron que la parroquia (la hoy denominada «la Antigua», la «catedral de las ermitas») se bajara del monte al llano. Hubo oposición por parte de los patronos. Pero, finalmente, se resolvió a favor de los vecinos. Para entonces el nuevo modo de construcción se había ido imponiendo allí donde el aumento demográfico exigía nuevos y amplios espacios para el culto.

Las obras se iniciaron en 1578, y fueron encargadas a los maestros **Santutu de Arresti** y **San Juan de Altuna**. A su muerte, tomó el relevo **Joan de Aguirre** (1600); pero su labor no satisfizo al clero y al Concejo, iniciándose un largo pleito que hizo retrasar largas décadas la conclusión de la iglesia. Todo ello no impidió que se lograra finalmente un bello y espacioso templo de ***tres naves*** de igual altura, con ***seis soportes*** redondos, de basa ática, capiteles dóricos, con ovas en los equinos y un ***balcón corrido*** por el interior. La nave central mide 7,20 m., las laterales 5,35, con intercolumnios de 5,60 m.

SANTA MARÍA LA REAL DE DEVA

La iglesia de Santa María la Real de Deba es otra de las grandes iglesias guipuzcoanas que no oculta su **estirpe gótica**. Existía una iglesia del siglo XIV que había aprovechado la torre de un viejo castillo defensivo para hacer de ella un pórtico de entrada. Para el nuevo edificio del siglo XVI se siguió la traza del maestro **Juan de Aróstegui**, según Gorosábel, y fue terminado por **Juan Martínez de Olaeta** en 1629.

Ya para 1554 se habían realizado obras importantes. Conservando los muros de la fábrica anterior, se sustituyeron los estribos góticos anteriores por ocho grandes ***columnas clásicas***, levantando las naves colaterales a la misma altura de la central. Se decidió también hacer el ***coro bajo*** y dos ***capillas***. Entre 1554 y 1557 el maestro **Martínez de Arrona** cubrió la nave central. Entre 1557 y 1575, se realiza el ***crucero***, sobre la traza de **Miguel de Armendia**, quien inicia obras en la capilla mayor; y a su muerte su primo **Pedro de Mendiola** termina dicha capilla.

El resultado de una labor de más de medio siglo es un **templo columnario imponente**, de 37 por 22 m. y tres naves iguales, las más altas de Gipuzkoa. La central mide 7,20 m, y las laterales 5,30 m. Tiene un ***ábside ochavado*** que corresponde sólo a la nave central. En sus ***ocho soportes*** monocilíndricos (los dos últimas sostienen el coro) la base es ática y los capiteles dórico-toscanos. Las ***bóvedas*** son ricas en terceletes y nerviaciones góticas. Dada su considerable altura, no es fácil apreciar la belleza de las claves y de las filigranas de piedra.

LA ASUNCIÓN DE SEGURA

En la iglesia de la Asunción de Segura, las obras de ampliación y de elevación de las naves laterales empezaron en 1564. Para ello se pidió la colaboración del arquitecto de la catedral de Burgos, **Juan de Vallejo**; y se confió la ejecución a los maestros canteros **Domingo de Urrestarazu** y **Martín de Armendia**, que había dirigido la fábrica de Azpeitia. Se les dio doce años de plazo, pero luego se les prolongó hasta 1580.

Originariamente era de **estilo gótico**, probablemente del siglo XIV. Quizá por eso la capilla mayor resulta estrecha comparada con la anchura del templo. Las ***tres naves*** son de diversa anchura (de 10,50 m. la central y de 6,75 las laterales) pero de igual altura. Todavía en los fustes del primer par de columnas se conservan los ***capiteles*** que recogían los arcos de las primitivas naves; y en los soportes góticos que sostienen el arco formero del presbiterio se observa, a la misma altura que los citados capiteles, el arranque del ***arco toral*** que debía unir la capilla mayor con el primer par de columnas.

En cuanto a los soportes, no se sigue la norma del monocilindro. De sus ***seis columnas***, sólo las dos últimas, que sostienen el coro, son clásicas, de orden dórico toscano; sus basas son de gran tamaño, de sección cuadrangular. Los fustes de las otras cuatro columnas llevan columnillas adosadas en ángulos que originan capiteles graciosos al adaptarse a ellas

las molduras. Las ***bóvedas*** ostentan una rica tracería de gran finura, con claves muy decorativas. El ***ábside*** es ochavado, y va precedido de otro tramo a modo de capilla mayor. Con el tiempo se añadieron ***dos capillas***, visibles al exterior, donde también destacan los grandes ***contrafuertes***[22].

San Miguel de Idiazábal

La iglesia de San Miguel de Idiazábal es también de este estilo renaciente, pero data del **siglo XVII**. Sus ***bóvedas de crucería*** están sostenidas por cuatro columnas cilíndricas de basa cuadrada y capiteles dóricos, que determinan un espacio de tres tramos. Las ***columnas*** tienen 1,52 m. de diámetro. La nave central, que mide 8,10 m,, termina en un ***ábside poligonal***, y las naves laterales sólo 3,70 m. con intercolumnios de 7,25 m. Un ***coro*** elevado se construyó en 1709 ocupando la anchura de las tres naves, y apoyándose en unos suplementos añadidos a las últimas columnas unidas por arcos rebajados. El apoyo de las bóvedas se complementa con ***contrafuertes*** de pequeñas columnas adosadas, semicirculares en el interior y rectangulares al exterior.

* * *

• Templos de una sola nave

Baste lo dicho sobre estas iglesias columnarias, para que se pueda apreciar en su justa medida hasta dónde llegó el ímpetu constructivo de los guipuzcoanos del siglo XVI y cuál fue el carácter de su obra, sin que sea necesario describir, sino simplemente recordar, otros templos de una sola nave, que con parecida gravedad y elegancia renacentista, fueron surgiendo en los siglos **XVI-XVII** y cuya historia fue ya narrada y descrita en la documentadísima obra de Mª Asunción Arrázola.

Tales fueron las iglesias de **San Juan Bautista de Hernani** (1540-1595), de la **Natividad de Nuestra Señora de Zestoa** (1550--1594), de **San Salvador de Usurbil** (1556--1596), de **Santa María la Real de Zarautz** (1563-1600), de **Santa María de Placencia--Soraluze** (1532-), y de **San Nicolás de Orio** (1563-1596)

• Iglesias columnarias en Bizkaia

San Vicente de Abando

El templo existente en San Vicente de Abando desde el siglo XII pertenecía a la anteiglesia de ese nombre hasta su anexión a Bilbao, en cuyo centro se la encuentra hoy.

Como en otros muchos lugares, antes de la iglesia que hoy vemos existió en Abando un primitivo templo fundado por Garci Galíndez, descendiente del primer Conde de Ayala, don Vela, que probablemente evolucionó hacia el gótico al final del Medievo. Con el tiempo, Abando se fue convirtiendo en un municipio con barriadas bastante dispersas, hasta que todo el conjunto fue absorbido por la villa de **Bilbao** en julio de **1890**.

La iglesia, tal como hoy la vemos, es el resultado de las reparaciones a que fue sometida en **1840** después de los desperfectos que sufrió en la guerra llamada ***de los Siete Años*** (la primera carlista). Es notablemente ***espaciosa***: mide 37,87 m. de longitud y 28 de anchura. Tiene ***tres naves*** de igual altura, con ***ocho columnas*** cilíndricas de 1,40 m. de diámetro, de basas áticas y capiteles dóricos, y se cubre con ***bóvedas estrelladas***. Tiene ***ábside*** y ***contrafuertes*** exteriores. La nave central mide 7,20 m. de ancho, y las laterales 5,30. Dispone de un ***coro alto*** que ocupa el fondo de las tres naves. Conserva una ***puerta gótica*** que seguramente perteneció al templo anterior.

La fachada principal se resuelve mediante un nicho de gran altura, flanqueado por contrafuertes que soportan el remate en arco de medio punto, cubriendo el **pórtico**, obra de **Juan de la Peña** (1556). La fábrica del templo duró aproximadamente un siglo hasta que en **1650** el maestro **Martín Ibáñez de Zalbidea** cerró completamente su cubierta.

La Concepción de Elorrio

La iglesia de la Concepción de Elorrio, fue iniciada en 1459 y se le añadieron capillas en 1506.

La iglesia actual es el resultado de una ampliación realizada a partir de 1550 bajo la traza de **Pascual de Iturriza**, a quien le sucedió en su cargo de maestro de fábrica **Andrés de Mendraca**, quien desde 1566 hasta 1589 hacía cubrir las naves laterales. Otro maestro, **Martín de Omar**, coronaba la obra cubriendo hacia **1595** las naves centrales. Fue, pues, fruto de una edificación que se alargó, como las grandes catedrales, **siglo y medio**. La iglesia que hoy vemos es **uno de los templos más monumentales de Euskal Herria**; mide 43,68 m. de longitud, y es igual de ancha que alta: 26 m. Sus ***tres naves*** tienen tres tramos, y su cabecera es ochavada, bastante compleja, y abarca la anchura de la nave central. Y se distingue por ciertos aspectos decorativos originales como «las ***ventanas estandarte***, las ***claraboyas***, el ***letrero***, las ***claves*** y los ***capiteles*** con figuras policromadas, sin paralelo en el País Vasco, superando en mucho los de la iglesia de San Andrés de Eibar».

Sus ***cuatro columnas*** cilíndricas son muy esbeltas, de 1,50 m. de diámetro. Los intercolumnios longitudinales miden 9,20 m. Las ***bóvedas de crucería***.

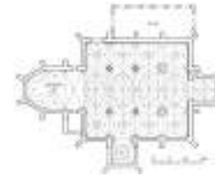
San Martín de Zamudio

La iglesia de San Martín de Zamudio sorprende gratamente a la primera vista por la perfeccta estereotomía de su ***sillería***. Tiene ***tres naves*** de igual altura, compuestas por cuatro tramos, ***seis columnas*** de sección circular de 1,05 m. de diámetro, basa ática, con alto plinto exagonal y un molduraje de entablamento de tipo toscano como capitel. Los ***arcos*** torales y formeros son apuntados, y sus ***bóvedas***, de arista. Este fino trazado de las bóvedas y la esbeltez de los soportes causan una grata impresión de **sencillez y ligereza**. La nave central tiene una anchura de 7,05 m., las laterales,

La Asunción. Segura (G).







N.ª S.ª del Juncal. Irun (G).





San Vicente Mártir. Bilbao (B).





22 L. LOPEZ DEL VALLADO, *Arqueología Monumental Cristiana en el País Vasco. Primer Congreso de Estudios Vascos*, 755.



¶

1.- Interior de la iglesia de Aulestia. 2.- Interior de la Concepción. Elorrio.
3.- Interior de la Asunción. Markin-Xemein (ref.: Bizkaia II). 4.- Interior de la iglesia de Ispaster.







La Purísima Concepción. Elorrio (B).





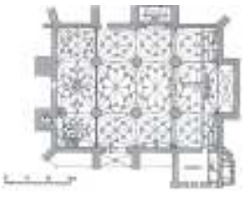


Ref.: Las iglesias "salón" vascas del último periodo del gótico.

La Asunción. Markina-Xemein (B).







Ref.: Las iglesias "salón" vascas del último periodo del gótico.

3,40; con intercolumnios longitudinales de 7,05 m. La nave central termina en ***ábside poligonal***; y un ***coro alto*** ocupa el fondo de las tres naves, sostenido por dos columnas con tres arcos rebajados.

Consta la fecha de **1545** en el interior del templo; pero las bóvedas de albañilería se pusieron en 1748; son obra de Gabriel de Elorriaga y no desdicen mucho de toda la obra anterior. También la ***torre*** es de la época **neoclásica**, alzada según la traza de **Juan Bautista Belaunzarán**[23].

Asunción de Gautegiz de Arteaga

También la iglesia de la Asunción de Gautegiz de Arteaga es parecida. Fundada en el siglo XII, fue reedificada en **1600** siguiendo el modelo de estas iglesias del Renacimiento.

Tiene ***cuatro columnas*** cilíndricas soportando ***bóvedas de crucería***. El ***coro*** al pie de la iglesia, ocupa la anchura de las tres naves. Fue terminada a principios del siglo XVII, pero posteriormente ha sufrido varias restauraciones y modificaciones. La nave central tiene una anchura de 6,75 m.; las laterales miden 5,60 m.; los intercolumnios son de 8 m. Entre los contrafuertes exteriores hay capillas, con ingreso por el ***pórtico*** externo.

Como la Concepción de Elorrio, tiene ***dos accesos***: uno, principal, al fondo de la iglesia, bajo el coro, con ***portada barroca***; y otra entrada, por el lado de la Epístola, con portada de ***estilo románico***, sin duda residuo de la primitiva iglesia. Un tercer acceso, en el muro del lado del Evangelio y de estilo gótico, se encuentra hoy tapiado. Hay, además, un ***pórtico adherido*** al muro del lado de la Epístola y parcialmente también al de la entrada principal.

Santa María de Markina-Xemein

El origen de Santa María de Markina-Xemein está, según se dice, en un primer «monasterio» del siglo X, el de **Xemeingan** que se cita en la Carta Puebla. Es probable que en ese emplazamiento se erigiera el edificio del **siglo XVI**, que con sus 1.120 m. cuadrados de extensión, es probablemente **la iglesia más espaciosa del País Vasco**. Es también la que muestra mejor lo que parece se pretendía con este ***nuevo modo de construir***: un **gran espacio no compartimentado**.

Está bastante bien documentada su edificación que se contrató ya en 1510 y que puede considerarse de nueva planta pues nada queda del edificio anterior. Los primeros nombres de maestros canteros son ya de 1545-55: **Martín de Albisua**, el principal, ayudado por Rodrigo Albiz y Miguel de Elorriaga. La fase de abovedamiento (1564) corresponde a la dirección del maestro **Juan de Emasabel**, a quien conocemos por su trabajos en Santa Marina de Bergara.

Parece que la construcción de la iglesia no tuvo interrupciones notables. Las obras del siglo XVII corresponden a miembros complementarios: el coro, la sacristía, la torre, etc. Se ignora el nombre de quien trazó el edificio. Pero, a juzgar por los datos que tenemos de otras fábricas, es muy probable que fuera **Emasábel** el que decidió la ***tipología del templo***.

Su espacio total cubre un inmenso rectángulo: 37,80 m. de largo, 28,50 m. de ancho y 19 m. de alto, sin contar el ábside. Este gran espacio está repartido en ***tres naves*** y cuatro tramos, por dos filas de tres columnas, de 1,85 m. de diámetro. Los tramos de bóveda de la nave central miden aproximadamente 12,25 x 9,50 m.

Las ***columnas cilíndricas***, de sillería caliza, alzadas sobre plintos también cilíndricos, recogen los arcos de las bóvedas centrales sin mediación de capitel. Los de las naves laterales se apoyan además, mediante ménsulas, en los ***muros*** que tienen un metro de espesor, con escasas aberturas al exterior. El diseño de las ***bóvedas de crucería*** es muy diverso, abundando los combados, siendo la bóveda más compleja la del coro, de fecha tardía: **1619-1623**.

Este gran templo dispone de ***dos accesos***: el principal, a los pies de la iglesia, que apenas se usa, es una ***enorme hornacina*** de 8 m. de luz entre dos gruesos contrafuertes, uno de los cuales contiene la escalera helicoidal que sube a la torre. La otra entrada, lateral, es ***geminada*** y se abre también entre dos contrafuertes.

Un espacio unificado. La visión vivencial de este templo de Markina-Xemein es probablemente la que, de todos los ejemplares aquí reseñados, hace sentir con mayor emoción y más fuerte evidencia lo que esta tipología templaria aporta como espacio solemne unificado. Su principal déficit es su **oscuridad**, pues sólo tiene pequeñas ventanas de medio punto abiertas a los tramos (no a todos) por el lado de la Epístola fundamentalmente.

La Asunción de Gernika

En el capítulo de la arquitectura gótica en Bizkaia advertimos que no nos deteníamos en algunas templos que, aunque conservaban muchos elementos góticos, su fábrica más visible correspondía al siglo XVI y al espíritu renacentista. Tal es el caso de la iglesia de la Asunción de Gernika[24].

La historia de este templo es larga y azarosa. Las primeras noticias sobre su construcción nos llevan a **1418**; pero sufrió un incendio en 1470, y después de su reparación sufrió otro en 1521. El maestro **Santiago de Emparan** inició la reconstrucción en 1518. Pero su traza se cambió en la tercera década del siglo XVI, cuando se documentan los primeros pagos al cantero de Forua, **Martín de Basagoitia**.

El templo ganó en altura, aunque sin perder luces, pues se hicieron ***cinco grandes ventanales***, cuatro en los muros laterales y uno central en el hastial. Se cubrió con ***bóvedas***, complicadas sólo en el falso crucero; y las ***tres naves*** se sustentaron sobre ***ocho columnas*** cilíndricas de variado diámetro: entre 1,56 y 1,35 m. Sobre el último par de columnas se levantó el ***coro*** 50 años después. Las obras no terminaron hasta el siglo **XVIII**[25].

Otras iglesias

Otro caso igualmente atípico en cuanto a la normal cronología de las «iglesias-salón» es

23 *Bizkaia. Arqueología. Urbanismo y Arquitectura histórica. Bilbao 1989, I, 300.*

24 *De este templo, de sus precedentes y, en general, de la historia medieval de Gernika, poco puede decirse documentalmente pues, como es bien sabido, sus archivos perecieron completamente en el lamentable incendio y bombardeo que destruyó la villa en abril de 1937.*

25 *F. SESMERO, «Tres siglos de historia de Guernica». En Tres estudios sobre Guernica y su comarca. Bilbao 1970, pp.96-07; J.A. ARANA MARTIJA, Santa María de Guernica. En T.V., n.163-164, 1988.*

el de la iglesia denominada **Santa María de Idiubalzaga** en **Rigoitia**, que hoy muestra tres naves iguales, pero consta que fue reedificada varias veces. Se sabe que la iglesia inmediatamente anterior a la actual era de una sola nave, carecía de bóvedas y tenía torre, y a fines del siglo XVIII se hallaba en estado ruinoso. La que hoy vemos es una reconstrucción casi total, realizada a principios del siglo XIX[26].

En Bizkaia pueden verse también iglesias correspondientes a esta tipología en **Güeñes**, aunque con alguna variación de altura en una de sus naves, en **Galdakao**, en **Arrazua**, en **Amoroto**, en **Aulestia**... dando por supuesto que no todas corresponden al siglo XVI. La parroquia de San Martín de **Amoroto**, por ejemplo, existía ya en el siglo XV, pero es muy posible que en su estado actual, con sus tres naves y sus dos filas de columnas toscanas sea el resultado de una reconstrucción que se realizó a partir de 1798.

• Iglesias columnarias en Navarra

San Juan Bautista de Cintruénigo

La parroquia de San Juan Bautista de Cintruénigo es también un templo grandioso del mismo tipo. Se comenzó en los primeros años del **siglo XVI** y pasó por diferentes etapas constructivas que se prolongaron hasta finales del mismo siglo.

La primera traza se debe al maestro **Iñigo de Zarra** quien, tras demoler la iglesia anterior, proyectó un nuevo templo de cuatro tramos. Esta primera etapa terminó con su tasación en 1520, interrumpiéndose la fábrica hasta 1577. Entonces se reanudan las obras bajo la dirección de **Pedro Aulestia**, natural de Markina (Bizkaia) con la colaboración de **Martín de Urizar** y **Pedro de Navascués**, que concluyen bóvedas y cubiertas de manera satisfactoria a juicio de los tasadores. Sin duda se debe a esos maestros la forma actual del edificio; si bien en el siglo XIX se añadió un tramo más al templo, y se quitó el coro que figuraba en la nave central, trasladándolo a la derecha del presbiterio.

En su estado actual se compone de ***tres naves*** de igual altura, cinco tramos marcados por ***diez columnas cilíndricas***, de basas áticas, altos plintos y capiteles toscanos. Las columnas tienen 1,55 m. de diámetro. La nave central mide 8,75 m, y las laterales, 5,95. Los intercolumnios alcanzan casi 6 m., siendo de 8 m. los cercanos al presbiterio. Las cabeceras de las naves laterales tienen una profundidad de 3,45 m.

Este espacio, extraordinario si se compara con las iglesias habituales en Euskal Herria en siglos precedentes, se cubre con ***bóvedas de crucería*** estrelladas, de diseño diferente en cada uno de los tramos, alternativamente de nervios rectos y curvos. Tiene un ***ábside poligonal***, con retablo renacentista de Esteban de Obray que ya mencionamos en el capítulo anterior.

Este grandioso templo dispone de ***dos accesos***: uno en el fondo de la nave central, y otro en la nave de la Epístola.

Asunción de Cascante

No lejos de Cintruénigo puede visitarse otra iglesia igualmente monumental: es la parroquia de la Asunción de Cascante. Fue construida entre **1527 y 1558** según la traza de **Juan López de Soroa** y **Luis de Garmendia**, ambos canteros de Tudela, y **Antón de Albístur**. A fines del mismo siglo tuvo que someterse a reparación.

Tiene ***tres naves***, casi de igual altura, ***ocho columnas cilíndricas***, basas altas, molduración gótica y capiteles semijónicos, y ***bóvedas de crucería*** estrelladas. Las columnas tienen 1,50 m. de diámetro. La anchura de la nave central es de 8,35 m. y desemboca en la gran capilla mayor. La anchura de la naves laterales es de 6,20 m., y los intercolumnios, 7,30 m. excepto los inmediatos al presbiterio que alcanzan los 8,35 m.

El interior de esta gran iglesia recientemente tuvo que ser reconstruido, tras un **incendio** fortuito en **1939**. Esta reconstrucción afectó al coro, a los soportes cilíndricos y a las bóvedas de terceletes; pero se respetó el diseño original. De la fábrica primitiva se conservan los muros exteriores de ***sillería regular*** y la ***portada*** de la nave de la Epístola con arco escarzano y una ***bovedita de crucería*** que apea en ménsulas con representaciones de los Evangelistas, propias del Primer Renacimiento. Los ***contrafuertes*** adosados al muro perimetral son de sección semicircular, mientras que los exteriores son de perfil rectangular.

4.

■ Difusión del nuevo estilo y la variante de una sola nave

Uno de los hechos más intrigantes para el historiador del arte es la gran **difusión y dispersión geográfica** que tuvo esta invención híbrida gótico-renaciente. Sólo en ambas Castillas casi llegan al centenar las «Hallenkirchen» que G.Weise recensiona (con foto y diseño de planta) en su monografía alemana sobre el tema. Y Barrio Loza y Moya Valgañón, por su parte, declaran haber inventariado más de **200 edificios** de este tipo.

Es evidente que si la conjugación de unos **soportes monocilíndicos con una cubierta gótica** daba un cierto carácter novedoso a la arquitectura vasca del siglo XVI, lo que constituye el **valor específico** de las «iglesias columnarias» y su calificativo como «iglesias-salón» y las hace merecedoras de una atención especial por parte del historiador de la arquitectura, tanto desde el punto de vista técnico como desde la concepción espacial, es el hecho de tratarse de iglesias de **tres naves de la misma altura**.

Con una sola nave

Esto supuesto, es conveniente observar que, mientras en algunas villas se alzaban esos templos monumentales, en otras muchas se limitaron a construir **en similar estilo iglesias de**

Santa María de la Asunción. Gernika (B).





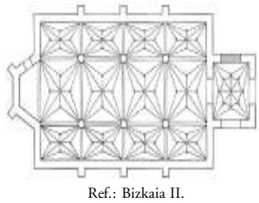
Ref.: Las iglesias "salón" vascas del último periodo del gótico.



Iglesia de Santo Tomas. Arrazua (B).
Ref.: Bizkaia II.

San Juan Bautista. Aulestia (B).





Ref.: Bizkaia II.

26 Su reconstrucción fue iniciada en 1816 según la traza de Martín de Echaburu, maestro de obras de Durango. V. Eneko PEREZ GOIKOETXEA, Monografías de Pueblos de Bizkaia. Rigoitia. Bilbao 1993, 143-148.





La Asunción. Cascante (N).







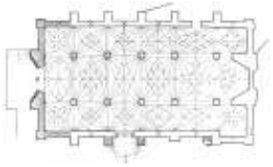
Ref.: Tierras de España. Navarra.

San Juan Bautista. Cintruénigo (N).



Ref.: Tierras de España. Navarra.





Ref.: C.M.N. I.

27 *El modo vasco...*, p. 315.

28 J.ZORROZUA, *El arte del Renacimiento en Álava*. Vitoria 1999, p.33.

29 F.CHUECA GOITIA, *Arquitectura*. En A.H., XI, p.348.

una sola nave. Para ceñirnos a las más espaciosas, recordaremos como las más notables en Gipuzkoa las anteriormente citadas, y descritas en el estudio que Mª Asunción Arrázola dedicó al *Renacimiento en Guipúzcoa*.

En Álava: Como hemos dicho, sólo en San Vicente de Vitoria y en Salinas de Añana hallamos esta tipología de tres naves, pero proliferan las iglesias de **una nave con testero plano** cuya longitud es aproximadamente tres veces su anchura.

Es frecuente ver iglesias de ***tres tramos*** en parroquias de las dos Llanadas, como:

Otaza, **Etxabarri-Urtupiña**, **Okia**, **Arbulo**, **Villodas**, **Villafranca**, **Cerio**, **Adana**, **Urabain**, **Guereñu** y **Albeniz**.

Pero las hay más reducidas, de ***dos tramos***, como en **Arkaute**, **Artaza**, **Subijana**, **Bolibar**, **Chinchetru**, **Martioda**, **Alecha** y **Roitegi**, etc.

Algunas de ellas terminan en ***ábside poligonal u ochavado***, como en **Aránguiz**, **Mendibil**, **Ilarraza**, **Lapuebla de Labarca**, **Elvillar**, etc.

En Bizkaia: La misma observación puede hacerse respecto a las iglesias de una sola nave construidas en Bizkaia en esta época. De su exhaustivo estudio Barrio Loza deduce que este tipo de iglesia-salón parecía ser, en ese siglo, el ideal que se perseguía y se intentaba a través de muchos experimentos que quedaban a medio camino mostrando una gran variedad de soluciones.

El modelo de iglesia de ***una nave**, con capillas entre contrafuertes*, más próximas al salón es la de **Berriatúa**. «Diríase en éste y en otros ejemplos –**Ispaster**, **San Vicente de la Sonsierra**, **Briñas**...– haber rectificado sobre la marcha un **querer y no poder**»[27].

El manierismo renacentista

Si la enumeración de los grandes templos-salón de tres naves, con sus característicos soportes monocilíndricos, da una idea del **ímpetu constructivo** que se apoderó de la comunidad cristiana, excitando, a nivel de patronos, concejos y clerecía de cada villa el apetito de rivalizar con la villa cercana, no dejó de mostrarse también el **instinto creativo** de los maestros constructores de la época en la **complementación y embellecimiento** de los templos construidos anteriormente.

Los aires del renacimiento y del subsiguiente manierismo inspiraron novedades en las capillas que patronos y bienhechores hacían abrir en las iglesias, en los coros, en las portadas y en los sepulcros.

La **robustez y austeridad** de las iglesias columnarias alzadas, casi todas, en la segunda mitad del siglo XVI, no debe hacernos olvidar que en esa época llega al país el **manierismo renacentista**. Y a él se le otorgan posibilidades de expresión en nuevos modelos de ***coros*** que presentan ***balaustradas*** y ***antepechos*** horadados por encadenados geométricos, ***arcos*** rebajados que apean en soportes acanalados y ***esculturas*** de excelente factura; y también maneras de ***ornamentar capillas***, con arcos rebajados, bóvedas vaídas de casetones, blasones y relieves de vario tipo, que frecuentemente parecen **añoranzas del plateresco**[28].

5.

■ Síntesis

• El arte, reflejo de la idiosincrasia

Si dentro de nuestra reseña de los templos góticos del País Vasco, hemos querido segregar este grupo de iglesias columnarias, ha sido porque su peculiaridad tipológica puede servirnos para afirmar una vez más que **el arte**, aun ese arte como la arquitectura tan condicionado por factores técnicos y sociológicos comunes a distintas culturas en una misma época, puede ser **reflejo de la idiosincrasia de un pueblo en un momento determinado**. ¿Por qué este tipo de «iglesias-salón», que no era desconocido en Europa, arraigó tan profundamente en Vasconia?

El profesor Azcárate ha sugerido una respuesta: «El genio vasco imprimió una **modalidad austera** en el arte del siglo XVI. Frente al concepto fundamentalmente decorativo de los maestros flamencos y mudéjares, que se observa en la evolución de las formas góticas del siglo XV, el vasco ponía su principal acento en la **buena construcción**, en la **solidez**, en la **grandiosidad** de la obra bien hecha, y principalmente en su **sentido del espacio** que contrasta fuertemente con el sentir medieval».

No resulta difícil hallar correspondencia entre el estilo de estas iglesias columnarias y algunos rasgos identitarios del pueblo vasco: ***preferencia por la firmeza y solidez de la obra encomendada, eficacia, pragmatismo, austeridad***.

Una disposición hacia lo útil. Esta observación no contradice el hecho de que el arte vasco de esa misma época haya acogido en cierta medida las formas redundantes y alegres del Primer Renacimiento; pero en esos sectores de la plástica, sea figurativa u ornamental, incluso allí donde vascos como Araoz y Anchieta alcanzaron primacías, apenas es posible hablar de un estilo de Vasconia contradistinto del de Castilla, Aragón o Andalucía.

Estudiando los monumentos y los espacios arquitectónicos, los historiadores han tenido que hablar de un «**gótico vasco**»; pero nadie se ha sentido tentado a hablar de un «***plateresco vasco***». Esto quiere quizás decir que sólo **un arte utilitario**, un arte cercano a necesidades, usos e imperativos de la vida cotidiana y de la vida social refleja los impulsos activos que pueden calificarse como **característicos del alma vasca**.

El factor económico. Al observar que las iglesias rurales de Vasconia son, en general, mucho más amplias e importantes que las de Castilla y Asturias, **Jovellanos** en su *Diario*, expresaba su asombro, y en las medidas de templos y columnas que él calificaba de «colosales» y de «catedralicias», veía un índice de pueblos más prósperos y de más alto nivel de vida.

En cuanto a ese posible influjo del **factor económico**, y a su reflejo en el gran número

de iglesias-salón guipuzcoanas, adviértase que, como han subrayado los historiadores de la economía vasca, en la segunda mitad del siglo XVI, las guerras de Flandes en Bizkaia hacen perder la aceleración demográfica, mientras que en **Gipuzkoa**, por sostener un mayor comercio con Francia e Inglaterra, mantiene su **mayor ritmo demográfico**, y consecuentemente siente más la necesidad de más amplios espacios para el culto.

Finalmente, un arquitecto, Fernando Chueca Goitia, por su parte, añade un nuevo aspecto que debe tenerse en cuenta: «Vasconia, tierra de **constructores más que de artistas**, era natural que acogiera sin vacilación un tipo de iglesia tan constructivo, que permitía elevar templos de gran tamaño y diafanidad»[29].

BIBLIOGRAFIA

ARRAZOLA, MªAsunción: *El Renacimiento en Guipúzcoa. T.I: Arquitectura*. San Sebastián, 2ª ed. 1988.

BARRIO LOZA, J.A. - MOYA VALGAÑON, J.G.: *El modo vasco de producción arquitectónica en los siglos XVI-XVII*. En «KOBIE» X, t.II (1980).

BARRIO LOZA, J.A. - J.G.MOYA VALGAÑON: *Los canteros vizcaínos (1500-1800). Diccionario biográfico*. II Parte. «KOBIE», n. 11, 1981, pp. 173-282.

CHUECA GOITIA, F.: *Arquitectura del siglo XVI*. En A.H., XI.

ECHEGARAY, Carmelo de: *Monumentos religiosos de Guipúzcoa*. Barcelona 1921.

ELIAS ODRIOZOLA, Imanol: *Iglesia parroquial de San Sebastián de Soreasu de Azpeitia*. San Sebastián 1993.

JOVELLANOS, G.Melchor de: *Diarios (Memorias íntmas)*. Madrid 1915.

LOPEZ DEL VALLADO, L.: *Arqueología monumental cristiana en el País Vasco*. Primer Congreso de Estudios Vascos. Bilbao 1919-1920, pp. 765-771.

SCHUBERT, Otto: *Historia del barroco en España*. Madrid 1924.

SESMERO, Francisco: *El arte del Renacimiento en Vizcaya*. Bilbao 1954.

SESMERO, Francisco: *Tres estudios sobre Guernica y su comarca*. Bilbao 19.

URIARTE Cástor de: *Las iglesias-salón vascas del último período del gótico*. Labastida 1978.

V.V.: *Catálogo Monumental de la diócesis de Vitoria* (C.M.V.). t.III. Ciudad de Vitoria. Vitoria, 1968.

V.V.: *Catálogo Monumental de Navarra. t.I. Merindad de Tudela*. Pamplona 1980.

V.V.: *Monumentos Nacionales de Euskadi*. 3 vols. Gobierno Vasco, Dpto. de Cultura, 1985.

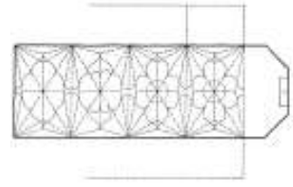
WEISE, Georg: *Die spanischen Hallenkirchen der Spätgotik und der Renaissane*. Tübingen 1953.

YBARRA Y BERGE, J.: *Catálogo de monumentos de Vizcaya*. 2 vols. Bilbao 1956.

IGLESIAS DE UNA NAVE. ORIO (G).







Esquema de la planta de la iglesia de Placencia

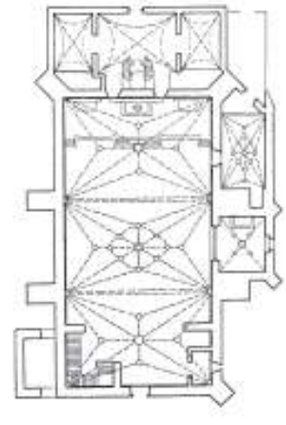
Ref.: Renacimiento en Guipuzcoa

ITZIAR. DEBA (G).





Exterior, interior y plano de la iglesia N.ª S.ª de Itziar.



La edición de este libro concluyó
el día 31 de julio, día de San Ignacio,
del año 2002.



OSTOA

ETOR



EUSKAL HERRIA EMBLEMÁTICA

ETOR - OSTOA

III HISTORIA DEL ARTE VASCO

DEL BARROCO AL SIGLO XIX

Euskal Herria emblemática

ETOR - OSTOA

Historia del Arte Vasco

— III —

del Barroco al Siglo XIX

Autor
Juan Plazaola Artola

Dirección editorial
Enrique Ayerbe Echebarria

Fotografía
OSTOA
SAHATS
(Luis Mª Azpilikueta y José Mª Domench)
Iñaki Aguirre
Darío Garrido

Ilustración

Las fotografías que forman el cuerpo ilustrativo de esta obra provienen del archivo *OSTOA* y de los archivos de *SAHATS* Servicios editoriales, de *Iñaki Aguirre,* de *Darío Garrido,* del archivo del patrimonio artístico del *Obispado de Donostia-San Sebastián*, y de *SORMEN Creativos*.

Citas gráficas

Las citas gráficas en casi todos los casos se han colocado en los márgenes y tienen su referencia.
Expresamos nuestro reconocimiento a las editoriales de las que proceden estas citas que generalmente han sido ya en su lugar referenciadas de modo individual. Hacemos aquí mención detallada.

Los planos y alzados de edificios y monumentos, y en su caso alguna fotografía, proceden en su mayor parte de: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria* (8 tomos), dirigido por Micaela J. Portilla Vitoria. (Planos: José Eguía López de Sabando. Ilustraciones de los tomos 2, 3, 4: Agustín Peña Resa; de los tomos 5 y 6: Juan José Sampedro; y de los tomos 7 y 8: Miguel Ángel Quintas). Editado por el Obispado de Vitoria, Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal de Vitoria y Fundación Vital Kutxa, 1967-2001; *Catálogo Monumental de Navarra* (9 tomos), dirigido por Mª Concepción García Gainza. (Plantas: Arzobispado de Pamplona e Institución Príncipe de Viana. Fotografías: Institución Príncipe de Viana y Larrión/Pimoulier). Editado por la Institución Príncipe de Viana, Arzobispado de Pamplona y Universidad de Navarra, 1980-1997; *Monumentos nacionales de Euskadi* (3 tomos), coordinada por Jesús Muñoz-Baroja Peñagaricano y Manu Izagirre Lacoste. (Planos y croquis de Álava: Jesús Muñoz-Baroja y Manu Izagirre). Bizkaia: Jesús Echániz Arriola. Gipuzkoa: Jesús Muñoz-Baroja y Manu Izagirre. Editado por el Departamento de Cultura del Gobierno Vasco1985; *La plaza en la ciudad*. José Luis Garcia Fernandez y Lena Saladina Iglesias Rouco. Editado por Hermann Blume. Madrid 1986; *La casa en Navarra*. Julio Caro Baroja. Editado por la Caja de Ahorro de Navarra. Pamplona 1982.

En varias ocasiones hemos recurrido para algunas imágenes a: *Retablos, Erretaulak.* Dirección y coordinación: Pedro Luis Etxeberria Goñi. (Fotografías Sormen). Editado por el Departamento de Cultura del Gobierno Vasco, 2001; a la colección *Bizkaia. Arqueología, urbanismo y arquitectura histórica* (3 tomos), dirigida por José Ángel Barrio Loza y editada por la Diputación Foral de Bizkaia y la Universidad de Deusto (Deiker), 1989; a *Vitoria-Gasteiz en el Arte* (2 tomos), dirigida por Miguel González de San Román, (fotografía: Quintas Fotógrafos), editada por el Gobierno Vasco, Diputación Foral de Álava y Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, 1997.

También se ha recurrido a los libros siguientes: *Artistas vascos en Roma 1865-1915*. Catálogo de la exposición. Comisario y coordinador Iñaki Moreno Ruiz de Eguino. Editado por la Fundación Social y Cultural Kutxa, 1995; *Pintores vascos-Euskal margolariak. En las colecciones de las Cajas de Ahorros* (tomos 1 al 8); *Portraits d'apogée. Léon Bonnat (1833-1922).* Musée Bonnat-Bayonne, 1998; *La Pintura en Álava*, de José Antonio García Díez, editada por la Fundación Caja Vital Kutxa, 1990; *Pintores navarros* de Salvador Martín Cruz, editada por la Caja de Ahorros Municipal de Pamplona y Fondo de Estudios y Publicaciones, S.A., 1981; *Origen y evolución de la pintura vasca* de J.M. Álvarez Emparanza, editado por la Caja de Ahorros Provincial de Gipuzkoa, 1973; *Loyola. Historia y Arquitectura*. J.R. Eguillor S.I. Editado por Etor, 1991; *La Compañía de Jesús en Bizkaia*, editado por la Sala de Exposiciones del Archivo Foral de Bizkaia, 1991; *Guía Histórico Monumental de Gipuzkoa*. Mª Mercedes Urteaga Artigas. Arkeolan. Editado por la Diputación Foral de Gipuzkoa. 1992; *La Nueva Catedral de Vitoria*. Alberto González de Langarica. Editado por la Diputación Foral de Alava. 1987; *Gipuzkoako Erretablistika I. Tomas de Jauregui* de Mª Isabel Astiazarain, editado por La Diputación Foral de Gipuzkoa, 1994; *Gipuzkoako Erretablistika II. Miguel de Irazusta* de Mª Isabel Astiazarain, editado por La Diputación Foral de Gipuzkoa, 1997; *Hiriburuak. Donostia, Bilbao, Vitoria, Pamplona*, dirigida por Enrique Ayerbe Echebarria y editada por Sendoa, 1994; *Ibaiak eta Haranak,* editada por Etor, 1990.

Maquetación y Diseño gráfico
José León Huarte Ros
Begoña Goikoetxea Amonarraiz

Tratamiento de imágenes
Ana Jubín Ábalos

Edita
© OSTOA S.A.
Pza. del Caddie, 1. Lasarte-Oria

Fotocomposición
OSTOA S.A. Lasarte-Oria

Impresión y Encuadernación
GRAFO S.A. Basauri

ISBN: 84-88960-88-3
Dep. Legal: BI-1683-03

EUSKAL HERRIA EMBLEMÁTICA

ETOR - OSTOA

HISTORIA DEL ARTE VASCO

– III –

DEL BARROCO AL SIGLO XIX

Juan Plazaola

ÍNDICE

HISTORIA DEL ARTE VASCO III por Juan Plazaola

DEL BARROCO AL SIGLO XIX

12. UN BARROCO SOBRIO

CONTEXTO 498
1. UN NUEVO ESTILO PARA UNA CRISTIANDAD RENOVADA 499
2. ARQUITECTURA DEL SIGLO XVII 500
Pórticos 501
Portadas 501
Torres 501
Arquitectura trentina 501
Bizkaia 501
Álava 503
Gipuzkoa 503
Navarra 508
Vasconia continental 510
3. ESCULTURAS Y RETABLOS 511
Los nuevos retablos 511
Gregorio Fernández: su influencia en el País 516
La escultura vasca de Gregorio Fernández 516
Otras obras 518
Entre el romanismo y el barroco 518
Juan de Bazcardo 521
La estela de Juan de Bazcardo 526
El Primer Barroco 527
Los escultores navarros 527
Los talleres vizcaínos, cántabros y riojanos 527
Imágenes importadas 528
4. PINTORES VASCOS DEL SIGLO XVII 528
Pintura de importación en Navarra 529
Baltasar de Echave: un ilustre emigrado 529
Vicente Berdusán: un maestro local 538
Otros pintores locales 538
5. SÍNTESIS 539
Vida y arte en el barroco 539
BIBLIOGRAFÍA 540

13. UN BARROCO EBRIO

CONTEXTO 542
1. UN BINOMIO DIFÍCIL EN EL SIGLO XVIII: ARTE Y FE 544
2. LA ARQUITECTURA CHURRIGUERESCA Y ROCOCÓ 544
El estilo churrigueresco 544
El estilo rococó 544
Navarra 545
Tudela, Corella, Merindad de Pamplona 550
Torres de campanas 560
Retablos y sillerías 560
Gipuzkoa 560
Templos, portadas, torres y retablos 560
Bizkaia 573
Álava 578
3. LOS ESCULTORES DE FUERA Y DE DENTRO 579
Algunos escultores foráneos 579
Luis Salvador Carmona: su obra vasca 581
Juan Pascual de Mena:su obra vasca 587
Los escultores locales 587
Navarra y Álava 587
Gipuzkoa 588
Bizkaia 594
Retablos de la Vasconia continental 594
4. LA PINTURA EN EL SIGLO XVIII 600
5. ORFEBRERÍA 600
6. SÍNTESIS 601
Crisis de fe y de creatividad artística 601
El rococó, el arte de lo bonito, sensitivo y sentimental 602
El valor de la apariencia 602
El olvido del escultor 602
Fin del arte cristiano 603
BIBLIOGRAFÍA 603

14. ARQUITECTURA CIVIL

CONTEXTO 604
1. LA CASA FAMILIAR 604
La casa rural 605
Funciones 605
Arquitectura 605
Ornamentación 606
La casa urbana 606
Los núcleos de población 606
El solar 606
La morfología 606
La estética 606
El palacio señorial 607
Gipuzkoa 607
Bizkaia 614
Álava 616
Navarra 616
2. LA CASA CONSISTORIAL 623
La institución concejil 623
Edificios para el Concejo 624
Evolución arquitectónica 624
Casas consistoriales de Gipuzkoa 624
Casas consistoriales de Bizkaia 628
Casas consistoriales de Álava 634
Casas consistoriales de Navarra 634
3. SÍNTESIS 635
BIBLIOGRAFÍA 639

15. EL ARTE VASCO ENTRA EN RAZÓN

CONTEXTO 640
1. NEOCLASICISMO. PENSAMIENTO, ARQUITECTURA Y URBANISMO 641
2. LA AUSTERIDAD VASCA Y EL NEOCLASICISMO 642
Proceso de introducción 642
La razón y el gusto 643
Hitos y etapas 643
3. LA ARQUITECTURA NEOCLÁSICA EN EL PAIS VASCO: EL PRIMER PERÍODO 643
La incursión vasca de Ventura Rodríguez 643
Discípulos de Ventura Rodríguez 646
Otros arquitectos del primer período 647
Bizkaia 648
Un gran maestro alavés: Justo Antonio de Olaguíbel 648
Las primeras obras de Silvestre Pérez 656
4. EL SEGUNDO PERÍODO. ENTREGUERRAS (1814-1841) 657
La segunda etapa de Silvestre Pérez 657
Un gran urbanista: Pedro Manuel de Ugartemendía 658
Otros arquitectos del segundo período 659
5. EL PERÍODO FINAL (1841-1860) 662
6. UN NUEVO CAMPO DEL ARTE: EL CAMPOSANTO 663
7. LAS ARTES FIGURATIVAS DEL NEOCLASICISMO VASCO 667
La escultura neoclásica 667
La pintura neoclásica 671
Los pintores vascos del neoclasicismo 671
La obra vasca de Luis Paret y Alcázar 674
8. SÍNTESIS 675
La ilustración y la creatividad artística 675
Tres aspectos de la cultura ilustrada 675
BIBLIOGRAFÍA 677

16. NOSTALGIAS ROMÁNTICAS

CONTEXTO 678
1. EL ROMANTICISMO, CARACTERÍSTICAS Y REFLEJO EN LA ARQUITECTURA 679
Arquitectura historicista 680
Una arquitectura para la casa de Dios 680
Vitoria-Gasteiz 680
Donostia-San Sebastián 681
Bilbao 682
Una arquitectura para la ciudad de los vivos 683
Los ensanches 683
Los edificios 690
Una arquitectura para la morada de los muertos 692
2. LOS ESCULTORES ROMÁNTICOS 693
Escultura religiosa 693
Escultores vascos del siglo XIX 694
Obras de escultores foráneos 700
3. PINTORES ROMÁNTICOS Y REALISTAS 701
Nazarenos y puristas 703
Un superdotado del realismo: León Bonnat 708
Realistas y costumbristas 709
Impresionistas 709
4. SÍNTESIS 716
Desarrollo urbanístico 716
Decadencia del arte religioso 717
Tono menor de la pintura 717
Realismo e impresionismo 717
Simbolismo e impresionismo 717
Perspectiva de fin de siglo 717
BIBLIOGRAFÍA 718

■ Siglas

A.A.E.: Archivo de Arqueología Española.
A.E.A.A.: Archivo Español de Arte y Arqueología.
A.E.A.: Archivo Español de Arte.
A.M.N.: Arte Medieval Navarro.
A.H.: Ars Hispaniae.
A.P.M.: Sociedad de estudios Vascos. Artes Plásticas y Monumentales.
B.A.C.: Biblioteca de Autores Cristianos.
B.C.M.V.: Boletín de la Comisión de Monumentos de Vizcaya.
B.I.S.S.: Boletín de la Institución Sancho el Sabio.
B.R.S.B-A.P.: Boletín de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País.
B.S.A.A.: Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid.
B.S.E.E.: Boletín de la Sociedad Española de Excursiones.
C.M.N.: Catálogo Monumental de la diócesis de Navarra.
C.M.V.: Catálogo Monumental de la diócesis de Vitoria.
C.A.E.: Cuadernos de Arte Español.
E.A.A.: Estudios de Arqueología Alavesa.
E.D.: Estudios de Deusto.
E.V.: Estudios Vizcaínos.
H.S.: Hispania Sacra.
L.D.: Letras de Deusto.
M.N.E.: Monumentos Nacionales de Euskadi.
O.C.: Obras Completas.
P.V.: Príncipe de Viana.
R.A.B.M.: Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
R.I.E.: Revista de Ideas Estéticas.
R.I.E.V.: Revista Internacional de Estudios Vascos (Eusko Ikaskuntza).
S.A.: Summa Artis.
T.C.P.: Temas de Cultura Popular.
T.V.: Temas Vizcaínos.
V.: Véase.
V.V.: Varios Autores.

Detalle del cuadro "San Ignacio de Loyola" de Baltasar Echave. Iglesia de la Compañía, en Guanajuato de México.





Portadilla de "La antigüedad de la lengua cántabra", obra de Baltsar Echave, donde aparece su retrato y escudo de armas.

Detalle del cuadro "Martirio de San Apropiano" de Baltasar Echave.



Sumario

Historia del Arte Vasco III



12. Un Barroco sobrio



13. Un Barroco ebrio



14. Arquitectura civil



15. El arte vasco entra en razón



16. Nostalgias románticas



Grabado del pórtico de la Catedral de Santiago en Bilbao.

12.

Un Barroco sobrio

Lo Barroco

• Impresión de movimiento.



Retablo mayor de Santiago Apóstol. Ermua (B).
Ref. gráf.: Retablos II, pág. 849.



"Santiago Matamoros" de Vicente Berdusán (1665). Funes (N).
Ref. gráf.: Archivo Sahats.

CONTEXTO

CRISIS GENERALIZADA

Se ha dicho con razón que si en un lapso de cien años España logró la hegemonía en Europa, le bastó menos de un siglo (1621-1700), reinando Felipe IV (1621-1665) y Carlos II (1665-1700), para conocer la decadencia y descender al rango de segunda potencia. Fue un declive que hay que verlo dentro del cuadro general europeo que comprende la depresión económica, la polarización social, la crisis del Estado, la guerra de los Treinta Años, etc.

Dentro de esa crisis general se comprende el Barroco como crisis de la sensibilidad, que, por paradoja, será simultánea de la «Edad de Oro» en las artes y las letras españolas y, por reacción, provocará el «clasicismo» francés. Es la constante dialéctica entre la vida y el arte: las energías creadoras cuando no engendran vida, se aplican a cantarla.

Por otra parte, puede pensarse también que en esa inesperada «Edad de Oro» de las letras y las artes algo tuvo que ver la apertura a la cultura europea, mediante la revocación (efectiva si no legal) de la Pragmática de Felipe II (1559) que había cerrado a sus súbditos las puertas de Europa.

Dejando de lado la crisis que se produce en España como potencia política y católica –abandono de los negocios por parte de banqueros españoles dejando el campo libre a los banqueros extranjeros, desprestigio y abandono de profesiones que se consideran incompatibles con la hidalguía y la nobleza, quiebra de los ideales hispánicos y religiosos en la Paz de Westfalia (1648), derrotas militares (Rocroi, 1643), alzamiento en Cataluña, conjuración en Aragón, motines en Valencia, cesiones del Tratado de los Pirineos (1659), etc.– aquí nos importa ver cómo se reflejó la situación interna y externa de España en el País Vasco.

EL REFLEJO EN EL PAÍS VASCO

Resultado de las epidemias sufridas por la población, primeramente en Álava y también en Bizkaia y Gipuzkoa al finalizar el siglo XVI, fue un descenso demográfico a comienzos del siglo siguiente.

Por otra parte, como consecuencia de la desfavorable situación de las industrias manufactureras, se produjo un movimiento de ruralización de la economía, con abandono de algunos centros urbanos y un regreso a la ocupación de espacios agrícolas. También se redujeron las actividades artesanales, y la siderurgia apenas pudo sostener la competencia frente al desarrollo que fue adquiriendo esta industria en otros países de Europa.

Igualmente la pérdida de la hegemonía marítima de España y la piratería provocaron en las provincias cantábricas una retracción del sector pesquero. Las guerras causaron la ruptura de los intercambios comerciales primeramente con Inglaterra y luego con los Países Bajos.

En el País Vasco se acertó a paliar un poco esta difícil situación modificando sustancialmente sus bases productivas. El maíz importado de América sustituyó al trigo. Y afortunadamente, el declive del comercio burgalés trajo como consecuencia que Bilbao se fuera convirtiendo en centro de negocios y pudiera mantener el transporte tradicional. La recuperación fue lenta y al final del siglo XVII se advirtió una cierta mejoría de la situación económica.

Desde el punto de vista social, hay que tener en cuenta que, aunque el Fuero de Vizcaya de 1526 (Fuero Nuevo) había consolidado la hidalguía universal de los vizcaínos, no desaparecieron las diferencias sociales. La preeminencia socio-económica cambió de sujetos, y el prestigio pasó de los antiguos linajes de sangre a la alta burguesía, los llamados Jauntxos, un grupo que se convirtió en una especie de patriciado dirigente del comercio y de la política local.

Las relaciones del Señorío de Bizkaia con la Corona eran buenas; pero fue la crisis económica la que provocó un gran malestar en las clases bajas. En Setiembre de 1631 se produjo la «Matxinada» del Estanco de la Sal, un motín que enfrentó a grupos heterogéneos de vizcaínos con las autoridades forales. Quedó claro que el régimen foral no creaba unión de todos los ciudadanos contra las exacciones fiscales del Señorío. Las injusticias sociales llevaron a una inesperada alianza de los jauntxos con la Corona, que terminó con duros castigos contra los amotinados, demostrándose que el cacareado «igualitarismo» vasco es un mito, que para el historiador se hace aún más evidente con motivo de los motines sociales del siglo siguiente.

NAVARRA

En Navarra, donde se había producido un despegue económico durante casi todo el siglo XVI, el sector noble aumentó cuantitativa y cualitativamente. Muchos navarros entraron al servicio de la Corona en el ejército y la administración, dentro y fuera de las fronteras del reino. Y los pingües ingresos les permitieron comprar títulos nobiliarios, conformándose así a la astuta política aconsejada por el ministro Olivares al Rey Felipe IV con el fin de «reducir los reinos de que se compone España al estilo y leyes de Castilla sin ninguna diferencia «[1] *Este encumbramiento nobiliario influirá en el mecenazgo artístico y el influjo de los círculos cortesanos se dejará sentir en el campo cultural y artístico.*

Por otra parte, lo mismo que en las Provincias cantábricas, también en Navarra, estas situaciones de privilegio causaron enfrentamientos y motines populares (1627, 1675) que fueron cruelmente reprimidos. Durante ese siglo, la diferenciación sociocultural se fue acentuando de modo que puede hablarse de dos grandes bloques: las clases dirigentes y el mundo rural. A esa diferenciación socioeconómica y cultural que afectó a la población dentro de cada territorio histórico debe añadirse la diferenciación que en este siglo XVII se produce, y que irá acrecentándose, entre las diversas regiones vascas.[2]

EL CLIMA RELIGIOSO

Si en España y el País Vasco el siglo XVII fue un tiempo de crisis demográfica, socioeconómica y política, en lo religioso fue una época de restauración y progreso: Como resultado del Concilio de Trento surgieron los Seminarios y con ellos se operó pronto una reforma del clero en honestidad de vida, preparación teológica y celo pastoral; el clero secular tuvo unos auxiliares eficaces en los religiosos y clérigos regulares, entre los cuales hubo personalidades de notable santidad; se fundaron nuevos institutos, se reformaron los antiguos, y su crecimiento cuantitativo exigió la fundación y construcción de conventos. El culto a la Eucaristía, a la Virgen y a los Santos alcanzó un desarrollo extraordinario y requirió la contribución de las artes plásticas. Algunos de los institutos Religiosos conocieron un desarrollo espectacular, particularmente la Compañía de Jesús, que se dedicó con preferencia a la enseñanza de la juventud y a la evangelización de las tierras descubiertas o colonizadas.

A este período de exaltación religiosa que algunos historiadores han calificado de «Restauración católica» corresponde lo que, a pesar de la crisis económica, tuvo de positivo el arte del siglo XVII y lo que se quiere expresar al ser denominado por algunos como el ***Arte de la Contrarreforma****. En realidad, el arte del siglo XVII en España, y en el País Vasco concretamente, está aún lejos de las extravagancias y excesos que sugiere la denominación de* ***Barroco*** *en la historia del arte. En ese período, al que consagramos este capítulo, se trata de un «****Primer Barroco****», cercano todavía al clasicismo, muy respetuoso de los criterios estéticos del Concilio de Trento, y no excesivamente brillante por razón de las circunstancias socio-económicas y políticas que hemos señalado.*

Lo Barroco



• Gusto por lo espectacular.
"Conversión de San Pablo".
Iglesia de San Jorge. Tudela (N).
Ref. gráf.: Archivo Sahats.



• El heroísmo.
"Martirio de San Bartolomé".
Iglesia de la Asunción. Barasoáin (N).
Ref. gráf.: Archivo Sahats.



• El erotismo
"Transverberación de Santa Teresa".
Vicente Berdusán (1676).
Funes (N).
Ref. gráf.: Archivo Sahats.

1.

■ Un nuevo estilo para una cristiandad renovada

Omitiendo lo que podría decirse una vez más sobre el origen etimológico del término *Barroco,*[3] y ciñéndonos a la realidad que con esa palabra se quiere hoy significar, tendremos que empezar señalando que los historiadores lo han estudiado desde tres enfoques diversos:

- desde las *formas expresivas*
- desde los *contenidos ideológicos* expresados
- desde el simple *criterio cronológico*.

Las formas expresivas. El siglo XVII es el siglo del Barroco, un estilo en cuya definición no se ha llegado a un acuerdo. De concebirlo por sus aspectos negativos y de mal gusto (desde el Neoclasicismo) se ha ido pasando a una estimación positiva, o simplemente, a verlo como expresión del espíritu de una época, dotada de aspectos negativos y positivos.

Según *Cornelius Gurlitt* el Barroco es la expresión de una nueva sensibilidad que busca la libertad deliberadamente frente a la regularidad clásica, y que acabó en el gusto por las formas sobrecargadas y exageradas.

Heinrich Wölfflin estudió el Barroco desde el punto de vista formal, presentándolo como una fase en la que la sensibilidad colectiva prefirió lo pintoresco (fuertes contrastes de luz y sombra), la impresión de movimiento, la disolución de la regla, la asimetría y la vida, frente a la inmovilidad, la masividad y el colosalismo. En su obra fundamental[4] acabó interpretando el Barroco como un estilo necesario en determinados períodos históricos, caracterizándolo, frente a lo clásico, con *cinco conceptos* con los que él pretendió, de una manera ingeniosa pero algo forzada, calificar **lo barroco**:

- *lo pictórico,*
- *lo profundo,*
- *la forma abierta,*
- *la unitariedad,*
- *la claridad relativa*.

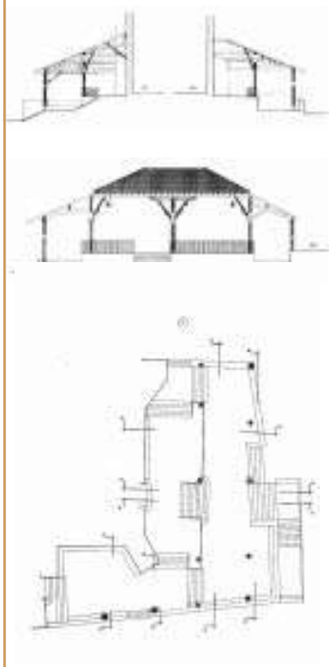
La teoría de Wölfflin, por lo que aún tienen de objetividad sus análisis formales, puede decirse que conserva gran parte de su validez. No se puede decir lo mismo del ingenioso y ameno libro de *Eugenio d'Ors* sobre *Lo Barroco*, con visión botánica de la historia del arte y su contraste entre «las formas que pesan» y «las formas que vuelan».

El contenido ideológico. Frente a esta concepción formalista del Barroco, otros lo han interpretado desde el contenido expresado por él.

Así para *Werner Weisbach* el Barroco sería el arte de la Contrarreforma. Una concepción parecida fue adoptada por el historiador *Emile Mâle* a quien la reacción experimentada por la Cristiandad Romana después de los decretos del Concilio de Trento le inspiró sabias interpretaciones de la nueva y espléndida iconografía que nació en el mundo católico del siglo XVII.

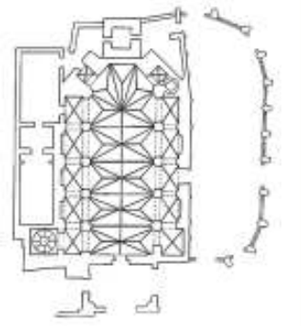
1. «Si V. Majestad lo alcanza –añadió el omnipotente ministro– será el príncipe más poderoso del mundo». VV.A. *Introducción a la Historia de España.* (Barcelona 1971), p. 394.
2. «Frente a la confusión de un País Vasco económicamente uniforme y homogéneo se impone la realidad de una Euskal Herria de variedad y contrastes: la fachada marítima frente al interior; la montaña frente al fondo de los valles; y por fín, las amplias llanadas meridionales y los espacios últimos integrados en la depresión del Ebro». L.Mª BILBAO: «Transformaciones económicas (siglos XVII-XVIII)». En *Historia del Pueblo Vasco.* San Sebastián 1978, II, p. 112.
3. J. PLAZAOLA, *Historia y Sentido del Arte Cristiano.* B.A.C. 1996, p. 745.
4. H. WÖLFFLIN, *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte.* (Espasa-Calpe, 4ª ed. 1961)

PÓRTICO DE LA IGLESIA DE SANTA MARÍA LA REAL SORALUZE (G).

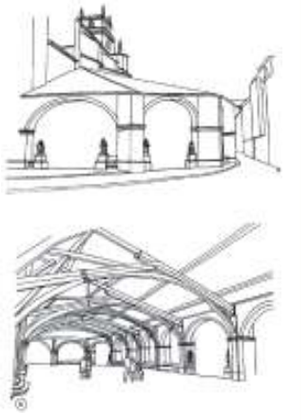


Planos del pórtico de la iglesia de Soraluze (G).
Ref gráf.: M.N.E. Gipuzkoa, pag. 358-359.

PÓRTICO DE LA IGLESIA DE SANTA MARÍA. DURANGO (B).



Plano de la planta del templo con proyección de las bóvedas y perímetro del pórtico.
Ref. gráf.: M.N.E. Bizkaia, pág. 121.



Dibujos del exterior del pórtico y de la arquitectura de madera.
Ref. gráf.: La plaza en la ciudad, pág. 334 y 335.

No ha sido tan positiva la visión que del mismo fenómeno cultural han tenido algunos historiadores, que han focalizado los aspectos más negativos, subrayando en la apreciación del barroco su aspiración a enmascarar –en la grandilocuencia, la ampulosidad o la evasión– la crisis que se abatió sobre los países católicos. «Comparando, por ejemplo, la realidad decadente de estos países –Italia, España...– con las fábricas de los edificios barrocos, su pobreza es manifiesta: en lugar de la piedra de sillería, se recurre muy comúnmente al ladrillo, a la mampostería o al tapial de barro; pero estos materiales se ocultan bajo una profusión decorativa, del mismo modo que la propaganda del Conde-Duque de Olivares clama por la monarquía universal a unos españoles que a su vez necesitan imperiosamente cualquier forma de evasión para pensar lo menos posible en las exigencias cotidianas». [5]

EL CRITERIO CRONOLÓGICO. La reseña que en este capítulo queremos hacer sobre la arquitectura e iconografía en el País Vasco en este siglo nos lleva a considerar el fenómeno barroco como un estilo artístico sumamente complejo, propio de una época, que empieza a mostrarse en Italia, en los dos últimos decenios del siglo XVI, se desarrolla y se propaga por diversos países –también en Euskal Herria– en el curso del siglo XVII y principios del XVIII, acentúa algunos de sus caracteres (el *rococó*) hasta provocar la reacción del Neoclasicismo, como veremos en próximos capítulos.

Ya el Manierismo, a mediados del siglo XVI, presenta en Italia algunos rasgos anunciadores del nuevo estilo. En la composición arquitectónica y en las figuras humanas imaginadas por los iconógrafos manieristas se quebrantaba la ley de las proporciones clásicas. En los edificios se introdujeron cornisas abultadas en busca del contraste con las superficies planas, o columnas enormes que desbordaban toda apreciación de lo necesario y lo mesurado; y en las representaciones del hombre, el cuerpo humano presentaba alargamientos y tortuosidades sorprendentes.

El Barroco llevó algunas de esas tendencias a su máximo extremo:

- el *gusto por lo llamativo* y espectacular se acentúa a expensas de lo racional y pragmático;
- la *impresión de movimiento* reemplaza a la de estabilidad;
- la *sugerencia de profundidad*, sea ilusoria (en pintura) o real (en arquitectura), sustituye al gusto por la composición frontal;
- el *dinamismo*, *físico y espiritual*, sustituye a la quietud y a la mesura;
- *fuerte expresión de vida* con todo lo que ésta implica de libertad y confusión, pero también de naturalismo y verosimilitud en detrimento de la sensibilidad por las formas claras y los netos perfiles. Y este rasgo del Barroco es el que más lo aleja del manierismo.

Desde finales del siglo XVI es perceptible un cierto «regreso al orden, a la claridad compositiva y, sobre todo, a la verosimilitud de lo narrado, haciendo que los personajes vayan recuperando el aspecto humano real, y que los espacios, cuya virtualidad había sido abolida por la pintura, en un abstracto «lugar ninguno», del manierismo, recobran todo su sentido». [6]

Observemos también que, más que de *el Barroco* habría que hablar de *los Barrocos*, dando por supuesto que el barroco de Rubens no es el de Rembrandt, y el de Caravaggio no puede ser el de Poussin. Y es que finalmente, el criterio cronológico parece que debería imponerse si se pretendiese reunir en una visión global tantas y tan radicales diferencias.

EL BARROCO COMO ARTE DE LA CONTRARREFORMA. Finalmente, antes de hablar del barroco en el País Vasco, puesto que lo que en él vamos a hallar es específicamente de contenido religioso, recordemos los caracteres señalados por quien concibió el Barroco como el arte de la Contrarreforma:

- el *heroísmo*, que muchas veces es un gestualismo espectacular más que expresión de una fuerza verdaderamente efectiva y profunda;
- el *misticismo*, que sería la respuesta a la doctrina y vida de los místicos de la época;
- el *erotismo*, concepto ambiguo que expresaría ese enmascaramiento, al que antes hemos aludido, con el que tendencias sensuales propias de la época se revisten de religiosidad;
- el *ascetismo cruel*, mediante el cual el arte católico buscaría hacer evidente la vinculación de la fe ortodoxa con la tradición de la verdadera Iglesia que apreciaba el valor de la buenas obras y de los padecimientos casi masoquistas de sus **mártires** y sus **santos** penitentes;
- el sentido de: *lo milagroso*, *lo santo*, *el más allá.*

Esto es lo que, en el arte cristiano, toma forma en esas figuras de hombres y mujeres que viven siempre en amistad íntima y trato continuo con la Divinidad.

Como ha escrito *R. Wittkower*, la religiosidad barroca admitió de todo: «desde una mundanería atrayente, una tierna sensibilidad, una devoción ñoña y sentimental, hasta una piedad fanática y una altivez mística, testimonio fehaciente de que afrontamos las reacciones de los artistas al temperamento proteico de la época más que a una política deliberada». [7]

2.

■ ARQUITECTURA DEL SIGLO XVII

No les falta razón a algunos historiadores (Llaguno, Kubler...) para afirmar que en este siglo se produce un declive en la arquitectura vasca; es una observación que podría aplicarse también a otras regiones, pues en el Barroco se busca menos la monumentalidad arquitectónica que el efecto teatralizador.

Esta decadencia en Vasconia se observa ante todo en lo cuantitativo. Así como a principios del siglo XVI el oro de América y el crecimiento demográfico favorecieron los impulsos cons-

tructivos, en el siglo XVII la decadencia política y el estancamiento demográfico frenaron los proyectos de instauración arquitectónica.

Por otra parte, era necesario terminar los edificios iniciados en la etapa anterior que estaban sin concluir: había que decorar sus fachadas, añadirles los pórticos o atrios, y construir las torres.

Hubo, pues, en la segunda mitad del XVII, un frenazo en lo específicamente arquitectónico (evidenciado, por ejemplo, en las bóvedas de madera que ahora empiezan a revestirse de yeserías), y un gusto por lo ornamental, que se acentuó en el siglo XVIII hasta la llegada del neoclásico en el que se observará un efímero resurgimiento.

Los nuevos Institutos religiosos, fundados o reformados bajo las directrices y los impulsos contrarreformistas del Concilio Tridentino, fueron los que sintieron la necesidad de nuevos templos y residencias.

No abundan, pues, las iglesias de nueva planta. Los maestros vascos son requeridos para completar y decorar los templos antiguos con pórticos, coros y fachadas.

Pórticos

Y así vemos que en Bilbao el maestro **Martín Ibáñez de Zalbidea** hace la traza del bello pórtico del **Santuario de Begoña**.

El más amplio de los construidos en esta época en el País Vasco es el *pórtico* de la **Catedral de Santiago** de **Bilbao**. Es de planta irregular, trapezoidal, sostenido por siete pilastrones enlazados por anchas arcaduras de medio punto, todo cubierto por crucería dispuesta en tramos irregulares. La construcción se fue realizando lentamente en el último decenio del siglo XVI; y ha sido recientemente restaurado.

Es magnífico el pórtico de **Santa María de Uribarri** en **Durango**. Notable obra de ingeniería en madera que cubre un amplísimo espacio delimitado por un antepecho de piedra y con el piso empedrado en 1775.

Muy interesante por su originalidad es el *pórtico* de la **iglesia de Santa María la Real** de **Soraluze-Placencia de las Armas**, en Gipuzkoa, tallado todo él en madera y con su fecha también tallada de 1666.

Si pasamos a tierras alavesas, advertiremos que un siglo más tarde, hacia 1750, se construye en la **iglesia de San Juan** de **Salvatierra** «uno de los mejores pórticos de la Llanada Oriental»,[8] trazado por el maestro azpeitiano **Ignacio de Ibero**.

También es de calidad el pórtico que, por los mismos años, se construye en la **parroquia de San Esteban** de Alangua (Salvatierra), con bella *arquería* de medio punto.

Portadas

En el capítulo de portadas de iglesias construidas durante el largo período del barroco, habría que recordar la *portada* del **templo conventual de los Mercedarios de Bilbao**, en 1680. Es obra de **Juan Ortiz de Colina**, concluida por **Francisco de Elorriaga**. Presenta una portada con una espadaña postiza posterior, en ella se sigue la planitud y severidad propias del ambiente artístico de la ciudad.

Una adición parecida conoció la **iglesia de Santa María de Güeñes** (Bizkaia), un templo tardo-gótico construido en el curso de la primera mitad del siglo XVI y que, como ya recordamos, tras un largo proceso se convirtió en *Iglesia-salón* hacia 1577. Además de su *portada lateral*, de estilo *renacentista*, a la que ya aludimos, a los pies de la iglesia se le enriqueció entre los años 1603 y 1611 con una notable *portada herreriana*, trazada por el maestro montañés **Juan González de Cisniega**, veedor del arzobispado de Burgos. Se la ha relacionado con los focos clasicistas de Burgos y Valladolid (Diego de Prades) y el foco segoviano (Pedro de Brizuela).[9]

En Álava, donde se habían hecho varias portadas muy dignas en el período plateresco, y algunas magníficas en el pleno renacimiento (Elciego y La Puebla de Labarca), se sigue con la misma tradición creando bellas portadas en **Cripán**, **Viñaspre**, **Elvillar**, **Laguardia**, etc.

Torres

Otro interesante capítulo podría constituirse con las torres levantadas en este período, casi siempre en fechas posteriores al correspondiente templo. La hermosa **torre de la iglesia de la Purísima en Elorrio** iniciada en 1661 se terminó diez años después.

• Arquitectura trentina

Bizkaia

No obstante el debilitamiento del impulso arquitectónico al que nos hemos referido, surgen en este período varios edificios de innegable prestancia estética.

• Iglesia de los Santos Juanes. Entre las más tempraneras, merece destacarse la **iglesia del colegio de los Jesuitas** fundado en Bilbao bajo la advocación de *San Andrés* en 1624.

Esta iglesia vino a sustituir a una antigua parroquia que tuvo que abandonarse por ruinosa, y que tenía la *advocación de los Santos Juanes*, título que conservó cuando se trasladó al edificio de la Compañía de Jesús al ser ésta expulsada de todos los dominios borbónicos por el decreto de Carlos III en 1767.

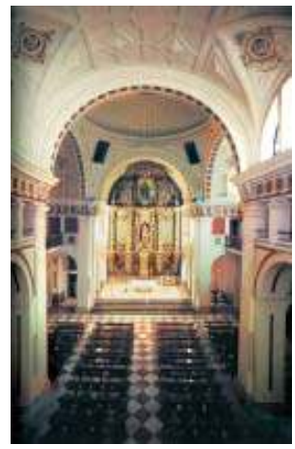
El edificio responde al modelo, de sobrio barroco, que habían adoptado los Jesuitas desde que el arquitecto italiano Vignola les construyó en Roma la *iglesia del Gesú*.

Su *fachada* está constituida por dos cuerpos: el de la portada propiamente dicha, y el superior que proyecta al exterior la nave central del templo y lleva a los lados la típica curva de este estilo, terminada en chapiteles piramidales y que da unidad al conjunto. La puerta abierta en medio del cuerpo inferior bajo arco de medio punto está limitada a cada lado por un par de altas columnas dóricas adosadas.

Su *interior* cuenta con tres naves de distinta altura, crucero y sobre él una hermosa cúpula de pechinas que llevan pintados santos de la Compañía. La nave central se cubre con bóveda de cañón que lleva lunetos para pro-

Arquitectura trentina

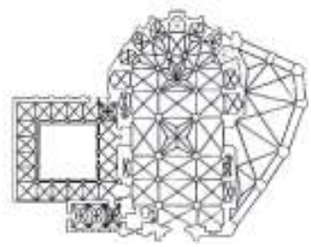
Iglesia de los Santos Juanes. Bilbao (B).





Ref. gráf.: Ibaiak eta Haranak nº 4, pág. 116.

Pórtico de la Catedral de Bilbao



Plano del conjunto catedralicio. Planta del templo, claustro y pórtico con proyección de bóvedas.
Ref. gráf.: Bizkaia III, pág. 161.

5. J. REGLA CAMPISTOL, «La crisis del siglo XVII (1621-1713)». En *Introducción a la Historia de España.* (Barcelona 1963), p. 380.
6. A. PEREZ SANCHEZ, «El concepto de lo barroco hoy». En *Revisión del Arte Barroco.* «ONDARE» 19, APM, Donostia 2000, p. 19.
7. R. WITKOWER, *Arte y arquitectura en Italia (1600-1730).* Madrid 1988, 137-138.
8. P.L. ECHEVERRIA, *Álava en sus manos.* IV, 141.
9. J.A. BARRIO LOZA, M.N.E., III, Vizcaya, p. 211.

ARQUITECTURA TRENTINA



Iglesia de Santa María de Durango (B).
Ref. gráf.: M.N.E. Bizkaia, pág. 117.



Iglesia de San José de Lekeitio (B).
Ref. gráf.: Ibaiak eta Haranak nº 4, pág. 105.

DECORACIÓN DE YESERÍA

CONVENTO DE SAN FRANCISCO. VITORIA-GASTEIZ (A).



Proyecto de la reforma barroca (1691).



Fotografía de la nave del desaparecido templo.
Ref. gráf.: C.M.V. III, pág. 514.

porcionar luz al espacio interior. La iglesia no es grande, pero no faltan en ella ricas bóvedas sobre arcos de medio punto algo peraltados, y las típicas galerías y tribunas de las iglesias jesuíticas, con frisos decorados al estilo de las construcciones romanas de la época.

Probablemente el arquitecto de la iglesia y colegio fue el maestro **Martín Ibáñez de Zalbidea**, que representaba a la Compañía en el contrato entre ésta y el Ayuntamiento.[10]

Jovellanos hallaba en esta construcción jesuítica un carácter herreriano y le parecía contemporánea de la ejecutada por la Compañía en Santander.[11] Esta es "obra de Juan de Nates, a quien también Pérez de la Reguera otorga la paternidad de la bilbaína".[12] Del mismo *Ibáñez de Zalbidea* se conocen intervenciones en varios lugares de Bizkaia: *Orduña*, *Balmaseda*, *Arcentales*, etc.

• **Iglesia de Santa María de Uribarri. Durango.** Es también clasicista la iglesia de Santa María de Uribarri de Durango (1620), resultado de una remodelación que debió de ser muy profunda, sobre un edificio anterior gótico-renaciente, cuya planta se respetó, siguiéndose la traza de **Juan de Urizarzabala**. Gruesos pilares cruciformes separan las tres naves y dan al conjunto una monumentalidad sorprendente. Con el tiempo, «la fidelidad al estilo se pierde, encargándose otros artistas como *Domingo Vélez de Palacio*, *Juan de Setién*, *Juan Hernando*, *Pedro de Potón* y algunos más, de desfigurar su severo clasicismo, para ir hacia un verdadero sentido barroco».[13]

• **Convento de las Agustinas. Durango**. Sin salirnos de Durango, en esa hermosa villa encontramos el convento de los Agustinos en cuya traza el maestro guipuzcoano **Juan de Ansola** prefirió, más que inventar nuevas fórmulas, seguir los esquemas del convento de San Francisco de Tolosa.

• **Iglesia de San Pedro. Santurtzi**. Mediado ya el siglo, merece recordarse que, en la margen izquierda del Nervión, se construye la iglesia de San Pedro de Santurtzi. Aunque luego ha sufrido reformas, aún mantiene el aspecto propio de un templo barroco, de carácter sobrio y de líneas claras.

• **Ermita de la familia Urrutia. Zalla**. Otro conjunto reseñable es el construido a finales de siglo por la familia Urrutia en Zalla. Es una propiedad particular que consta de un palacio, ferrería, y una ermita tipo humilladero, con amplia apertura frente al palacio, que servía para asistir a las funciones religiosas. La cabecera de este recinto es absidial, y su portada incrementa el eje central jugando con el macizo y el vacío, resaltando ya de forma muy barroca el escudo de la familia.

• **Iglesia de la Sagrada Familia. Orduña.** Lejos de Bilbao y su entorno, nos encontramos, en Orduña, con la iglesia de la Sagrada Familia, regentada hoy por los Padres Josefinos, que fue la antigua capilla del Colegio de la Compañía de Jesús, fundado por don Juan de Urdanegui y su esposa, marqueses de Villafuerte. El templo fue diseñado en 1680 por el arquitecto luxemburgués Santiago Raón.

La fachada se separa un poco del modelo de la iglesia bilbaína de los Santos Juanes; está dividida en tres cuerpos verticales mediante pilastras gigantes, con arcos de medio punto en su planta baja, sin decorar, que sirven de acceso al pórtico. Las calles laterales se rematan con esbeltas espadañas, separadas por balaustrada con el escudo de los fundadores. Follajes decorativos y el anagrama IHS de los Jesuitas aparecen por doquier.

En el interior es una iglesia jesuítica, pero no absolutamente típica por carecer de tribunas laterales. Es de planta en cruz latina, con cabecera plana, tres naves, de notable anchura la central, un crucero también muy amplio, con cúpula sobre él. Las naves laterales se cubren con bóvedas de lunetos dispuestos en sentido longitudinal al eje del templo. Los arcos fajones y formeros son de medio punto y descansan sobre fuertes pilares. Una decoración de follajes carnosos, relieves geométricos y florones muestra una construcción de un barroco bastante avanzado.

• **Iglesia de San José. Lekeitio.** Una iglesia parecida y casi de la misma datación que la de Orduña es la *iglesia jesuítica* de Lekeitio, hoy *parroquia de San José.* Iniciada en 1688 con igual planta de cruz latina y capillas entre los contrafuertes, presenta la variante de una tribuna superior comunicada, cubierta con bóveda de cañón con lunetos y cúpula ciega en el crucero. En el s. XVIII se le añadieron ciertos elementos de ornamentación más recargada.

Si pasamos a las **Encartaciones**, nos encontraremos, en algunos lugares, con construcciones más bien modestas, ubicadas en los extramuros de las villas.

• **Convento de Santa Isabel de Sandamendi. Gordexola** (1682). En esta iglesia de Franciscanas se adoptó un tipo que se repite en muchas iglesias de la zona: planta de cruz latina, de tres o cuatro tramos, crucero y cabecera rectangulares, bóvedas de lunetos y cúpula de pechinas sobre el crucero, aparejo de mampuesto a veces enfoscado, y sillería en los esquinales y en los bordes de los vanos.

• **Iglesia de Santa Clara. Balmaseda.** De la misma época y fiel al esquema cruciforme es también la iglesia de Santa Clara de Balmaseda (1675). De un clasicismo algo avanzado, es un conjunto compuesto por iglesia, residencia y preceptoría, fundado gracias a un legado de don Juan de la Piedra, vecino de la villa emigrado a Panamá. Sustancial en el planteamiento es la conexión de todos los edificios, y muy probable obra de autor trasmierano, aunque no la preceptoría, edificada con dos cuerpos de aulas por **Pedro de Ozejo** (1653).

* * *

Astiazarain comenta la rivalidad que se da en esta época entre los maestros vizcaínos y los montañeses (de *Trasmiera*), y la coincidencia de ambos grupos en su fidelidad a un barroco sobrio, casi herreriano. Con todo, en algunos maestros vascos como *Lucas de Longa* se advierte una cierta perplejidad en la adopción del barroco, presentando casos de escasa ornamentación y otros en que se va hacia un lenguaje más vanguardista.

10. M. BASAS, *Miscelánea histórica bilbaína.* Bilbao 1971, 205-209.
11. G.M. de JOVELLANOS, *Diarios* (Ed. 1915), p. 22.
12. M.I. ASTIAZARAIN, *Puntos de encuentro y comportamientos tipológicos en la arquitectura barroca vasca.* «ONDARE» 19, A.P.M., Donostia 2000, p. 28.
13. Ibidem, p. 27.

No son pocos, en esta época, los maestros y talleres que se dedican profesionalmente a una actividad variada que acumula trabajos que, desde nuestra concepción actual de la operación artística, requiere especialización. En esta época, en Bizkaia, lo mismo que los otros territorios de Vasconia, los arquitectos son también tracistas, ensambladores, entalladores y frecuentemente escultores. Así, debieron ser *Antonio Alloytiz, Juan de Bolialdea*, el azpeitiarra *Martín de Olaizola*, el cántabro *Francisco Martínez de Arce* a quien se le encuentra trabajando en iglesias de Bizkaia y Álava, etc..

Álava

También en Álava, durante la primera mitad del siglo XVII, quedó un poco frenada la actividad constructora anterior. Sin embargo, se levantaron en Vitoria varios edificios de cierta categoría:

• **Convento de la Purísima Concepción. Vitoria-Gasteiz.** Hoy llamado **convento de San Antonio** (1611-1619), fue promovido por doña María Ana de Guevara, de la Casa de Álava, contratando a maestros de la Trasmiera (los **Vélez de la Huerta**), quienes se atuvieron a esquemas clásicos. El cuerpo del templo se situó entre el lugar de culto y el palacio, haciendo que desde éste se tuviera acceso a una tribuna del crucero. La planta de la iglesia sigue el modelo de la Colegiata de San Luis de Villagarcía de Campos. El interior se caracteriza por la ausencia de ornamentación. La fachada tiene clara sugerencia herreriana: pórtico de triple arcada, frontón curvilíneo y nichos en el segundo nivel, gran ventana rectangular flanqueada por dos blasones de los Guevara, en el tercer piso; y rematando todo, un frontón triangular. Se le han encontrado modelos posiblemente inspiradores en el convento de la Encarnación de Madrid, en el de Santa Teresa de Ávila, y en el de las Descalzas Reales de Madrid.

En el mismo Vitoria-Gasteiz el barroco aparece con cierta timidez en otros lugares:

- en la **capilla de San Martín** (hoy de la Inmaculada) de la parroquia de San Miguel,
- en la **capilla de Santo Cristo** –hoy baptisterio– de la Catedral de Santa María, etc.
- en el **convento e iglesia de San Francisco** hoy desaparecido, del que nada diremos, cuyo origen se ha atribuido al mismo Santo de Asís, y de cuyo edificio ha quedado documentación gráfica que muestra una fastuosa decoración barroca, ejecutada en yeso en los últimos años del siglo XVII.[14]

Fuera de la capital alavesa, quizá merecerían recordarse aquí varias obras de carácter barroco que se van realizando a lo largo del siglo XVII.

- en la **Asunción de Labastida**, *la fachada* y *la torre* a cargo de *maestros de la Trasmiera*.[15]

- en el **convento de las Clarisas de Salvatierra** es notable la intervención de los arquitectos guipuzcoanos **Juan** y **Lucas de Longa** (1679), sustituyendo a uno incendiado años antes, dio como resultado una iglesia de tres naves, en la que se emplea ya la bóveda de cañón con lunetos en sus naves laterales, cabecera y crucero, utilizando pilares con pilastras de orden toscano.

Torres. Mencionemos también algunas torres barrocas que se levantan respondiendo al mismo espíritu:

- de la *catedral de Santa María,* **Vitoria-Gasteiz**,
- de la *Asunción* de **Labastida**,[16]
- de *Santa María* de **Oion**,
- de *Santiago* de **Arrieta**..

Pero, en general, la construcción de torres campanarios en el País Vasco es una tarea que se va a realizar en el siglo XVIII.

En esta época se construyen hermosos palacios; tantos, que hay razones para dedicar a la arquitectura civil del barroco un capítulo especial.

Gipuzkoa

En Gipuzkoa no hay mucho que reseñar, si nos ceñimos a nuevos templos parroquiales. Las edificaciones avanzan lenta y fatigosamente a lo largo de la centuria, siendo frecuentes las reconstrucciones y, como hemos advertido, limitándose casi siempre a aditamentos de coros, pórticos, sacristías y torres.

Pero hay importantes edificaciones conventuales de nueva planta como la monumental **iglesia de las Concepcionistas de Segura**.

• **Iglesia del Colegio Jesuítico. Bergara**. Donde los jesuitas se habían instalado en 1593, decidieron levantar un colegio de nueva planta con la correspondiente iglesia, cuya construcción iniciada en 1628 se prolongó durante medio siglo. Todo el edificio de las aulas desapareció a fines del siglo XIX.

La iglesia, que sustancialmente se conserva todavía, se levantó conforme al tipo jesuítico, siguiendo las Reglas de **Vignola**: planta cruciforme de una sola nave de tres tramos, amplio crucero y presbiterio rectangular a cuyos lados se situaron las sacristías; y conforme a la norma, a la nave se abren capillas amplias comunicadas entre sí.

El templo se cubrió con bóvedas de cañón con lunetos y cúpula de media naranja sobre el crucero. La fachada seguía también los cánones de la época: presentaba tres cuerpos, siendo el central más alto que los laterales, y en él una portada flanqueada por pilastras y coronada por un frontón curvo y quebrado para dejar lugar para el escudo.

Las obras se iniciaron en 1628 bajo la dirección del maestro azkoitiano **Juan Martínez de Aguirre**, siguiendo la traza del arquitecto **Mateo de Ocejo**. En una segunda etapa constructiva intervino el arquitecto jesuita **P. Matos** y otros maestros locales, probablemente siguiendo fielmente la traza originaria.[17]

La fachada fue luego totalmente modificada. El templo mismo, concebido con la austeridad del barroco tridentino, debió de sufrir muchos avatares después de la expulsión de la Orden (1767), y ha quedado finalmente en estado de gran deterioro.

• **Iglesia de San Bartolomé. Elgoibar.** El mismo **Martínez de Aguirre**, que inició las

Iglesia de la Asunción. Labastida (A).



Portada y torre de la iglesia.
Ref. gráf.: M.N.E. Álava, pág. 159.



Plaza de la Paz.
Ref. gráf.: La plaza en la ciudad, pág 13.

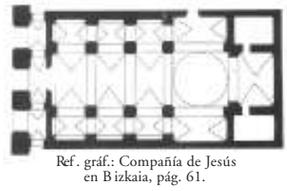
Sagrada Familia. Orduña (B).







Ref. gráf.: La plaza en la ciudad, pág. 340.



Ref. gráf.: Compañía de Jesús en Bizkaia, pág. 61.

14. Ibidem, p. 27.
15. E. ENCISO VIANA, *Labastida*. En C.M.A., I, 206 ss. V. también P.L. ECHEVERRIA Goñi, *Álava en sus manos*, IV, 145.
16. C.M.A., I, 209-211.
17. Mª J. ARAMBURU, *El antiguo colegio de la Compañía de Jesús en Bergara. Historia de su construcción*. En «ONDARE» 19, Revisión del Arte Barroco, A.P.M., Donostia 2000, pp. 257-267.

Pórticos y Torre

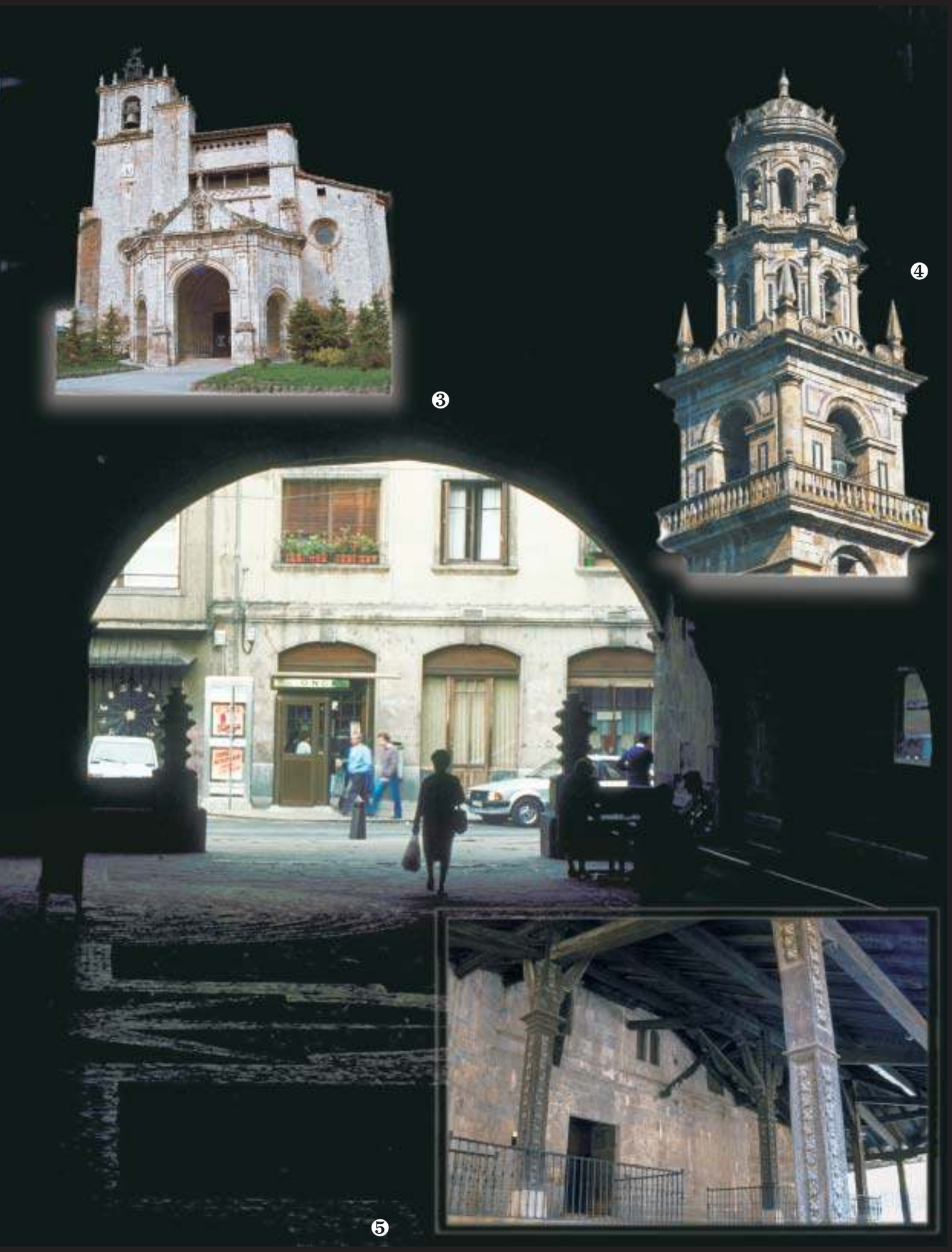


❶

❻

❷

1.- Iglesia de Santa María de Uribarri. Durango (B). 2.- Pórtico de la Catedral de Bilbao (B). 3.- Iglesia de San Juan. Salvatierra (A). 4.- Campanario de la iglesia de la Purísima Concepción de Elorrio (B). 5.- Pórtico de la iglesia Santa María la Real de Soraluze (G). 6.-Pórtico de la iglesia de Santa María de Durango (B).




1

1.- Convento de San Antonio. Vitoria-Gazteiz. 2.- Convento de la Encarnación. Corella (N). 3.- Iglesia de los Santos Juanes. Bilbao.



ABOVEDAMIENTOS BARROCOS



Convento de San Antonio. Vitoria-Gasteiz. Modelo de la arquitectura clasicista conventual.
Ref. gráf.: Vitoria-Gasteiz en el arte II, pág. 384.



Iglesia del Carmen de Markina-Xemein (B). Ejemplo a medio camino entre lo severo y lo ornamentado.
Ref. gráf.: Ibaiak eta Haranak nº 6, pág. 101.



Fachada de tipo rectangular. Iglesia conventual de San Francisco. Tolosa (G).
Ref. gráf.: País Vasco, pág. 257.

obras de la iglesia jesuítica de Bergara, debió de dar la traza también para la iglesia parroquial de Elgoibar (1646).

En su construcción intervino luego **Lucas de Longa** (1692). Éste puso al edificio bóveda de cañón con lunetos y achaflanó los pilares del crucero para dar sustentación a la cúpula, siguiendo fórmulas manieristas empleadas en el siglo XVI en Italia. Como ocurre en otras iglesias de la provincia, la cúpula no se manifiesta al exterior, carece de tambor y descansa sobre pechinas. La torre y los pórticos plenamente integrados, tienen en los proyectos verdadera significación, pues conforman un tipo de fachada peculiar, que funcionará como punto de partida para las concepciones del siguiente siglo.

***

La investigación va demostrando la importancia que tenía la figura y la función del *veedor del obispado*, ya que no era raro que con motivo de una visita para estudiar los proyectos presentados para una determinada iglesia, se terminara aceptando la traza que el mismo veedor aportaba.

Éste parece que fue el caso de la **iglesia de San Juan Bautista, en Alegia**, construcción que duró media centuria, reconstruyéndose y abriéndose nuevas aperturas y coro en la siguiente. Su planta es de cruz latina.

De *planta de cruz latina* es también la **iglesia San Juan, de Pasajes de San Juan**, que no se cubrirá con bóvedas hasta 1700. Éstas se adornaron con crucerías tardogóticas, tendencia muy generalizada en el barroco guipuzcoano, como lo es la de situar el coro a los pies del templo y a notable altura.

En Gipuzkoa, se adoptará la tipología de *fachada rectangular* en el **convento de Santa Clara de Azkoitia,** fundación de don Pedro de Zuazola, tesorero y consejero de Carlos V, aunque no se realizaría su iglesia hasta 1684 con trazas de **Lucas de Longa**. Éste incluye también el *porticado*, resolviéndose todo con extremada desnudez.

Se repite el mismo esquema con variantes interpretativas en **las Carmelitas** y en **las Bernardas de Lazkao**, y en **las Concepcionistas de Segura,** éste último un conjunto monumental de convento e iglesia, cuya traza se debió a **Juan Raón**, un acreditado arquitecto de origen francés, que se había establecido en Viana y había intervenido en muchas construcciones de Navarra y la Rioja. La ejecución de su traza para el convento de Segura fue confiada al maestro **Miguel Martínez**.

NAVARRA

IGLESIAS CONVENTUALES

Tampoco Navarra es muy rica en templos parroquiales de nueva planta levantados en el siglo XVII. Abundan, sí, iglesias conventuales y santuarios, debido, en general, a la piedad y liberalidad de personalidades de la nobleza laica o eclesiástica, que normalmente deseaban asegurarse su enterramiento en tales templos, y a veces la colocación del blasón familiar en la fachada e incluso el acceso a la iglesia desde las habitaciones del palacio del fundador.

Los esquemas constructivos introducidos por los Institutos Religiosos alcanzarán tal repercusión que se mantendrán durante todo el siglo XVII y buena parte del XVIII, traspasando incluso el ámbito de los conventos e inspirando santuarios y parroquias.[18]

En el ***tipo común de la iglesia conventual navarra***:

- el *ladrillo* predomina como material estructural, aunque sustituido por el *sillar* en algunas zonas del edificio.
- la planta ordinaria es el de *cruz latina*, con *naves laterales* de menor altura que comunican entre sí, al estilo del barroco jesuítico.
- la *ornamentación aumenta* con el paso del tiempo.

En la región de la Ribera, por ejemplo, se advierte este cambio que anuncia el barroco recargado del siglo siguiente. «En los templos que se levantaron en el último cuarto del siglo XVII y en otros que se reformaron en esta época se tiende a cubrir las bóvedas y cúpulas así como los elementos arquitectónicos con una especie de red de yeserías que forman como roleos muy planos pero de dinámica composición».[19]

En Tudela nos encontramos con una amplia muestra de este tipo de iglesias.

• **Iglesia del colegio de la Compañía de Jesús.** La Compañía de Jesús construyó a partir de 1600 la iglesia de su colegio, un tipo de renacimiento severo y tridentino que tuvo que esperar al siglo XVIII para tornarse en un barroco ornamentado.

El templo, cuya traza se debió probablemente a un miembro de la Orden.[20]

El edificio responde al modelo jesuítico:

- amplia nave,
- tres tramos,
- capillas laterales,
- bóvedas de medio cañón con cúpula sobre el tramo central del crucero.

Lo curioso es que esta iglesia es anterior a casi todas las iglesias jesuíticas de España.[21]

Su *severa fachada* debió de servir de modelo para varias iglesias conventuales de la zona de la Ribera navarra: por ejemplo, para la fachada del *convento de Santa María de Araceli de las Carmelitas Descalzas de Corella*. El rey Carlos III, tras la expulsión de los Jesuitas, convirtió su iglesia en la **parroquia de San Jorge**.

• **Iglesia de las Dominicas.** Se inició en 1635 sobre planta de cruz latina, de cinco tramos, coro alto a los pies, bóvedas de medio cañón con lunetos, excepto el tramo central del crucero que se cubre con cúpula de media naranja sobre pechinas, rematada por una linterna. A finales del siglo XVII esta iglesia recibió una decoración de yeserías y de pinturas; y se le puso una fachada de piedra, típica del siglo XVII: combinación de una fachada de un solo cuerpo vertical, con otra de dos plantas, la primera dividida en tres calles y la segunda con una sola. Sus paramentos se animan con varios vanos y una gran portada de un solo

18. J.J. AZANZA LOPEZ, «El barroco conventual». En *El Arte en Navarra*, n. 25. Ed. Diario de Navarra, Pamplona, p. 387.
19. C.M.N. I, XXXII.
20. En la documentación aparece el nombre de Juan González de Apaolaza, probable primer ejecutor de las obras, que luego se alargaron durante medio siglo.
21. C.M.N. I, 314-315.

cuerpo bajo arco de medio punto, flanqueada por pilastras muy ornamentadas con ménsulas, figuras humanas y motivos vegetales.

• **Iglesia del convento del Carmen.** Muy semejante a la iglesia de las Dominicas, es la del convento del Carmen, actualmente de los Filipenses. Iniciada a principios del siglo XVII, según traza de **Francisco de Gurrea y Casado**, fue ampliada a mediados del mismo siglo. Sigue el consabido esquema de planta de cruz latina, con una larga nave de cinco tramos, con capillas entre los contrafuertes, coro alto a los pies, bóvedas de medio cañón excepto en el tramo central del crucero donde se monta una cúpula de media naranja.

Si de la Ribera pasamos a la *zona media* de Navarra hallaremos en los principales núcleos de población varios ejemplos monumentales de arte edilicio conventual del siglo XVII.

En Estella merecen destacarse como arquitectura religiosa de la época, varios conventos:

• **Iglesia conventual de las religiosas Benedictinas** (así lo fue, hoy es llamado «de San Benito») se ajusta al tipo de iglesia conventual de la primera mitad del siglo y hoy se encuentra bastante deteriorado.

• **Iglesia conventual de las Clarisas.** Muy parecido a él es el de las Clarisas, que, mediado el siglo XVII, sustituyó a uno anterior del siglo XV. El actual responde a un proyecto presentado en subasta y otorgado al maestro Juan de Larrañaga, que lo dio por terminado en 1654.

La iglesia, de una sola nave, se ajusta al tipo sencillo y austero del momento. Lo más llamativo es el amplio claustro en torno al cual se distribuye el complejo monástico. Este claustro, de una severidad herreriana, se compone de dos pisos de ladrillo en los que se suceden arcadas ciegas sobre pilares con alternancia de ventanas adinteladas.

• **Iglesia conventual de las Concepcionistas.** También es notable el Convento de Concepcionistas Recoletas, construido a partir de 1688 conforme a la traza del maestro luxemburgués Santiago Raón y en cuya edificación intervinieron destacados maestros locales.

En la iglesia se adoptó la típica forma de cruz, con nave única, cubierta semiesférica sobre amplísimo crucero y cabecera recta. Tiene una monumental fachada de piedra, reminiscencia de fachadas jesuíticas, estructurada a tres niveles en su paramento central, enmarcado por pilastras de orden gigante, más dos cuerpos laterales, perfilados por enormes aletones. En el nivel inferior hay un pórtico de tres arcos desiguales; en el segundo, una hornacina entre aletones cóncavos a cuyos lados se disponen dos grandes blasones de las fundadoras del convento; en el nivel superior se abre una gran ventana flanqueada por sendos escudos más pequeños que los anteriores.

En Tafalla pueden verse dos edificios notables del primer barroco:

• **Convento de Capuchinos**. Fue fundado por Ana de Ollacarizqueta y construido a partir de 1658 sobre trazas de los propios frailes. Es de planta de cruz latina. Su fachada herreriana se reduce a un rectángulo culminado por un frontón recto partido que engloba una espadaña moderna.

• **Convento de las Concepcionistas Recoletas**. Construido por *Domingo de Aguirre* entre 1674 y 1694 es mucho más monumental. Responde al tipo común de la época, y está unido al palacio de los fundadores –Martín Carlos de Mencos y Arbizu, gobernador de Guatemala, y su esposa– por un pasadizo que conduce a una tribuna de la iglesia. Presenta al exterior una fachada-telón de tres calles unidas por aletones laterales que no corresponde al interior de la iglesia por ser ésta de una sola nave.

En Corella podríamos mencionar:

• **Iglesia de las Carmelitas Descalzas**, a la que hemos aludido anteriormente.

• **Iglesia de San Miguel**. Es la más antigua de Corella, aunque la que ahora vemos es el resultado de una reedificación de los siglos XVII y XVIII, que hizo de ella un templo barroco. Ella consistió principalmente en la transformación de la fábrica medieval en el actual crucero con cúpula central y la erección de naves laterales. Y se debió a los maestros *Juan Martínez*, *Santiago Raón* y el dominico *Fray Aniceto de Ansa* y otros maestros.

• **Iglesia del convento de la Encarnación** (Benedictinas). El convento es hoy *Museo de Arte Sacro*, y su iglesia, muy transformada por aditamentos barrocos del siglo XVIII, revela que su traza corresponde al modelo de la iglesia conventual del siglo anterior, de nave única, cuatro tramos cubiertos por bóvedas de medio cañón y cúpula sobre el crucero.

De la extraña proporción entre la anchura de la nave y la escasa longitud de los tramos y el hecho de tener un coro que cubre dos de los cuatro tramos, da por resultado una impresión de espacio centralizado, tendente a la cruz griega. La fachada de ladrillo sobre un basamento de sillares, consta de tres calles, y es conforme al estilo divulgado por los proyectos del agustino y tratadista Fray Lorenzo de San Nicolás, célebre por su traza para la iglesia de las Calatravas de Madrid.

En Pamplona en este siglo se establecieron varias comunidades religiosas; pero sus construcciones no se han conservado, o han llegado hasta nosotros bastante deterioradas. Los edificios que aquí merecerían mencionarse son:

• **Iglesia de los Carmelitas Descalzas** que, construida a partir de 1644, sigue la típica planta de cruz latina, y ostenta una espectacular fachada conforme a la austeridad del primer barroco.

• **Iglesia de las Recoletas**, cuya traza se encargó al arquitecto del rey Felipe III, Juan Gómez de Mora. El maestro de obras reales Domingo de Iriarte dirigió la ejecución (1624-1634). La iglesia es de una sola nave con crucero saliente, sobre el cual se alza una cúpula disimulada al exterior por un cimbo-

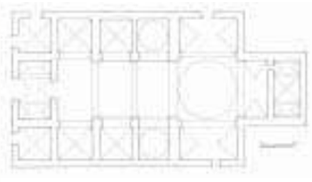
IGLESIAS CONVENTUALES DE NAVARRA



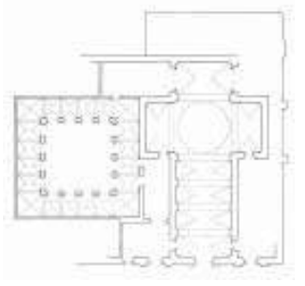
Convento de San Francisco. Franciscanos. Viana.
Ref gráf.: El arte en Navarra II, pág. 392.



Ref. gráf.: C.M.N. II, pág. 599.



Ref. gráf.: C.M.N. II, pág. 597.



Convento de la Encarnación. Corella.
Ref. gráf.: C.M.N. I, pág. 129.



Concepcionistas Recoletas. Estella.
Ref. gráf. Archivo Sahats.



Ref. gráf.: C.M.N. II, pág. 553.

IGLESIAS TRINITARIAS. VASCONIA NORPIRENAICA



Iglesia de Gotein. Mauleon (Z).



Iglesia de Libarrenx. Mauleon (Z).



Típica iglesia con galerías.

22. C.M.N. V, 3, 309-313.
23. E. LAMBERT, «L'Architecture religieuse dans le pays basque franÇais». *Annales du Midi*, 1952, 97-112.
24. René CUZACQ, «L'architecture des églises au Pays basque franÇais». En *Gure Herria*, 1942, 97-113.
25. F. LAFAYE, L'Eglise basque. En Gure Herria, 1953, pp. 75-86.
26. R. CUZACQ, **O.c.**
27. Baste conocer un ejemplo de este tipo de pujas que se celebraban ante una candela encendida. Para el retablo mayor de la iglesia de San Martín de Atáun tuvo lugar en 1641 la subasta: «Mateo de Zabalía inicia la puja con 6.000 ducados, le siguen Miguel de Zozaya, natural alavés, con 5.000 ducados, Diego de Mayora con 4.000, Juan de Mendiaraz con 3.900, y por fin Diego de Mayora con 3.150 ducados, pues y aunque duró la dicha candela gran rato, no hubo quien hiciera mejor postura». J. de ARIN DORRONSORO, *Clero y religiosos de Atáun*. Vitoria 1964. Cit. Por I. CENDOYA, *El retablo barroco en el Goyerri*. San Sebastián 1992, p. 171.
28. J.J. MARTIN GONZALEZ, «Tipología e iconografía del retablo español del Renacimiento». En B.S.E.A.A., t. XXX, Valladolid 1964, pp. 5-66.
29. Mª C. GARCIA GAINZA, «Notas para el estudio de la escultura barroca navarra». En L.D. v. 5, n. 10,1975, pp. 127-145.
30. Cendoya admite una cuarta variedad de retablo barroco que procede de la Corte y que él llama «madrileño» y otros «prechurrigueresco». O.c., 91-124.
31. J. ZORROZUA, *El retablo barroco en Bizkaia*. Bilbao 1998, 88-118.

rrio. La fachada presenta dos partes bien diferenciadas, una inferior de sillar almohadillado, y la superior de ladrillo, en la que destacan la imagen de la Inmaculada y los escudos del fundador, Juan de Ciriza, Marqués d Montejaso.[22]

En Viana lo más notable correspondiente a la arquitectura del siglo XVII es:

• **El convento de San Francisco**, construido entre 1642 y 1677, conforme a la traza de fray Pedro Uruela.

La iglesia es de planta de cruz latina con crucero no marcado y cabecera cuadrada, tiene cuatro tramos y capillas alojadas entre los contrafuertes, cubierta de medio cañón a excepción del tramo del crucero que se cubre con una cúpula. Esta cúpula se adornó pronto con decoración de yeserías y una pintura mural que, en el curso del tiempo, fue extendiéndose por las zonas altas de la iglesia, dando finalmente al interior el aspecto de un barroco recargado.

La fachada, de buena sillería, es de gran austeridad, ajustándose al modelo conventual de dos pisos de paramentos planos, coronados por un frontón triangular. En el piso inferior se abre la portada, flanqueada por dos pares de pilastras, y el superior, formado por un paramento liso con dos aletones, ostenta una hornacina central con una imagen de la Virgen, sobre la cornisa que separa ambos niveles de la fachada.

El convento cuenta también con un claustro, igualmente severo, de dos pisos: el inferior de sillares y vanos con arcos de medio punto y óculos, y el superior de ladrillo con ventanas adinteladas.

En la **merindad de Sangüesa** apenas hay nada que señalar en el orden edilicio, como no sea:

• la **iglesia monasterial de las Benedictinas de Lumbier** que, realizada entre 1677 y 1682, tiene una planta de cruz latina típica de la arquitectura conventual cubierta con bóvedas de lunetos.

VASCONIA CONTINENTAL

En Iparralde el siglo XVII fue una época de numerosas construcciones de iglesias y de remodelaciones y ampliaciones de los edificios anteriores.

Algunos de los caracteres que el historiador francés Elie Lambert señaló como propios de las iglesias medievales del País Vasco-francés pueden aplicarse a las iglesias construidas en tiempos modernos. Su belleza y en todo caso su fuerza emotiva, brotan de su simplicidad misma; una simplicidad que, con todo, admite una cierta diversidad conforme se va pasando de una a otra de las tres provincias norpirenaicas.

Salvo raras excepciones, como la **iglesia de San Martín de Biarritz** de planta en cruz latina (carente por tanto de galerías), suelen ser iglesias pequeñas, de una sola nave, hecho al que no hay que buscar más explicación que la relativa escasez del poblamiento tratándose de zonas rurales. Lambert[23] cree que la región, en sus aspectos culturales y artísticos, está especialmente influenciada por las abadías, opinión discutible según otros, que subrayan el hecho de que la parroquia es una célula fundamental de la vida vasca, fuertemente organizada y muy importante socialmente.[24]

La verdad es que las diferencias regionales aludidas por Lambert no nos remiten a elementos esenciales de la arquitectura sino más bien al material preferentemente empleado y a otros elementos accesorios como son las torres campanario.

LAPURDI. Las torres de este territorio tienen las siguientes características:

- *forman porche* en medio de la fachada, como será frecuente en Gipuzkoa durante el siglo XVIII.[25]
- suelen ser de *planta cuadrada*, u octogonal rara vez.
- algunas disponen de un *segundo piso de base octogonal* conservando el porche cuadrado.
- la *baja altura* de este tipo de torre que apenas sobrepasa el nivel de la nave, y carece de flecha.

ZUBEROA. Las torres de las iglesias de la Soule tienen otra concepción. Suelen ser torres:

- *altas y agudas*,
- cubiertas por láminas de *pizarra negra*, como pueden verse también en la región de la Navarra subpirenaica oriental, en contraste con las otras dos regiones (Lapurdi y Baja Navarra) donde para la cubierta se usa la teja redonda,
- con un *porche* a los pies.

Las torres de Zuberoa se alzan en la fachada terminando en tres cúspides angulosas en las que se ha visto siempre una intención de evocar el dogma de la Trinidad.

A veces, en esta región, junto a la nave mayor se construye otra *nave lateral* que se separa de aquélla mediante unos arcos soportados por una o dos columnas cilíndricas.

BAJA NAVARRA. La Baja Navarra, por ser geográficamente intermedia entre las otras dos provincias, según Lambert, participa de algunos caracteres propios de cada una de ellas, aunque tiene una gran variedad de formas y está más cerca de Lapurdi que de Zuberoa.

Este tipo de iglesias de origen medieval y más concretamente románico, experimenta, en opinión del citado historiador y profesor de la Sorbona, un giro notable a partir del siglo XVI. Las dos novedades más características de los nuevos tiempos se concretan en el presbiterio y en las galerías laterales.

Las galerías de madera que se construyen en estas iglesias, pegadas a los muros, debieron de surgir como la mejor solución cuando aumentó notablemente la población y no se quería prescindir de la nave única. Si en 1609 el mariscal Pierre de Lancre, en su Diario de viaje, anotaba con asombro el hecho singular de estas galerías, puede pensarse que eran ya costumbre frecuente en el siglo XVI.

Suelen ser dos o tres las galerías que corren a lo largo de los muros de la iglesia; pero hay también algún caso de cinco pisos.[26]

Esta costumbre, tan característica del País Vasco-francés, si no facilita el movimiento de los varones asistentes a los divinos oficios, al menos obliga a la cercanía y facilita la visión convirtiendo el espacio interior en una especie de sala de espectáculos. Se les daba importancia pues se tenía mucho esmero en decorarlas y pintarlas, a veces con colores diferentes.

El coro (presbiterio) frecuentemente se presenta en un plano muy elevado, mediante una buena docena de escalones. Lambert justifica este hecho en la costumbre de poner la sacristía en el subsuelo del presbiterio; y esto tendría su origen en la antigua cripta-relicario propia de las iglesias de peregrinación. Pero la estructura de tales sacristías no abona esa suposición.

El altar, por otra parte, tiene una especial elevación que podría responder simplemente a instrucciones eclesiásticas postridentinas que recomendaban esa posición elevada para la zona del santuario.

Se piensa también que la arraigada costumbre de que gran parte de la asistencia masculina se situaba en las galerías pudo influir para que se buscara para el altar de la celebración un nivel medio entre el suelo y la galería.

Desde el punto de vista iconográfico, advirtamos desde ahora que algunas de esas iglesias quedan enriquecidas y decoradas con espectaculares **retablos**, a los que tendremos que referirnos más tarde, pues generalmente pertenecen al siglo siguiente.

3.

■ Esculturas y retablos

• Los nuevos retablos

El nivel artístico de la escultura en el siglo XVII, sin alcanzar las cimas logradas por la escuela romanista anterior, sigue siendo de bastante calidad. Esta actividad escultórica se hace presente en diferentes ubicaciones:

- sillerías de coro,
- fachadas con hornacinas para parroquias y conventos,
- fachadas palaciegas,
- decoración de capillas de patronato,
- monumentos funerarios,
- los retablos donde, sobre todo, es importante la escultura.

Podría decirse que el barroco español y vasco es el *imperio de la madera dorada y policromada*.

Contratos. Como nota general del arte de los retablos, conviene tener presente, primeramente, que la construcción de un retablo era una empresa complicada, que requería un largo proceso, previsto y regulado en las Constituciones Sinodales propias de cada diócesis, que daban normas sobre:

- los contratos que debían estipularse y documentarse rigurosamente,
- el estilo que se prefería (frecuentemente por comparación con otros retablos ya terminados),
- el material con el que debía fabricarse su mazonería y sus imágenes, sus formas de pago, su examen y su tasación, etc.

El contrato se hacía con el arquitecto, que a veces era también el autor de la traza, pero que se encargaba de buscar y contratar los escultores de la imaginería. De ahí que no siempre la documentación sobre un contrato de retablo nos permite informarnos sobre lo que hoy más nos interesa conocer, los nombres de los autores de esculturas y relieves de los retablos.

En Euskal Herria era normal en este tiempo que el otorgamiento de estos contratos se hiciera por almoneda pública y "a candela".[27]

Estructura. Conviene también saber que la estructura del retablo gótico medieval que pasó al Renacimiento como *un conjunto unificado* en sus pisos y calles con nichos y recuadros (o cajas) para relieves, aunque enriquecieran y cambiaran la decoración, se mantuvo durante gran parte del siglo XVII.

Solo en el siglo XVIII se simplificó ese conjunto y se transformó el retablo en *un solo cuerpo complejo* pero más claramente unificado, lo que no impedía que hubiera lugar para las *imágenes adosadas*, que iban en general sin ningún enmarque relevante, a merced del sentido de la composición que tuviera el artista churrigueresco o rococó.

Tipología. Para no extraviarse en el laberinto polimórfico de los retablos barrocos los historiadores intentan una periodización de su tipología. Cualquiera de los esquemas elegidos por Martín González,[28] García Gainza,[29] Ignacio Cendoya[30] y Julen Zorrozúa[31] puede servirnos cuando abordamos el tema de la retablística en el País Vasco. Pero vamos a decantarnos por la división tripartita que propone Julen Zorrozúa:

- el retablo **clasicista** (c. 1620-1680),
- el retablo **churrigueresco** (c. 1680-1740),
- el retablo **rococó** (c. 1740-1780).

En esta división no nos atenemos con rigor a esa datación, dando por supuesto el relativo solapamiento cronológico de los tres tipos y las diferencias consabidas en las diversas regiones de Vasconia, según su proximidad a regiones donde los cambios se producen más prematuramente.

El retablo clasicista. El retablo del siglo XVII, que suele llamarse **clasicista**, se caracteriza por:

- grandes *columnas* clásicas estriadas
- *decoración* bastante recargada si se le compara con la austeridad del retablo romanista.

La iconografía:

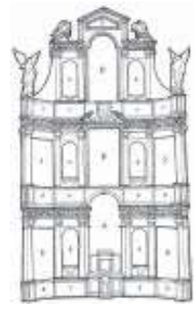
- Al principio y como consecuencia del afán catequizador que se deriva del Concilio de Trento, *predomina la escena narrativa*.

Tipos de retablos



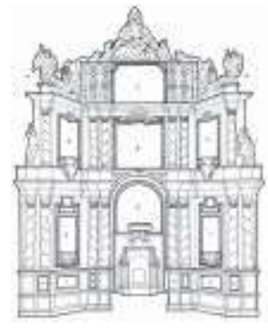
Romanista

Retablo mayor de la iglesia Santa María de Uribarri. Dumngo (B).
Ref. gráf.: Retablos II, pág. 689.



Clasicista

Retablo mayor de la iglesia de San Miguel. Vitoria-Gasteiz.
Ref. gráf.: Retablos II, pág. 730.



Churrigueresco

Retablo mayor de la iglesia de San Miguel. Oñati (G).
Ref. gráf.: Retablos II, pág. 829.



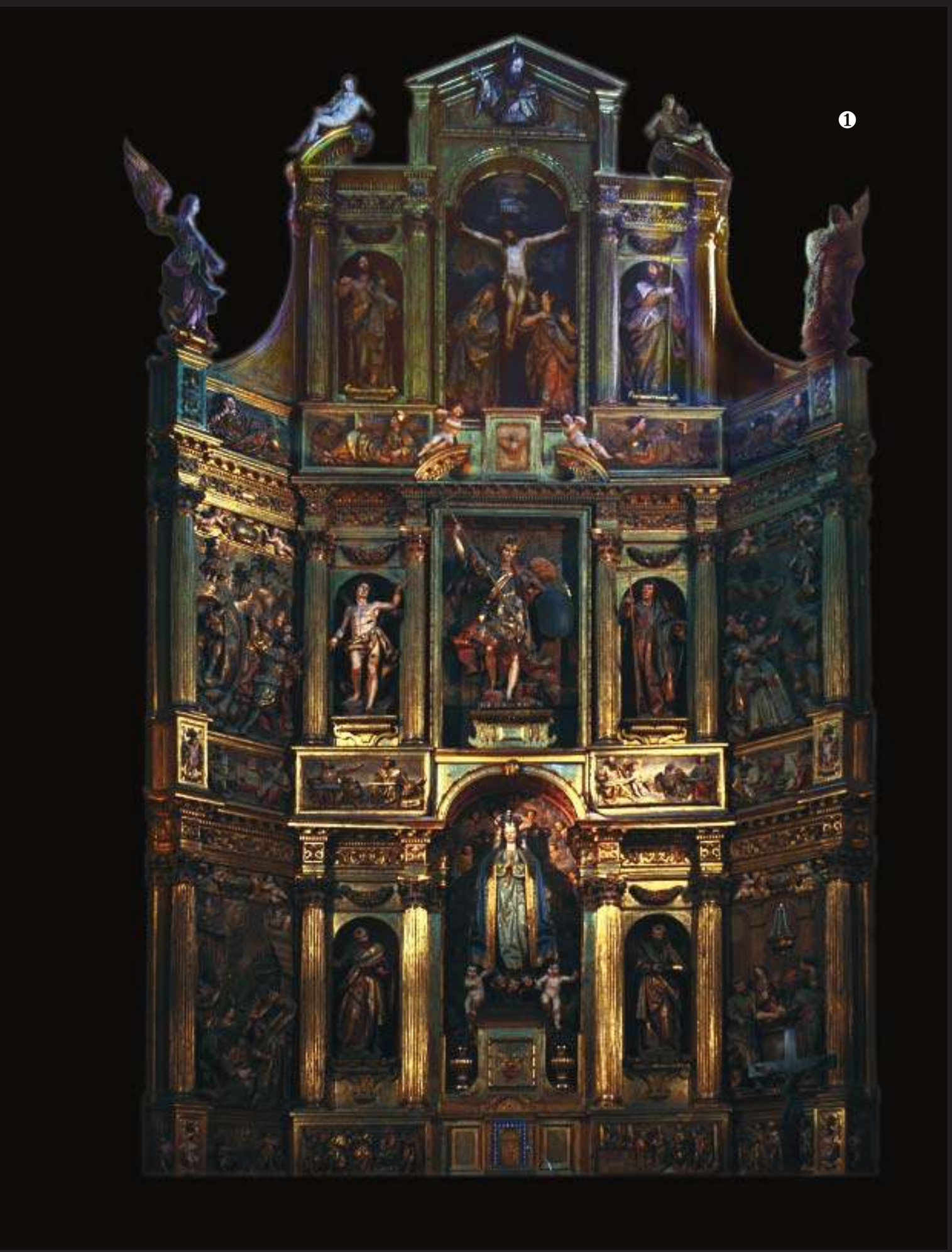
Rococó

Retablo mayor del convento de Santa Clara. Azkoitia (G).
Ref. gráf.: Retablos II, pág. 863.

Retablo y esculturas de Gregorio Fernández



1.- Retablo mayor de la iglesia de San Miguel. Vitoria-Gasteiz. 2.- Relieve de la "Visitación" (Retablo de San Miguel). 3.- Relieve de la "Adoración de los pastores" (Retablo de San Miguel). 4 y 5.- Imágenes de "San Pedro y San Pablo" (Retablo de San Miguel). 6.- "San José". Convento de San Antonio. Vitoria-Gazteiz (ref. gráf.: Vitoria-Gasteiz en el arte, pag. 398). 7.- "Ecce Homo" en la ermita de San José. Azkoitia (G).





❶

1.- Retablo mayor de la iglesia de San Saturnino, de Pedro de Ayala. Zalduondo (A). 2.-"El milagro de San Isidro" de Juan de Angulo. Iglesia de San Pedro. Vitoria-Gasteiz. 3.- Retablo del Santo Ángel de la Guarda, conocido como "Ystoria del Angel", de Juan de Angulo, en la iglesia de San Pedro. Vitoria-Gasteiz.. 4.- Imagen de la Asunción de Juan de Angulo en el retablo de la iglesia de San Nicolás. Bilbao. 5.- Relieve del prendimiento de Jesús, de Juan de Angulo, en el retablo mayor de la iglesia de la Asunción. Barasoáin (N).



❷

❺



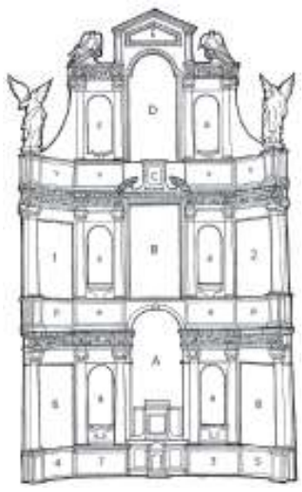


❸

❹



RETABLO DE LA IGLESIA DE SAN MIGUEL. VITORIA-GASTEIZ.



PROGRAMA ICONOGRÁFICO

A. Inmaculada Concepción
B. San Miguel Arcángel
C. Espiritu Santo
D. Calvario
E. Padre Eterno

1. San Miguel en el Monte Gárgano
2. El obispo de Sipontum ante San Miguel
3. Presentación de la Virgen en el templo
4. Anunciación
5. Visitación
6. Adoración de los Pastores
7. Adoración de los Reyes
8. Circuncisión

a. Apóstoles (santos Pedro, Pablo, Felipe y Santiago)
ar. Arcángeles (San Rafael y San Gabriel)
e. Evangelistas (santos Marcos, Lucas, Mateo y Juan)
p. Padres de la Iglesia
s. Santos (San Sebastian y San Juan Bautista)
v. Virtudes cardinales (Prudencia, Fortaleza, Justicia y Templanza)

Ref. gráf.: Retablos II, pág. 730.

- Pero, según se acerca el *final del siglo XVII* y se avanza hacia el rococó, se observan las siguientes características:
  - los relieves narrativos aparecen de forma esporádica,
  - la imagen simple y exenta tiene más importancia desde el punto de vista plástico (una imagen simple y exenta que, acompañada de algún emblema que la identifique, parece condensar en si misma su significación biográfica).
  - la imaginería se centra en los *personajes* sagrados –(Cristo, la Virgen, los Apóstoles, los mártires y los santos patronos)– más que en las *historias*. (Cada persona sagrada se presenta en su ámbito propio, bien delimitado y exclusivo).
  - los lienzos pintados proliferan.

• El impacto tridentino. El progresivo alejamiento del Concilio tridentino y el abandono de la mentalidad combativa de la Contrarreforma que insistía en el valor de las *buenas obras* frente a la *sola fides* de los protestantes, se tradujo en una atención mayor al heroismo de los santos. Cada uno de ellos merece ahora que el arte cristiano les otorgue un espacio personal para ejemplo y devoción de los fieles, y por ello los relieves tallados van tendiendo al bulto redondo.

Siendo la producción de la iconografía plástica postridentina enormemente copiosa, nos limitaremos a reseñar la obra de los más destacados artistas y talleres, subrayando las influencias que los escultores vascos y navarros recibieron de otros grandes maestros del arte hispánico.

Desde este punto de vista, la historia de la primera escultura barroca en el País Vasco hay que iniciarla bajo un nombre egregio: Gregorio Fernández, el gran maestro gallego fundador de la escuela barroca vallisoletana.

• GREGORIO FERNÁNDEZ: SU INFLUENCIA EN EL PAÍS

Estructura de los retablos. La influencia de Gregorio Fernández hay que notarla primeramente en la estructura misma de los retablos; por ello en algunos documentos se le califica de «arquitecto». A esta influencia debe buscársele su primer origen en tracistas italianos, y más concretamente en las *Regole delli cinque ordini d'architettura* de Vignola, que tuvo pronto dos ediciones en español (1593 y 1630).

Visualmente el influjo vignolesco entra en España mediante el *retablo de El Escorial,* una empresa colosal e impactante que, como vimos, fue bien conocida no solo por los famosos canteros vizcaínos sino también por los maestros romanistas que visitaron el lugar, como el mismo Juan de Anchieta; sin contar la influencia ejercida a través de los grabados.[32] Ya desde las primeras estancias de Gregorio Fernández en Vasconia (Bergara 1614 y luego Vitoria a partir de 1623) tuvo que plantearse la alternativa entre:

- el *retablo romanista*
- y la novedad del *retablo clasicista*.

Fue precisamente el *retablo de San Miguel de Vitoria* el que llamó la atención por la novedad de su estructura y el que puede servirnos de modelo para entender lo que fue aquel cambio que, por contrariar el gusto romanista todavía reinante, no se impuso sino muy lentamente.

«El monumental retablo de dos cuerpos de orden corintio, dividido en cinco calles y ático es obra de clara compartimentación y similar a los de los Santos Juanes de Nava del Rey o la catedral de Plasencia.[33] La decoración, que en ningún caso llega a ocultar las líneas fundamentales de la estructura, es elegante y ajustada, y se compone de gallones, piedras fingidas en los marcos, niños con cintas y frutas en los netos, y festones, tarjetas y guirnaldas en pedestales y frisos. La paternidad de su traza debe ponerse en el arquitecto vallisoletano *Francisco Velasquez* quien, junto a su hermano *Juan*, construyó éste y otros muchos retablos para *Gregorio Fernández*». No es difícil ver el origen de este tipo de retablo en los modelos iniciales del clasicismo.[34]

Más tarde la arquitectura del retablo, sin dejar de ser sustancialmente clasicista, empezó a mostrar algunas modalidades estructurales y decorativas apuntando lo que finalmente sería el retablo churrigueresco. El avance en esa dirección en la retablística del País Vasco fue marcado e impulsado por el arquitecto **Pedro de la Torre** en las iglesias de *Tolosa* (retablo desaparecido), *Begoña* y *Santiago* de Bilbao (1640-42).

No puede negarse que la traza de retablos constituye un capítulo muy importante dentro de la creatividad vasca en el siglo XVII, pero los límites impuestos a esta historia nos obligan a ser parcos en su reseña, y a remitirnos a los autores citados que han realizado un estudio histórico bien documentado y exhaustivo de este tema.

LA ESCULTURA VASCA DE GREGORIO FERNÁNDEZ

El estilo del gran maestro castellano aporta sensibles novedades frente a la serena y fría escultura romanista. Se trata de una escultura que responde en parte a lo que llamamos *clasicismo* y en parte a lo que viene a nuestra imaginación cuando decimos *barroco*:

- *imágenes naturalistas*: buscan la verosimilitud de las formas anatómicas e indumentarias.
- *expresividad del sentimiento*: pero esta expresividad empieza a hacerse ostentosa, declamatoria, como si, respondiendo a la normativa e ideología del Concilio de Trento, quisieran forzar nuestra piedad y obligarnos, con sus ademanes y gestos, a rezar y doblegar nuestra voluntad.

Como genial escultor que fue, es en la talla de la *iconografía postridentina* donde hay que ver el gran influjo que ejerció Gregorio Fernández en la escultura vasca a partir del segundo decenio del siglo.

• Imagen de San Ignacio. Bergara. Cuando Fernández estaba trabajando la magnífica imagen de San Ignacio de Loyola para el cole-

32. «Las trazas y los retablos que los vsllisoletanos Francisco Vázquez y Diego Basoco hicieron en el País Vasco para las esculturas de Gregorio Fernández, la difusión a partir de 1590 de la estampa del retablo mayor de la basílica de San Lorenzo de El Escorial, dibujada por Juan de Herrera y grabada por Perret, y la posesión por algunos arquitectos y escultores locales de la Regla de Vignola que habia sido traducida en 1543, como Bernabé Cordero o Juan Bazcardo, son las bases sobre las cuales se sustenta la introducción del retablo clasicista en el País Vasco». J.J. VELEZ CHAURRI, *La escultura barroca en el País Vasco*. En «ONDARE» 19, APM, Donostía 2000, 54-55. V. También J.J. MARTIN GONZALEZ, O.c.,

33. J.J. Martín González lo reproduce en su obra sobre Gregorio Fernández (p. 123), recordando que su traza fue publicada por García Gainza. Según Prestamero, el ensamblaje se debe a Juan Velázquez y el retablo se colocó en 1637. V. Bibliografía en Martín González, o.c, p. 122...

34. J.J. VELEZ CHAURRI, O,c., p. 51.

gio de los jesuitas de Valladolid, se le encargó otra imagen del mismo santo para el colegio de Bergara. Corría el año 1614. Habían pasado cinco años desde la beatificación del fundador de la Compañía de Jesús que sería canonizado ocho años después. Siglo y medio más tarde, al ser expulsados los Jesuitas de todos los dominios del rey de España (1767), el colegio pasó a manos del Real Seminario de Bergara, y finalmente de los Religiosos Dominicos. En la iglesia de ese colegio dominico de Bergara se conserva aún esta espléndida obra del maestro.

Inspirándose el artista, como otros muchos escultores y pintores después de él, en el retrato que del santo hizo el pintor Sánchez Coello (pintura que pereció en un incendio en 1931), opina el P. Rafael Hornedo[35] que «guiado tal vez por la localidad de su destino, acentuó Fernández los rasgos típicos de la raza vasca». Lo que sí se puede decir es que el rostro del santo en esta escultura impresiona por el carácter espiritual y místico que supo dar a la expresión de su rostro y de su mirada.

Desde el punto de vista estilístico, puede observarse que esta escultura marca ese equilibrio al que nos hemos referido como propio de este momento histórico, entre el *realismo expresivo* que sustituyó al formalismo romanista y ese *dinamismo barroco* que se va a hacer patente en decenios posteriores.

Fue luego policromada por *Marcelo Martínez*, y el platero *Martín de Aranda* se encargó de añadirle algunos adornos en metal; y recientemente (1991) ha sido restaurada.

Fernández realizó otras esculturas en Euskal Herria como diremos más adelante, de las que pocas se han conservado.[36]

• Retablo de la iglesia de San Miguel. Al margen de otras posibles esculturas del maestro que, aisladas y provenientes de retablos, podrían aún ser identificadas, diremos que la obra más importante, y más influyente también, de Gregorio Fernández en el País Vasco es sin duda el retablo que le encargaron para la parroquia de San Miguel de **Vitoria.**

Contratado en 1623 en términos que fijaban minuciosamente la naturaleza de los materiales, los procedimientos técnicos de talla, policromía y dorado, y los motivos iconográficos, aunque no todos se cumplieron con exactitud. El contrato estipulaba que estuviera terminado en tres años, pero de hecho parece que su ejecución duró varios años más pues, según informa Prestamero, no fue colocado hasta 1632. Fernández, secundado por sus oficiales, dirigió y realizó en su taller de Valladolid esta obra cuya magnitud, complejidad y abundancia icónica (relieves y bultos exentos,) hace difícil discernir donde puede verse la mano inmediata del jefe de taller.

El retablo se alza sobre un pedestal de piedra, y consta, como hemos dicho anteriormente, de dos pisos con ático, tres calles y dos entrecalles.

Entre los tres pisos o niveles hay bancos o frisos con relieves historiados. El de la *base inferior* presenta cuatro escenas evangélicas: Anunciación, Epifanía, Presentación y Visitación. El que está en la *base del segundo cuerpo* muestra las figuras de los cuatro evangelistas y los cuatro doctores de la Iglesia occidental; el *friso superior* se dedica a alegorías de las virtudes.

Preside el conjunto, en el *nicho central* del primer piso, la figura de la Inmaculada, en el segundo cuerpo el titular San Miguel, y el Calvario en el ático.

La figura central de la Virgen está flanqueada por las de San Pedro y San Pablo en las entrecalles, y escenas de la Adoración de los pastores y la Circuncisión en las calles; al nivel del San Miguel se ve a San Sebastián y San Felipe en las entrecalles, y dos episodios de la leyenda del Monte Gargano en las calles; en el ático, flanquean a Cristo crucificado, San Juan Bautista y Santiago Apóstol.

Como se ve, un conjunto iconográfico rico y variado, que, supuestas sus dimensiones, tendría que mantener ocupado a todo un taller durante varios años. La deuda de la parroquia con el escultor no fue saldada hasta 1637, ya muerto el maestro.

La imaginería, tanto en relieves como en bultos, responde en sus **características** a ese *naturalismo declamatorio* que hemos señalado como propio del gran maestro castellano en el momento iniciador del nuevo estilo. Puede suponerse que Fernández se reservaría la responsabilidad directa de la efigie central de María Inmaculada, que se presenta bella y juvenil, erguida frontalmente, con su rostro redondeado y su cuello cilíndrico, sus ojos entornados y sus manos juntas y ladeadas, y su túnica y manto tallados con los característicos pliegues acartonados y angulosos, que casi constituyen la firma del maestro. El artista le colocó dos ángeles al pie, conforme al contrato y, en el fondo, un paisaje de nubes y ángeles.[37]

Uno de los *valores más señalados* en los bultos y relieves de este retablo que demuestran la potencia creativa de Fernández es la *variedad de expresiones*.

Los dos príncipes de los apóstoles presentan la misma majestuosidad un tanto ampulosa: mientras el primero parece centrarse en el texto del Evangelio abierto sobre su mano izquierda, el Apóstol de las Gentes parece dirigirse imperiosamente hacia los oyentes. Igual riqueza de posiciones y gestos se observa en los relieves de la Infancia de Jesús, buscando que la composición conjugue la simetría y el dinamismo. La actitud de la Virgen de la Anunciación, tan medrosa como asombrada y fugitiva ante el mensaje angélico, es de una sorprendente belleza.

El artista, en sus esculturas exentas, ha sabido siempre caracterizar a sus personajes sin caer en la monotonía; y en sus relieves historiados, casi de bulto redondo como se exigía en las condiciones del contrato, siempre ha logrado armonizar el dinamismo y la acertada composición. En esas historias se ve que el artista se ha inspirado en estampas de la época que buscan el naturalismo del episodio que se trata de evocar.



Imagen de la Inmaculada Concepción de Gregorio Fernández en la iglesia de San Miguel. Vitoria-Gasteiz.
Ref. gráf.: Archivo Iñaki Aguirre.



Imagen de San Ignacio en el Seminario de Bergara (G).
Ref. gráf.: Archivo Iñaki Aguirre.



"Ecce Homo" de Felipe Arizmendi en la iglesia de Santa María. Donostia-San Sebastián.
Ref. gráf.: Archivo Iñaki Aguirre.

35. R. Mª. HORNEDO, *La «vera effigies» de San Ignacio*. «Razón y Fe», 154 (1956), pp. 203-224.

36. Sobre la producción e influencia de Gregorio Fernández en el País Vasco v. J.J. MARTIN GONZALEZ, *Escultura barroca castellana*. Madrid 1959; y del mismo, *El escultor Gregorio Fernández*. Madrid 1980; Mª C. GARCIA GAINZA, *La influencia de Gregorio Fernández en la escultura navarra y vascongada*. En B.S.A.A. (1972), 371-319; S. ANDRES ORDAX, *Gregorio Fernández en Álava*. (Vitoria 1976); J.J. VELEZ CHAURRI. O.c., «ONDARE» 19, pp. 54-55.

37. Este modelo fue copiado repetidas veces en el País Vasco. J.J. VELEZ CHAURRI, O.c., 53.

RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA DE SAN MIGUEL. VITORIA-GASTEIZ



Tercer cuerpo del retablo.



Detalles del bancal.



Detalles del bancal.



"La Circuncisión". Primer cuerpo.
Ref. gráf.: C.M.V. III, pág. 359-361-363-367.

No es fácil decidir, ateniéndose solo al análisis formal, dónde puede identificarse exclusivamente la mano del maestro, dado que en todas las escenas y figuras se advierte:

- la característica ampulosidad y apertura de los mantos,
- los mismos pliegues quebrados,
- el mismo redondeamiento de rostros y cuellos,
- la expresividad minuciosa y variada, etc.

La influencia de este retablo. La presencia de esta obra de Gregorio Fernández en el País Vasco ejerció un influjo innegable en los escultores vascos; por ejemplo, *en el retablo de Hernani*. García Gainza ha observado que esta influencia fue vehiculada a través de ciertos artistas del núcleo vallisoletano pero de procedencia navarra, como *Miguel de Elizalde* o *Pedro Jiménez*:

«Los Elizalde proceden de Olazagutía. Miguel llegaría a casarse con una hija de Gregorio Fernández. Pedro Jiménez, navarro de Viana, colabora con Juan Bazcardo en el retablo de Oyón (Alava), mostrando también su dependencia con Fernández, en cuyo taller había trabajado».[38]

OTRAS OBRAS

- En 1618 contrató el *retablo mayor* y colaterales en la iglesia del **convento de la Concepción,** de los Franciscanos de **Vitoria**, (iglesia llamada de San Antonio), conjunto del que solo se han conservado las imágenes de *Santa Teresa* y *San Francisco*.
- También tomó a su cargo, a partir de 1624, varios *retablos* para el **convento de Franciscanas de Eibar**, pero todo se quemó en la guerra civil de 1936.
- Más importante debió de ser el *retablo y sillería* del **santuario de Aranzazu**, obra de la que se ha conservado abundante documentación, pero que, desgraciadamente, pereció en el incendió que destruyó el monasterio durante la primera guerra carlista (1834).
- **Ecce-Homo de Azkoitia.** Una obra aislada que juzgamos excepcional por el naturalismo y devota expresividad que caracterizan al gran maestro es el Ecce-Homo que se conserva en Azkoitia. Fue propiedad de la familia Ipeñarrieta-Idiáquez y su autoría está documentada en el testamento dictado por don Pedro de Ipeñarrieta en 1640.

  Se trata de una figura de bulto prolongado hasta el paño de pureza, en madera policromada, tallada con gran realismo, apreciándose las venas, los tendones y una cabellera y barba muy finas. Con los brazos cruzados sobre el pecho, la boca entreabierta en actitud de oración al Padre y la mirada elevada al cielo, esta escultura es una de las más bellas de Gregorio Fernández que posee el País Vasco.

• ENTRE EL ROMANISMO Y EL BARROCO

Un criterio cronológico de ordenamiento en este capítulo de la primera escultura barroca nos obliga a empezar con **dos artistas** o, por decir mejor, por **dos talleres** que, por otra parte, deben considerarse *herederos del manierismo anchietano*: *Pedro de Ayala* y *Juan de Angulo*. Son escultores que, con sus equipos, asumieron, en distinta medida, el realismo de los rostros de Gregorio Fernández:

- los característicos pliegues angulosos,
- el mismo tratamiento del pelo con el mechón sobre la frente,
- los relieves tendentes al bulto redondo.

PEDRO DE AYALA. Nació en 1569, vástago de una larga y compleja familia de escultores vitorianos a quienes recordamos en páginas anteriores. Era hijo de Francisco de Ayala, y nieto de Juan de Ayala II. Nacido en 1569, su obra pertenece al siglo XVII.

En el taller familiar aprendió el romanismo, que se hace patente:

- en el **retablo de Villodas** (1606),
- en el **sagrario de Gopegui** (1610),
- en lo que ha quedado del **retablo de Doroño** (1610),
- en el impresionante **sagrario de Zurbano**.

Pero su longevidad le permitió transformar un poco su producción por la temprana contemplación de las obras de Gregorio Fernández en dos retablos:

- en **Bergara** (1614), donde hizo el retablo que acogió el San Ignacio de Gregorio Fernández,
- en **Vitoria** (1618).

Se le ve buscar unos *escorzos y expresivismos naturalistas* sin dejar el *monumentalismo romanista*, en los **retablos de Zalduendo** (1623), **Letona** (c.1630), **Zurbano** (1633-1642) y **Ullibarri-Gamboa**

En este último retablo de Ullibarri-Gamboa la *imagen de la Virgen* en el centro parece un trasunto fiel de las Vírgenes de Gregorio Fernández.

JUAN DE ANGULO. Trabajó con su padre, Bartolomé Angulo, y con *Pedro González San Pedro* en el **retablo mayor de Barasoain** (Navarra).[39]

Se le atribuye un **Calvario en la parroquia de Etxalar** (Navarra), de principios del siglo XVII, del que queda un Cristo de muy buena calidad.

Luego colaboró con Gregorio Fernández; y desde entonces, cumplió diversos encargos en Álava:

- colaboró en **Zalduendo** y en **Ozaeta**, junto a su hermano y a *Pedro de Ayala*;
- se le encuentra trabajando en el *banco del retablo de* **Arrieta** (1621);
- y en la parroquia de **San Pedro de Vitoria** talla:
  - el **relieve de la «Ystoria del ángel»** de la Guarda protegiendo a un niño (posible trasposición del San Miguel alanceando al dragón del estilo de Gregorio Fernández).[40]
  - el **relieve de San Isidro** haciendo brotar milagrosamente un manantial, que se basa

38. Mª C. GARCIA GAINZA, *La influencia de Gregorio Fernández*.. En B.S.A.A., 371; J.J. MARTIN GONZALEZ, O.c., 83.
39. C.M.N. III, 36.
40. Teresa BALLESTEROS IZQUIERDO, *El retablo del Santo Angel de la Guarda en la iglesia de San Pedro de Vitoria*. «Kultura» n. 4, febr. 1992, 19-27.

en el grabado realizado en Roma con motivo de la canonización de San Isidro Labrador (1622).

La obra que Juan de Angulo va realizando con su hijo **José de Angulo** es abundantísima. De su taller van saliendo las de los **retablos** de:

Manzanos (1630), **Munain** (1633), **Alegría** (1635), **Añua** (1635), **Ali** (1639) y **Luco** (1640), probablemente.

En todas ellas se percibe las huellas de la escultura castellana.

* * *

Si del territorio alavés pasamos al ámbito guipuzcoano hallamos también en esta provincia escultores notables en cuya obra se puede percibir *el impacto de Gregorio Fernández*. Destacaremos a los más importantes: *Juan de Mendiaraz*, *Diego Mayora* y *García de Berástegui*.

Los Mendiaraz. Los Mendiaraz eran una familia que tenía su taller en Urretxu.

Poco sabemos de **Domingo de Mendiaraz** a quien se le supone formado en la órbita de Anchieta.

De **Vicente de Mendiaraz** sabemos que entre en 1625 y 1627 se ocupaba de *retablos en Legazpi y Zumarraga*, uno de ellos para una ermita de *San Miguel en Legazpi*.

Juan de Mendiaraz. Es precisamente la obra de este Juan de Mendiaraz, hijo de Domingo, y tal vez hermano de Vicente, la que más puede interesarnos, pues de ella estamos algo más informados tras las investigaciones de Ignacio Cendoya.[41]

• En **Legazpi**: la *imagen de San Miguel* del titular de la ermita.

• En **Zumarraga** se le documenta:

- un *Crucifijo* (1618),
- y, anteriormente, la *Resurrección* y un *Cristo a la columna.*

También consta que, fuera del estrecho ámbito de su lugar de origen en Zumarraga y Legazpi, tomó a su cargo varios trabajos en Álava:

• en **Maestu** realizó un *sagrario* que luego fue sustituido;

• en **Onraita** se le debe la arquitectura de *un retablo del mártir San Sebastián*; la imagen del santo quedó a cargo de **Diego de Mayora**.

• **Retablo lateral en Legazpi**. En 1631 Juan de Mendiaraz vuelve a Gipuzkoa y participa con su yerno *Juan García de Berástegui*, en la realización de un *retablito lateral* para la parroquia de Legazpi.

• **Imagen de San Ignacio**. Se obligaba Mendiaraz a hacer «un bulto de la imagen del Señor San Ignacio de Loyola como el que está en la iglesia parroquial de Azcoitia con su retablo, por cuyo trabajo recibiría 100 ducados. Eran los años en que, con motivo de la canonización de Ignacio de Loyola (1622) y de su declaración como Patrono de la Provincia, las Juntas habían ordenado que se hicieran estatuas o efigies del Santo en todas los municipios.

En la imagen de San Ignacio que talló Mendiaraz para Legazpi se le recomendó seguir el modelo que había hecho para Azkoitia el escultor Miguel de Goroa. Es la típica efigie, convencional en el siglo XVII, del Santo patrono de Gipuzkoa portando el emblema o anagrama del Nombre de Jesús en su mano derecha y el libro (de las Constituciones o de los Ejercicios Espirituales) en la izquierda.

La escultura de Mendiaraz es una imagen rígida, carente de gracia y movimiento, de menor calidad que su pretendido modelo de Azkoitia.

• **Retablo de Arriaran.** En 1624 Juan de Mendiaraz ejecuta el retablo de la iglesia de Arriaran. Por esos años Gregorio Fernández se ocupaba del retablo de San Miguel de Vitoria, y el del Santuario mariano de Aranzazu. En esta última obra, más tarde destruida, el gran maestro castellano, estuvo acompañado por *García de Verástegui*, quien se casó con una hija de Mendiaraz. Esta circunstancia familiar pudo facilitar una relación indirecta con Gregorio Fernández por parte de Mendiaraz e influir en la mejor calidad que, dentro de las obras del escultor de Urretxu, tiene el retablo de Arriaran. Es quizá su mejor obra; en ella, junto a cierto *empaque romanista*, se advierte ya un *incipiente realismo barroco*.

• **Sagrario en Lazkao**. En Junio de 1633, Mendiaraz contrata con la **parroquia de Lazkao** por 140 ducados la realización del **sagrario**, una pieza que no se ha conservado.

Diego de Mayora. Más importancia que Mendiaraz, con obra al menos más cuantiosa si no de mejor calidad, tiene Diego de Mayora, un escultor, vecino de Segura, que también fue tracista.

Discípulo de Bengoechea, siguió las pautas del romanismo en sus primeras obras. Luego, bajo el influjo de la obra de Gregorio Fernández en Aranzazu, modificó un poco el rumbo de su estilo.

Según Cendoya, el apego de los patronos a la estética anterior y la inexistencia de ningún otro imaginero que pudiera hacerle sombra, explica su casi monopolio artístico en el Goierri (zona alta de Gipuzkoa) entre 1620 y 1650.[42] Por otra parte, su larga vida y su prolífica actividad (murió en la década de 1650) tuvo que llevarle, en esta primera mitad del siglo, a una evolución estilística, que se percibe en su obra escultórica mejor que en sus trazas retablísticas.

Navarra. Sus primeras obras fueron las realizadas en los retablos mayores de su propia región. Pero, todavía joven, parece que colaboró en retablos de Navarra.

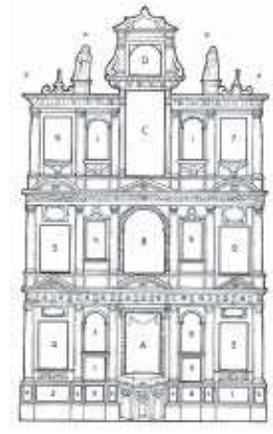
• **Retablo de San Miguel** en **Olazagutia**. Concretamente ya en 1627, se le encuentra trabajando en este *retablo de San Miguel*.

El retablo incluye ocho tableros y otros tantos bultos. La fidelidad a la estética romanista que Mayora mostró durante casi toda su vida haría pensar que a él debieron de encargársele los tableros con relieves del banco. Pero, dado que un programa iconográfico tan complejo

RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA DE SAN SATURNINO. ZALDUONDO (A).



San Saturnino.



PROGRAMA ICONOGRÁFICO

a. Asunción (s. XVI)
b. San Saturnino de Tolosa
c. Calvario
d. Padre Eterno

1. Bautismo de los neófitos
2. Prisión de San Saturnino
3. Flagelación del Santo Obispo
4. Martirio de San Saturnino
5. Anunciación
6. Visitación
7. Oración del Huerto
8. Flagelación
9. Caída camino del Calvario (2)

e. Evangelistas (santos Mateo, Juan, Lucas y Marcos)
a. Santiago Peregrino
b. San Bartolomé
c. San Francisco de Asís
d. Santo Domingo de Guzmán
f. San Pedro
g. San Pablo
h. Santos obispos
i. Vírgenes mártires
p. Padres de la Iglesia Latina



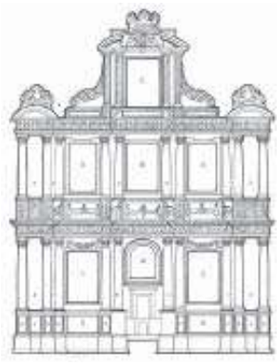
Camino del Calvario.

Ref. gráf.: Retablos II, pág. 722-726

41. *El retablo barroco en el Goyerri*, pp. 183-185.
42. O.c., 152.

RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA DE Nª. Sª. DEL JUNCAL. IRUN (G).





PROGRAMA ICONOGRÁFICO

A. Nuestra Señora del Juncal
B. Asunción
C. Calvario
D. Padre Eterno

1. Abrazo ante la Puerta Dorada
2. Nacimiento de la Virgen
3. Anunciación
4. Visitación
5. Lavatorio
6. Oración del Huerto

a. Apostolado (santos Santiago, Pedro, Pablo, Andrés, apóstol, Felipe, Juan, Batolomé, Simón, Mateo y dos apóstoles)
b. San Miguel Arcángel
c. San Juan Bautista
e. Evangelistas (..., Juan, Marcos, ...)
p. Padres de la Iglesia Latina
s. Santos

Ref. gráf.: Retablos II, pág. 753.

tuvo ocupados largo tiempo a varios artistas, no es fácil decidir nada seguro sobre su autoría.

ÁLAVA. Mayora trabajó también en parroquias de Álava:

• Para la **parroquia de Ocáriz,** en 1625 hace una *imagen de San Cristóbal*, y años más tarde una *imagen de San Antonio Abad* y un *Crucifijo* para la misma iglesia, obras que no se han conservado.

• En el **retablo mayor de Ordoñana** (Álava) entre 1633 y 1639 talla las *imágenes* que se alojan en los ocho nichos rectangulares, y acierta en la bella y dramática *imagen central de la Asunción*.

• En la **parroquia de Onraita,** en 1646 hace una *imagen de San Sebastián* para el retablo de un colateral, que había contratado Juan de Mendiaraz, como antes hemos señalado. La imagen es de una gesticulación barroca que delata su tardía fecha en la vida del escultor.

GIPUZKOA. También sus trabajos en Gipuzkoa están bastante bien documentados:

• En el **retablo mayor de Lezo**, contratado con el ensamblador *Domingo de Goroa*, fue Mayora quien se responsabilizó de la obra escultórica, aunque en ella debió de colaborar el mismo Goroa.

• En el **retablo mayor de Zerain**, en 1624, la imaginería debió de realizarla con relativa presteza. Encajadas en las respectivas hornacinas de un retablo de estructura romanista, las *ocho figuras de santos*, además del bulto principal de la *imagen de la Asunción* y el *Calvario* del ático, presentan la *típica factura romanista*:

- frontalidad,
- estatismo tendente hacia cierta monumentalidad,
- corrección anatómica pero también clara ausencia de expresivismo en los rostros,
- los relieves del banco presentan figuras que ostentan más manierismo que naturalismo.

• El **retablo de Gainza**. Más tiempo debió de llevarle cumplir el amplio contrato de 1626 para el retablo mayor de Gainza que, todavía en 1653, no estaba pagado a satisfacción de Mayora y de su colaborador *Juan de Ayerdi*.

La temática del retablo es la acostumbrada (*escenas de la Infancia* y de la *Pasión de Cristo* y de las *leyendas de San Miguel*), una iconografía desarrollada en esas mismas fechas por Gregorio Fernández en San Miguel de Vitoria, que Mayora pudo haber visto; lo cual, en todo caso, no fue suficiente para hacerle desprenderse del romanismo ni a mejorar la calidad artística.

El artista de Segura no logra casi nunca un buen sentido de la composición y se mantiene insensible a la esbeltez de las figuras humanas a las que concibe siempre algo achaparradas.

• En el **retablo de la parroquia de la Asunción de Legazpi**, tampoco supera la mediocridad. El retablo está dedicado a *Santa Ana* y la *Virgen Niña* y lo hace en 1639.

• En el **retablo mayor de la iglesia de San Martín de Ataun** nos parece que estuvo Mayora más acertado. En algunas escenas, la *Adoración de los Pastores*, por ejemplo, logra un mayor acierto en la composición; y, en general, las figuras de este retablo ganan claramente en naturalismo y movimiento; incluso se descubre en algunos plegados la influencia de Gregorio Fernández, aunque sin lograr nunca ni la agilidad realista de los cuerpos ni la dulzura expresiva de los rostros propias del gran maestro vallisoletano.[43]

• **Otras obras**. Esto supuesto, no juzgamos necesario detenernos en otras obras de Mayora en lugares como **Munain** (1631), **Heredia** (1637), **Alaiza** (1646), donde se pretende, con mayor o menor garantía documental, reconocer la gubia del escultor de Segura.

JUAN GARCÍA DE VERÁSTEGUI. Un maestro que, como tantos otros, simultanea ambos oficios –arquitecto y escultor– es Juan García de Verástegui. En la documentación se le llama «el ensamblador de Valladolid» (1631). Este dato le pone en relación con el taller de Gregorio Fernández, hecho que se confirma cuando llega a Gipuzkoa para trabajar en los **retablos de Aranzazu** contratados por el maestro vallisoletano en 1627; asume luego, por su cuenta, la obra de **la sillería**. Julián de Pastor y Rodríguez juzga que, aunque no alcanzara la categoría del gran escultor gallego, «no era despreciable artista».[44]

Como la *sillería de Aranzazu* pereció en el incendio de 1834, hay que juzgarlo por otras obras, como el *retablo mayor de Zegama*, que el Conde de la Viñaza atribuyó al propio Fernández[45] y que por su calidad ha merecido ya la atención de algunos investigadores.

Verástegui entronca familiarmente con el escultor local Juan de Mendiaraz, al casarse con su hija.

• **Pequeños retablos**. Lleva a cabo, actuando como ensamblador o arquitecto, una serie de pequeños retablos:

- en Legazpi (1631),
- en Lazkao (1640),
- y en Segura (1654),

• **Sillería**. La hoy desaparecida *sillería de coro* del **convento de Santo Domingo de Vitoria** (1654).

• **Retablo de Zegama**. En cuanto a su obra en Zegama, al menos no puede dudarse de que se le debe la *mazonería* del retablo.[46]

Pero aquí vamos a atender solo a la **imaginería**. Velez Chuarri reconoce y elogia la labor arquitectónica de Verástegui, pero piensa que no son suyas las imágenes, pues «las diversas manos que se advierten están en perfecta sintonía con los *escultores del taller de Viana-Cabredo*. Nada tendría de extraño que el propio Bazcardo o Diego Jiménez II, estuvieran tras esta obra».[47]

Sea quien sea el autor, es especialmente admirable el retablo del altar mayor. Plano en su desarrollo, se estructura en banco, dos cuerpos de 5 calles y remate.

En el banco, hay relieves en los que se representa a los 4 evangelistas; y en los dos cuerpos o pisos, en el nicho central se efigia a *San*

43. Cendoya piensa que solo merecen destacarse la imagen de San Francisco estigmatizado y la de Cristo crucificado del ático, tanto por un cierto barroquismo como por las citas de Gregorio Fernández.
44. *Historia de la imagen y santuario de Nuestra Señora de Aránzazu* (1880). Ed. Bilbao 1985, p. 171.
45. *Adiciones*... Madrid 1889, p. 260.
46. «La construcción del retablo mayor se realizó con tres colaterales, dos de los cuales se conservan, mediante escritura formalizada el 22 de mayo de 1638, en el cual el autor aparece como «maestro arquitecto, vecino de Cegama... sometiéndose el proyecto a almoneda por 3.950 ducados. I. CENDOYA, O.c., 191-192.

Martín con el mendigo; en las cuatros casas, dos por cada cuerpo, van las escenas de la *Anunciación*, la *Visitación*, la *Adoración de los Pastores* y la *de los Reyes*; en las entrecalles van las estatuas de los santos *Pedro* y *Pablo*, *Juan Bautista* y *Bartolomé*; en el ático, el *Calvario* flanqueado por imágenes de *San Francisco* y *San Antonio de Padua*.

La corrección de las anatomías, la amplitud elegante de los vestidos, la elasticidad natural en las posturas, la sugerencia del espacio y el acierto en las perspectivas, la gracia y eficacia expresiva de los ademanes, obligan a otorgar una extraordinaria calidad al conjunto.

Constando su maestría como arquitecto y entallador, si se llegara a demostrar que Verástegui es el autor de la obra escultórica de Zegama, estaríamos ante uno de esos artistas que logran escapar a la especialización propia de la época del Barroco. Es verdad que nos asalta la recelosa pregunta: ¿Por qué no le encomendaron ni conocemos más obras escultóricas suyas?. En todo caso, ante este retablo hay que reconocer, como dice Vélez Chaurri, que «estamos ante uno de los mejores conjuntos de la escultura barroca guipuzcoana».

* * *

Puesto que hemos recordado a Verástegui venido desde Valladolid en el ámbito de Gregorio Fernández, habría que recordar a algunos otros escultores foráneos que dejaron obra en Álava, y que debieron de llegar en el entorno del gran maestro. Por ejemplo, Rubalcaba.

Gabriel de Rubalcaba. Gabriel de Rubalcaba del taller de Cudeyo, estuvo en Salamanca perfeccionando sus conocimientos de oficio en casa de Pedro Hernández. Hizo los **relieves del retablo mayor de Caicedo de Yuso** (1642); en el relieve de la *Visitación* se advierte el sello vallisoletano.

* * *

Si, por otro lado, se trata de ver cómo evolucionan los artistas vascos y navarros en la primera mitad del siglo XVII desde el romanismo hacia el realismo prebarroco, es necesario detenerse en el más significativo: el navarro Juan de Bazcardo.

• Juan de Bazcardo

Hijo de un pintor, **Juan de Bazcardo** había nacido en Caparroso en 1584, se formó en Cabredo en el taller de González San Pedro, con cuya hija se casó, quedando finalmente, al fallecer su suegro en 1600, como jefe de su taller. Heredero, por tanto, del romanismo anchietano, aceptó pronto las novedades del naturalismo. Excelente tracista de retablos, fiel primeramente al gusto romanista, evolucionó luego hacia el clasicismo, como se puede comprobar también en su labor escultórica.

Si tratáramos aquí de hacer la historia de los talleres de escultura en estos siglos no podríamos omitir la *importancia del taller de Cabredo* al que nos referimos en el capítulo del romanismo, un taller que estuvo activo durante varias generaciones.[48] Juan Bazcardo es sin duda el escultor más importante de esa saga de artistas que tuvo su origen en Cabredo.

• **Retablos en Caparroso.** En Caparroso, su pueblo natal, hizo varios retablos que no se han conservado.

El **retablo mayor**, en el que colaboró *Martín de Bidarte* era aún de cierto gusto romanista. De él se salvaron algunas imágenes cuando todo el retablo fue sustituido por otro conjunto barroco:

- **dos relieves** del banco representando la *Ascensión* y *Pentecostés*, que conservan una bella policromía barroca.
- **dos bultos** de *San Pedro* y de *San Pablo* de las calles laterales, también deben ser de Bazcardo; figuras de gran volumen envueltas en amplios mantos de pliegues acartonados y angulosos.

Tampoco debe dudarse de su autoría respecto a la **imagen de la Virgen del Soto** de Caparroso, sin duda una de las más bellas efigies de la Virgen María en todo el ámbito español, realzada en este caso por una excelente policromía.[49]

Con romanismo anchietano. Bazcardo prosigue difundiendo el romanismo de Anchieta en los primeros años de su actividad.

Es muy probable que haya que ver su mano en algunas esculturas de los **retablos de la parroquial de Cabredo** ya que dirigió ese taller hasta su muerte.

A él se le debe la *estatua de la Asunción* en el **retablo mayor de la catedral de Tudela** (1606), donde sigue fiel al esquema romanista. Pero los *ángeles* que sirven de encuadre a la imagen fueron tallados en 1620 por **Pedro Martínez** y **Juan de Biniés**.[50]

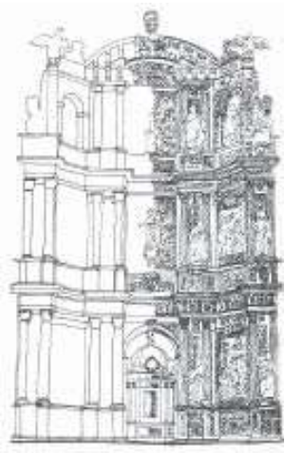
Entre esas primeras obras aún romanistas debe contarse también el **retablo de Santa María de Laguardia.**

En el interior de la cillería de la **catedral de Pamplona** (actual **Museo catedralicio**) hay una magnífica *imagen de Cristo Crucificado*, tallado por Juan Bazcardo ya en 1616. «Cristo aparece representado vivo, con la cabeza ladeada hacia la izquierda, y la mirada hacia lo alto. El cuerpo, cubierto por un paño de pureza anudado a la derecha, destaca por la potente anatomía de su torso y por la musculatura de brazos y piernas».[51]

Con Influencia de Gregorio Fernández. Luego, asimilando la influencia de Gregorio Fernández, va desarrollando una fecundísima labor en la Rioja alavesa y en Gipuzkoa. Él es el principal responsable de los **retablos mayores**:

- de **Oion** (1624) con la colaboración de *Pedro Jiménez I*,
- de **Lapuebla de Labarca** (1638) con *Diego Jiménez II*,
- de **Tolosa** (1643) con *Bernabé Cordero*, una obra devorada por el incendio de 1781,
- de **Irun** (167), hermoso retablo de Nuestra Señora del Juncal.
- En la **iglesia de Lapoblación**:
- en 1633 da la traza para la **sillería del coro**, que es ejecutada por *Andrés de Larrea*;

Retablo mayor de la iglesia de Santa María. Viana (N).



"Se representan ordenadamente de abajo arriba y de izquierda a derecha diversas figuras y escenas con alternancia de bultos y relieves, estos últimos en la cajas rectangulares de las calles y aquéllos en los intercolumnios, homacinas y remates del ático.
En el primer cuerpo se suceden San Juan, la Anunciación, San Pedro, San Pablo, la Visitación y Santiago, seguidos en el cuerpo superior por San Bartolomé, el Nacimiento, San Andrés, la Asunción, Santiago el Menor, la Epifanía y San Felipe.
Por último, el ático está ocupado por San Simón, San Esteban, San Mateo -o San Matías-, la Coronación de la Virgen,
Santo Tomás, San Lorenzo y San Judas Tadeo."

Ref. gráf.: C.M.N. II, pag. 570.

47. «Los tipos y composiciones presentan en algunos casos recuerdos de Gregorio Fernández; pero se acercan todavía más a las producciones del prolífico taller navarro-riojano». J.J. VELEZ, O.c., p. 70.
48. Fue un taller que, en el último tercio del siglo XVI, estuvo bajo la dirección de Pedro González de San Pedro y Diego Jiménez el Viejo; que cobró nuevos bríos con Bazcardo y Pedro Jiménez el Viejo; mantuvo su vigencia con Diego Jiménez el Joven, después con Bernardo Elcaraeta, y finalmente, ya en el siglo XVIII con Francisco Jiménez. El parentesco de los Jiménez es el siguiente: Juan Bazcardo se casó con Ana María González de San Pedro, y la hija de ambos contrajo matrimonio con Diego Jiménez II, uniéndose así las dos ramas de escultores. J.J. VELEZ Chaurri, O.c., 67-68; v. También C.M.N. II, 1, XXXI y 387.
49. C.M.N. III, XXVIII.
50. C.M.N. V, 1, 259.
51. C.M.N. V. ·; 62.

1.- "La Asunción", de Juan de Bazcardo, en el retablo mayor de la iglesia del Juncal. Irun (G). 2.-"La adoración de los reyes", DE Bernardo de Elcaraeta, en el retablo mayor de la iglesia de la Asunción. Labastida (A).



❶



❷



❸



❺

❹



3.- "Lavatorio" de Juan de Bazcardo, en el retablo mayor de la iglesia del Juncal. Irun (G). 4.- "La última cena", de Domingo y Martín Zataráin, en el retablo mayor de la iglesia de San Juan Bautista. Hernani (G). 5.- "La Anunciación", de Domingo y Martín Zataráin, en el retablo mayor de San Juan Bautista. Hernani (G). 6.- Retablo mayor, de Bernardo de Elcaraeta, en la iglesia de Santa María.Viana (N).



❻



1 y 2.- Cristo atado a la columna, de J.de Biniés. Corella (N). 3.- Cristo de la Siembra, de J. de Biniés. Murchante (N). 4.- San Juan Bautista en el retablo mayor de la iglesia de San Juan Bautista, de Domingo y Martín Zataráin. Hernani (G).

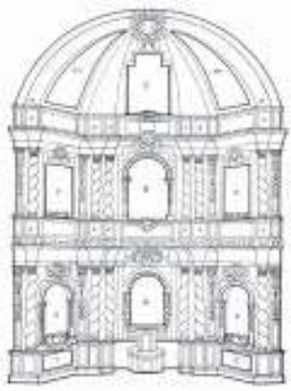


5.- Cristo de la Agonía, de Juan de Mesa en la iglesia de San Pedro. Bergara (G). 6 y 7.- Imágenes de Bernardo de Elcaraeta en el retablo mayor de la iglesia de la Inmaculada. Salinillas de Buradón (A). 8.- San Miguel, de Bernardo de Elcaraeta, en el retablo de la iglesia de San Pedro. Bergara (G).



RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA DE Nª. Sª. DE LA ASUNCIÓN. LABASTIDA (A).





PROGRAMA ICONOGRÁFICO

A. Nuestra Señora de Toloño
B. Asunción
C. Trinidad coronando a la Virgen

1. Adoración de los pastores
2. Epifanía

a. Apóstoles (santos Pedro y Pablo, Juan y Santiago el Mayor, Tomás y Bartolomé, y dos apóstoles sin identificar)
ar. Arcángeles (San Miguel y San Gabriel)
am. Ángeles músicos
e. Evangelistas (santos Juan, Mateo, Marcos y Lucas)
p. Padres de la Iglesia Latina (santos Agustín, Gregorio Magno, Jerónimo y Ambrosio)

Ref. gráf.: Retablos II, pág. 800-801.

- en 1638 talla la estatua de la *Virgen del Rosario* que se encuentra en la sacristía de esa misma villa. El análisis estilístico induce a pensar que a él se deben otras varias Vírgenes del Rosario, repartidas por diversos lugares.

• En **Santa María de Viana**:

- en la cuarta década del siglo, Bazcardo interviene en el **retablo de San Bartolomé**; el *San Miguel* del ático y *dos relieves*, son obras en las que se conjugan romanismo y naturalismo.[52]
- en los **retablos de Santiago y de Santa Catalina** de la misma iglesia de Viana, está documentada la obra escultórica de Juan Bazcardo (1631) con la probable colaboración de *Diego Jiménez II*.

La traza de estas estructuras parece inspirarse en el retablo del Cristo de Santa María la Redonda de Logroño.

ATRIBUCIONES. El *retablo del Cristo* de **Santa María la Redonda de Logroño** que Bazcardo junto con *Pedro Jiménez* había ejecutado en 1626,[53] es ejemplo de estas atribuciones.

En la sacristía de la misma iglesia se guarda una hermosa *talla del Crucificado* que puede relacionarse con el taller de Bazcardo.

Igual ocurre con otra *imagen de crucificado* que se venera en la **capilla del cementerio** de **Viana**.

Son muchas pues las atribuciones que se hacen a Bazcardo o a su taller, como ocurre con:

- la *imagen de la Asunción* del retablo mayor de Asiain,
- o el artístico *Ecce-Homo* de la iglesia de **Marañón**.

• LA ESTELA DE JUAN DE BAZCARDO

DIEGO DE JIMÉNEZ II. El primero de los escultores influenciados por Bazcardo es indudablemente su yerno, **Diego de Jiménez II**, miembro de una dinastía vianesa. Al casarse con Micaela Bazcardo, quedaron vinculados artísticamente los **talleres de Viana y Cabredo**. Avecindado en Vitoria, la obra de Diego Jiménez II queda bastante documentada a partir de 1641, cuando su suegro le cede la mitad de la escultura del retablo de Lapuebla de Labarca.

A partir de ese año, hasta su muerte en 1660, realiza una fecunda labor en Álava y La Rioja, siguiendo los modelos marcados por el jefe de taller, aunque ello no le impide matizar ese lenguaje con un vocabulario algo personal:

- figuras voluminosas,
- revestidas de amplios mantos,
- pliegues acartonados y
- rostros expresivos de afilado perfil.

Su labor se dispersa por muchos lugares de la Rioja alavesa (Yécora, Páganos, Elciego, Laguardia, Navaridas, Leza) y la Oriental (Dallo, Luzuriaga, Onraita).

«La mayor parte de esas obras son imágenes para retablos laterales, y solo en **Dallo** (1652) se encarga de un retablo mayor al completo con *relieves del Lavatorio* y *Santa Cena* y tallas de *San Pedro*, *San Pablo* y *San Andrés*».[54]

BERNARDO DE ELCARAETA. Natural de Asteasu (Gipuzkoa), **Bernardo de Elcaraeta**, se avecindó en Santo Domingo de la Calzada donde fundó taller, quizá después de haber pasado como aprendiz por Cabredo. En todo caso, su estilo recuerda a Bazcardo; y aunque su labor se centró preferentemente en la Rioja Alta, también llegó a Burgos, pero sobre todo, también se extendió en el curso de su larga vida por toda Vasconia:

- las imágenes del **retablo mayor de Larraul** (1655)
- las imagenes de *San Miguel* y *Ntra. Señora del Rosario* para la **parroquia de San Pedro de Bergara** (1656).
- Imágenes para **Leza** (1667-1670), **Salinillas de Buradón** (1677), etc.

Buena parte de su obra se ha perdido, como la que realizó para el convento de San Francisco de Bilbao y para Santa María de Laguardia (1662).

Su obra más importante y significativa hay que verla en Viana, Elciego y Labastida:

• El **retablo mayor de Viana** consta de tres cuerpos, tres calles y cuatro entrecalles. En él Elcaraeta, con la colaboración de *Andrés de Larrea*, *Juan de Larráinzar* y *Juan Bautista de Suso*, realizó entre 1670 y 1674 un vasto programa de bultos y relieves alusivos a *la Virgen María* rodeada por *los doce Apóstoles*, *santos* y *mártires*.

Elcaraeta acentúa un poco el barroquismo en indumentaria, posturas y ademanes; pero los rostros de facciones menudas y populares de sus personajes con sus características cabelleras de abultados rizos, no llegan a alcanzar la elegancia de los de su maestro Bazcardo.

• En el **retablo de San Andrés de Elciego** con Elcaraeta colaboraron *Diego* y *Pedro Jiménez*. Al escultor de Asteasu parece que hay que asignarle:

- las efigies de *los Apóstoles*
- y los tableros de la *historia de la Virgen*.

Se ha subrayado en ellos el «pictoricismo» o viveza plástica de algunas escenas, como la de *la Anunciación*, que presenta a María arrodillada y con los brazos abiertos aceptando el mensaje divino, de un modo muy similar al de Viana.

• En **Labastida** a los pequeños relieves se superponen **grandes bultos** que delatan la filiación con el taller de Viana-Cabredo como el *San Pedro* o la *Asunción*.[55]

FRANCISCO DE FORONDA. Esta relacionado con el *taller de Viana-Cabredo*. Conocemos la importante noticia de su relación con Gregorio Fernández en Valladolid donde se encontraba en 1625. Vuelve y se establece primero en Cabredo y después en Bernedo donde abre taller. Conocemos también su vinculación con Bartolomé Calvo.

En el ático del **retablo mayor de la parroquia de Santa María de Salvatierra** (1637) hizo

52. C.M.N. II, 2, 567.
53. C.M.N. II, 2, 572.
54. J.J.VELEZ, O.c., p. 68.
55. *Ibidem*, p. 69.

varios relieves como el de la *Asunción-Coronación* cuyo modelo se encuentra en las Inmaculadas del maestro vallisoletano.

Además de varias obras en La Rioja, también se encargó de:

- las imágenes de los *retablos laterales* de **Urarte** (1642),
- las del *sagrario* de **Bernedo** (1663)
- las del *retablo mayor* de **Villanueva de Tobera** (1663), donde las imágenes de los *dos Juanes* y el *sagrario* repiten los esquemas del taller.

Bartolomé Calvo. También esta relacionado con el *taller de Viana-Cabredo*. Este escultor creará un fecundo obrador familiar en Orbiso, junto a sus hijos Bartolomé y Miguel. De ese taller saldrán obras que evidencian sus relaciones con el taller de Cabredo:

- un *San Esteban* en **Alecha** (1659),
- la *Virgen del Rosario* de **Bujanda** (1664).

Y varias **imágenes**:

- de los *retablos laterales* de **Orbiso** (1665) y **Oteo** (1666),
- y de los *retablos mayores* de **Cripán** (1663) y **Maestu** (1666) y **Guevara**, éste realizado en parte por sus hijos (1680).

Quizá de esta participación deriva la escasa calidad estética de estas obras, que más merecen el calificativo de "arte popular".

Domingo y Martín Zataráin. Posiblemente aprendieron el oficio en el entorno de Juan Bazcardo y realizaron los retablos de:

- **Hernani** (1651),
- **Andoain** (1657),
- **Villafranca de Ordizia**,
- y posiblemente los de **Zaldivia** (1660), ya que se movieron en el entorno de los arquitectos *Bernabé Cordero* y *Pedro Latijera*, contratistas de dicho retablo.[56] En todo caso, se trata de un conjunto icónico de poco valor, en contraste con su arquitectura.

• Los escultores navarros del Primer Barroco

El gran despliegue de retablos que conoció Navarra en todo el siglo XVII requirió el establecimiento de varios talleres que, reunidos en gremios, se pusieron, especialmente en la Ribera, al servicio de una clientela devota y adinerada.

Taller de Gurrea. Del taller tudelano de **Juan Gurrea** salió:

- la *estatua de la Virgen* (1635) que ocupa el nicho central del **retablo mayor de Santa María de Gracia** de **Tudela** (Hospital), que mantiene claras reminiscencias romanistas.
- el bello *Cristo a la columna* que se guarda en dicho hospital y que es de un mayor naturalismo barroco.

Al taller de los Gurrea fue encomendado:

- el **retablo mayor de la parroquia de Santa María Magdalena de Ablitas**. Tanto la estatua monumental de la *santa titular* como varias otras de *santos y santas* que ocupan las dos entrecalles fueron talladas por Francisco de Gurrea y Casado, que era hijo del jefe del taller.

Al mismo taller se debe:

- el **retablo de la iglesia del Carmen de Tudela**. Estas obras anuncian el inminente barroco.

Sebastián de Sola y Calahorra. A este escultor es «a quien debemos considerar como el verdadero introductor del Barroco en la Ribera de Navarra».[57]

- Él fue quien en 1659 proyectó el retablo de *la capilla del Espíritu Santo* de la **catedral de Tudela**, que luego ejecutó su íntimo colaborador *Francisco de Gurrea y Casado*.
- Más tarde (1671-74) realizará, junto con él, el monumental *retablo mayor* de la **parroquia del Rosario de Corella**,[58] un retablo en el que predominan los siete tableros pictóricos, encuadrados en una estructura típicamente barroca: columnas salomónicas, decoradas con pámpanos y racimos, etc.

Otros talleres. Más desdibujadas aparecen otras dinastías como la de **los Dominguez**, muy relacionados con Zaragoza, **los Viñés**, herederos del famoso escultor del Primer Barroco Juan de Biniés, o **los Gambarte**.

Un artista que colabora en su especialidad de escultor con todas esas familias, sobre todo con **los San Juan** y **los Gurrea**, es el peraltés **Juan de Peralta**, establecido en Tudela donde inició su aprendizaje con Francisco San Juan y donde trabajó hasta su muerte acaecida en 1735.[59]

La ultima dinastía es la de **los Río**, pero con ellos entramos en la plenitud de una escultura barroca de la que nos ocuparemos en el siguiente capítulo.

• Los talleres vizcaínos, cántabros y riojanos

A falta de una documentación suficientemente precisa, que permita diferenciar en la Bizkaia del siglo XVII entre el trabajo de los ensambladores y el de los imagineros, no resulta fácil reseñar la obra de éstos identificando autores y talleres.

Dependiendo eclesiásticamente de Calahorra, Bizkaia experimentó obviamente la influencia del arte riojano.

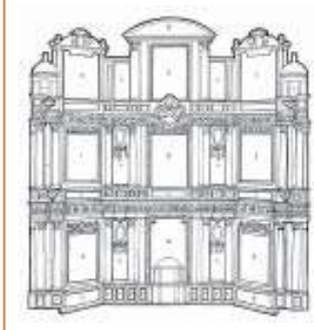
Juan de Palacio Arredondo I. Una personalidad muy relevante del *taller de Limpias* y activo también en Burgos, trabajó para Bilbao donde se estableció temporalmente. Intervino en los **retablos** de:

- Santa María de **Güeñes** (c.1631)
- San Pedro de Romaña de **Trucios** (1632),
- y la *Virgen del Rosario* de la parroquia de **Balmaseda** (1637).

En esencia sus bultos y relieves siguen los modelos romanistas con alguna particularidad como:

RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA DE SAN JUAN BAUTISTA. HERNANI (G).





PROGRAMA ICONOGRÁFICO

A. Inmaculada Concepción
B. San Juan Bautista
C. Transfiguración
D. Dios Padre

1. Bautismo de Cristo
2. Degollación de San Juan
3. Anunciación
4. Visitación
5. Santa Cena
6. Lavatorio

a. Apostolado
d. Diáconos (San Esteban y San Lorenzo)
e. Evangelistas (santos Marcos, Juan, Mateo y Lucas)
f. Fundadores (Santo Domingo de Guzmán y San Francisco de Asís)
m. Santos Mártires (sin identificar y Santa Bárbara, en el banco)
p. Padres de la iglesia
s. Santos (se identifican San Francisco de Asís en el lado del Evangelio y San Francisco Javier en el de la Epístola)
v. Virtudes teologales y cardinales (Prudencia y Templanza, Fe y Esperanza, Fortaleza y Justicia)

Ref. gráf.: Retablos II, pág. 759-761.

56. I. CENDOYA, O.c., p. 215.
57. C.M.N. I, XXXVII.
58. J. SEGURA MIRANDA, *Tudela. Historia. Leyenda. Arte*. Tudela. Pamplona 1964.
59. R. FERNANDEZ GRACIA, *El retablo barroco en la Ribera*, p. 457.

RETABLO DE LA IGLESIA DE LA INMACULADA. SALINILLAS DE BURADÓN (A).





PROGRAMA ICONOGRÁFICO

A. Inmaculada Concepción
B. Padre Eterno
C. Espíritu Santo

1. Adoración de los Pastores
2. Adoración de los Magos

a. San Pedro
b. San Andrés

Ref. gráf.: Retablos II, pág. 916-918.

- el canon alargado,
- cuerpos erguidos,
- y rostros serenos y afilados.

Relieves como los de la *Anunciación y Epifanía* de Güeñes recuerdan las composiciones del taller de Viana-Cabredo.

FELIPE DE GARGOLLA RIBERO. Otro artista foráneo que simultaneó el ensamblaje con la escultura fue el riojano Felipe de Gargolla Ribero que siguió por la senda del naturalismo con una factura de tipo ingenuo y popular. Trabajó en Bizkaia, la Rioja y Burgos. Vivió algún tiempo en Bilbao, y de ese tiempo deben de ser sus intervenciones:

- en **Zamudio** (1639),
- en San Pedro de Romaña de **Trucios** (1640, sólo los relieves)
- en San Miguel de **Ahedo** (c. 1640).

Luego siguió trabajando en lugares de Burgos y la Rioja.

ANTONIO DE ALLOITIZ. Un escultor bastante señalado en Bizkaia durante este período fue Antonio de Alloitiz, que, originario de la anteiglesia de Murueta, instaló *taller en la cercana Forua*. Se movió por toda Bizkaia, la Rioja y Burgos; y se relacionó con los ensambladores Bernabé Cordero y Pedro de la Torre; y en 1643 con el vallisoletano Francisco Fremin, uno de los mejores escultores salidos del taller de Gregorio Fernández. Su activo taller le convirtió en «el principal arquitecto y escultor vizcaíno del primero de los siglos barrocos». Intervino también en el retablo mayor de la parroquia de Azkoitia.[60]

Pero parece que más que escultor, Alloytiz actuó como ensamblador y arquitecto de retablos y que dejaba la labor escultórica a otros, como *Pedro Alloytiz* y *Juan de Palacio Arredondo*. Como arquitecto prefería los soportes estriados, y fue el principal difusor de la columna de «emparrado compacto».

En 1660 se le encuentra contratando el **retablo mayor de Azkoitia**, cuya obra escultórica pudo iniciar, aunque, por razón de su enfermedad y fallecimiento, fue concluida por **Juan de Usularre**.

Tanto en las esculturas del retablo de Azkoitia como en otras que hizo para la **iglesia de San Antón de Bilbao**, Alloytiz muestra poca capacidad para dar expresión original a sus figuras. Algo más aceptables son sus *Vírgenes* de **Amorebieta** y **Mañaria**, y la *Piedad* de la **catedral de Bilbao**.

PEDRO DE ALLOYTIZ, ya citado salió del mismo *taller de Forua*, y probablemente era pariente de Antonio. De él se sabe poco con precisión y certeza:

- Debió de trabajar en el **retablo del Rosario de Deba** (Gipuzkoa).
- De él están documentados los *retablos laterales* de **Santa María de Galdakao** (1660-1665).
- Se ha pensado que pudo intervenir en el *retablo de la Inmaculada* de **Orduña**; y en **Busturia**.

Estilísticamente se ve que asimiló el arte de Gregorio Fernández a quien imita en el tratamiento anguloso de los plegados. De estilo popular debe calificarse la obra de **Gordexola**, de canon corto, bastante rigidez y clara dependencia de los modos romanistas en algunos de sus relieves como el del *Bautismo de Cristo* o la *Predicación del Bautista*.

Cuando la investigación llegue a identificar a los autores de algunas obras, por el momento anónimas, quizá tengamos que otorgar especial valor a ciertas esculturas que podemos ver en Mañaria, Gordexola, Rigoitia, Yurre y Aretxabaleta (Álava), etc.

JUAN DE PALACIO ARREDONDO II. En paralelo con Alloytiz, señalemos la obra de Juan de Palacio Arredondo II, escultor del *taller de Limpias*, probablemente hijo del ya citado Juan de Palacio Arredondo.

Adolece de dependencias del romanismo y ciertas durezas. Donde mejor se aprecian éstas es en los **relieves de Deba**.

Conocemos algunas **imágenes** suyas en las que se ve que utiliza grabados, siguiendo modelos de Gregorio Fernández en:

- Santa Maria de **Orduña**, (1648),
- Santa Maria de **Amurrio** (1655),
- la Asunción de **Artziniega** (1662).

JUAN DE AZCUNAGA, arquitecto, también vinculado al *foco de Forua*, mantiene los mismos esquemas y modelos en las esculturas de los **retablos** de:

- *Santa María de Axpe* en **Busturia** (1640)
- *San Pedro* de la parroquia de **Gernika** (1643).

● IMÁGENES IMPORTADAS

Finalmente, quien quiera conocer el patrimonio escultórico de Vasconia en este siglo del inicial Barroco no puede dejar en olvido las estatuas importadas desde Madrid, Andalucía e incluso de Italia. Destacan algunas **obras maestras**:

- el *Cristo de la Agonía* de San Pedro de Bergara, impresionante obra de **Juan de Mesa** (1626),
- el *Ecce-Homo* del convento de las Carmelitas de Larrea, de **Manuel Pereira**,
- un *San Juan niño* de la catedral de Vitoria, probablemente de **Juan de Mesa**.

4.

■ PINTORES VASCOS DEL SIGLO XVII

La pintura vasca de esta primera época del barroco es poco brillante. Llama la atención que, sobre todo la pintura llamada de caballete, haya sido cuantitativamente tan escasa. No se olvide que, en otras regiones españolas, la primera mitad del siglo XVII puede considerarse como la Edad de oro de la pintura. Frente a ese esplendor, en el País Vasco no se encuentra apenas nada que pueda ponerse, no ya

60. Sobre Antonio Alloytiz, v. J. ZORROZUA, O.c., p. 181. En relación con el retablo mayor de Azkoitia, debo al activo investigador Juan Bautista Mendizábal Juaristi, Director de Promoción Turística del Gobierno Vasco, la nota siguiente: «En un principio, participó en su traza el destacado arquitecto Bernabé Cordero; tras su muerte, la traza definitiva fue del Hermano Francisco Bautista, tracista del Colegio Imperial de la Compañía de Jesús en Madrid. Tras algunas variantes fue ejecutado por Antonio Alloytiz a partir de 1660, y terminado por Juan Ursularre Echeverria hacia 1675».

en cotejo cualitativo, pero ni siquiera con cierto paralelismo en cuanto a la técnica. La pintura sobre lienzo, tan abundante en otras regiones hispánicas, aquí es escasa.

La preferencia por la escultura retablística en la que los artistas vasco-navarros habían brillado tanto durante un siglo, desde Araoz hasta Bazcardo, debió de conformar el gusto de los fieles cristianos de tal modo que, ante aquellos relieves y bultos que afirmaban con vigor la presencia de lo divino en los lugares de oración y de culto, no se echó de menos la pintura sobre lienzo o sobre pared que quizá se consideraba de menor entidad y peso específicamente religioso. De ahí que se pusiera fácilmente el talento pictórico al servicio de la gubia del escultor, y se estimara de manera muy especial el arte de la policromía que dignificaba y embellecía la obra de los escultores y les confería ese fascinante realismo que se buscaba fervientemente en la representación de lo sagrado.

Los límites impuestos a esta historia nos obligan a marginar ese arte de policromar las esculturas, al que se dió en su tiempo una importancia mayor de la que hoy nos imaginamos.

• Pintura de importación en Navarra

Respecto a la gran pintura, de lienzos y paneles, destinados a los retablos, ante todo conviene advertir la abundante colaboración de pintores foráneos en Navarra. En general, provienen de los grandes centros de Madrid y Valladolid. Algunos de ellos vienen de Aragón a la cercana merindad de Sangüesa. Recordemos algunas:

- Para el *convento de los Trinitarios* de Pamplona pintó **Juan Carreño de Miranda** el gran cuadro de «*La fundación de la Orden Trinitaria*» (1666) que hoy conserva el Museo del Louvre.
- En la clausura de las *Agustinas Recoletas* de Pamplona se guardan lienzos de **Antonio Ricci**, **Oracio Borgianni**, **Francisco Camilo**, **Pedro de Villafranca**, entre otros.
- En la *iglesia de las Carmelitas Descalzas* de Pamplona se conservan lienzos del vallisoletano **Diego Díaz Ferreras**.

Destaquemos algunas obras de calidad y varias firmas de prestigio nacional:

- **Felipe Diriksen** en 1612 pinta el notable lienzo de «*Santa Teresa recibiendo el collar de la Virgen y San José*» recientemente descubierto en el antiguo convento de *Carmelitas Descalzas* de Tudela.
- **Pedro Orrente** dejó otra versión de este tema en *el Carmen* de Corella.
- **Claudio Coello**, para las Benedictinas de la misma villa, pintó las «*Bodas Místicas de Santa Gertrudis*» y el «*Martirio de San Plácido*».
- **Mateo Cerezo** pintó el *Cristo de Burgos* que se conserva en la *sacristía de la Victoria de Cascante*.

• Baltasar de Echave: un ilustre emigrado

No podemos, en este momento, dejar en el olvido la presencia y obra, fuera de las fronteras de Euskal Herria, de este notable pintor vasco, sobre todo por tratarse de quien es considerado como uno de los fundadores de la escuela pictórica de México.

En la instauración de esa escuela mejicana se dio ciertamente un autodidactismo, reconocido por los misioneros, que supieron aprovechar la capacidad artística de los indígenas. Pero esa capacidad, como atestiguan dos insignes civilizadores de Nueva España, Pedro de Gante y Toribio de Benavente (Motolinia), fue reforzada y orientada por la importación de obras pictóricas europeas.[61] Y juntamente con las obras, vinieron también artistas, hasta tal punto que entre los años 1550-1570 en Nueva España estaba ya organizado el gremio de pintores.

A **Baltasar de Echave y Orio** se le integra en el grupo de los fundadores de la *escuela novohispana* de pintura, junto al flamenco Simón Peyrins y a los españoles Andrés de la Concha y Alonso Vázquez.

El pintor vasco había nacido en Aizarnazabal (Gipuzkoa) a mediados del siglo XVI; y pertenecía a una familia notable pues su hermano mayor Juan Martínez fue señor de la casa solariega de Echave.[62] Baltasar de Echave tuvo sin duda una sólida formación literaria pues, ya en México, fue capaz de publicar en 1607 su obra *Discursos de la antigüedad de la lengua cántabra*,[63] en un castellano de notable calidad literaria. De su formación artística no hay ninguna documentación, aunque se ha conjeturado que, habiendo residido en Sevilla antes de embarcar para las Indias, pudo asimilar, de alguna manera, la pintura manierista del momento. Con datos documentales que aportan mayor probabilidad, se supone que llegado a México en 1573 y casándose en 1582 con la hija del pintor Francisco de Zumaya debió de haber sido discípulo de su suegro y formarse en su taller.

Baltasar de Echave Orio (a quien no debe confundirse con su hijo *Baltasar de Echave e Ibia* ni con su nieto, *Baltasar Echave y Rioja*, ambos pintores) ha sido un artista bastante investigado y estudiado por historiadores de la pintura mexicana.[64] De él sabemos que, en los 30 años, más o menos, que duró su vida activa (murió en torno a 1620) realizó una obra muy abundante; pero las consecuencias vandálicas que produjo la Ley de la Nacionalización de los Bienes del Clero (1859) facilitaron la dispersión y destrucción de gran parte de la pintura religiosa novohispana y concretamente la que Baltasar de Echave realizó para varios retablos de iglesias de la República. Actualmente, el elenco de sus obras que puede interesarnos se distribuye así: solo ocho obras firmadas y fechadas; once atribuidas por especialistas; y dieciséis conocidas por referencias literarias pero no localizadas. La mayoría son de tema religioso, aunque hizo también algunos retratos.

Echave tuvo una clientela importante, pues consta que trabajó para el cabildo de la **Cate-**



Retablo mayor del Convento del Carmen. Tudela (N).
Ref. gráf.: El Arte en Navarra II, pág. 462.



Fundación de la Orden Trinitaria. Museo del Louvre.
Ref. gráf.: C.M.N. V, lám. 55.

61. Mina RAMIREZ MONTES, «Arte en tránsito a la Nueva España durante el siglo XVI». En *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas,* vol.XV,, nº 60 (México 1989), pp. 203-210.
62. Manuel TOUSSAINT, *Pintura Colonial en México*. México 1990, pp. 86.
63. En el frontispicio de este libro, dedicado al Conde de Lemos, hay un grabado con la efigie del autor, el escudo de su familia y en torno una inscripción latina, declarándose tan experto con la pluma como con el pincel: *Patria et penicillum et calamum utroque aeque artifex. D.D.*
64. Manuel TOUSSAINT, *Arte Colonial en México*. 2ª ed. México 1962; Idem, *Pintura Colonial en México*. México 1965; José Bernardo COUTO, *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*. Edición preparada por M. Toussaint. Fondo de Cultura Económica, 1947; Diego ANGULO IÑIGUEZ, *Historia del Arte Hispanoamericano*. Barcelona 1945-50, t. I, 386-390; George KUBLER y Martín SORIA, *The Art and Architecture of Spain, Portugal and theirs Americans Dominios 1500-1800*. The Pelikan History of Art 1959; Francisco STASTNY, «Maniera y contramaniera en la pintura latinoamericana». *La dispersión del Manierismo. Documentos de un Coloquio*. México 1980, pp. 197-230; Elisa VARGAS LUGO, *La expresión pictórica religiosa y la sociedad colonial*. En «Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas». Vol. XIII, nº 50/1, México 1987, pp. 61-76; José Guadalupe VICTORIA, *Un pintor en su tiempo. Baltasar de Echave Orio*. Univers. Nac. Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Estéticas. México 1994.

VICENTE BERDUSÁN

RETABLO MAYOR
LA IGLESIA DE
SANTIAGO APÓSTOL.
FUNES (N).



"Calvario".



"San Miguel Arcángel".



"Santiago Matamoros".

Ref. gráf.: Archivo Sahats.

dral Vieja de México, para los Franciscanos, para los Jesuitas y para la catedral de Puebla; pero la datación de sus contratos con esas iglesias pudo ser discontinua, con lo cual no tenemos elementos suficientemente seguros para estudiar por qué pasos evolucionó estilísticamente. Todos los investigadores afirman esa **evolución**, *desde un manierismo de tipo flamenco o florentino hasta un barroco inicial.*

La datación segura de su producción se inicia en 1606 con un cuadro de la **Virgen de Guadalupe** (de propiedad privada), y un lienzo sobre el **Martirio de San Ponciano** (hoy en la Pinacoteca Virreinal de San Diego) realizado por encargo de un particular.

• **El Martirio de San Ponciano** es una tabla en la que el cuerpo desnudo y luminoso del mártir, atado y pendiente de lo alto, destaca en el centro de una compleja composición de varios personajes (juez, verdugos y ángeles) sobre un fondo de arquitecturas. Este cuadro basta para mostrar que su autor domina el dibujo anatómico, el colorido y la perspectiva lineal.

PARA LOS JESUITAS. Los jesuitas de la *Casa Profesa de la Ciudad de México* le encomendaron el antiguo retablo mayor de su iglesia; y de ella se han conservado los cuadros de *La Adoración de los Reyes* y *La Oración del Huerto* (ambos en la Pinacoteca Virreinal de San Diego).

• **La Adoración de los Reyes** revela igualmente un Echave buen dibujante y colorista, aunque el empeño de crear distancias en profundidad le ha llevado a alguna incorrección, como la de la situación del rey anciano arrodillado, que no parece adecuada pues, por su dimensión y su posición, su figura se viene a un primer término en incongruencia con la cercanía al Niño Jesús cuya mano está besando.

• **La Oración del Huerto** muestra un estilo de composición en profundidad que va a ser característico de Echave, sin que se pueda hablar de un claro barroquismo.

Más objetivamente puede hablarse de un cierto influjo flamenco en el tratamiento de detalles accesorios, que le pudo llegar mediante las tablas del flamenco italianizante Martín de Vos (1532-1602) que no escaseaban en México.

De *La Oración del Huerto* se ha dicho que está inspirado en un grabado flamenco; si es así, el artista vasco ha sabido personalizarlo logrando expresar en el rostro del Señor juntamente la angustia de una agonía y el divino abandono a la voluntad del Padre con tan elocuente belleza que con razón se ha considerado este cuadro como «uno de los mejores que se pintaron en la Nueva España».[65]

• **El martirio de San Aproniano.** Para la *Casa Profesa de los jesuitas de la ciudad de México* pintó también Echave el **Martirio de San Aproniano,** un mártir cuyas reliquias se conservaban y veneraban en su iglesia, un cuadro que ha merecido largos comentarios por parte de los historiadores de la pintura novohispana.

Se trata, como en el cuadro de San Ponciano, de una composición muy amplia y compleja con abundantes personajes rodeando la figura central del mártir (exhibiendo un bello cuerpo semidesnudo) en el momento en que va a ser degollado, y situados a diversas distancias, desde los de medio cuerpo en primer término hasta los que apenas son perceptibles en la lejanía.

Lo notable de este cuadro, que a Santiago Sebastián le ha hecho recordar a los manieristas florentinos y escurialenses,[66] aparte sus dimensiones y su complejidad de contenido, es la sabia perspectiva que aquí, además de ser correcta linealmente, se torna también atmosférica, anunciando la gran pintura que distinguirá a los grandes artistas del siglo XVII.

• **San Ignacio de Loyola.** Tampoco podemos omitir una mención del cuadro de San Ignacio de Loyola, recientemente descubierto por la profesora Elisa Vargas Lugo en la sacristía de la *iglesia de la Compañía,* en *Guanajuato*, y que sin duda se debe al pincel de Echave Orio. Se da la circunstancia de ser uno de los más tempraneros retratos del Fundador de la Compañía, cuando acababa de ser beatificado.

Al valor de su antigüedad debe añadirse su calidad pictórica, pues el artista ha logrado dar al rostro demacrado del santo, a quien se le presenta entre dos ángeles bajo la paloma del Espíritu Santo, arrobado en la visión divina, con rostro demacrado pero transido de misticismo, como se le presenta en el retrato más antiguo y oficial, el de Sánchez Coello, y como no será habitual ver representado al santo de Loyola en los retratos del barroco, generalmente fríos y convencionales.

PARA LOS FRANCISCANOS. Otro conjunto de pinturas de Echave se destinó a la iglesia franciscana de Santiago de Tlatelolco, consagrada en 1609. De él se conservan hoy al menos dos lienzos: *La Porciúncula* y *La Visitación*; algunos suponen que también pertenecieron a dicho conjunto *La Anunciación* y *La Presentación en el Templo*, conservadas en la Pinacoteca Virreinal.

• **La Porciúncula.** En La Porciúncula –la Virgen concediendo a San Francisco indulgencia plenaria para los visitantes de dicha iglesia– se comprueba la capacidad del artista vasco para distribuir holgadamente cinco personajes situados en una preferente línea diagonal con posturas y expresiones diferentes.

Es, a nuestro juicio, la obra de Echave mejor compuesta, si por composición entendemos (como debe ser) no la ordenada distribución de personajes, sino la orgánica disposición de los valores plásticos (luces, colores, etc.).

• **La Visitación.** En La Visitación resulta un hallazgo original la manera de presentar a las dos santas mujeres, de frente al espectador, cogidas de la mano y seguidas de sus esposos.[67]

En el caso de que las otras dos obras aludidas fueran de Echave Orio, habría que ver en ellas un cierto inicio del cambio estilístico.

• **La Anunciación.** En La Anunciación, se echa de ver un cierto teatralismo en las posiciones de ambos personajes y una gesticulación declamatoria más propia del barroco.

65. J.G. VICTORIA, *Un pintor en su tiempo. Baltasar de Echave Orio*, p.107.

66. S. SEBASTIAN, *El arte iberoamericano del siglo XVI*, En S.A., v. XXVIII, pp. 247-250.

67. Diego Angulo sugiere la posibilidad de que tal novedad le hubiera sido inspirada a Echave por algún grabado. O.c., II, 388.

• **La Presentación.** El cuadro de La Presentación ofrece a Echave (como ha sido habitual en los pintores que han abordado este tema) la ocasión para una composición compleja: una docena de figuras, alguna de ellas de medio cuerpo en primer término, y otras en el fondo, todo enmarcado en una estructura arquitectónica de perspectiva geométricamente correcta. Sin embargo, junto a la belleza y expresividad de ciertos semblantes que acusan la mano del maestro, hay rostros (incluso el del mismo Niño Jesús) algo incorrectos que han hecho pensar que este cuadro es una obra de taller.[68]

En la catedral. Situamos en la catedral de Mexico:

• **Cristo atado a la columna.** En la catedral de México se conserva otro de los cuadros firmados por nuestro artista: el de *Cristo atado a la columna*, un episodio de la Pasión que aquí ofrece la originalidad de presentar a San Pedro y a un donante como testigos de la flagelación del Señor, junto con dos ángeles consoladores y otras figuras en el fondo del cuadro. Fechado en 1616 tiene que ser uno de los últimos cuadros de Echave, y testimonia un cierto barroquismo por la búsqueda del movimiento en una escena forzosamente estática por su contenido, y por el contraste entre los cromatismos luminosos de los cuerpos y el fondo oscuro del espacio. En todo caso, y a pesar de cierta incorrección anatómica, es una buena muestra de la capacidad del artista para dar expresividad a los rostros.

• **El martirio de San Sebastián.** Otro de los lienzos que se exhibían en la catedral mexicana (y que desgraciadamente pereció en el incendio de 1967) representaba el Martirio de San Sebastián. Basta la fotografía de esta pintura para calificarla, por sus escorzos y su juego de luces sobre una atlética anatomía, como una excelente muestra del manierismo de Baltasar de Echave, si, como asegura José Guadalupe Victoria, es muy probablemente una obra del pintor vasco. Se diría que Echave se hubiera inspirado en el grandioso **San Sebastián** de El Greco que conserva la catedral de Palencia.

Atribuciones. Entre otras obras atribuidas al pintor vasco destacaríamos dos que nos parecen de especial valor.

• La **Institución de la Eucaristía** de la *catedral de Texcoco*, parece inspirarse en un cuadro de Cornelis Cort; pero su composición, a nuestro juicio, no tiene la densidad unitaria que encontramos en el grabado flamenco; en cambio, tiene la ventaja de ofrecernos el autorretrato del artista en el apóstol que, a la derecha, en primer término, vuelve la cabeza para mirar al espectador.[69]

• **El Redentor flagelado**. De la *catedral de México*, es un lienzo en el que, rodeando al Redentor flagelado, se ven varios ángeles consoladoress y San Pedro y un donante al lado derecho. También aquí se ha pretendido ver una derivación de un grabado de la época. La intensa expresividad de los rostros parece sugerir la autoría de Echave, aunque en el cuadro no faltan algunas incorrecciones anatómicas que le quitan valor.

• **Dos cuadros**. Por provenir de la antigua *iglesia de la Profesa*, a Echave se le han atribuido también dos cuadros interesantes:

- el denominado **Las dos Trinidades** (representando la Trinidad Divina y la terrestre de Jesús, María y José), que es un ejemplo de composición en círculo, pero ateniéndose más a la distribución de personajes que a la organización de los elementos plásticos;
- y la escena de **Pentecostés**, un cuadro al que, como en otros casos, se le ha buscado su origen en un grabado del pintor Ludovico Carli del Museo florentino de los Ufizzi.

• **En el retablo de Xochimilco**. Expertos conocedores de la pintura novohispana, como Manuel Toussaint, Diego Angulo, Elisa Vargas Lugo y José Guadalupe Victoria han juzgado que, del famoso y admirado retablo de Xochimilco,[70] pueden atruibuirse a Echave Orio **varias tablas**, dando por supuesto que tan amplio conjunto debe de ser una obra colectiva.

Valoración. Resumiendo, diríamos que, en el campo casi desértico de la pintura vasca del siglo XVII, es obligado destacar la obra de este artista emigrado a Nueva España, que, sin ser clasificable entre los insignes artistas de ese siglo, merece una estima especial.

Mantuvo siempre un manierismo, perceptible en la esbeltez de las figuras, en sus reiterativos escorzos y en una cierta preferencia formalista por los claroscuros y las posturas forzadas y, al principio, hasta por un moderado tenebrismo.

Su paleta se enriquece poco a poco, quizá influenciado por modelos venecianos, para terminar en un mayor naturalismo y en tonalidades sobrias y grises, probablemente por una relación progresiva con modelos hispánicos.

Su valor como pintor del siglo XVII está, sobre todo, en su capacidad para dar expresiones muy vivas y muy variadas a los rostros. A pesar de la escasez de sus obras conservadas y documentadas, los especialistas le identifican por ciertos rasgos bastante permanentes:

- la preferencia por las composiciones en diagonal;
- los rostros femeninos, que son generalmente ovalados, de amplia frente y boca pequeña de labios ligeramente carnosos, párpados abultados y dedos largos;
- los plegados de los ropajes, que en un cierto período al menos, son angulosos y acartonados;
- el tipo de ángel, de cuello esbelto y de cabellera ensortijada que deja libres las orejas;
- el gusto por la belleza atlética de cuerpos desnudos masculinos tendente a cierta sensualidad;
- y una notable expresión de impasibilidad en los rostros de los mártires.

En algunos de estos rasgos se ha pretendido ver una marcada influencia de Martín de Vos.

VICENTE BERDUSÁN



"Transverberación de Santa Teresa" en el retablo mayor la iglesia de Santiago Apóstol. Funes (N).
Ref. gráf.: Archivo Sahats.



"Bodas místicas". Catedral de Tudela (N).
Ref. gráf.: Archivo Iñaki Aguirre.



"Santa Cecilia" en el retablo mayor de la iglesia de Santiago Apóstol. Funes (N).
Ref. gráf.: Archivo Sahats.

68. M. TOUSSAINT, Pintura Colonial en México, p. 93. Este prestigioso historiador de la pintura mexicana y especialista en los Echave precisa que en España deben de conservarse varias pinturas de Echave Orio; concretamente cita un **San Francisco en éxtasis**, propiedad de la familia Arguinzóniz de Durango, Bizkaia. Ibid., p. 95.

69. J.G. VICTORIA, «Los autorretratos de Baltasar de Echave Orio». En *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n. 53, 1983, pp. 75-79.

70. J.G. VICTORIA, *Un pintor en su tiempo. Baltasar de Echave Orio*, pp. 139-146.

❶


IHS
S. Francisco Xavier de la Compañia de Jhs Apostol de las Indias, y Patron del Reyno de Navarra

1.- "San Francisco Javier". Convento de las Concepcionistas Recoletas. Pamplona. 2.- "Martirio de San Plácido" de Claudio Coello. Museo de la Encarnación. Corella (N). 3.- "San Benito y Santa Escolástica" de Jiménez Donoso. Museo de la Encarnación. Corella (N). 4.- "Bodas místicas de Santa Gertrudis" de Claudio Coello. Museo de la Encarnación. Corella (N). 5. "La Inmaculada" de Diego González de la Vega. Lumbier (N).



❷



❹

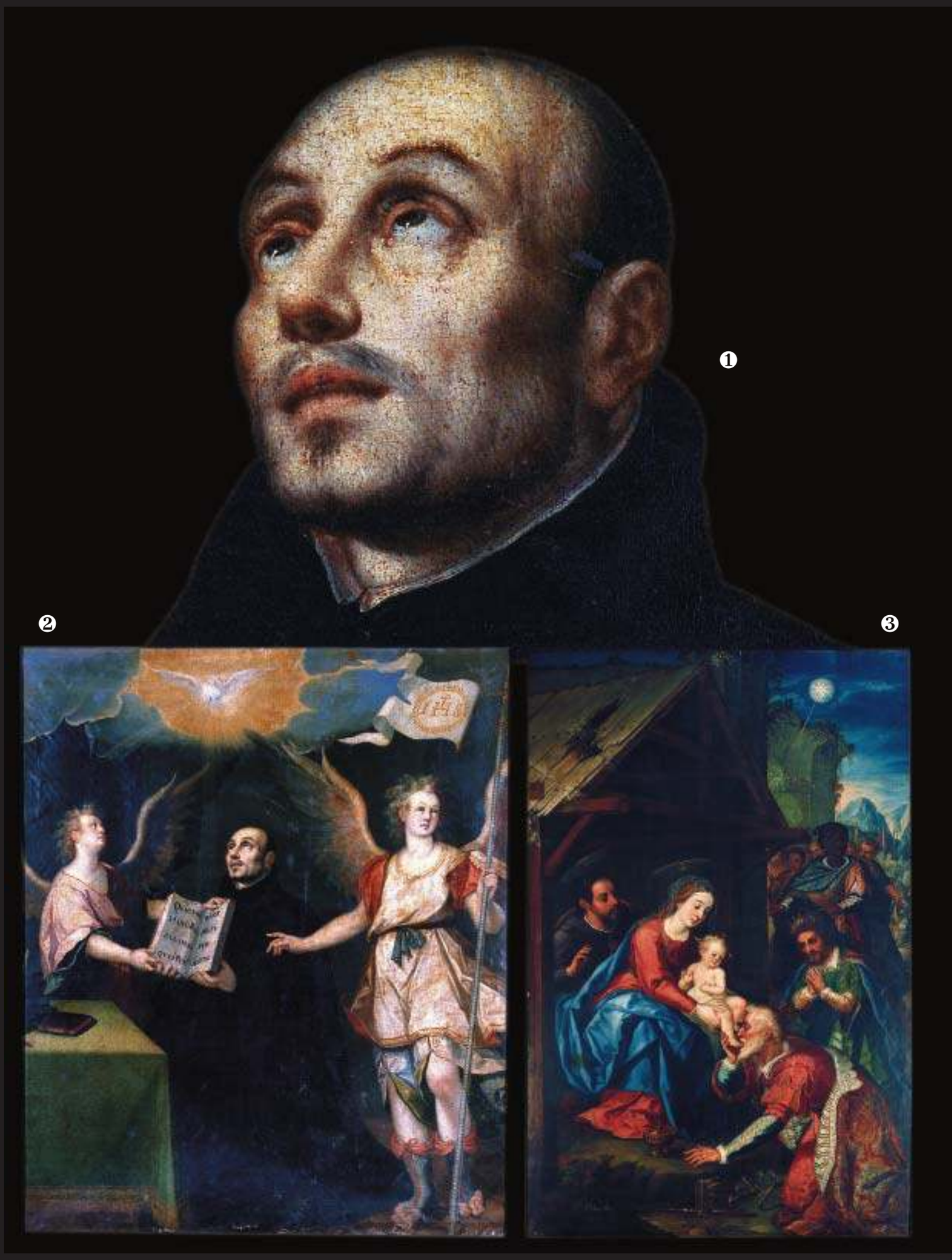


❸



❺

Baltasar de Echave



❶

❷

❸

1.- San Ignacio de Loyola (detalle). 2.- San Ignacio de Loyola. Iglesia de la Compañía, en Guanajuato de México.
3.- "Martirio de San Aproniano". Casa Profesa de los jesuitas de la ciudad de México .
4.- "Adoración de los tres Reyes Magos". Pinacoteca Virreinal de San Diego.





❶

❷

1.- "La Inmaculada niña". Catedral de Tudela (N). 2.- Retablo mayor de la iglesia de Santiago Apóstol. Funes (N). 3.- "Imposición del escapulario". Museo de Navarra. Pamplona. 4.- "La Sagrada Familia". Museo de Navarra. Pamplona. 5.- "Santa Catalina". Museo de Navarra. Pamplona. 6. "Coronación de la Virgen". Museo de Navarra. Pamplona. 7.- "San Francisco Javier bautizado". Iglesia de San Jorge. Tudela (N).



VICENTE BERDUSÁN



"Pentecostés" en la capilla del Espíritu Santo en la Catedral de Tudela (N).
Ref. gráf.: Archivo Sahats.



Retablo de Santo Tomás de Villanueva. Catedral de Tudela (N).
Ref. gráf.: Archivo Sahats.

En todo caso, Baltasar de Echave Orio supo personalizar las influencias recibidas y adquirir un crédito artístico que debió de ser grande durante su vida y que ha sido todavía más valorado en nuestro siglo.

Fray Juan de Torquemada, que le conoció cuando pintó el retablo de Tlatelolco, le calificó como «único en su arte».[71] Tras un período en que, a falta de documentación, se confundían las pinturas de Baltasar de Echave Orio con las de su hijo, Baltasar de Echave e Ibia, e incluso con las de su nieto, Echave y Rioja, en el siglo XIX, el escritor José Barnardo Couto inició la rehabilitación crítica del pintor vasco,[72] y posteriormente, en el curso del siglo XX, prestigiosos historiadores del arte han dedicado a Echave estudios monográficos, no escatimándole elogios.

Manuel Tousaint, el primero que estudio a fondo a nuestro artista, piensa que el arte de Baltasar de Echave Orio «alcanza verdaderas excelsitudes del Siglo de Oro»[73] y más tarde le considera como «la personalidad más esplendorosa de todo nuestro arte colonial».[74]

Diego Angulo también es muy positivo en sus juicios críticos sobre su obra.

Francisco Stastny destaca su capacidad para realizar una síntesis personal entre el manierismo y el naturalismo flamenco.

Elisa Vargas Lugo, la prestigiosa historiadora del arte mexicano, le juzga como «uno de los artistas clave en la pintura novohispana», subrayando el audaz manierismo de Echave que debió de ser prontamente frenado por el ambiente antimanierista creado en la Nueva España por las consignas iconográficas del Concilio de Trento.[75]

• VICENTE BERDUSÁN: UN MAESTRO LOCAL

El interés que por la pintura de la Corte madrileña manifiestan estas frecuentes aportaciones foráneas se aviene perfectamente con el «estilo cortesano» que va a caracterizar la manera de hacer del más fecundo de los pintores que podríamos llamar locales: **Vicente Berdusán**. Es en la Ribera navarra donde este artista aragonés, nacido en Ejea de los Caballeros en 1632, dejó la mayor parte de su obra pictórica. De su etapa formativa, no obstante su abundantísima obra y el indudable prestigio de su taller, nada podemos decir documentadamente. Lo cierto es que su labor llenó casi medio siglo: desde 1655, fecha en que, con motivo de su boda se instaló en Tudela, hasta su muerte en 1697.

Sus pinturas se pueden ver:

- en la **catedral de Tudela** (sala capitular y retablos del Espíritu Santo y de Santo Tomás de Villanueva),
- en **iglesias** de **Tudela**, de **Corella**, **Villafranca**, **Fitero**, **Mélida**, **Cintruénigo**, **Valierra**, etc.
- en *retablos* de **Olite** y **Funes**,
- en *lienzos* de la **ermita de Zuberoa** (Roncal), etc.
- en el *convento de Santo Domingo* de Pamplona está la **Apoteosis de Sto. Tomás de Aquino**, (firmado en 1664).

Algunas de sus obras llegan a Aragón.

Estilo. Casi toda su producción es religiosa y cubre la segunda mitad del siglo, cuando van desapareciendo los grandes pintores de la época de los Austrias. A falta de documentación sobre su formación, pueden hacerse conjeturas pues en él se descubren reminiscencias de casi todos los pintores célebres del momento: Velázquez, Ribera, Murillo, Valdés Leal, Rizzi, Carreño, Herrera el Mozo, y hasta de algunos de sus coetáneos como Claudio Coello y Antolínez.

La abundancia de la obra salida del taller de Berdusán se debió sin duda a un cierto aumento de prosperidad económica que debió de producirse en Navarra y Tudela en el último tercio del siglo, cuando los conventos religiosos renovaron sus iglesias barrocas.

Berdusán evoluciona desde el tenebrismo hacia una pintura más luminosa y colorista. Casi siempre es fiel a la técnica postvelazqueña de la pincelada suelta y valiente, buscando esa pintura de atmósfera que ha dado la inmortalidad a Velázquez, y unos efectos vaporosos, que Berdusán intenta frecuentemente conjugar con cálidos cromatismos venecianos; es decir, un eclecticismo con el que parece querer disimular las deficiencias de su dibujo.

Buscando sin duda el expresivismo, da a sus figuras unas posturas forzadas, en cabezas y brazos, que adolecen de afectación. No le falta capacidad para las composiciones dinámicas; pero, cuando aborda escenarios complejos, le absorbe el empeño narrativista más que la unidad plástica de la composición.

En algunos lienzos parece inspirarse en Rubens (la **Conversión de San Pablo**, en **San Jorge** de Tudela, la **Epifanía** de la Ermita de la Esperanza, de Valtierra, etc.), pero si tuviéramos que vincularlo con alguno de los más famosos maestros de su siglo, habría que citar a sus coetáneos Juan Carreño y Francisco Ricci.[76] Todo ello no impide que le debamos algunas obras maestras como la deliciosa **Inmaculada Niña** del *Hospital tudelano de Santa María de Gracia*, firmada en 1663, radiante de dulzura zurbaranesca.

Dada la abundancia de su producción, es muy posible que fuera a veces ayudado por su hijo *Carlos*, que es quien en 1664 firma el cuadro de **Sta. Teresa doctora**, del citado *convento de Santo Domingo*.

• OTROS PINTORES LOCALES

Otros nombres de pintores que tuvieron algún renombre son:

- **Matías Guerrero** que se instaló en Corella,
- **Sebastián García Camacho**, que a fines del siglo pintaba en iglesias de Tudela.

En la merindad de Olite trabajan en el siglo XVII pintores de mediana calidad. En alguno de ellos se hace patente el influjo de la escuela madrileña, como en:

71. *Monarquia Indiana*. México 1975-1983, t. IV, p. 314.
72. José Bernardo COUTO, *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*. México 1947, pp. 162 ss.
73. Arte Colonial en México, p. 73.
74. *Ibid*. pp. 95-96: «Nacido al amor de la suave lumbre italianizante, que alumbra el fin del siglo XVI, va sintiendo en sus venas el rudo vigor de su raza y, a la vista de los cuadros que llegaban de la metrópoli y de los pintores que venían a la colonia, se hace más sobrio, entona su coloración en gamas dulces y llega al equilibrio perfecto en un artista del Renacimiento hispano... Así Echave pudo pasar por un maestro español de principios del XVII, contemporáneo de Pacheco y de Ribalta y precursor de Zurbarán y de Velázquez. Su figura debe inscribirse en el glorioso cuadro de la pintura española del siglo XVII y salvar así, en justiciero impulso, la doble muralla de la distancia y del tiempo».
75. *La expresión pictórica religiosa y la sociedad colonial*. En «Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas», México, 50/1, 1982, p. 64.
76. José del GUAYO y LECUONA, *La pintura de Vicente Berdusán*. En «Historia del Arte en Navarra», n. 33.
77. C.M.N. II, 1, p. 475.
78. M. VALBUENA PRAT, *La novela picaresca española*. Madrid 1946, p. 26.
79. J.J. MARTIN GONZALEZ, *Gregorio Fernández*, p. 275.

- **Antonio Castrejón**, contemporáneo de Berdusán, quien firma el gran lienzo barroco de la *Asunción*, en el **convento de los Franciscanos de Olite**.

Algo parecido puede decirse de la calidad de los lienzos pintados por los:

- **hermanos Ibiricu**, *Pedro*, *Miguel Martín*, todos ellos muy activos en los conventos estelleses desaparecidos.[77] De un **Pedro Ibiricu**, quizá el padre de la saga, debe de ser el **Martirio de San Sebastián**, de la *iglesia de San Pedro de Estella*, buen ejemplo del realismo tenebrista propio del momento.

5.

■ Síntesis

Al dar por concluida esta reseña del arte vasco en el siglo XVII, uno tiene la vaga sensación de haber sido excesivamente generoso en la atribución de valores realmente creativos. Comparado con el siglo anterior, y también con el arte coetáneo de la corte hispánica, parece iniciarse una cierta decadencia en la originalidad y calidad estética del arte del primer barroco en Euskal Herria. Y el historiador se pregunta si no ha querido paliar la carencia de estrellas de primera magnitud, con la desnuda enumeración de satélites sin luz propia.

No insistiremos aquí en las causas de este declive cultural y artístico que presenta este «*sobrio barroco*», como hemos querido calificar el *arte del siglo XVII en el País Vasco*: la crisis demográfica, el retraimiento de la producción minera americana, el absentismo mercantil de una burguesía con aspiraciones de nueva nobleza, el empobrecimiento de la Iglesia, la peste que, en varias ocasiones, asoló los puertos cantábricos, la decadencia de la industria férrica, la ruralización de la economía, la «rebelión de la sal» anticipo de futuras «machinadas»,.. todo presagiaba el final de la anterior prosperidad.

● Vida y arte en el barroco

El arte del siglo XVII revela, como siempre ocurre, en claves más o menos enigmáticas, esa crisis general y la tesitura moral y espiritual que tal situación generaba en la sociedad de la época. Es el desfase cronológico que nos revela frecuentemente la historia de las sociedades humanas, entre la vida y el arte que la expresa. Cuando el heroísmo es más añoranza que realidad es cuando Baltasar Gracián puede escribir «El Héroe». Después de las honrosas y caballerescas hazañas del emperador Carlos y las temerarias empresas del Rey Prudente, los fracasos y caídas de los validos de los siguientes Austrias obligan a una profunda reflexión y a las prudentes conclusiones, sabiamente formuladas en las geniales Empresas Políticas escritas por Diego Saavedra Fajardo, indudablemente más genial escritor que estratega político.

Cumbres de la vida real del siglo XVI como Hernán Cortés, Francisco de Javier o Teresa de Ávila, ahora son relevados por genios como Quevedo, Zurbarán o Calderón. Después del siglo en que vivieron santos de gran talla sobreviene otra generación que necesita sublimar y mitificar tales figuras.

Lo que antes fue vida y acción, ahora pasa a ser recuerdo artístico o literario, y motivo de nostalgia. Los héroes quedan en la pintura y escultura, en los relatos, en las comedias sacras. A la vida real de santos como Ignacio de Loyola, Juan de la Cruz, Tomás de Villanueva o Juan de Dios, sigue «el siglo de los imagineros y de los grandes pintores de la era barroca, de los grandes dramaturgos de la catolicidad, desde el vital Lope a la apoteosis alegórica de los autos sacramentales.[78]

El arte literario, con su lenguaje más directamente conceptual, puede expresar con más evidencia estos matices de la mentalidad y la cultura de una época; y la literatura picaresca del momento, desde el Guzmán de Alfarache (1599) hasta el Estebanillo González (1646), reflejaron ese medio siglo que quizá merecía más la ironía que la sátira.

El historiador se pregunta si las artes plásticas de este primer barroco no habría que interpretarlas también a esa luz, y descubrir una mueca de desaliento e impotencia en esos programas con los que, en este siglo de las grandes fachadas, se montan detrás de ellas bóvedas de yeserías. Habría que preguntarse si a las mentes agudas y clarividentes de la época no se les escapaba una sonrisa irónica ante tanta estatua declamatoria, cuando veían que los artistas se declaraban ineptos para terminarlas en la fecha convenida y los patronos incapaces de pagar los precios estipulados; y cuando, en fin, la Iglesia misma prefería, en sus retablos, imágenes de sus pasadas glorias más que relieves narrativos y convincentes, como si, consciente de su propia flaqueza, quisiera dispensar a sus propios santos de la obligación de mostrar con hechos su santidad.

En el Renacimiento se vivió con intensidad: en el siglo XVII se invita a todos a la reflexión, desde la «atalaya de la vida humana» (título de la Segunda Parte del Guzmán de Alfarache). Después de una religión vivida con la seriedad de una tragedia real, sobreviene el gesto del desengaño o el mohín de la ironía; y si se tiene una fe ardiente, la necesidad de ver la vida «sub specie aeternitatis». Después de los excesos de la Inquisición vienen las rigideces de la prudencia y las asperezas de la crítica. El historiador empieza a comprender el inevitable destino de esas generaciones del siglo XVII en las que apuntan sin rebozo la desilusión y el humor crítico, actitudes que en siguientes generaciones desembocarán en un frío escepticismo y en la despiadada censura de los filósofos enciclopedistas del siglo XVIII. Pero, por el momento, lo que se siente es la conciencia de un fracasado anhelo de heroísmo y santidad más que hechos reales vividos conforme al ideal evangélico. Es verdad que el gusto por las apariencias había empezado años antes, por ejemplo, cuando en 1578, para un retablo de Santa María de Durango, se rechazó el proyecto de Anchieta por ser pequeño, y se prefirió el de Ruiz de Zubiate «por ser de mayor coste y suntuosidad». El arte del primer barroco acentuó esa ambición, y hoy nos hace sentir que las grandiosidades del barroco setecentista son más ostentación que realidad, y que detrás de su aparatosa prestancia solo hay el débil tejido de un anhelo destinado al fracaso.

Notemos también que el pensamiento de la muerte, que en el Renacimiento se procuraba exorcizar con la idea de la gloria y la fama *post mortem*, en el Barroco adquiere toda su desnuda fuerza como fracaso inevitable. Ahora la muerte hace sentir la vida como *vánitas*, y obliga en consecuencia a prepararse a ella con las buenas obras, como podía ser la fundación de iglesias, conventos y otras obras pías. Si el Santo Entierro del escultor Pedro Roldán y la fundación del Hospital de la Caridad de Sevilla se debieron al sentimiento que el célebre Miguel de Mañara tuvo de la caducidad de todo lo humano, la fundación del Convento de las Concepcionistas de Tafalla tuvo la misma motivación, «previniendo los vientos y peligros de la mar y la incertidumbre del vivir», como dictaba en su testamento la esposa del gobernador de Guatemala, doña María Turrillos.

Observado así el primer arte barroco, con sus contradicciones, se encuentra cierto sentido a la austeridad con que se conciben y trazan las fachadas arquitectónicas; pero, por otra parte, se comprende también que los patrocinadores de tales empresas edilicias las desearan y planificaran con tal grandeza y suntuosidad que luego no pudieran cumplir sus compromisos financieros. Se comprende que en el convento de Aranzazu fuera preciso liquidar una buena parte del tesoro de platería y joyería que guardaba el convento; y que al propio Gregorio Fernández tuvieran que ofrecerle varias alhajas como garantía de pago, y que Diego Valentín Díaz recibiera una cruz de oro.[79] Se comprende también que algunos artistas como Latijera, acabaran como prófugos de la justicia, o procesados o encarcelados por insolventes como Martín Ruiz de Zubiate.

Es curioso e interesante comprobar cómo el arte y la literatura van llevando los temas más santos y sagrados al límite de la banalización vulgar y pretenciosa, y hasta de la profanidad. Parece anunciarse el gusto por el arte de la caricatura. Pero, por otra parte, el historiador reflexivo se pregunta también si esa actitud crítica de

las personas más clarividentes de la sociedad (Gracián, Saavedra Fajardo, etc.) no es el legítimo reflejo de lo más positivo que aportó la llamada «Restauración Católica», y si tal actitud no está más cerca de la lógica del Evangelio que la exaltada adhesión popular a la pureza doctrinal y fundamentalista impuesta, en el siglo anterior, por la Pragmática de Felipe II.

Es probable que la convivencia, en una misma época, de una generación que hereda el ímpetu renovador de las reformas protestante y católica y los que intuyen y sienten más o menos conscientemente la inutilidad o imposibilidad de los heroismos y la necesidad de dejar que se apaguen tales ardores se expresa en el polimorfismo del arte barroco, bajo cuya etiqueta pueden albergarse las rubicundas carnaciones de Rubens junto a las grises estameñas monacales de Zurbarán: y, en nuestra Euskal Herria, la sobriedad elocuente de Bazcardo y los discípulos de Gregorio Fernández puede continuarse en la oratoria gesticulante de los imitadores de Bernini.

El «Heroismo» que Weisbach señala como característica del arte del Barroco no es realidad vivida sino nostalgia. El reconocimiento de la honradez se tiñe de ironía en el *Criticón* de Baltasar Gracián, en el que triunfa el sentimiento de desengaño y la necesidad de la prudencia. Es significativo que se considere a Zurbarán como el pintor más representativo de esta época. Nunca se prescinde del fondo oscuro sobre el que se proyectan las tenues luces de la vida real, como en los cuadros del gran pintor extremeño y en los del vasco Baltasar de Echave. Se desenmascara al vano sentido del honor y de la nobleza terrenal (Valdés Leal). La gloria mundana se siente ahora como vanidad de vanidades. «No quiero tener honra ni verla», dicen los protagonistas de la novela picaresca de ese siglo. Y Guzmán de Alfarache, improvisado soldado, piensa: «Mi capitán muere por no ser tan cuerdo como yo». En todo caso, mientras los historiadores del arte barroco hispánico siguen intentando proporcionar «claves que permitan comprender esa convivencia entre declive y esplendor, entre fiesta y melancolía», los historiadores del Arte Vasco del siglo XVII seguirán preguntándose por qué, en este país, ese «esplendor» fue tan sobrio, y esa «fiesta» tan recatada.

Bibliografía

AA.VV.: *Debako Santa Maria. Itxas Herriko eliza/Santa María de Deba.Una iglesia marinera. Historia-Zaharrberrikuntza*. Donostia/San Sebastián 1999.

AA.VV.: *Navarra. Historia y Arte. Tierras y Gentes*. Pamplona 1984.

AA.VV.: *Museo de Navarra*.Pamplona 1998.

AA.VV. *Monumentos de Bizkaia*, 4 vols. Bilbao 1987.

AA.VV. *Patrimonio Histórico de Bizkaia*. I-II, Bilbao 1999.

AGUERA ROS, J.C.: «La pintura española foránea del s. XVII en Navarra: notas para un balance y estado de la cuestión». En *P.V.*, n. 198,, 1993, pp. 29-50.

ALDABALDETRECU, R.: *Iglesia de Santa María (Nuestra Señora de la Asunción) de Deba*. San Sebastián 1989.

ANDRES ORDAX, S.: *La escultura de la época barroca en Álava*. Valladolid 1973 (Tesis doctoral inédita).

ANDRES ORDAX, Salvador: «BARROCO».En AA.V., *País Vasco. Tierras de España*. Madrid 1987, pp. 251-288.

ANDRES ORDAX, S.: *Gregorio Fernández en Álava*. Vitoria 1993.

ANGULO IÑIGUEZ, D.: «Pintura del siglo XVII». En ARS HISPANIAE, XV, Madrid 1971.

ANGULO IÑIGUEZ, D.: *Historia del Arte hispanoamericano*. Barcelona 1945-1950.

ARRAZOLA, Mª Asunción: *Piedras y maderas barrocas*. En AA.VV., *Arte Vasco*. San Sebastián 1982, pp. 151-171.

ARRAZOLA, Mª A.: «Artea Euskal Herrian/Historia del Arte en el País Vasco». En AA.VV. *Euskal Herria. Historia eta Gizartea/Historia y Sociedad*. Oyarzun 1985, pp. 415-419.

ARRAZOLA, Mª A.: «La escultura de los siglos XVII-XVIII en Guipúzcoa». En AA.VV., *Cultura Vasca II*, San Sebastián 1978, pp. 304-317.

ASTIAZARAIN M.I., ARRAZOLA, M.A. y MORENO, M.: *Barrokoa I; Gipuzkoan*. Donostia 1992.

ASTIAZARAIN, M.I.: «Contribución al estudio de de la arquitectura retablística de la primera mitad del siglo XVII en Guipúzcoa: la obra de Bernabé Cordero». *Bol. de la RSBAP, 1990, pp. 259-316.*

AZANZA LOPEZ, J.J.: «El Barroco conventual». En AA.VV. *El Arte en Navarra II*. Pamplona 1995, pp. 385-400.

BALLESTEROS IZQUIERDO, T.: *Actividad artistica en Vitoria durante el primer tercio del siglo XVII. Arquitectura*. Vitoria 1990.

BARAÑANO, K.Mª,, DE GONZALEZ DE DURANA, J., JUARISTI, J.: *Arte en el País Vasco*. Madrid 1987, pp. 128-150.

BARRIO LOZA, J.A.: *Las Constituciones Sinodales Postridentinas y su incidencia en el arte vasco*. E.D, v.XXV, fasc.59, 1977, pp. 321-327.

BARRIO LOZA, J.A.: *Monumentos Nacionales de Euskadi*. 3 vol. Bilbao 1985.

BARRIO LOZA, J.A.: *Monumentos de Bizkaia*. 4 vol. Zamudio 1986.

BARRIO LOZA, J.A.: «El arte durante los siglos XVII y XVIII: el Clasicismo y el Barroco». AA.VV., *Bilbao. Arte e Historia*. I, Bilbao 1990, pp. 125-149.

BARRIO LOZA, J.A.: «Arquitectura religiosa en Bilbao». En AA.VV., *Ibaiak eta Haranak*, t. 4, San Sebastián 1990, pp. 93-112.

BARRIO LOZA, J.A.: «El patrimonio religioso de Gordexola». *Patrimonio monumental de Gordexola*. Bilbao 1994, pp. 14-30.

BARRIO LOZA, J.A.: «Los talleres montañeses de retablos y de escultura en Carranza (Vizcaya)». En AA.VV.: *Estudios de Arte. Homenaje al profesor Martín González*. Valladolid 1995, pp. 289-293.

BARRIO LOZA, J.A.: *Santa María de Lemóniz. La pintura mural religiosa en Bizkaia*. Bilbao 1993.

BARTOLOME GARCIA, Fr.: *Arte Barrokoa Araban/El Arte Barroco en Álava*. Vitoria-Gasteiz 1999.

BASAS, M.: *Vizcaya monumental*. Bilbao 1982., pp. 83-96.

BENGOECHEA, J.DE: *Museo de Bellas Artes de Bilbao*. Bilbao 1978.

BECERRA, F.: «Las obras del escultor Juan de Bazcardo en Viana». En *B.C.M.N.*, 1936, 57-64.

BEGOÑA AZCARRAGA, A. DE: «Arquitectura civil en Vitoria. Evolución y características generales». En AA.VV., *Vitoria 800 años*, num.7, Vitoria 1981.

BERMEJO,A.: «Datos para una historia de la platería en Navarra». En *P.V.*, n. 189, 1990, pp. 57-73.

BUENDIA, R.: «Barroco». En AA.VV. *Navarra. Tierras de España*. Madrid 1988, pp. 263-292.

CABEZUDO ASTRAIN, J.: «Pintores, escultores y bordadores pamploneses del siglo XVII». En P.V., num.70-71, 1958, pp. 25-29.

CAMON AZNAR, J.: «La Pintura española del siglo XVII». en *Summa Artis*, XXV, Madrid 1983.

CENDOYA ECHANIZ, I.: «Arte» en AA.VV.: *Gipuzkoa*. Madrid 1994, pp. 142-154.

CENDOYA ECHANIZ, I.: «Domingo y Juan de Mendiaraz, el paso del romanismo al naturalismo barroco». *Kultura*, 2ª época, n. 1, 1990, pp. 45-56.

CENDOYA ECHANIZ, I.: *El retablo barroco en el Goyerri*, San Sebastián 1992.

CENDOYA ECHANIZ, I.: «La Semana Santa en Gipuzkoa. Estudio histórico-artístico». En A.P.M., n. 13, 1995, pp. 72-118.

CENDOYA ECHANIZ, I.: «El retablo mayor de la iglesia parroquial de Asteasu». *Cuadernos de sección,* Cuadernos de Sección. Eusko Ikaskuntza, 1992, pp. 153-176.

CLAVERIA, J.y VALENCIA, A.: *Crucifijos en Navarra. Esculturas, cruces procesionales y cruces de término*. Pamplona 1962.

ECHEVERRIA GOÑI, P.: «Policromía renacentista y barroca». En *Cuadernos de Arte Español de Historia 16*. n. 48, 1992.

ECHEVERRIA GOÑI, P.L.. y FERNANDEZ GRACIA, R.: «Arquitectura Religiosa de los siglos XVI al XVIII en Navarra». En AA.VV.*Ibaiak eta Haranak*, t. 8. San Sebastián 1991, pp. 198-216.

ECHEVERRIA GOÑI, P.L. y FERNANDEZ GRACIA, F.: «Para un panorama de la pintura barroca en Navarra. Nuevos lienzos de la escuela madrileña» *P.V.*, I Congreso General de Historia de Navarra. Anejo 11., 1988, pp. 87-95.

FERNANDEZ ARENAS, J.: *Renacimiento y Barroco en España*. Barcelona 1982.

FERNANDEZ GRACIA, F.: «La escultura funeraria en Navarra durante el Renacimiento y el Barroco». En *P.V.*, n. 183, 1988, pp. 51-68.

FERNANDEZ GRACIA, F.: *El retablo barroco en Navarra*. Pamplona 1998.

FERNANDEZ DEL HOYO, M.A.: «Oficiales del taller de Gregorio Fernández y ensambladores que trabajaron con él». B.S.A.A., Valladolid. 1983, pp. 347-374.

FOURCADE, C.: *Retables basques des diocèses de Bayonne et d'Oloron*. Bayonne 1998.

GALILEA ANTON, A.: «La colección de pintura española anterior a 1700 en el Museo de Bellas Artes de Bilbao». En *Urtekaria/Anuario*. Bilbao 1992, pp. 49-56.

GARCIA DIEZ, J.A.: *La pintura en Álava*. Vitoria 1990

GARCIA GAINZA, M.C.y otros: *Catálogo Monumental de Navarra*. 9 v., Pamplona 1980-1997.

GARCIA GAINZA, M.C.: «Notas para el estudio de la escultura barroca en Navarra». En *L.D.*, n. 10, 1975, pp. 121-145.

GARCIA GAINZA, M.C.: «La influencia de Gregorio Fernández en la escultura navarra y vascongada». B.S.A.A., Valladolid, 1972, pp. 372-389.

GARCIA GAINZA, M.C.: «Navarra entre el Renacimiento y el Barroco». En *Actas del XXIII C.I.H.A.*, Granada 1977, pp. 290-299.

GARCIA GAINZA, M.C.: «Pasos e imágenes procesionales del primer cuarto del siglo XVII». En B.S.A.A., t. XLVI, 1980. pp. 425-434.

GARCIA GAINZA, M.C.: «Renacimiento y Barroco». En AA.VV., *Museo de Navarra*, 4ªed. Pamplona 1998.

GARCIA DE MENDOZA, J.M.: «El templo de los Santos Juanes». En *T.V.*, n. 70, 1980.

GONZALEZ ECHEGARAY, M.C.: «Artistas montañeses en Vizcaya y Álava». *Estudios Vizcaínos*. 1981, pp. 69-80.

GOÑI GAZTAMBIDE, J.: *Historia de los obispos de Pamplona*. V-VIII. Pamplona 1979-1989.

HEREDIA,M.C., ORBE SIVATTE, M.DE y ORBE SIVATTE, A.DE: *Arte hispanoamericano en Navarra: platería, pintura y escultura*. Pamplona 1992.

KORTADI OLANO, E.: «Patrimonio artístico de la Diócesis de San Sebastián». En AA.VV. *I Semana de Estudios de Historia Eclesiástica del País Vasco*. Vitoria 1981, pp. 299-305.

KORTADI, E.: «Arquitectura religiosa en Gipuzkoa». En AA.VV.: *Ibaiak eta Haranak*. t. 2, San Sebastián 1990, 45.

INSAUSTI, S.: «Visita a la iglesia de Sa Francisco de Tolosa en compañía de Jovellanos». B.R.S.B.A.P., v. IX, 4, 1953, pp. 537-544.

INSAUSTI, S.: «El retablo mayor de Santa María de Tolosa». En B.R.S.B.A.P.,, vol. XV,3, 1956, pp. 397-407.

INSAUSTI, S.: «Artistas en Tolosa: Bernabé Cordero y Juan de Bazcardo». B.R.S.B.A.P., v. XV, 3, 1959, pp. 314-331.

LABEAGA MENDIOLA, J.C.: *Viana monumental y artística*. Pamplona 1985.

LEGRAND, F.C.: «Catalogue de dessins de retables, tabernacles et mobilier religieux conservés dans des collections privées des Hautes-Pyrénées». *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'art français*. 1976, pp. 177-187.

LOPEZ DE GUEREÑU, G.: *Álava. Solar de Arte y Fe*. Vitoria 1962.

LOPEZ DE GUEREÑU, G.: «Nuevas aportaciones a Álava, Solar de Arte y fe». B.I.S.S., t. XVIII 1974, pp. 425-504.

MARTIN GONZALEZ, J.J.: *El escultor Gregorio Fernández*. Madrid 1980.

MARTIN GONZALEZ, J.J., *Escultura barroca en España 1600-1770*. Madrid 1983.

MARTIN GONZALEZ, j.J.. *El retablo barroco en España*. Madrid 1993.

MARTIN IBARRARAN, E.: *Santos Cristos en Álava*. Vitoria 1993.

MARTIN VAQUERO, R.C.: *La platería en la diócesis de Vitoria (1359-1650)*. Vitoria 1997.

MARTINEZ DE SALINAS OCIO, F.: *Arquitectura y urbanismo de Laguardia (Álava). De la Edad Media al primer cuarto del siglo XIX*. Vitoria 1991.

MILHOU, M.: «Retablos en el País Vasco». En AA.VV. *Ibaiak eta haranak*, t. 10, San Sebastián 1991, pp. 185-210.

MONTERO ESTEBAS, P.M. y CENDOYA ECHANIZ, I.: «Escultura de los siglos XVI al XVIII en el Museo de Bellas Artes de Bilbao». *Urtekaria/Anuario*. Bilbao 1992, pp. 73-129.

MONTERO ESTEBAS, P. y ZOROZUA SANTISTEBAN, J.: «Arte». En AA.VV. *Bizkaia*. Madrid 1993, pp. 160-172.

MOZAS,J. y FERNANDEZ, A.: *Vitoria-Gasteiz. Guia de Arquitectura*. Vitoria 1995.

MUR PASTOR, P.: «Arte Barroco» En AA.VV. *Enciclopedia histórico-geográfica de Vizcaya*.IV, San Sebastián 1981, pp. 289-292.

NAVARRETE PRIETO, B.: «Fuentes y modelos en la obra de Gregorio Fernández». *Gregorio Fernández. 1576-1636. Catálogo Exposición*. Madrid 1999,pp. 55-66.

OMEÑACA, J.M.: «Panorama general del arte religioso en Navarra». En AA.VV., *I Semana de Estudios de Historia Eclesiástica del País Vasco*. Vitoria 1981, pp. 294-295.

POLO SANCHEZ, J.J.: «El retablo mayor de Trucios y la proyección de los talleres de escultura cántabros en Vizcaya». *Estudios de Arte. Homenaje al profesor Martín González*. Valladolid 1995, pp. 413-417.

PORTILLA VITORIA, M.J.: «El patrimonio artístico religioso en Álava». En AA.VV. *I Semana de Estudios de Historia Eclesiástica del País Vasco*. Vitoria 1981, pp. 275-285.

PORTILLA VITORIA, M.J.: «El Arte en los templos vitorianos». En AA.VV., *Vitoria 800 años*, n. 8.

PORTILLA VITORIA, M.J. et al.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria*, 8 vol., Vitoria, 1968-2001.

QUINTANILLA MARTINEZ, E.: «Imágenes y pasos procesionales». En AA.VV.: *El Arte en Navarra*, n. 31. 1995, pp. 481-496.

RAMIREZ MARTINEZ, J.M.: *Los talleres barrocos de escultura en los límites de las provincias de Álava, Burgos y La Rioja*. Logroño 1981.

RIBETON, O.: «Maestros artesanos en los retablos de las iglesias de Bayona y del País Vasco en los siglos XVII y XVIII». En AA.VV. *Ibaiak eta Haranak*. B.S.S.L.A.B., n. 151, 1996, pp. 131-304.

RIBETON, O.: «Retables et tabernacles de trois églises de Bayonne au XVIIe siècle». En *B.S.S.L.A.B.*, n. 145, 1989, pp. 57-111.

RIGAL, J.: «Ouvriers d'art religieux en Béarn et au Pays Basque: Menuisiers, sculpteurs et doreurs au XVIIe et au XVIIIe siècles». *Bulletin des Amis du Château de Pau*. n. 4, 1959, pp. 6-15; n. 7, 1960, pp. 10-12.

SAN MARTIN, J.: «Diego Maiora, eskultore seurarra. Diego de Mayora escultor de Segura». En *Landuz: Gure herriko gauzak/Cosas de nuestro país*. Donostia-San Sebastián 1987, pp. 146-149.

SANTANA, A.: «Historia de Santa María de Deva». *Santa María de Deva:una iglesia marinera*. Donostia-San Sebastián, 1999, pp. 14-135.

SAÑUDO-LASAGABASTER, B.: «El retablo mayor de la parroquia de San Martín de Cegama». En *A.P.M.*, num.4, 1986, pp. 299-308.

TABAR ANITUA, F. (Com.): *Barroco importado en Álava. Escultura y pintura*. (Catálogo de la Exposición). Vitoria 1995.

TORRES PEREZ, J.M.: «El eco de las Piedades de Miguel Angel en algunos artistas españoles de los siglos XVI y XVII». *Lecturas de Historia del Arte*, n. 4, 1994, pp. 181-199.

TOUSSAINT, M.: *Pintura Colonial en México*. México 1965.

TOVAR MARTIN, V.: «El arquitecto ensamblador Pedro de la Torre». A.E.A., n. 183, 1973, pp. 261-297.

TOVAR MARTIN, V. y MARTIN GONZALEZ, J.J.: *El arte del Barroco I. Arquitectura y escultura*. Madrid 1990. pp. 218-219 y 255-257.

URTEAGA ARTIGAS, M.M.: *Guía artístico-monumental de Gipuzkoa*. San Sebastián 1992.

VARGAS LUGO, E.: «La expresión pictórica religiosa y la sociedad colonial». En *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México 1987, v.XIII, n. 50/1, pp. 61-76.

VELEZ CHAURRI, J.J.: «Barroco». En AA.VV. *Vitoria-Gasteiz en el Arte* II, Vitoria, 1997, pp. 380-447.

VELEZ CHAURRI, J.J.y MARTINEZ DE SALINAS, F.: *Vitoria Barroca*. Vitoria 1986.:

VELEZ CHAURRI, J.J.: «Arquitetura religiosa de los siglos XVI al XVIII en Álava\Araba». En AA.VV.: *Ibaiak eta Haranak*, t. 6. San Sebastián 1900, pp. 100-112.

VELEZ CHAURRI, J.J.: *El retablo barroco en los límites de las provincias de Álava, Burgos y La Rioja (1600-1780)*. Vitoria 1990.

VELEZ CHAURRI, F.: «Vignola y su presencia en el retablo de la primera mitad del siglo XVII. El ejemplo alavés». En *Actas del X C.E.H.A. Los clasicismos en el Arte Español*. Madrid 1994, pp. 289-296.

VICTORIA, J.Guadalupe: *Un pintor en su tiempo. Baltasar de Echave Orio*. México 1994.

YRIZAR, J.: «Los dos arquitectos Lucas de Longa». B.R.S.A.P. v.1-2, 1945, pp. 109-121.

IBARRA Y BERGE, J.DE: *Catálogo de Monumentos de Vizcaya*. 2 vol. Bilbao 1958.

ZORROZUA SANTISTEBAN, J.: *El retablo barroco en Bizkaia*. Bilbao 1999.

ZORROZUA SANTISTEBAN, J.: «Bibliografía del Arte Barroco en Euskal Herria». En «Ondare», n. 19. A.P.M., Eusko Ikaskuntza, 2001, pp. 631-676.



Capilla de Santa Ana. Catedral de Tudela (N).
Ref. gráf.: Archivo Sahats.

13.

UN BARROCO EBRIO

ORNAMENTACIÓN BARROCA



Columnas salomónicas del retablo mayor de N.ª S.ª de la Asunción. Labastida (A).
Ref. gráf.: Retablos II, pág. 801.



Ménsula del retablo mayor de la iglesia de San Jorge. Tudela (N).
Ref. gráf.: Archivo Sahats.

CONTEXTO

El testamento de Carlos II nombrando heredero de la corona de España a Felipe de Borbón, nieto de Luis XIV, no evitó la Guerra de Sucesión que había de durar hasta el Tratado de Utrecht en 1713. Desde esa fecha, durante cien años, se sucedieron cinco titulares de la misma dinastía borbónica: en 1724 Felipe V renunció a la corona en favor de su hijo Luis; pero fallecido éste a los pocos meses, su padre volvió a reinar en España hasta su muerte en 1746. A su hijo y heredero, Fernando VI, muerto sin hijos, le sucedió su hermanastro, el rey de Nápoles, Carlos III, quien renunció a aquel reino para ocupar el trono español hasta 1788. Carlos IV tuvo que afrontar la situación de una Europa sometida a la hegemonía del Emperador Napoleón Bonaparte, cuyas pretensiones sobre España dieron lugar a la llamada «guerra de la Independencia» (1808), una guerra que salvó el trono para el heredero legítimo, Fernando VII. A partir de entonces, bajo el influjo de los principios de la Revolución Francesa, se abría una nueva época para la vida de los reinos hispánicos.

Los historiadores piensan que, a pesar del marasmo que había afectado al ámbito cortesano de los Habsburgo en las postrimerías del siglo XVII, y los errores políticos del abúlico Felipe V, bajo la dinastía borbónica el pueblo sintió la necesidad de una política de signo reformista. Ello se tradujo en la facilidad con que en los reinados de Felipe V y Fernando VI se aceptó el montaje de un nuevo aparato administrativo.

Hubo que superar las dificultades surgidas por las apetencias imperialistas de Luis XIV, y luego una larga lucha por mantener:

- *al exterior, el equilibrio de las potencias marítimas (Inglaterra y Holanda), en las guerras provocadas por el «Pacto de Familia»,*
- *y en el interior, el conflicto existente entre las fuerzas dinámicas y las de signo estático y defensivo, representadas por los fueros y privilegios de los territorios de la Corona de Aragón, a los que se decidió poner coto con los decretos de* ***Nueva Planta*** *(1707 y 1718).*

Cuando se piensa en la España del siglo XVIII no hay que olvidar que todavía a mediados de ese siglo los españoles seguían pensando en términos de reinos, no de un solo reino, y comprendían el empeño de los reyes borbónicos –en la línea que ya pretendió Olivares con Felipe IV– de reducir tales reinos «al estilo y leyes de Castilla». Ese objetivo estaba involucrado en la implantación de las reformas administrativas; y para ello convenía revestir al rey de poderes omnímodos. Iniciando el proceso de unificación tributaria, el Estado se confirió a sí mismo en 1749 la administración directa de todas las rentas nacionales del país (excepto en Navarra y las Vascongadas), mediante la institución de los Intendentes. Estos funcionarios se dedicaban a la tutela económica de las provincias, mientras los Corregidores seguían destinados preferentemente a la administración de la justicia.

LAS VASCONGADAS Y NAVARRA

A pesar de ello, las Vascongadas y Navarra siguieron manteniendo un régimen de autonomía regional. El poder central evitó ingerirse en el régimen foral vasco de una manera frontal y directa. Este régimen, por el que las provincias vascas se denominaban «exentas» del decreto de ***Nueva Planta****, implicaba la exención del servicio militar, el verse libres de ciertas cargas fiscales y, sobre todo, el tener aduanas en el interior del país. En las Provincias se reconocía al rey de Castilla como soberano, pero considerándose ellas como feudos que elegían a su propio señor, y en ninguna parte de España se conservaba, tan vivo como en ellas, este espíritu de independencia. El rey era el «Señor de Bizkaia» y el mismo Carlos III declaró que en las provincias vascas «las leyes eran pactos jurados entre los vascos y su señor el rey». Además gozaban del «pase foral», una especie de «exsequatur», por el que podían verificar si las disposiciones estatales contenían algo contra los fueros.*

A pesar de que, a la muerte de Carlos II, España era, políticamente, «el esqueleto de un gigante» (como decía Cadalso), en el curso de ese siglo que va desde la Guerra de Sucesión a la Guerra de la Independencia, el país realizó sensibles progresos en muchos terrenos, comenzando por la población, que conoció un 50% de crecimiento. Y las fuentes de riqueza, al amparo de la coyuntura económica en alza desde mediados del siglo, experimentaron un desarrollo considerable, mientras

en la estructura social ganaban terreno las clases burguesas y artesanas.

Incluso en los territorios vascos, donde las comunidades rurales eran gobernadas directamente por sus habitantes, y pese al interés y a la vigilancia de Felipe V por la administración foral, ocurrió que el tradicional concejo abierto, de carácter popular, fue sustituido paulatinamente por un concejo de vecinos «económicamente cualificados». Y muchos concejos –sobre todo en Álava– tuvieron que sindicarse para formar «sociedades de socorros mutuos».

Al compás de los cambios sociales y económicos, la monarquía impulsó una política de signo reformista. La amplitud de los dominios hispánicos en Europa y América impidió que pudiera mantenerse largo tiempo la clausura ideológica en la que Felipe II, con su célebre Pragmática de 1559, había intentado encerrar a España por miedo al contagio con la herejía luterana. A pesar de la pervivencia de la Inquisición, España no pudo mantenerse durante todo el siglo XVIII al margen del progreso científico que había conocido Europa desde Galileo hasta Newton.

Por otra parte, el cambio de dinastía facilitó la nueva toma de contacto entre España y Europa. Mediado el reinado de Felipe V, aparece la primera generación del 1700 español, cuya figura más representativa en el campo del pensamiento es el famoso benedictino gallego P. Feijóo, que personifica la actitud crítica frente a los mitos y complejos de la España barroca. El es aún fiel a la ortodoxia de la tradición, pero su obra se ha considerado como la operación de «desescombro en un edificio en ruinas, como condición indispensable para la reconstrucción».

En el siguiente reinado, una generación liderada en política por el Marqués de la Ensenada puede dedicarse a reunir los materiales para preparar el futuro despliegue de las energías creadoras del país. Esta labor corresponde, en el campo de la historia científica, a la generación erudita presidida por el agustino P. E. Flórez, autor de la monumental «España Sagrada».

DESPOTISMO ILUSTRADO

La generación siguiente, en el reinado de Carlos III, es la generación reformista del ***despotismo ilustrado****, para la cual el absolutismo del monarca está justificado por las leyes estatales que favorecen el bienestar y progreso de la nación. Bajo el liderato de los ministros Rodríguez Campomanes, Aranda y Floridablanca, se promueve la vulgarización de la cultura. Se admiran y se exaltan los principios de los Enciclopedistas franceses y se imita a Francia y otros estados de Europa mediante lo que se ha llamado la revolución «desde arriba»*[1] *una revolución pacífica que no era del gusto de todos, a pesar de su carácter moderado. Los sectores sociales de signo conservador y defensivo vieron fortalecidas sus posiciones al contemplarse desde España los excesos de la «Revolución desde abajo» que se estaba produciendo en el país vecino. La lucha entre los timoratos y los impacientes anuló los esfuerzos del más clarividente de la generación neoclásica, Gaspar Melchor de Jovellanos,*[2] *un ilustrado que conoció bien las gentes y tierras de Vasconia por haberlas visitado, y a quien tendremos que citar por habernos dejado en su Diario pruebas de su aguda visión del arte y la cultura de Euskal Herria.*

LAS MACHINADAS

Pero los más graves conflictos que afectarían a la paz y la concordia en Euskal Herria, no eran tanto de orden cultural sino de orden socio-económico. Basta recordar y analizar los motines que se produjeron en este siglo.

- *La machinada de 1718, que terminaría con una represión brutal sobre todo en Bizkaia (unos 30 ajusticiados), y que era una rebelión ante las consecuencias que tendría el intento de trasladar la aduana de la frontera de Castilla al Bidasoa, medida antiforal en la que la clase trabajadora preveía el alza de precios de los productos que consumía.*[3] *En 1755 se produjeron otras algaradas en Azpeitia y Bergara que se extendieron a otras villas guipuzcoanas, con motivo de un decreto que prohibía a los campesinos vender el ganado al exterior.*
- *Más grave fue la machinada de 1766 en la que la nueva economía librecambista sustituyó al antiguo sistema proteccionista, cambio que beneficiaba a las clases adineradas. Fue una crisis que afectó a 15 localidades quipuzcoanas y a otras pocas de Bizkaia, y cuya verdadera causa fue «la intolerable tensión social y el enfrentamiento de ánimos que la especulación de granos y tierras creó entre la masa de consumidores y campesinos pobres, y el grupo más restringido de propietarios y acaparadores».*[4] *El motín se contagió a toda la provincia, y sus reivindicaciones afectaron directamente a los notables, no menos que al clero secular, cuyos intereses estaban entonces acordes con los de las oligarquías, ligadas éstas frecuentemente con el clero con vínculos de parentesco.*[5]

EL REFORMISMO

Entre esos notables que se resistían a las justas demandas de los labradores y campesinos y pedían una justicia severa contra los amotinados, no faltaban nombres de miembros de la RSBAP, hombres a quienes una ideología clasista no les impedía sentirse «buenos caballeros cristianos». Para Fernández Albaladejo la crisis de 1766 constituyó un relevante acontecimiento histórico, porque fue como el punto de partida de una serie de transformaciones, con la suficiente entidad como para inaugurar, en la Historia de Gipuzkoa del Antiguo Régimen, una nueva etapa de acontecimientos que concluirían violentamente en 1833.[6]

Es posible que la molesta conciencia de la injusta situación socio-económica y la férrea oposición, por parte de los «notables», a todo lo que fuera «igualdad de oportunidades», inspirara en algunos de ellos el noble deseo de promover en las clases menos favorecidas una elevación del nivel cultural. El hecho es que el reformismo del Conde de Peñaflorida y del ministro Campomanes estaba haciéndose realidad en Gipuzkoa precisamente mientras estallaba el motín de 1766. Y llegaba al País Vasco con prioridad y mayor eficacia que en otras regiones hispánicas.

LA RSBAP

La fundación de la ***Real Sociedad Bascongada de Amigos del País*** *y las otras Sociedades que, a su ejemplo, fueron surgiendo en otros lugares de la península fue un hecho fundamental para que Euskal Herria participara en ese movimiento cultural y en la renovación de ideas y comportamientos que conoció toda Europa y que se ha llamado el «Siglo de la Ilustración». A ese Siglo presidido por un régimen político que se ha denominado «Despotismo Ilustrado» debía corresponder un arte que rompiera con los desvaríos del Barroco calificados como residuos de la Edad Media:* ***El Neoclasicismo****.*

Con todo, y a pesar del evidente progreso económico y cultural alcanzado en el «siglo de las Luces», no faltan historiadores que dan por indiscutible la decadencia de la creatividad específicamente artística.

ORNAMENTACIÓN BARROCA

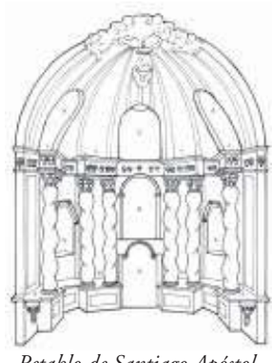


Ref. gráf.: C.M.N.

1. La «revolución desde arriba» incidió «en las creencias religiosas y en las relaciones entre la Iglesia y el estado, en el impulso industrial y mercantil, en el reformismo agrario, en la educación popular, en la estructura social».
2. De Jovellanos es la frase referente a los revolucionarios franceses: «¿Es que porque ellos sean frenéticos, nosotros vamos a ser estúpidos?»
3. «En resumen, la machinada de 1718 puso de releve las tensiones existentes entre notables y labriegos, como las vinculaciones y compromisos de aquellos con el poder central, la desconfianza de éstos ante el gobierno de la provincia». R. OLAECHEA, «El centralismo borbónico y las crisis sociales (siglo XVIII)». En *Historia de Pueblo Vasco*. SS 1978, v. II, p. 207.
4. Ibidem, 214.
5. V. un caso de esta problemática situación por razón de la vinculación familiar entre el P. Francisco Javier Idiáquez, Provincial de los Jesuitas, y don José Joaquín Emparan, su pariente, representando a la Diputación Provincial. O.c., pp. 221-223.
6. *La crisis del Antiguo Régimen en Guipúzcoa (1766-1833): Cambios económicos e historia*. Madrid, Akal, 1973, pp. 10, 11, 171. Xosé Estévez ha escrito igualmente: «Todos estos acontecimientos iniciarían la saga de los primeros eslabones de una larga cadena antiforal que remataría en 1876. De las águilas austríacas a los buitres borbónicos. RSBAP, t. 56, 2000-2001, p. 252. Para I. Gurruchaga fue «la peor crisis que atravesó Guipúzcoa desde la Edad Media». V. Las citas de Fz. Pinedo y Gurruchaga en el citado artículo de R. Olaechea.

BARROCO CHURRIGUERESCO





Retablo de Santiago Apóstol. Ermua (B).
Ref. gráf.: Retablos II, pág. 849.

BARROCO ROCOCÓ



Retablo de la iglesia del Salvador. Irurita (N).
Ref. gráf. El Arte en Navarra II, pág. 467.



Conjunto de los Santos Juanes. Retablo del Sagrado Corazón. Bilbao.
Ref. gráf.: Retablos II, pág. 795.

1.

■ UN BINOMIO DIFÍCIL EN EL SIGLO XVIII: ARTE Y FE

Si hubiera que resumir el arte occidental en fórmulas sintéticas, una de ellas sería que el siglo XVIII fue el siglo de la Estética, tomando esta calificación en un doble aspecto:

- en cuanto en ese siglo nació la Estética como ciencia filosófica,
- y en cuanto que el arte camina desde la religión al esteticismo, en consonancia con una secularización del pensamiento y de la vida.

En el siglo XVII (tomando con cautela esa convencional falacia de medir el tiempo por centurias), se había pretendido, por obra y gracia de los teóricos franceses, definir el arte por su finalidad: El arte debía «enseñar deleitando». Tal era uno de los objetivos que se pretendía y se conseguía con el arte barroco inspirado en Trento y en los ideales de la Contrarreforma. Fue un arte, es verdad, bastante teatral, pero con una teatralidad no despreciable, sino útil y fecunda para el espíritu de los creyentes. Sin negar el énfasis de las esculturas de Bernini, uno de sus mejores comentaristas (Hibbard) llega a decir que «el objetivo final de Bernini no era fundamentalmente escultórico, sino *espiritual*».

Pues bien; he aquí que, según va avanzando el siglo XVIII, se va diluyendo uno de los términos del binomio. Va a ser mucho más importante deleitar que instruir. En las opciones artísticas, subconscientemente tomadas por el vulgo y sus dirigentes, van a pesar más las exigencias de la sensibilidad que las propuestas intelectuales.

Es verdad que, al principio, el recurso insistente a las luces de la Razón sirvió para ir liberando al pueblo de los terrores medievales, de los fantasmas de la superstición, de los argumentos de mera autoridad, del crédito de la Inquisición, etc. Y que, en materia religiosa, un incipiente escepticismo llevaría pronto a la sociedad secular. El historiador se pregunta si la adicción progresiva a la satisfacción de los sentidos y el desinterés por las grandes preguntas y los sublimes temas de antaño no está en la raíz de cierta decadencia del arte mismo: porque de decadencia hablan hoy muchos historiadores del arte del siglo XVIII.

Se ha hablado de un vacío artístico en la España del siglo de las Luces, y esta opinión peyorativa sin duda ha llevado a un cierto abandono de su estudio. Se ha pretendido que el cambio de gusto, inducido en todos los niveles, al advenimiento de la nueva dinastía francesa, tuvo que producir una especie de adormecimiento de la creatividad artística de España hasta el despertar de ese genio independiente y rabiosamente hispánico que fue Goya.

Resumiendo podríamos decir que, en el fondo de esta sociedad que va cuajando desde las primeras décadas del siglo XVII, los ejes de mentalidades y de conductas podrían definirse así:

- Se produce una crisis de las creencias tradicionales; la regla de la razón se va imponiendo frente al sentido del misterio.
- Pero, paradójicamente, va pasando a primer plano el principio del placer.

2.

■ LA ARQUITECTURA CHURRIGUERESCA Y ROCOCÓ

● EL ESTILO CHURRIGUERESCO

Como es sabido, la denominación de **churrigueresco** deriva de una familia de varios hermanos, los Churriguera,[7] de los cuales al menos tres, José Benito, Joaquín y Alberto, estuvieron activos en Castilla, en el ámbito de la arquitectura preferentemente religiosa, desde finales del siglo XVII hasta el segundo tercio del siglo siguiente.

Fue **José Benito de Churriguera** (1665-1725) el más representativo y el que debe ser considerado como epónimo de este estilo. Desde 1693 dirigió la continuación de la catedral de Salamanca (torre y cúpula) y de la Clerecía (iglesia de los Jesuitas) de la misma ciudad. Con sus hermanos colaboró en el diseño final de la plaza mayor salmantina. Aunque mesurado en la arquitectura de sus edificios, es uno de los tracistas más barrocos de **retablos** en Castilla, en los que emplea:

- columnas salomónicas,[8] recubiertas de pámpanos y racimos,
- entablamentos movidos,
- guirnaldas de flores y frutos,
- ángeles en actitudes de movimiento (como se ve en los retablos de San Esteban de Salamanca, de la capilla del Sagrario de Segovia, y de la catedral de Plasencia).

Con todo, el que llevó el estilo a su máxima expresión barroca fue **Pedro de Ribera** (1742), añadiéndole algunos elementos nuevos y personales, como son el **estípite** y el grueso **baquetón** de sección asimétrica, con los que daba a las portadas (Hospicio de Madrid) un movimiento y una riqueza ornamental hasta entonces desconocida en la arquitectura europea.

El estípite –soporte fingido en forma de aguda pirámide– que aparece tímidamente en alguna traza de Churriguera fue difundido por Ribera añadiéndole basa y capitel. El apetito de dar movimiento a los paramentos arquitectónicos inspiró a Ribera una curiosa composición del estípite soporte cuyo fuste consta:

- de un primer cuerpo en forma de pirámide invertida,
- de otro cuerpo de proporciones cúbicas,
- y de un tercer cuerpo apiramidado en posición vertical.

● EL ESTILO ROCOCÓ

Cronológicamente se puede situar al **rococó** después del churrigueresco, como una fase final del barroco. Pero no es fácil establecer fronteras entre ambos estilos, entre otras razones porque el barroco tuvo caracteres diversos en las diferentes regiones de la península. Hay un barroco andaluz, que aunque coetáneo de

Churriguera, juega a lo musulmán con revestimientos de ladrillo y piedra blanca; hay un barroco catalán, de clara impronta europea; hay un barroco «granítico» propio de Galicia, etc.

Churrigueresco y rococó. El arte churrigueresco está ligado a la arquitectura y a la plasticidad de los volúmenes, a «la talla de mucho relieve», y parece requerir la luz natural de los espacios exteriores; en los retablos tenderá al adelantamiento de los soportes y sus ménsulas.

El arte rococó, en cambio, es un espíritu que tiende a expresarse en la planitud de los soportes, en el juego de las líneas y los perfiles, y en la intimidad de los interiores.

En el churrigueresco impera la simetría; en el rococó se impone la asimetría:

- el churrigueresco, nacido en la robusta Castilla, sugiere fuerza viril y exuberancia vital
- el rococó, nacido en la corte francesa, hace emanar efluvios de gracia, afeminamiento, sensualidad.

Se comprende que, en la península hispánica, haya regiones en las que no prende apenas el rococó.

Parece que los elementos que constituyen el rococó como estilo tienen variada procedencia. En cierta medida, el rococó tiene su origen, aunque quizá no inmediato, en el gusto por los diseños de plantas curvilíneas y las fachadas convexas de algunos arquitectos italianos (Bernini, Borromini, Andrea Pozzo).

En arquitectura, la tendencia al movimiento va a dar forma al *retablo-cascarón* que se considera uno de los rasgos más propios del rococó. De Francia fue importada la *rocalla*, que con su perfil asimétrico caracteriza el nuevo estilo. Otra de las novedades importadas del extranjero es el uso de *placas adheridas a las columnas*, y que se difundieron mediante grabados de las motivos ornamentales inventados por los arquitectos franceses Oppenord y Lepautre. Por otra parte, «va cobrando importancia la componente alemana de esta ornamentación, llamada, en general ornamentación **chinesca**».[9]

En **arquitectura interior**, uno de los rasgos más frecuentes y novedosos del rococó es, como acabamos de señalar, el **retablo cascarón** que se adapta a la cubierta del ábside diseñado en cuarto de esfera. En su concavidad se ajusta la máquina del retablo a modo de profundo escenario donde se colocan los grupos escultóricos e imágenes logrando un nuevo e impactante efecto visual y plástico propio de la teatralidad barroca. Tras varias experiencias en varios lugares, el modelo más cumplido de este tipo de retablo se vio en el **ábside del convento de las Calatravas de Madrid** ejecutado por **José Benito de Churriguera** entre 1720 y 1724. En él las estatuas, sin hornacina ni encuadre ninguno, se alzan adheridas a la mazonería cóncava del ábside.

Téngase presente asimismo el tipo de *retablo-baldaquino*, inventado por Bernini. Como arte rococó pueden calificarse esos conjuntos que ostentan un templete monumental aislado del retablo. Este tipo de retablo se difundió mucho en la Corte y de allí fue pasando, íntegra o parcialmente, a otras regiones.[10]

Dada la diferencia de tiempo en que el barroco se reviste de churrigueresco o de rococó en las diferentes comarcas de Euskal Herria, aquí no nos resulta fácil ser fieles a nuestro habitual criterio cronológico. Por otra parte, hay que tener presente la escasez documental que afecta al trabajo de escultores locales, por la importancia sustancial que en ese siglo se daba a las trazas de arquitectos y al trabajo de los ensambladores a quienes se confiaba la responsabilidad de subcontratar entalladores y escultores. No intentaremos, pues, discernir con seguridad, salvo casos evidentes, la autoría de la labor escultórica en los edificios y retablos que vamos a reseñar.

• Navarra

Es normal que el historiador que pretende observar el churrigueresco y el rococó penetre en el interior de las iglesias para contemplar sus retablos pues es en ellos donde más visiblemente fueron acogidas las novedades ornamentales. Sobre todo, en las iglesias conventuales construidas en pleno siglo XVIII, se observa que los tracistas de las estructuras arquitectónicas (generalmente miembros de las Órdenes Religiosas) no muestran ningún apetito de romper los esquemas tradicionales recibidos del siglo anterior.

Churrigueresco

Sin duda tendremos que anotar algunos **caracteres de barroquismo** muy acentuado en estructuras y soportes que se revisten ahora de una profusa ornamentación. Pero, es en el interior de los templos donde el churrigueresco se despliega con más profusión y mayor desenfado.

En Navarra, ya a finales del siglo XVII el barroquismo apunta en **bóvedas**, **cúpulas** y otros miembros arquitectónicos mediante una red de yeserías que forman como roleos muy planos pero de dinámica composición. Esto se hace patente, por ejemplo, en las *Dominicas de Tudela*, en el *Portal de Villafranca* y en el nuevo *templo del Romero de Cascante*.

La tendencia a recargar la **ornamentación** se manifiesta igualmente en las dos **torres** importantes de Navarra: la de la *catedral de Tudela* y la de *Santa Eufemia de Villafranca*; pero especialmente, como acabamos de advertir, en los retablos.

La talla de **retablos** en este siglo XVIII, era, en Navarra, una profesión que seguía organizándose en gremios y cofradías. Por su gusto por lo novedoso, se destacaron los de Tudela. En esa capital de la Ribera, que en 1783 se convertiría en sede episcopal, actuaban los *talleres de los Gurrea*, *San Juan*, *Viñés*, *Sola* y *Serrano*, empresas que contrataban retablos y subcontrataban imágenes con escultores y lienzos con pintores, para completar la iconografía, no faltando patronos y mecenas que financiaban tales proyectos.

Rococó

Como en otras partes, en la Ribera de Navarra, pasada la fase clasicista de un barroco

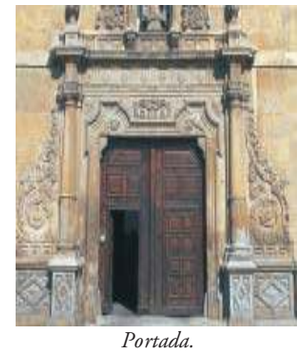
Palacio Arzobispal. Pamplona



Ref. gráf.: C.M.N. V, pág. 551.



Detalle de la fachada.
Ref. gráf.: Archivo Sahats.



Portada.
Ref. gráf.: Archivo Sahats.

7. Eran cinco hermanos –José Benito, Manuel, Joaquín, Alberto y Miguel–, hijos de un escultor que respondía al nombre de José Simón Xurriguera, muerto en 1679. G. KUBLER, *La arquitectura de los siglos XVI y XVII*. A. H. t. XIV, p. 138.
8. La columna salomónica había sido empleada y difundida en Euskal Herria, a lo que parece, por maestros cántabros, alrededor de 1680, y precedentemente en otros lugares de España. V. Sobre la evolución de los soportes barrocos el instructivo capítulo que dedica al tema Julen Zorrozúa, O.c., pp. 118-133.
9. J. ZORROZUA, *El retablo barroco en Bizkaia*. (Bilbao 1998), p. 108.
10. Pasa incluso a países hispanoamericanos como México, donde tal estructura recibe el nombre de **Ciprés**.

Barroco churrigueresco en Navarra. Tudela

❶





❷

1. y 2.- Cúpula, retablo y baldaquino de la capilla de Santa Ana. Catedral de Tudela.
3.- Cúpula de la capilla del Espíritu Santo, en la Catedral de Tudela. 5.- Retablo mayor de la Iglesia San Jorge de Tudela.
4.- Portada de la capilla del Espíritu Santo, en la Catedral de Tudela.

❸



❺



❹





❶



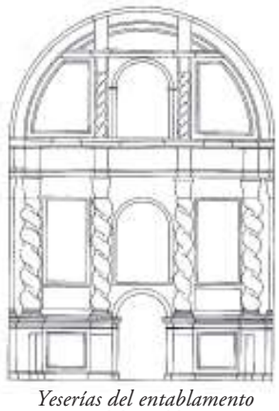
❸



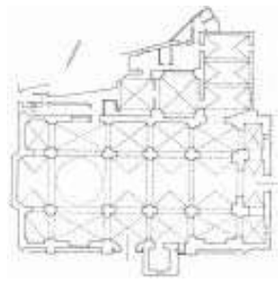
1 y 2.- Interior de la iglesia de San Miguel y detalle de su cúpula. Corella (N).
3.- Retablo de la iglesia de Santa Eufemia. Villafranca (N).



IGLESIA DE
N.ª S.ª DEL ROSARIO.
CORELLA (N).



Yesería del entablamento del retablo.



Planta con proyección de bóvedas.
Ref. gráf.: C.M.N. I, pág. 102-103.



Retablo mayor de la capilla del Espíritu Santo. Catedral de Tudela (N).
Ref. gráf.: C.M.N. I, pág. 262.



Traza del retablo mayor del convento de las Dominicas de Tudela (N).
Ref. gráf.: C.M.N. I, pág. 336

sobrio, a principios del siglo XVIII se produce un cambio hacia lo que podemos llamar la «embriaguez» del Barroco, que se despliega en **dos fases**:

- la primera continúa la tendencia ornamental iniciada en las últimas décadas del s. XVII inspirándose en la obra de los Churriguera;

- la segunda, la del rococó, al que en Navarra se dará escaso tributo. Lo que responda a ese espíritu será para abrir cauces inmediatos al neoclasicismo.

TUDELA

• **Retablo del Carmen** de Tudela. El inicio del cambio hacia el neoclasicismo podría observarse ya en el retablo del Carmen de Tudela, obra de **Francisco de Gurrea y Casado**, al que nos referimos en el capítulo anterior. Era la época en que se levantaban algunas torres completando la fábrica de iglesias construidas anteriormente. El barroco llegaba a su clímax, al comprobarse las facilidades que, para el ornato de las superficies, incluso las curvilíneas, ofrecían las yeserías.

• **Retablo del convento de las Dominicas.** Es en Tudela, concretamente en el retablo mayor del convento de las Dominicas, donde más tempranamente aparece esta sorprendente floración de formas vegetales, características del churrigueresco.[11] Ya dijimos que su fábrica, de corte manierista, se inició en 1623, pero el retablo es de 1685. Diseñado también por **Francisco de Gurrea y García**, parece que fue modificado desde Madrid, conforme al gusto más vanguardista del momento.

Se trata de un retablo de cuerpo único destinado a encuadrar siete *pinturas de Berdusán*, en el marco de un orden gigante de columnas salomónicas montadas sobre cuatro mensulones de fino follaje. Esta decoración vegetal se adhiere a paneles y soportes: y en las columnas salomónicas forma una espesa red que incluso llega a disolver las propias espiras de éstas.[12]

• **Capilla de Santa Ana.** Pero donde el nuevo estilo se mostró particularmente espectacular fue en la capilla de Santa Ana de la **catedral** para la que se aprovechó otra capilla anterior. Las obras se iniciaron en 1716, según la traza de los arquitectos **Juan de Lazcano** y **Juan de Estanga** y se concluyeron en 1724.

Presenta una *planta octogonal*, y en alzado se suceden hornacinas cubiertas con veneras en los paños, y tondos en las pechinas que montan directamente sobre ellos; se cubre con cúpula de tambor jalonado por ocho ventanas, a imitación de la capilla Chigi que construyó Rafael en Santa María del Popolo de Roma.

Su *copiosa decoración* se basa en la combinación de mármoles en el zócalo y encima yesería policromadas que tienden a cubrirlo todo; en ellas se ve un entramado de motivos geométricos, desempeñando un papel importante los placados, encima de los cuales aparecen una multitud de ángeles y querubines, ficticios cortinajes, follajes y ensartos florales.

En la Capilla se desarrolla además un complejo *programa iconográfico* dedicado a la Sagrada Familia, a los Padres de la Iglesia occidental y a los Evangelistas.

La misma profusión decorativa se observa en la puerta de acceso a la capilla. El exterior la fábrica es de ladrillo, añadiéndose algunos elementos de piedra.[13]

• **Capilla del Espíritu Santo** en la catedral de Tudela, adosada a la nave de la Epístola, se constituyó, entre 1737 y 1739, uniendo los espacios de dos capillas precedentes, quedando un tramo del espacio cubierto por bóveda de armas y otro por cúpula ovalada con linterna. Pero lo verdaderamente barroco y llamativo es su profusa decoración de yeserías con un programa iconográfico no muy diferente del de la capilla de Santa Ana, distinguiéndose de ella en el carácter menos geométrico de la ornamentación.

* * *

En el curso del siglo XVIII Tudela, respondiendo al deseo de devotos patronos y mecenas, siguió ofreciendo ejemplos espléndidos de proliferación barroca en varias iglesias:

• **Iglesia de San Jorge**. Los hermanos **José y Antonio del Río**, que habían remodelado la capilla del Espíritu Santo en la colegiata tudelana, se encargaron (hacia 1749) de «actualizar» con prolífica ornamentación la **iglesia de los Jesuítas** (luego **parroquia de San Jorge**), anunciando ya el rococó.

• **Iglesia de la Compañía de María** fue quizá más llamativamente remodelada; donde los cuartos de esfera, los perfiles de los encuadres alojando imágenes y pinturas, y la gracia sensual de toda la ornamentación, menos agobiante que la anterior, afirma la presencia rococó.

• **Iglesia de las Capuchinas**. También es buena muestra del último barroco, en la Ribera navarra, al menos en cuanto se refiere a la arquitectura, la tudelana iglesia de las Capuchinas. Erigida a mediados del siglo XVIII, ostenta una fachada de ladrillo que es la versión rococó de las típicas fachadas conventuales de la etapa anterior, con un mayor movimiento gracias a los entablamentos curvos de portada y hornacina y a los molduraje mixtilíneos que recorren toda la superficie.[14]

CORELLA

• **Iglesia del Rosario.** Si de Tudela pasamos a Corella advertimos que en la iglesia del Rosario, comenzada a construir en 1657, aparecen las primeras *yeserías barrocas*, todavía muy carnosas y poco detalladas en su tratamiento, aplicadas a la cornisa y otros puntos estratégicos del templo.

Al mismo tiempo, a esta iglesia se le añade la **sacristía** que, con su contemporánea de la *iglesia de Arguedas*, es representativa del barroco. Ambas se adornan con yeserías que imitan labores de cestería, similares a las que se despliegan en el crucero de la *iglesia de la Virgen del Yugo*.

• **Iglesia de San Miguel**. También por esos años, en el primer tercio del siglo XVIII, las tres naves con crucero de la parroquia de San Miguel se cubrían con una decoración de **yesería** vegetales con ángeles, de cuyo tallado se encargaron **Juan Antonio Gutiérrez** y **Pedro Onofre.** Esos mismos maestros fueron los res-

11. C.M.N.I, 336.
12. Se ha pretendido que los motivos de esa red vegetal estaban inspirados «en los productos de la huerta tudelana: cardos, alcachofas, etc. ». R. FERNÁNDEZ GRACIA, «El retablo barroco en la Ribera». En *El Arte en Navarra*, Pamplona núm. 29, p. 1.
13. C.M.N.I, 246.
14. Idéntica sensación de dinamismo trasmite el entablamento que circunda el perímetro interior del templo. José Javier AZANZA LÓPEZ, «El barroco conventual». En *El arte en Navarra*, n. 25, p. 390.

ponsables del retablo mayor y de su imaginería.[15]

En una primera campaña, 1696, contribuyeron a esta explosión churrigueresca varios artistas: **Juan Martínez**, **Santiago Raón** y **Juan Antonio Jiménez Romano**, adelantándose al gusto común en su medio y en su época, en la línea de lo que empezaba a difundir en sus retablos madrileños José Benito Churriguera. Como en casi todos los retablos de la época, en éste predomina lo arquitectónico sobre lo iconográfico.[16]

• **La iglesia Santa Eufemia de Villafranca** es en su totalidad una fábrica del siglo XVIII, aunque se eligió la planta de cruz latina, aprovechando la de un templo anterior.

Las obras se hicieron públicas en 1716 y en este mismo año aparece al frente de ellas **Antonio Olea**, maestro de Alfaro.

Mayor importancia tuvo el ya citado **Juan Antonio Jiménez**, uno de los maestros de la parroquia de San Miguel de Corella que, incluso, según la documentación hizo «la traza de la fábrica». En 1725 toma bajo su dirección las obras del crucero que logró terminar en cuatro años.

A partir de 1728 se levanta la nave con plano del capuchino **Fray Luis de Tafalla** y la intervención del maestro de obras **José de Arizmendi**, quien también se ocupó de la *sacristía* y de la reconstrucción de la *cúpula* que se estaba cayendo entre 1734 y 1736.

La nave de la iglesia, en la que predomina la altura sobre la anchura, tiene tres tramos cubiertos con bóvedas de medio cañón con lunetos, y dispone también de dos capillas laterales, una en el lado del Evangelio y otra en contrario. Sobre toda esta estructura se desarrolla una barroca **decoración de yeserías** parecidas a las de la *capilla del Espíritu Santo de la catedral de Tudela*.[17]

• **La iglesia de los Carmelitas Descalzos**, en cambio, en la misma villa y no obstante lo avanzado de su datación (1754-63), y salvo el frontón curvo que remata el paramento central, se mantiene en esquemas conventuales del siglo anterior.

Sorlada (M. de Estella)

• **Santuario de San Gregorio Ostiense**. No lejos de la Ribera del Ebro, en la merindad de Estella, y en el término del caserío de **Sorlada**, colgado en la cima de un monte, se halla el santuario de San Gregorio Ostiense, que sustituyó a una antigua ermita prerrománica que se fue convirtiendo en centro de peregrinación al descubrirse en el siglo XIII el sepulcro del santo cardenal de Ostia, muerto en Logroño el año 1044. El actual edificio es el resultado de una labor de ochenta años, que iniciada en 1694 terminó en 1771 dándole el aspecto rococó que ahora tiene. Sus partes más interesantes son: la portada, la torre, y la cabecera con su camarín.[18]

La portada fue realizada por **Vicente López de Frías**, un arquitecto estellés que ya se había prestigiado por sus ornamentaciones con yeserías en varias iglesias navarras. Aquí prefirió inspirarse en la gran portada de la cercana Santa María de Viana. Como su modelo, se trata de una portada en exedra y rematada en cuarto de esfera. Concibió la concavidad del muro como un retablo de dos pisos unidos por aletones, y desplegado en forma de artesa, en el que los soportes clásicos de Viana han sido sustituidos por ocho columnas salomónicas con guirnaldas enroscadas en sus espiras: tres por cada lado del piso inferior, apoyadas en un friso de fuertes ménsulas, y otras dos en el piso superior enmarcando la hornacina de la imagen del santo titular. Cartelas, escudos e imágenes, con gran despliegue de motivos vegetales, llenan el resto de los espacios.

La torre debió de construirse después de la portada, bajo la dirección de Juan de Larrea. Es una robusta fábrica de cantería, de un barroco mesurado, constituida por tres cuerpos de planta decreciente, y con pilastras adosadas en los ángulos diseñadas conforme a los tres órdenes clásicos.

Si entramos en el interior de la iglesia, desde el punto de vista del diseño plástico, sorprende la capilla mayor que se ha mantenido exenta de la depuración neoclásica que se impuso más tarde a la nave.

La cabecera se construyó siguiendo la traza del **Fray José de San Juan de la Cruz**, que le dio una estructura trilobulada con cuartos de esfera, centrando y coronando el conjunto en una bella cúpula octogonal sobre airoso tambor.

El recuerdo de los grandes edificios renacentistas no está lejos; pero la espectacularidad barroca está presente en todas sus partes:

- en la rutilante *iluminación* que inunda el espacio desde los ventanales del tambor;
- en el *aspecto escenográfico* que se ha logrado con el trebolado crucero;
- en el variado repertorio de *yeserías* que conforman la copiosa rocalla ornamental;
- en la complejísima *imaginería* que se aloja en nichos situados en los gallones de las bóvedas, en las pechinas y en los lienzos de los muros;
- en el *camarín* del relicario abierto detrás del altar mayor.

Se logra así una armoniosa composición de formas, de luces y de oros que hacen de este espacio el conjunto más seductor y fascinante del rococó navarro.

Merindad de Pamplona

En la merindad de Pamplona, hay también abundancia de iglesias barrocas. Por no citar sino varios ejemplos, recordemos que son frecuentes las remodelaciones de iglesias anteriores.

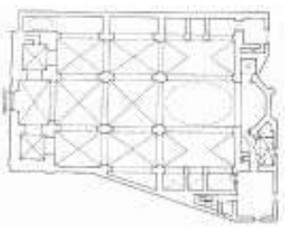
Otras deben considerarse casi de nueva planta como la *iglesia de San Andrés* de **Azpilcueta** (1751-52), construida con dinero del obispado de Michoacán (México).

En otros casos, el rococó se exhibe en retablos laterales como son los *retablos de Santa Catalina* y *San Marcial* de **Enériz** (1762-63), trazados por el arquitecto de Carcar, **Tomás Martínez**.

Iglesia de San Miguel. Corella (N).

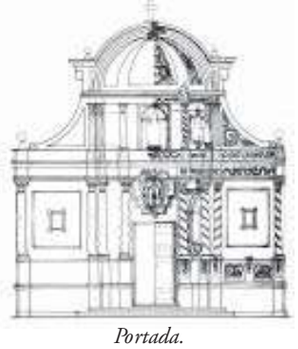


Detalle del retablo mayor.



Planta con proyección de bóvedas.
Ref. gráf.: C.M.N. I, pág. 92-97.

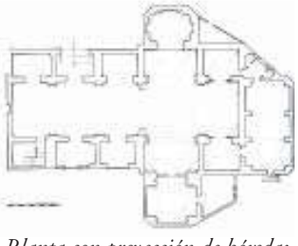
Iglesia de San Gregorio Ostiense. Sorlada (N).



Portada.



Planta con proyección de bóvedas.
Ref. gráf.: C.M.N. II, pág. 508.



Planta con proyección de bóvedas. Iglesia de Santa Eufemia. Villafranca (N)
Ref. gráf.: C.M.N. I, pág. 420.

15. J. L. ARRESE, *Arte religioso en un pueblo de España*. (Madrid), p. 163.
16. C.M.N.I, XXXVII.
17. C.M.N.I, XXXIII.
18. Jesús RIVAS CARMONA, «San Gregorio Ostiense», En *El arte en Navarra*, n. 26.

Barroco en Sorlada. Navarra





Barroco en Sorlada. Navarra













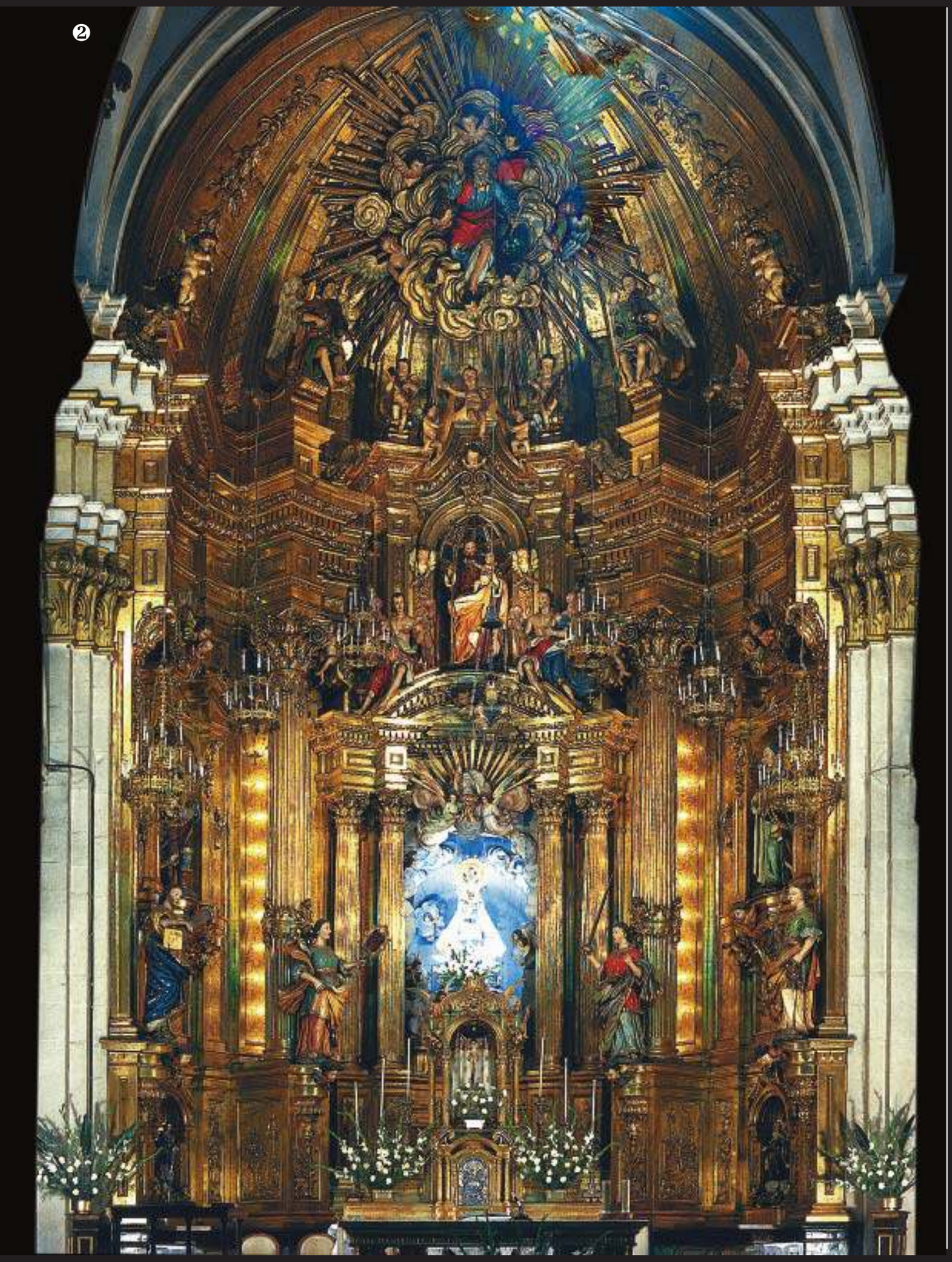
❶



❸

1. y 2.- Altar y cúpula de la capilla de la Virgen del Camino en la Iglesia de San Cernin. Pamplona.
3.- Retablos de la iglesia de la Enseñanza de Tudela.

❷



Barroco en Navarra. Torres



1.- Iglesia de San Miguel de Corella. 2.- Iglesia de N.ª S.ª de los Abades. Milagro. 3.- Iglesia de San Julián y Santa Basilia de Andosilla. 4.- Parroquia vieja de San Adrián. 5.- Iglesia de Santiago de Funes. 6.- Iglesia de San Pedro de Mendigorria. 7.- Torres de la catedral de Tudela. 8.- Iglesia de Santa Eufemia de Villafranca.



TORRES BARROCAS. NAVARRA



Iglesia de Santa Eufemia. Villafranca.
Ref. gráf.: C.M.N. I, pág. 425.



Iglesia de San Pedro. Mendigorria.
Ref. gráf.: Ibaiak eta Haranak nº 8, pág. 216.



Iglesia de la Invención de la Cruz. Aguilar de Codés.
Ref. gráf.: Archivo Sahats.



Iglesia de San Emeterio. Dicastillo.
Ref. gráf.: Archivo Sahats.

19. R. FERNÁNDEZ GRACIA, O.c., 457.
20. C.M.N.III, XXXII y 294.

En la iglesia de **Iturmendi**, espaciosa iglesia barroca, se construye ahora (1750) su *crucero y cabecera*, según la traza del guipuzcoano **Martín de Carrera** (1758).

Importante es también en **Puente la Reina** la remodelación de la *parroquia de San Pedro* y el conjunto *del convento de Trinitarios* de la misma villa anunciando el neoclasicismo.

En la ciudad de **Pamplona** responde al nuevo estilo:

- el *Palacio arzobispal*,
- el *Seminario de San Juan*,
- y las *capillas barrocas* que se levantan en la parroquia de *San Cernin*.

TORRES DE CAMPANAS

No faltan en Navarra las torres de campanas alzadas en este siglo XVIII y a las que hay que recordar aquí como bellos exponentes del estilo barroco.

En la Ribera se distinguen por el empleo *combinado de la piedra y el ladrillo*; en ellas se hace palpable la *tradición mudéjar*. Especialmente bellas y monumentales son las citadas anteriormente:

- la de la **catedral de Tudela**, iniciada por los maestros **Domingo Gil** y **José de Ezquerra** en 1682,
- y la de **Santa Eufemia de Villafranca** que el mismo José de Ezquerra construyó.

En la mayoría de los casos, se trata de un cuerpo de campanas que se alza sobre una elevada base prismática de época anterior.

En la región estellesa. En esas torres se ha querido ver la influencia de Santo Domingo de la Calzada y de Santa María la Redonda de Logroño. Suelen terminar en un *cuerpo de campanas octogonal*

- con arcos de medio punto
- y óculos entre pilastras,
- rematándose en cúpula bulbosa y linterna,
- provista de otros medios puntos
- y rica decoración a base de volutas y pirámides.

Ejemplos de ese tipo, con variantes, se ven en Aguilar de Codés, Desojo, Dicastillo, Andosilla, Cárcar, etc. Un sello *rococó* ostenta la de San Adrián.

En la merindad de Olite se ven varias torres en las que un *barroco de ladrillo* se reviste de *tracerías mudéjares*: Funes, Milagro, Miranda de Arga, etc.

En otros lugares más cercanos a las provincias cantábricas, se advierte la influencia de los maestros guipuzcoanos; por ejemplo, en la torre *San Miguel de Iturmendi* (1753) diseñada por el maestro donostiarra **Ignacio de Gorriarán**.

RETABLOS Y SILLERÍAS

Si ahora penetramos en el interior de las iglesias navarras, y atendemos al arte de los retablos, lo primero que advertimos es la acción impulsora de algunos maestros foráneos. Debió de ser tanta la demanda retablística que se produjo en ese siglo, que probablemente no pudieron dar abasto los citados artistas del foco tudelano. Concretamente en Corella se tuvo que dar acogida a otros artistas aragoneses, andaluces y murcianos para realizar retablos o decorarlos.[19] Se sabe también que, en varios conventos de Lesaca, intervinieron decisivamente algunos maestros forasteros a quienes tendremos que recordar enseguida.

En la **parroquia de San Miguel de Aoiz**, un gran **retablo mayor** sustituyó al que Juan de Anchieta había contratado en 1584, y del cual, como ya dijimos en su lugar, se han conservado varios tableros tallados en el pequeño pedestal, en el banco y en las calles del retablo actual. El actual **retablo mayor** fue construido entre 1745 y 1748 por el escultor y retablista de Jaca, **Juan Tornés**. Es una impresionante máquina que destaca por los cuatro mensulones del banco sobre los que se alzan cuatro gigantes columnas abalaustradas de capitel compuesto que articulan los dos pisos, las tres calles y el ático del retablo. Entre las calles destaca la central con el baldaquino del titular.

Muy semejante al de Aoiz, como obra del mismo **Juan Tornés**, es el **retablo de Lumbier**, que fue fabricado en 1748 para acoger una iconografía renacentista de autor ignorado.

En la **merindad de Olite**, y con referencia a la arquitectura del s. XVIII, se ha señalado primeramente como el capítulo de más entidad el de las **ermitas** dedicadas a la Virgen entre los años finales del s. XVII y la primera mitad del XVIII, así como el de los **conventos** fundados en esa época.

A esa fase de transición pertenecen varios otros retablos:

- el mayor de **Caparroso**,
- el de **Larraga**, trazado por el arquitecto de Pamplona, **Fermín de Larrainzar**.

Maestros estelleses intervinieron en retablos de la merindad de Olite, por ejemplo:

- los de *la Inmaculada* de **Dionisio de Villodas**.
- y el del **Rosario de Falces**, por cierto en un estilo rococó depurado hacia el Neoclasicismo,
- y el *relieve de la Estigmatización de San Francisco* del **Convento franciscano de Olite**[20] de **Lucas de Mena** en 1779.

SILLERÍAS. En varios lugares de la misma merindad de Olite pueden verse también interesantes **sillerías** barrocas avanzadas hacia el Rococó con abundantes relieves: en **Mendigorria**, **Ujué**, **Caparroso**, etc.

• GIPUZKOA

TEMPLOS

Puede decirse que en el siglo XVIII no pasan de cinco las iglesias que en Gipuzkoa se construyen de nueva planta, las iglesias parroquiales de:

- Santa María de San Sebastián (1742),
- San Martín de Andoain (1758),
- Eskoriatza (1759),
- Pasajes San Pedro (1763),
- El Santuario de Loyola.

En cambio, no son pocas las *portadas*, los *coros* y sobre todo las *capillas* con nuevos retablos que se decoran conforme al nuevo estilo churrigueresco y rococó. La arquitectura civil cobra tal importancia en este siglo que merece un capítulo aparte.

• **Santuario de San Ignacio de Loyola**. La más grandiosa construcción barroca del País Vasco, y la más importante también por el influjo que ejerció sobre los arquitectos locales, es indudablemente el Santuario de San Ignacio de Loyola, que incluye una suntuosa iglesia y un enorme colegio.

En 1681, los propietarios de la casa natal de San Ignacio de Loyola eran los Marqueses de Alcañizas quienes se sentían obligados a no desmembrar ni enajenar lo que constituía el Mayorazgo de Loyola. Solo cuando la Reina Madre, doña Mariana de Austria, movida sin duda por los jesuitas, les manifestó el deseo de construir en aquel lugar un gran santuario, decidieron hacer «venta, renunciación y traspaso de la dicha venerable casa, desagregándola de su Mayorazgo...», cediendo a la reina sus derechos y traspasando a ella el Patronato de la casa y sus terrenos con dicho fin y con ciertas condiciones.[21]

Tratándose de un Santuario alzado en el lugar natal del Fundador de la Compañía, se comprende que fueran miembros del mismo Instituto los que buscaran, en diversos países pero especialmente en las Indias, los recursos para financiar las obras, y que fuera el Superior General, Juan Pablo Oliva, residente en Roma, quien con su autoridad y consejo determinara quién debía ser el autor de la traza y de qué forma y bajo qué condiciones debía ser realizado.

Fue el célebre arquitecto italiano **Carlo Fontana**, discípulo de Bernini, el encargado de trazar los planes del edificio, con la condición de que englobara la Casa-Torre en la que había nacido el Santo, pero dejándola completamente exenta, condición que no se cumplió. Fontana diseñó los planos que fueron aprobados y enviados a Loyola,[22] pero nunca vino a dirigir o supervisar *in situ* la obra, que fue ejecutada, con algunas sustanciales variantes, por acreditados maestros locales.

Los trabajos de explanación y cimentación, dirigidos por el jesuita flamenco *Johannes Begrand*, comenzaron en 1688. En 1693 la dirección pasó al maestro vasco **Martín de Zaldúa**. Natural de Asteasu, Zaldúa (1654-1726), en enero de 1693 entra directamente como maestro mayor de las obras de Loyola a tiempo completo.[23]

En los planos de Fontana la planta del edificio sugiere la figura de un águila, con las alas desplegadas. Aunque la obligación de atenerse a dichos planos era estricta, las condiciones climáticas del país, no previstas por el arquitecto italiano, obligaron a ciertas modificaciones.

Las obras del Colegio se iniciaron por el ala izquierda,[24] donde debía alojarse cuanto antes una pequeña comunidad de jesuitas, al mismo tiempo que se trabajaba en la iglesia.

En la iglesia, se estaba construyendo la **rotonda central** de ésta y su **nave anular** (que, según parece, fue una feliz invención de Martín de Zaldúa, cambiando los planos de Fontana).

Cuando en 1719 la dirección pasó al maestro de Oiartzun **Sebastián de Lecuona** (1662-1733),[25] se le planteó, a éste, un serio problema al abordar la estructura circular de la iglesia, de sus arcos y bóvedas y de su espacioso pórtico.

Fue llamado a consulta el arquitecto *Joaquín de Churriguera*, entonces maestro mayor de la catedral de Salamanca. Churriguera pasó algunos días en Loyola, y su consejo, además de ser decisivo para resolver el problema de los arcos de la iglesia, determinó el carácter verdaderamente churrigueresco que se dio al tímpano del pórtico, con escudo de armas en el centro, balaustradas por ambos lados, y profusa decoración que se encomendó a numerosos tallistas locales.

El espacio de la **rotonda central** de la iglesia, de 20 m. de diámetro, ampliado a 33,50 en la nave anular, está limitado por ocho atrevidos arcos de mármol negro, cuatro más anchos y altos en los ejes principales, y alternando con ellos, otros cuatro más bajos y estrechos, coronados todos por un elegante friso.

El segundo piso lo constituye un amplio y elevado tambor de mármol más claro, con un zócalo decorado con motivos bélicos y ocho grandes ventanales iguales, encuadrados por pebeteros, todo labrado en mármoles.

En 1733, al fallecer Lecuona, le sucedió al frente de la fábrica el azpeitiano **Ignacio de Ibero** (1694-1766).[26] Aparte su labor de maestro mayor del Santuario de Loyola, a Ignacio de Ibero se le deben muchas e importantes realizaciones de edificios y de retablos. Él y su hijo Francisco acapararon «todos los encargos de las mejores construcciones del momento, de las remodelaciones urbanas e hidráulicas, y las labores menores de peritajes, tasaciones e informes de agrimensura, así como el trazado y dirección de las vías vitales de comunicación de toda la provincia.»[27]

Francisco de Ibero (1725-1795) fue especialmente sensible al influjo de Churriguera y dirigió la obra de la iglesia hasta su terminación. Entre los años 1731 y 1734 se trabajó en la **linterna**. La cruz, que remata el pináculo y alcanza los 65 m. de altura, se colocó el 25 de octubre de 1735.

A partir de esa fecha se inició la decoración del tambor y de la media naranja, que se ornamentó con escudos reales bajo pabellones labrados en mármoles rosados, y se adornó con ocho grandes estatuas alegóricas de las Virtudes.

En 1739 comienzan las obras de los **altares y retablos**.

El *retablo mayor* y los *dos púlpitos* se ejecutaron sobre diseños de *Ignacio de Ibero*. La delicada labor de taracea de las cuatro columnas salomónicas (dos por cada lado, pero situadas en posición sesgada), los nichos con arcos trilobulados, y la fina labra de tantas y tan diversas piezas existentes en este mosaico de mármoles preciosos de distintos colores revelan el impacto que sobre los Ibero había causado su trato con Churriguera. En 1758 se colocó en

TORRES BARROCAS. NAVARRA



Iglesia de Santa María. Desojo.
Ref. gráf.: Archivo Sahats.



Iglesia de San Miguel. Cárcar.
Ref. gráf.: Archivo Sahats.



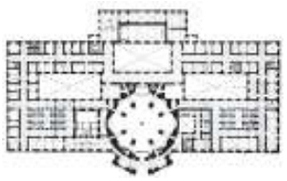
Iglesia de San Miguel Arcángel. Iturmendi.
Ref. gráf.: Archivo Sahats.

21. En el mismo documento la Reina entrega a la Compañía de Jesús el casa-torre de Loyola «para que la conserven y la incorporen en el Colegio que inmediato a ella se ha de fabricar».
22. Se han perdido los planos originales de Fontana, pero se conserva una copia hecha en 1721 por los Bolandos.
23. Con todo, al maestro Zaldúa los jesuitas le permitieron atender simultáneamente a otros encargos, entre ellos la traza de la torre de Santa Marina de Oxirondo en Bergara, la del retablo mayor de la iglesia de Bérriz y la bella portada de Hernani, obras en las que apunta ya un gusto muy moderno por el aspecto bulboso de las cúpulas y el contraste de curvas y contracurvas.
24. Sobre la historia y avatares de esta larga y complejísima construcción, v. J. R. EGUILLOR, H. HAGEN y R. Mª. HORNEDO, *Loyola. Historia y Arquitectura.* (San Sebastián 1991); v. también Mª Isabel ASTIAZARAIN, *El Santuario de Loyola*, San Sebastián 1988); Idem, Arquitectos guipuzcoanos del siglo XVIII, 3 vols. (San Sebastián 1988), v. tomos I y II.
25. Sebastián de Lecuona fue muy afecto a la compañía de Jesús en la cual pidió ingresar, al menos a la hora de la muerte. Falleció en Ermua cuando dirigía las obras del palacio Valdespina.
26. Ignacio de Ibero es el representante típico del constructor vasco a quien la experiencia y cierta sabiduría natural, mas que los estudios académicos, le capacitan como maestro indiscutible en el arte arquitectónico. Vino a ser el maestro más consultado en Gipuzkoa y en el País Vasco durante el siglo XVIII.
27. Mª Isabel ASTIAZARAIN, *Arquitectos guipuzcoanos del siglo XVIII*, II, p. 179.

SANTUARIO DE LOIOLA



Foto aérea.

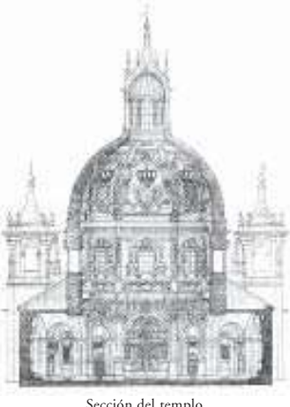


Planta general.



Alzado.





Sección del templo.
Ref. gráf.: Loyola. Historia y Arquitectura.

el nicho central la estatua del titular, obra magnífica, como veremos, del escultor valenciano **Francisco de Vergara**.

Posteriormente se prosiguió con los otros retablos, los altares, la cancela de entrada, las estatuas de los altares y del pórtico, etc.

El Colegio. En cuanto al edificio, quedó sin terminarse el ala derecha cuando los Jesuitas fueron expulsados de España en 1767. Las obras se reanudaron durante el siglo XIX, con muchas interrupciones, hasta que en 1885 se dio el empuje final, concluyéndose la obra en 1888. Con la suntuosidad barroca de la iglesia contrasta la severidad casi herreriana del Colegio que la circunda.

Fue una audaz pero acertada resolución la del Rector de la iglesia la de destinar a **escalinatas** de piedra los dos amplios espacios (uno en cada lado) que, en los planos de Fontana, aparecían destinados a patios. En sus rellanos se colocaron luego grandes estatuas, de santos y de Papas. Esas majestuosas escalinatas de piedra, el ante-refectorio, el refectorio, la biblioteca, las sacristías y los tres claustros forman un conjunto que asombra por su belleza y demuestra cómo puede aliarse el sentido de la armonía con el gusto por una austera monumentalidad. Otto Schubert la calificó como «el más brillante monumento del barroco jesuítico sobre el suelo español».

• **Basílica de Santa María de San Sebastián.** Actual *basílica de Nuestra Señora del Coro*, pasa por ser la parroquia más antigua de la ciudad. Hay documentación de que, en ese lugar, al pie del monte Urgull, hubo sucesivamente templos dedicados a la Virgen María, que fueron desapareciendo a causa de los incendios que sufrió la ciudad desde el siglo XII y finalmente, a consecuencia de dos explosiones del polvorín del castillo de la Mota, en 1575 y 1688. La Real Compañía Guipuzcoana de Caracas, fundada en 1728 bajo el patrocinio de Nuestra Señora del Coro y de San Ignacio, se sintió obligada a levantar un nuevo templo a su celeste patrona.[28]

Las obras se iniciaron en 1738, derribando el claustro gótico y algunas casas vecinas, para respetar el diseño trazado. Sus primeros arquitectos fueron **Pedro Ignacio de Lizardi**[29] y **Miguel de Salezán** quienes, al tener que ausentarse, fueron sustituidos por **Francisco de Ibero**, hijo del arquitecto del Santuario de Loyola. Su construcción costó 212.000 pesos y fue inaugurada oficialmente en 1774.

Ocupa una superficie de 2.773 m. Interiormente mide 55,50 m de longitud y 32,70 de ancho, y 28 m. de altura (hasta la bóveda corrida y 35 m. hasta el florón de la media naranja). Tiene capacidad para 4.000 personas. Su estilo es barroco con un cierto aire rococó que se manifiesta mejor en su portada.

La *planta* es de salón, con tres naves de idéntica altura, pero las bóvedas siguen siendo góticas, sostenidas por pilastras de gran altura, aunque se procuró disimularla con la superposición de capiteles sobre capiteles.

En el *interior* se ven capillas y retablos que van desde el churrigueresco y rococó hasta el neoclásico. El resultado es un conjunto rico y armonioso, que ha dado a esta iglesia el prestigio de ser el templo más bello y elegante de la capital guipuzcoana.

• **Iglesia de San Martín de Andoain.** Otra obra costeada por un generoso indiano fue la iglesia de San Martín de Andoain. Todos los datos de esta historia han sido investigados y publicados por el P. Manuel de Lecuona.[30] Fue don Agustín de Leiza y Latijera, Capitán General en el Reino del Perú, nacido en Andoain, quien dispuso, ya en 1756, y luego lo confirmaría en su testamento, poco antes de fallecer el 19 de agosto de 1763, que, además de otras generosas mandas a favor de su pueblo natal, se destinase una gran cantidad de sus bienes para la construcción de una nueva parroquia, que debía alzarse frente al lugar donde se había ya ido constituyendo la plaza pública de la villa. Se compraron terrenos suficientes y, por consejo del famoso euskerologo P. Manuel de Larramendi, se encargó de la traza y realización del proyecto al maestro **Francisco de Ibero**, que por esos años tenía bajo su responsabilidad la terminación de las obras del gran Santuario de Loyola.

La traza del arquitecto parece seguir el plan de cruz latina adoptado por *Lucas de Longa* en la iglesia de Elgoibar, pero en Andoain Francisco de Ibero añadió, además de la torre, un largo pórtico de cinco tramos a cada lado, ambos paralelos a la nave.

La nueva iglesia se empezó en 1759, con piedra de la cantera del Buruntza, y en 1770 estaba ya terminada. Con Francisco de Ibero colaboró un amplio equipo de canteros y artesanos especializados, encargándose el entallador **Francisco de Azurmendi** de rematar el *cascarón del altar mayor* y realizar el *colateral de Nuestra Señora del Rosario*.

De la ejecución del otro *colateral*, *de la Virgen del Carmen*, sobre traza del mismo Azurmendi, se encargó **Francisco de Ugartemendia**.

Otros dos *colaterales* dedicados a la *Purísima Concepción* y a *San Agustín* se encomendaron al diseño de **José Ignacio de Lavi** y a **Ugartemendia** respectivamente.

Arquitectónicamente se trata de una obra sólida y maciza, cuyo barroquismo no hay que buscarlo en el interior sino en la ornamentación y en el estilo de la torre-campanario. que se alza formando porche, ocupando la fachada del edificio. En 1770, cuando solo faltaba rematar la torre, se inauguró la iglesia.

• **Iglesia de San Pedro de Eskoriatza.** Una vez más, fue el dinero de generosos indianos el que vino a sufragar los gastos de la iglesia de Eskoriatza que hubo de levantarse de nueva planta para sustituir a la que amenazaba ruina. Obtenido el permiso del obispado de Calahorra a cuya sede pertenecía la villa, **Martín de Carrera**[31] hizo en los primeros meses de 1759 la traza de esta iglesia, probablemente asesorado por Ignacio de Ibero con quien se relacionaba en esos días. A fines de 1762 ya puede celebrarse la misa de consagración del nuevo templo, pero las obras no concluirán hasta final de esa década.

El templo. Apenas puede decirse que su planta es de cruz latina, pues sus brazos son

28. Sobre la edificación de este hermoso templo de Santa María (hoy basílica), v. Mª Isabel ASTIAZARAIN, *La iglesia de Santa María de San Sebastián.* (San Sebastián 1989). Este estudio recoge las informaciones anteriores, más o menos extensas y documentadas, de Vargas Ponce, José Peñuelas, Antonio Cortázar, J. Antonio Alvarez Osés y Mª Isabel Cormenzana.

29. Pedro Ignacio de Lizardi, hijo del arquitecto José de Lizardi, colaboró en las obras contratadas por su padre.

30. *La iglesia parroquial de Andoáin. Bosquejo histórico.* (San Sebastián 958; v. También Mª Isabel ASTIAZARAIN, O.c., pp. 225-244.

31. Nacido en Beasain y vástago de una familia de canteros, Martín de Carrera (1713-1768) realizará varias iglesias y torres, dará la traza para cuatro bellos ayuntamientos de Gipuzkoa y, aunque criticado por los estetas neoclásicos, será para nuestras historia, el más prestigioso arquitecto vasco en la segunda mitad del siglo XVIII.

32. Como bien advierte Mª Isabel Astiazaráin,, esta portada en exedra es anterior a la cercana de Santa María la Redonda de Logroño, y a otras más alejadas del País Vasco. Quizá pueda buscársele una fuente inspiradora en Santa María de Viana, en Los Arcos y en San Gregorio ostiense.

muy poco profundos. Los soportes de los arcos fajones y torales son pilastras adosadas con capiteles dóricos. La iglesia tiene un presbiterio poligonal, y cuatro tramos si se cuentan el del crucero y el del coro. Sus bóvedas son de cañón con lunetos y delante del altar mayor se cierra con bóveda de arista. La del crucero descansa sobre pechinas. Este interior apenas tiene decoración.

La torre que se instala a los pies del templo es la que nos hace sentir que estamos a mitad del siglo XVIII; en su estructura sigue los modelos de Elgoibar y Andoain con pórticos a ambos lados paralelos a la nave.

• Iglesia de San Pedro de Pasajes. La iglesia parroquial de Pasajes San Pedro es otro de los pocos ejemplos de iglesias de Gipuzkoa construidas de nueva planta. Desechando un plan de José de Lizardi por ser demasiado pequeño y otro de Ignacio de Ibero por excesivamente costoso, se terminó llamando a **Martín de Carrera** que esos días estaba en Tolosa ocupado de la espadaña y las torres de Santa María. Iniciadas las obras en 1763, y falleciendo Martín de Carrera en 1768, la obra fue continuada y terminada en 1774 por su hijo **Manuel Martín** (1742-1804).

La iglesia sigue parcialmente el **esquema de las iglesias columnarias** del País:

- bóvedas de crucería sostenidas por pilastras;
- tres naves de igual altura siendo la central más ancha que las laterales;
- tres tramos;
- presbiterio;
- coro a los pies;
- los vanos extrañamente escasos: dos ventanas en el lado Sur; otras a modo de saeteras en el lado de la torre, una ventana en el coro y otra a un lado del presbiterio.

Llama la atención la sobriedad y humildad de este templo construido cuando aún se respira el aire barroco, en contraste, por ejemplo, con su coetánea, la iglesia de Santa María de la capital donostiarra.

La torre es un apéndice de la iglesia y merece más bien el nombre de espadaña, como la apellidó su propio tracista, **Martín de Carrera**.

Portadas

Ya observamos que el siglo XVIII en el País Vasco no se distingue tanto por la abundancia de nuevas construcciones cuanto por la ampliación, renovación y adaptación de las ya existentes. Esta adaptación y complementación se hizo realidad en las **portadas** de los templos, en las que vemos la expresión de un nuevo estilo y un nuevo gusto.

• Portada de San Juan Bautista de Hernani. Un notable ejemplo de ello en Gipuzkoa lo encontramos en la fachada que en 1707 trazó **Martín de Zaldúa**, mientras se ocupaba de la obra de Loyola, para la parroquia de San Juan Bautista de Hernani.

Es una fachada rectangular, definida por dos pilastras muy altas que soportan un frontón triangular, y acogida por un arco gigante a modo de guardapolvo. Sobre el acceso se alza una hornacina con la imagen del titular; y a los lados, columnas dobles albergan en los intercolumnios las figuras de San Juan Bautista y de San Pedro (de autor no claramente documentado) sobre elevados pedestales. Hay en todo ello una reminiscencia de portadas platerescas, pero se acusa el discreto barroquismo del momento: el acumulamiento en enjutas y pilastras de elementos decorativos naturalistas, sartas de flores y hojas, racimos y pebeteros mixtilíneos.

• Portada de San Miguel de Oñati. Con ese discreto barroquismo, el mismo **Martín de Zaldúa** diseñó la portada de San Miguel de Oñati. Esta gran portada está, como la de Hernani, presidida por un gran arco: pero aquí tiene un llamativo intradós cubierto totalmente de querubes y roleos.

No es fácil determinar hasta dónde llega la autoría del maestro de Asteasu, pues durante los tres años que duró la ejecución de esta monumental portada se pidió la colaboración de otros maestros, y al menos las imágenes alojadas en las hornacinas y gran parte de la decoración fueron encargadas al escultor **Juan Bautista de Suso**, con quien inmediatamente se contrató el retablo mayor de la iglesia.

• Portada de Santa María la Real de Azkoitia. Una primera traza para el pórtico, pretil y portada estaba hecha por **José de Lizardi** en 1725, pero la obra (quizá con alguna modificación de **Ignacio de Ibero**), no pudo darse por concluida hasta 1734, bajo la dirección de **Xabier Ignacio de Echeverría**.

La portada es un conjunto soberbio: en forma de gran nicho, encajado entre los contrafuertes del templo, y enmarcado por dos pilastras de orden gigante.

Adosado a su parte izquierda, corre un *pórtico* ocupando en longitud los dos últimos tramos de la iglesia, con seis arcos de medio punto descansando en columnas dóricas.

La exedra de la portada está formada por un alto basamento, y sobre él, dobles columnas a los lados, flanqueando hornacinas que albergan estatuas que más tarde labró el escultor eibarrés **Juan Bautista de Mendizábal**.

En el centro, un arco de medio punto da acceso a la iglesia. Sobre el entablamento, una repisa ornada de jarrones. El cascarón, de cinco gallones, discretamente ornado de cabujones, ofrece en el central un nicho para la Virgen titular.

No obstante la animada plasticidad del conjunto, puede decirse que se mantiene un cierto resabio de sobriedad clasicista.[32]

* * *

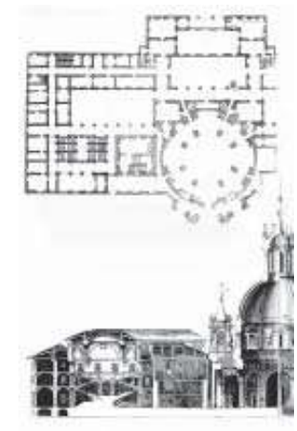
En otros lugares de Gipuzkoa pueden verse algunas otras portadas de un barroco más o menos discreto, como la del crucero de la parroquial de **Zegama**, diseñada por **Ignacio de Ibero**.

Torres

Otro capítulo de estructuras arquitectónicas en las que se refugia el barroco del momento es el de las torres destinadas a campanario en una sociedad esencial y universalmente cristiana en la que el tañido de las campanas

Santuario de Loiola. Escalinata interior









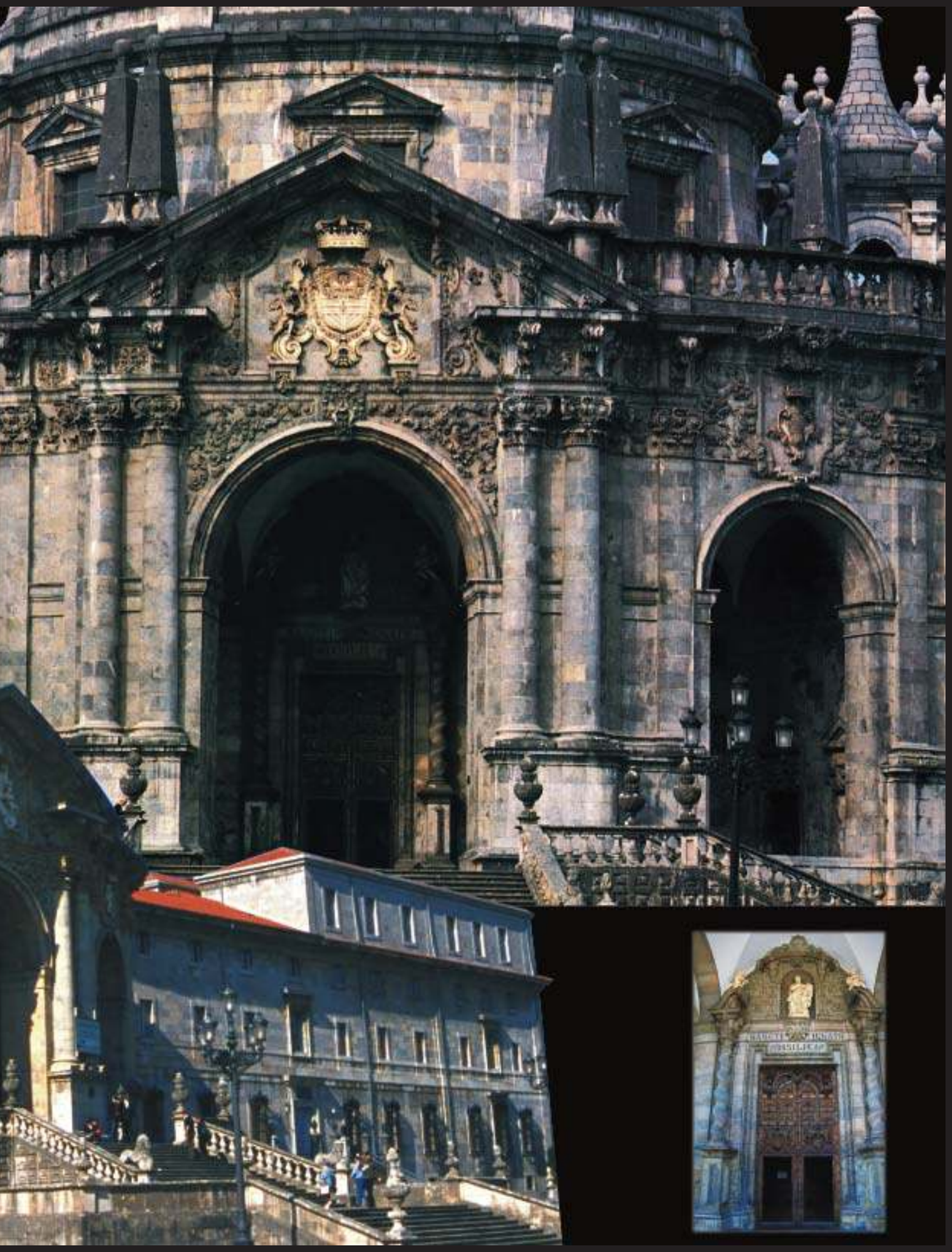
Ante-refectorio



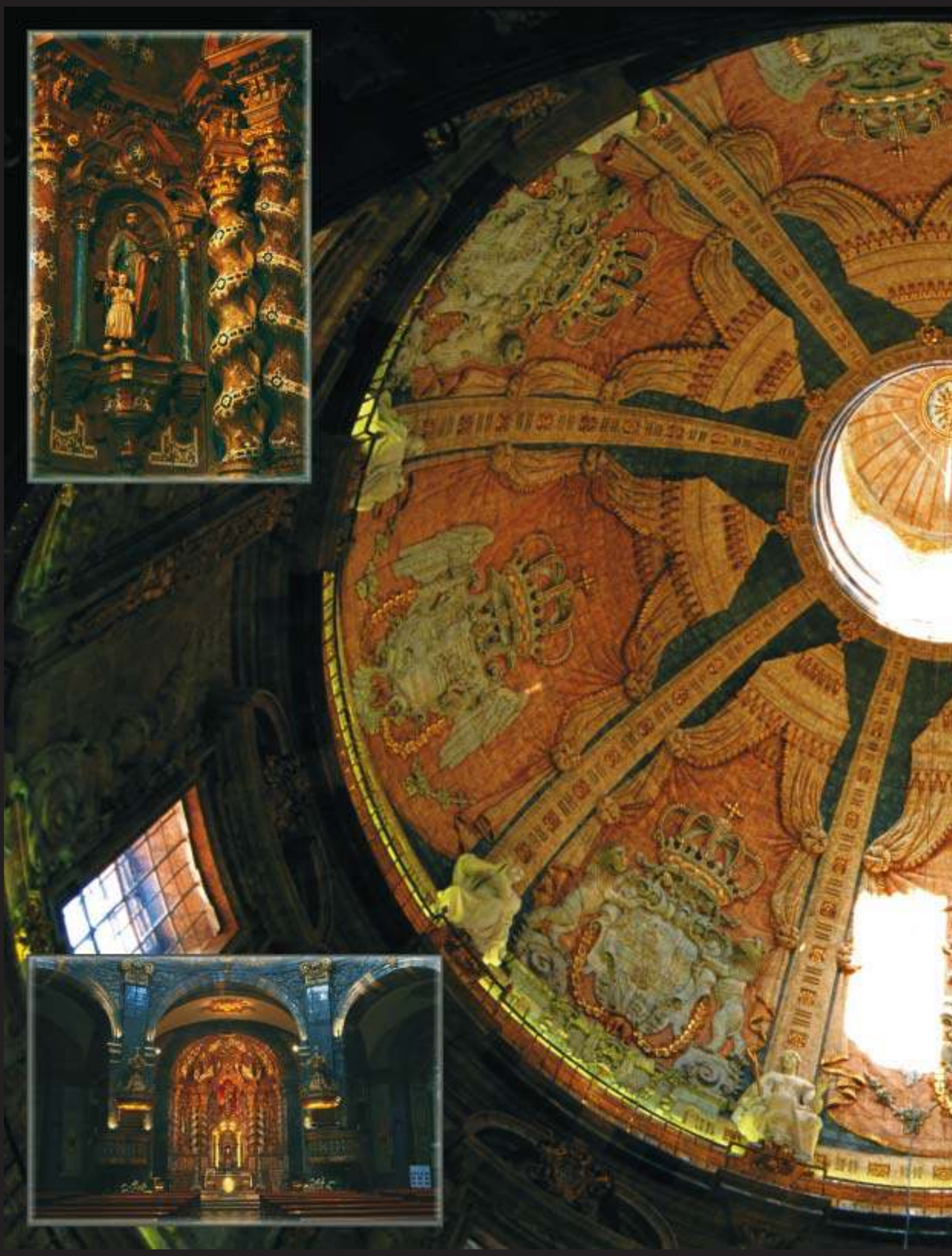
Ref. gráf.: Loyola. Historia y Arquitectura.

Barroco jesuítico. Loiola





Barroco jesuítico. Loiola







❶

1. y 2- Basílica de Santa María. Donostia-San Sebastián. 2.- Iglesia de San Martín de Tours. Andoain.





❸



❷

Barroco en Gipuzkoa. Portadas



1.- Portada de la iglesia de la Asunción. Segura. 2.-Portada de la iglesia de San Juan Bautista. Hernani.
3.-Portada de la iglesia de Santa María la Real. Azkoitia. 4.- Portada de la iglesia de San Miguel. Oñati.
5.- Portada de la Basílica de Santa María. Donostia-San Sebastián.



TORRES BARROCAS. GIPUZKOA



Iglesia de San Bartolomé. Ibarra
Ref. gráf.: Archivo Ostoa.



Iglesia de San Martín de Tours. Andoain.
Ref. gráf.: Guia Histórico Monumental de Gipuzkoa, pág. 43.



Iglesia de San Bartolomé. Elgoibar.



Iglesia de San Pedro. Bergara.



Iglesia de Santa María. Hondarribia.
Ref. gráf.: Gipuzkoa I. Arquitectura, pág. 26-30-35.

era de una significación social que hoy ha desaparecido en muchos países.

• **Torre de San Martín de Urretxu.** Al maestro de Asteasu, **José de Lizardi**, se debe la traza del último cuerpo de la torre-campanario de la iglesia San Martín de Tours. Es de planta poligonal, apilastrado en los ángulos, casi desornamentado, y cubierto por cúpula bulbosa y cupulín también bulboso, realizado entre los años 1720 y 1724.

• **Torre de San Pedro de Bergara.** Del mismo estilo que la de Urretxu es la de San Pedro de Bergara (1737-1743), una torre-pórtico, diseñada en su totalidad por el mismo **José de Lizardi** mostrando igualmente su preferencia por las cúpulas bulbosas, pero esta vez acentuando el barroquismo, mediante una ornamentación más abundante de placas sobre los frisos, un mayor vuelo en las cornisas, y una mayor alternancia de huecos y macizos aumentando así el juego de luces y sombras.

• **Torre de La Natividad de Nª Sra. de Zestoa.** En la torre de **Zestoa**, (1735-38), **José de Lizardi** muestra los mismos caracteres de las torres precedentes, hallando buenas soluciones al paso de la planta rectangular del basamento de la torre a la planta cuadrada del cuerpo de campanas y manteniendo el mismo discreto barroquismo; su belleza fue elogiada por el prestigiado maestro mayor de Loyola, Ignacio de Ibero.[33]

• **Torre de San Bartolomé de Elgoibar.** A los maestros azpeitianos **Ignacio de Ibero** y su hijo **Francisco** se les debe la torre de la parroquial de San Bartolomé de Elgoibar, al menos en su parte superior, el cuerpo de campanas, de cuya airosa belleza barroca nos ha quedado una interesante y precisa documentación gráfica, firmada por ambos maestros.[34]

• **Torre de San Martín de Andoain.** Anteriormente hemos aludido a la torre-campanario de Andoain alzada por **Francisco de Ibero** en la fachada misma de la iglesia. Esta situación de una torre que cobija el acceso mismo a la iglesia da carácter a este edificio. Acentúa la unidad simétrica del conjunto, subrayada por la amplitud del atrio. Su barroquismo está en la profusión de sus detalles ornamentales. Las masas constructivas se adornan con elementos de tipo vegetal, airosos florones de piedra rodean el arranque de la media naranja que cubre la obra. En el cupulín se añaden también elementos, volutas y diminutos florones. Éstos y otros detalles como algún frontón partido coronando arcos de medio punto animan el conjunto exterior de este templo con un aire casi rococó.

OTRAS TORRES DE FRANCISCO DE IBERO

- Algo parecido puede decirse de los campanarios que el mismo arquitecto diseñó para la torre de la **iglesia parroquial de San Salvador de Usurbil**, a la que dotó de una bella balaustrada en el arranque de la cúpula (1761-1764).
- También la torre de **la iglesia parroquial de la Asunción de Hondarribia** muestra una abundancia de elementos mixtilíneos (1764-68).
- En cambio, las torres de **Hernani**, **Gaztelu** y **Ordizia** trazadas por el mismo **Francisco de Ibero**, tienen un estilo visiblemente más macizo y severo, como si el activo maestro azpeitiano empezara a ser sensible a la claridad y simplicidad del gusto neoclásico.

EVOLUCIÓN AL NEOCLÁSICO

En efecto, una atención cronológica de las torres guipuzcoanas podría mostrarnos la evolución estilística desde el barroco churrigueresco hacia una sobriedad de formas que anuncia el neoclásico.

• **Torre de San Bartolomé de Ibarra.** Así, por ejemplo, en la torre-campanario que traza **Martín de Carrera** para la iglesia de Ibarra (1761-70) es clara su afinidad con las torres de los Ibero. Es el mismo modelo de *torre-fachada*, pero aquí los porches no continúan por los lados paralelos a la nave.

A Carrera le ha interesado afirmar la frontalidad de su fachada contrastando las sombras de los cobertizos porticados con la planitud del lienzo frontal superior que forma estrecha unidad con el porche mediante aletones.

Difiere también de los Ibero por la forma circular del vano que sobre el balcón central subraya la verticalidad, y por la sobriedad ornamental y la lisura y robustez de los jarrones que decoran y limitan el cuerpo de campanas.

• **Torre de Santa María de Tolosa.** A pesar de todo, **Martín de Carrera** sigue siendo barroco en la espadaña que, flanqueada por dos cuerpos de campanas, corona la enorme y desnuda fachada de **Santa María** de Tolosa.

RETABLOS

Pero no hay duda de que donde más libremente se explaya el espíritu barroco es en los retablos de las iglesias, quizás porque la talla en madera facilita más que la labra en piedra el desenfreno formal y el virtuosismo decorativo al que incita el gusto del momento.

SEBASTIÁN DE LECUONA

• **Retablo mayor de San Juan de Pasaia.** Se le encargó a Sebastián de Lecuona, mientras era maestro mayor de las obras de Loyola.

Consta de un solo cuerpo, con banco y remate en semicírculo de igual altura que el cuerpo. En las calles laterales, sobre los mensulones ornados de cabezas de querubes del pedestal, y flanqueando las hornacinas, se alzan dos grandes columnas salomónicas. Estos soportes van ceñidos de múltiples tallos que se enredan, con hojarasca y abultados racimos de uvas. Los tres arcos de las hornacinas son de medio punto tradicional, con poca profundidad pero rematados y sostenidos por profusa decoración.

La imagen del titular, las de *San Pedro* y *San Pablo* a los lados y la de *San Miguel Arcángel* a nivel superior son tallas, luego lo recordaremos, ejecutadas por **Felipe de Arizmendi**.

• **Retablos de San Esteban de Oiartzun.** Al mismo Sebastián de Lecuona se le deben **tres retablos** en la parroquial de su pueblo natal, **Oiartzun**: están dedicados a *Cristo Crucificado*, y a los dos santos, *Ignacio de Loyola* y *Francisco Javier* (1721).

Las tres piezas poseen casi la misma estructura y muy similar decoración, exceptuando el

33. Mª Isabel ASTIAZARAIN, *Arquitectos guipuzcoanos*, II, p. 316.
34. Id., p. 98.

Crucifijo, bajo arco trilobulado. Es un tipo de retablo de pequeñas dimensiones que se ajusta perfectamente a los lunetos formados bajo la balaustrada del tambor de la cúpula. Aqui también un arco centra la hornacina central y columnas salomónicas.

Ignacio de Ibero. Es notable la obra retablística de Ignacio de Ibero; y es interesante para el historiador comprobar la evolución del gran maestro azpeitiano desde un cierto rigor estructural y clasicista a un casi desenfrenado barroco y rococó como es el del retablo mayor de Loyola.

• **Retablo del convento de la Concepción de Azpeitia** (1737). Es de tres calles, siendo la central de un solo piso para el templete, y las laterales de dos pisos con hornacinas para las imágenes; y alza columnas salomónicas de cinco espiras cargadas de vegetal, con un sentido marcadamente churrigueresco.

• **Retablo mayor del Santuario de Loyola**. Es muy posible que, contemporáneo del retablo de Azpeitia o quizá anterior, sea el gran retablo mayor del Santuario de Loyola, al que acabamos de referirnos y de cuya autoría no se puede dudar tras las investigaciones de M.Isabel Astiazarain [35]

Curiosamente, en los siguientes encargos de **retablos** –para las **Clarisas de Azkoitia** (1742) y de **Tolosa** (1744)– Ibero parece avanzar decididamente hacia el rococó:

- adopta el retablo-cascarón,
- abandona las columnas salomónicas
- modera una ornamentación que en retablos anteriores había sido excesivamente saliente y voluminosa.

• **Fermín de Larrainzar.** Si del valle de Iraurgui pasamos, en esos años, al Goyerri, hallamos abundantes ejemplos de retablos barrocos.

• Retablos de las Bernardas de Lazkao. Al navarro Fermín de Larrainzar, un maestro polifacético que se firmaba «arquitecto, escultor, ensamblador y carpintero» [36.] se le deben los retablos mayor y colaterales del convento de Recoletas Bernardas de Santa Ana de Lazkao, obra contratada a partir de la visita del veedor diocesano de Pamplona en 1714. Este retablo, que no debió de empezarse antes de 1718, consta de pedestal, banco elevado, un único cuerpo dividido en tres calles, determinadas por cuatro columnas gigantes de estrías culebreantes, y un ático de perfil semicircular que se adapta a la cabecera de la iglesia.

Ignacio Cendoya, tras describir minuciosamente esta máquina, observa que estos retablos de Larráinzar muestran una cierta incoherencia cronológica entre la copiosa riqueza decorativa propia del momento y el uso de las columnas entorchadas de estrías onduladas que estaban ya fuera de uso [37].

Juan Antonio de Iparraguirre

• **Retablos de San Miguel de Idiazabal.** En la parroquia de San Miguel de **Idiazábal** el responsable artístico es Juan Antonio de Iparraguirre, maestro arquitecto y tallista, vecino de Segura, aunque natural de Idiazábal. Con él se contrata el **colateral de la Sagrada Familia** en diciembre de 1734 y dos años después se le encarga otro retablo colateral igual al anterior, «que debe tener la imagen de *San Ignacio* en el nicho central y en los nichos menores los bultos de *San Francisco de Borja* y *San Francisco Javier*».

• **Retablo mayor de San Martín de Astigarreta.** Iparraguirre toma también a su cargo en 1745. Como su arquitectura ha sido luego renovada, no se puede saber hasta qué punto asumió el gusto churrigueresco del momento.

Francisco de Ibero. El arquitecto Francisco de Ibero, en contraste con su padre Ignacio, no tiene en su haber muchos retablos.

• **Retablos de la Asunción de Aizarna**. En 1751 le encargan los **colaterales de la iglesia de Aizarna,** uno dedicado a la *Virgen del Rosario* y otro a *San Ignacio*. Son piezas de estructura ligeramente cóncava, formando un cuerpo de cuatro columnas sobre un basamento de cuatro ménsulas, y encima un ático. La decoración, a base de placas, cabezas aladas, flores y frutos, llena todas las superficies.

• **Retablos de las Clarisas de Azkoitia**. Diez años más tarde traza también los **colaterales** de las Clarisas de Azkoitia, donde ya su padre había diseñado el retablo mayor. Comparado con la obra paterna, los retablos de Francisco muestran la audacia de un barroco muy avanzado, al adosar a un muro plano la estructura saliente de retablos que adelantan su calle central marcada por columnas, colocadas sobre repisas dispuestas también en forma sesgada. El entablamento se adapta al mismo ritmo.

• **Otros retablos**. Es evidente que en éstos, lo mismo que en el **retablo colateral** que diseña para la **parroquia de San Andrés de Eibar** (c. 1765) Francisco de Ibero sigue siendo sensible a la plasticidad churrigueresca.

En otros casos, por ejemplo, en su examen del **retablo mayor** de la **iglesia de Santa Catalina de Lizartza**, como si olfateara un cambio hacia la simplicidad clásica, aconseja mayor regularidad y sencillez y menos follaje decorativo.[38]

• Bizkaia

Como puede suponerse, no abundan en Bizkaia iglesias de estilo churrigueresco. Lo que la arquitectura vizcaína de este siglo ofrece es más bien una demostración de continuismo, falto de audacia experimental y fidelidad ciega a las cubiertas trasnochadas; nada que permita hablar de fantasía creadora.[39]

• **Iglesia de San José de Lekeitio.** En el primer tercio del siglo XVIII se termina la iglesia de San José de Lekeitio (Antigua de los Jesuitas), cuya construcción hemos recordado en el capítulo anterior. Presenta el mismo estilo severo con el que fue concebida hacia 1680; pero es posible que su portada, con su adornado marco y su frontón curvo quebrado fuera una modificación de los arquitectos del Santuario de Loyola.

• **Iglesia de Santa Ana de Durango.** En Durango una síntesis entre Santa María de Uribarri y el convento de San Agustín es la iglesia de Santa Ana (1720), obra de **Lázaro de Laincera**[40] en la que predomina la desnudez ornamental.

Torres y fachadas barrocas



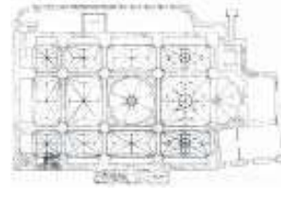
Iglesia de San Nicolás. Bilbao.
Ref. gráf.: Bizkaia III, pág. 167.



Iglesia de Santa María. Tolosa.
Ref. gráf.: Archivo Darío Garrido.

Iglesia de Santa María. Donostia-San Sebastián





Planta y proyección de bóvedas.
Ref. gráf.: M.N.E. Gipuzkoa, pág. 95.

35. Id., pp. 47-54.
36. Gregorio DÍAZ EREÑO, Mª Carmen PAREDES GIRALDO, Ana Mª MENDIOROZ, «Noticias sobre el arquitecto del siglo XVIII, Fermín de Larrainzar». P.C., n. 191, 1991 53-67.
37. I. CENDOYA, *El retablo barroco en el Goyerri.* (San Sebastián 1992), p. 286.
38. Mª I. ASTIAZARAIN, O.c., p. 288.
39. Idem, «Puntos de encuentro y comportamientos tipológicos en la arquitectura barroca vasca». «ONDARE», 19, p. 32.
40. Era hijo de José de Laincera, un maestro de cantería santanderino que había trabajado en la primera fase de la construcción del Santuario de Loyola.

Barroco en Gipuzkoa. Torres



1 y 9.- Iglesia de San Pedro. Bergara. 2.- Iglesia San Bartolomé. Ibarra. 3.- Iglesia de San Martín. Andoain. 4.- Iglesia de San Pedro. Eskoriatza. 5 y 7.- Iglesia de N.ª S.ª del Manzano. Hondarribia. 6 y 8.- Iglesia de San Salvador. Usurbil. 10.- Iglesia San Bartolomé. Elgoibar.



Barroco en Bizkaia y Álava. Torres



1.- Iglesia de San Pedro. Vitoria-Gasteiz. 2.- Iglesia de San Blas. Villarreal (A). 3.- Iglesia de Santa María de Oyón (A). 4.- Iglesia de San Miguel. Vitoria-Gasteiz. 5.- Iglesia de San Antón. Bilbao. 6.- Iglesia de San Pedro. Treviño (Burgos). 7.- Iglesia de Santa Marina. Otxandio (B).

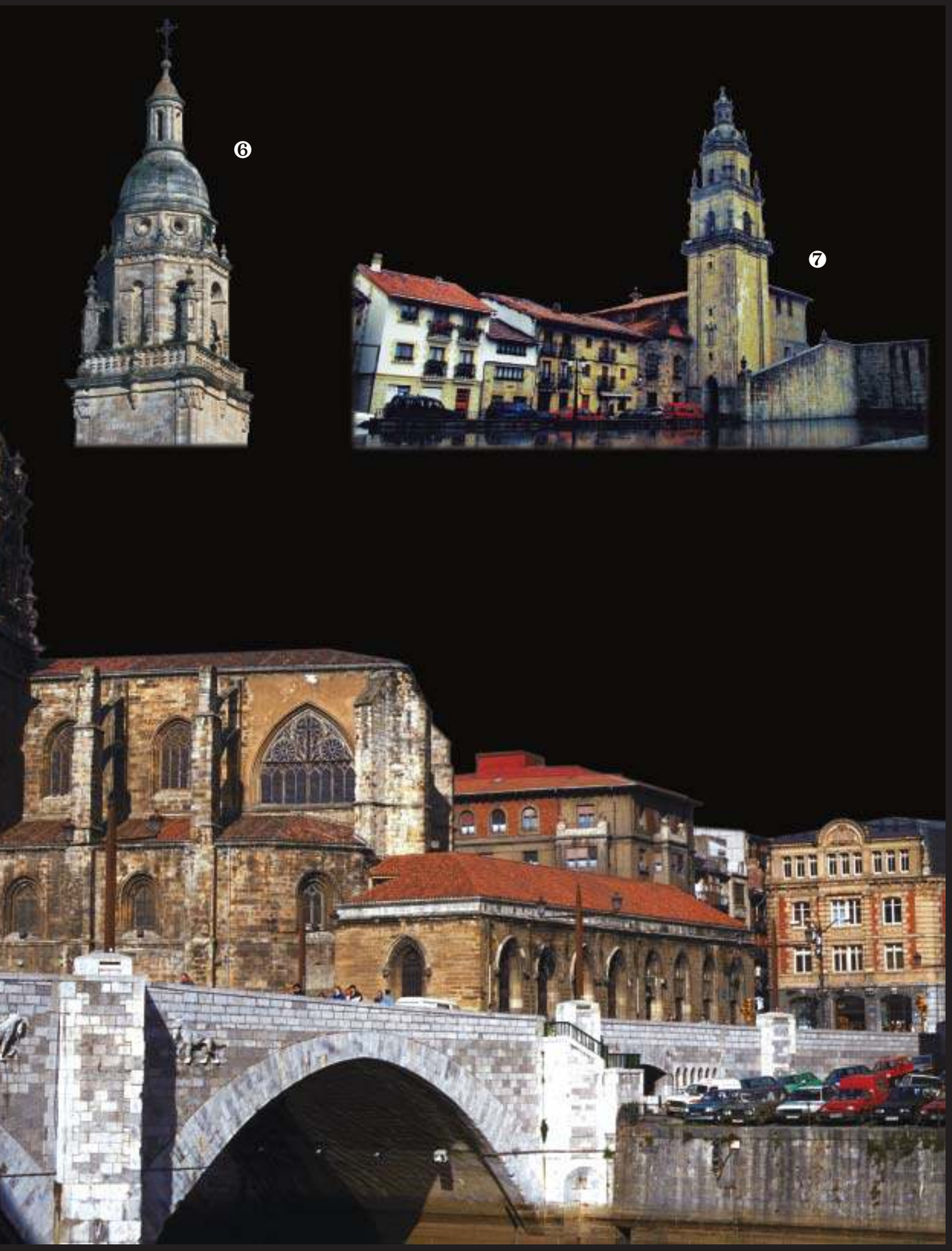




Imagen de San Ignacio, de Francisco Vergara Bartual.

MIGUEL DE MAZO



San Francisco de Javier.



San Luis Gonzaga.



San Francisco de Borja.



San Estanislao de Koska.
Ref. gráf.: Archivo Oxtoa.

• Iglesia de San Juan de Somorrostro. Prueba de la misma resistencia a la vanguardia, mediando el siglo, es la de San Juan de Somorrostro, por sus torres piramidales y cubierta de crucería gótica con combados.

• Iglesia de San Nicolás de Bilbao. Como ya hemos señalado, la única concepción espacial barroca italianizante la trae **Ignacio de Ibero** en 1743 a la iglesia de San Nicolás de Bilbao. Ocupando el espacio de una iglesia anterior, demolida por hallarse en estado ruinoso. La fábrica del proyecto de 1743 fue iniciada por canteros locales bajo la dirección del maestro montañés **Antonio de la Vega**; y no pudo darse por terminada hasta los últimos años del siglo, aunque el culto pudo inaugurarse en 1756.

El templo. Su planta es un cuadrado perfecto al que se le une el presbiterio. Este cuadrado queda inscrito en otro cuadrado mayor que da lugar a dos espacios rectangulares que se comunican en la cabecera, para formar la sacristía y a los pies para habilitar capillas independientes. Cuatro exedras dan un aspecto de espacio octogonal o circular a un templo en el que predomina el cuadrado.

En *la fachada* se alzan dos **torres** a los lados que remedan la torre de Elgoibar. El vigoroso acento horizontal de la fachada es mitigado por las torres y la espadaña. El interior de esta iglesia bilbaína suscita recuerdos de la iglesia romana de Santa Inés; pero hay también reminiscencias del frontón de Loyola en la articulada portada, y del gótico en los accesos apuntados de las torres.

• Iglesia de San Severino de Balmaseda. Conviene también mencionar la **torre** de la iglesia de San Severino en Balmaseda, cuya traza (1728) se debe al antes citado **Lázaro de la Incera**.

Laincera era un experto en cantería que había colaborado con *Martín de Zaldúa* en varias empresas del País Vasco: en Azpeitia (donde residió normalmente), en Berriz, en Elgoibar, etc. Hizo la traza para la torre de la iglesia de Urretxu, que fue luego sustituida por el diseño de Lizardi, y en 1717 había trazado la **torre de la iglesia de Zumarraga**.[41]

* * *

En cuanto al barroco churrigueresco en la traza y ejecución de los retablos vizcaínos, aparte la obra más propiamente escultórica a la que luego nos referiremos, bástenos remitirnos, una vez más, al exhaustivo y documentadísimo estudio de Julen Zorrozúa sobre el retablo barroco en Bizkaia.

• ÁLAVA

• Convento de San Francisco de Vitoria. Una de las obras más notables que se realizaron en territorio alavés al final del siglo XVII, cuando el barroco llegaba a su período de máxima ornamentación, fue el **convento e iglesia de San Francisco de Vitoria**, obra monumental que después de haber vivido varios siglos de gloria histórico-artística acabó en la ruina total.

El convento tenía un bello claustro del siglo XIII, y la iglesia era un grandioso templo gótico, con nave única de ocho tramos, al que se le habían añadido un pórtico y varias capillas en el siglo XVI. Hacia el año 1700 la iglesia se revistió totalmente, salvo las bóvedas, de una fastuosa decoración de yeserías de gusto churrigueresco, de la cual se conserva una abundante documentación escrita y fotográfica. Iniciada su decadencia con motivo de la desamortización de 1835, en 1930 todo el conjunto fue totalmente demolido.[42]

Al mismo estilo y época pertenecen:

- la **sacristía de la Colegiata de Santa María** y
- la **torre de la parroquia de San Pedro**.

LLANADA ALAVESA

En las iglesias de la Llanada alavesa puede decirse que en esta época no se construyen iglesias de nueva planta.

Se transformaron algunas bóvedas aumentando la complicación de sus tracerías.

Se construyeron:

- *pórticos*, como el de **San Juan de Salvatierra**, trazado por el maestro **Ignacio de Ibero**
- *portadas*, como la de **San Miguel de Ilarduya**
- *coros*, como el de **San Esteban de Narvaja**, trazado por **Miguel de Salezán**
- *sacristías* y *campanarios*.

Todo da testimonio del cambio de gusto.

Se construyen retablos. Más innovación se advierte en la arquitectura de los retablos, que es el lugar donde principalmente se explayó el estilo rococó.

En los retablos de muchas iglesias proliferan ahora rosetas, tallos, guirnaldas, ángeles, placas y paños colgantes, que cubren los fustes de columnas acanaladas, los copetes de las hornacinas y las peanas de las imágenes.

En ese campo adquirió singular prestigio **Juan Bautista Jáuregui**, que trazó numerosos retablos en Vitoria y en otros lugares de Álava.

RIOJA ALAVESA

De la Rioja alavesa en el siglo XVIII puede decirse lo mismo, se terminan algunas fábricas y se reparan edificios que se habían deteriorado:

- Obra nueva es el *templo* de Santa María de **Oion** que se alzó (1744-1748) sobre planta rectangular, con ábside semicircular y bóveda de lunetos.
- También en la parroquia de San Juan Bautista de **Cripan** se puso en el siglo XVIII una *cubierta de lunetos con cúpula semiesférica* (1774-1788).
- Igualmente se cubre el *crucero con cúpula* en las iglesias de Nª Sra. de la Antigua de **Baños de Ebro/Mañueta** y **la iglesia de Sta. María Moreda**.
- Se fabrican algunos retablos rococós en varias capillas de la parroquia de San Andrés, de **Elciego**.
- Se levanta la *ermita* de **Nuestra Señora de la Plaza** sobre planta ochavada y cubierta con bóveda semiesférica también en Elciego.

Treviño-Albaina y Santa Cruz de Campezo

Tampoco en la zona de Treviño-Albaina y Santa Cruz de Campezo se dio fácil entrada al barroco ornamentado.

• **Iglesia de San Pedro de Treviño**, la *bóveda* fechada en 1700, fue levantada por tres canteros vascos.[43]

- es notable la *torre* de campanas, cuya traza se debe a **José de Elejalde**, destacado arquitecto de Axpe, que inició su construcción (1774)
- su *cúpula* y *linterna* fueron construidas más tarde, en 1790, por **Juan Antonio de Echevarría**.

Torres. Abundan las torres y espadañas del siglo XVIII en esta región.

- **Torre de Arrieta**. Al mismo **José Elejalde** se le deben los cuerpos superiores de la esbelta torre de Arrieta, que decoró profusamente con flameros, esferas y óculos (1775).
- **Torre de Albaina**. Trazada por el maestro de Eskoriatza **Juan de Zubia** y construida por **Joaquín Elejalde** vecino de Salinas de Leniz.
- **Torre de Payueta**. Trazada por el mismo **Juan de Zubia** y construida por **José Elejalde**, vecino de Eskoriatza.

3.

■ Los escultores de fuera y de dentro

Puede decirse –escribe justamente Vélez Chaurri– que durante estos años (1650-1730) «asistimos al momento de mayor decadencia de la escultura en el País Vasco».[44] No es fácil precisar hasta qué punto la abundante contribución foránea a la imaginería de las iglesias barrocas de Euskal Herria se debió a la conciencia por parte de los patronos, las cofradías y los mecenas, de que los maestros locales no daban la talla exigida para la calidad que se pretendía. El historiador constata que así como el genio de Anchieta tuvo una larga secuela de buenos artistas en la siguiente generación, y la obra modélica de Gregorio Fernández fecundó la fantasía creadora de varios de sus contemporáneos vascos, esta brillante estela se fue desvaneciendo en pocos años. Entre los maestros activos en la segunda mitad del siglo XVII apenas podemos hallar nombres que no provengan de talleres foráneos, y desde luego nadie que pueda medirse con el talento creador de Salvador Carmona o de Juan Pascual de Mena.

Si, como creemos, fue esa conciencia de la indigencia de talentos locales la que movió a patronos y mecenas a buscar fuera del país artistas capaces de satisfacer la natural demanda de imaginería, es justo que comencemos por ellos nuestra reseña.

● Algunos escultores foráneos

Los Sierra. Ha sido bastante estudiada la participación que el taller familiar de los Sierra, establecido en Medina de Rioseco, tuvo en las obras realizadas en Euskal Herria en la segunda mitad del siglo XVIII.[45] Se trata de un taller fundado por **Tomás de Sierra** y llevado, después de su fallecimiento, por sus hijos.[46] Se ha supuesto que **Fray Jacinto de Sierra** era probablemente hermanastro de sus colaboradores de taller, *Francisco*, *Tomás*, *José* y *Pedro*, cuyas intervenciones singulares o de equipo en muchos retablos realizados en Castilla se intenta discernir documentalmente.

Por lo que atañe a los retablos de los Sierra en Segura y Oñati, la razón es obvia tratándose de retablos conventuales de la orden franciscana a la que pertenecía **Fray Jacinto de Sierra**, maestro escultor residente en el convento de Ayllón (Segovia).

• **Retablo del convento de la Purísima Concepción de Segura. Fray Jacinto** fue llamado a realizar entre 1742 y 1745 el retablo mayor del convento de la Purísima Concepción de Segura, cuya realización fue sufragada principalmente por dos religiosas de la familia de los Lardizábal residentes en dicho convento, hermanas de don Martín de Lardizábal que, a su vez, había sido el generoso donante del retablo mayor de la parroquia de Segura.

Su traza se debió sin duda al mismo Fray Jacinto, es una gran estructura (banco y tres calles con columnas de orden gigante),[47] que requería un amplio *programa iconográfico*, en honor de la Virgen María y de la Orden franciscana: Historias de la Virgen en el banco; la Inmaculada como titular, acompañada por Santa Isabel de Hungría y Santa Isabel de Portugal; a un nivel superior las efigies de San Juan de Sahagún y Santa Clara con la Coronación de la Virgen en el remate; y en los lados, San Juan de Capistrano y San Pascual Bailón. Añádanse, para completar el inventario escultórico, las estatuas de San Francisco y San Antonio de Padua de los retablos laterales.

Es obvio pensar que, tratándose de un taller que se responsabilizaba de conjuntos complejos como éste, se deba atribuir las obras de mayor calidad a los jefes de taller. En este caso y por su parentesco estilístico con obras documentadas realizadas en Castilla, Ignacio Cendoya considera lo más razonable asignar las *imágenes de la Purísima* y de *Santa Isabel de Hungría* al máximo responsable del taller, **Fray Jacinto Sierra**.[48]

Manuel Martín de Hontañón. Mencionaremos otro artista foráneo, Manuel Martín de Hontañón, escultor natural de Castillo (Burgos).

• **Retablos del convento de la Purísima Concepción de Segura**. Manuel Martín se encargó de las imágenes de los colaterales de la misma iglesia, para cuya construcción se contrató en 1754 a los maestros **José Joaquín de Arizaga** y **Juan Antonio de Iriarte**.

En estos retablos laterales, si se exceptúan las imágenes de sus nichos centrales, **San Francisco** en uno y **San Antonio** en el otro, dotadas de rostros con notable expresividad y que probablemente son obra del mismo que talló las mejores imágenes del altar mayor, las restantes esculturas no tienen especial calidad artística.

Caetano Pace



San Ignacio.

Las Virtudes



Fortaleza.



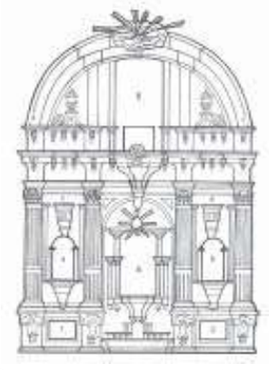
Caridad.
Ref. gráf.: Archivo Ostoa.

41. P. M. MONTERO e I. CENDOYA, «Nuevas noticias sobre Lázaro de Laincera Vega». «ONDARE» 19, pp. 305-313.
42. C.M.V. III, 304-310.
43. C.M.V. II, 213.
44. «La escultura barroca en el País Vasco. La imagen religiosa y su evolución». «ONDARE» 19, p. 85.
45. Fray Juan Ruiz de LARRINAGA, O. F. M., «La tradición artística de la Provincia Franciscana de Cantabria». En *Homenaje a D. Carmelo Echegaray*. (San Sebastián 1928); María COMAS ROS, *Juan López de Lazarraga y el Monasterio de Bidaurreta*. (Barcelona 1936); I. CENDOYA, «La aportación del taller de los Sierra a la escultura barroca en Gipuzkoa». «ONDARE» 19, (DONOSTIA 2000) A. P. M., 521-537.
46. J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *El retablo barroco en España*. (Madrid 1993), pp. 166 y 188.
47. Sobre la estructura arquitectónica de este retablo, v. Mª I. ASTIAZARAIN, «Un nuevo ensayo estructural para la retablística guipuzcoana: la obra de los Sierra en el convento de Bidaurreta de Oñate». En BSAA, 1991, pp. 453-470; también «El franciscano fray Jacinto Sierra, un artista de Medina de Rioseco en Guipúzcoa: el retablo mayor del Convento de Concepcionistas de Segura». En *Homenaje al profesor Jesús Hernández Perera*. Universidad Complutense (Madrid 1992) 35-42. V. especialmente, de la misma autora, con minuciosa descripción del retablo: *El Convento de la Purísima Concepción de Segura. Estudio Histórico-Artístico*. (Donostia-San Senbastián 1998).
48. *El retablo barroco en el Goyerri*. p. 379.

RETABLO DE LA PURÍSIMA CONCEPCIÓN SEGURA (G).



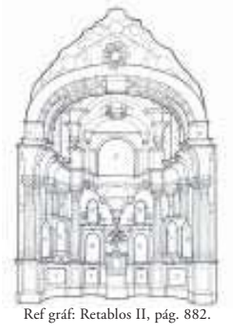
Ref. gráf.: Retablos II, pág. 870.



PROGRAMA ICONOGRÁFICO

A. Inmaculada Concepción B. Coronación de la Virgen
1. Sagrada Familia 2. San Joaquín, Santa Ana y la Virgen Niña
a. Santa Isabel de Hungría b. Santa Isabel de Portugal c. Sam Juan de Sahagún d. Santa Clara e. San Juan de Capistrano f. SAn Pascual Cailón

RETABLO DEL CONVENTO DE BIDAURRETA OÑATI (G).



Ref gráf: Retablos II, pág. 882.

PROGRAMA ICONOGRÁFICO

A. San Joaquín
B. Santa Ana
C. Coronación de la Virgen
D. SAn José
E. San Juan Bautista

1. Adoración de los Pastores
2. Epifanía
e. Evangelistas (santos Marcos, Juan, Mateo y Marcos)
a. San Buenabentura
b. San Francisco de Asís
c. Santa Clara
d. San Antonio de Padua
f. Santa Coleta
g. Santa Isabel de Portugal
h. San Juan de Capistrano
i. San Luis de Tolosa
j. San Bernardino de Siena
k. San Bienvenido
m. San Diego de la Marca

• Retablo del convento de Bidaurreta de Oñati. Conscientes de que los franciscanos artistas «an echo un prodixio», las Franciscanas del **convento de Bidaurreta de Oñati**, solicitaron su intervención en el retablo. Ese nuevo retablo fue realizado en el trienio 1751-1753, bajo la guía de los dos religiosos residentes en el citado convento segoviano, Fray Jacinto de la Sierra y Fray Esteban López.

Su *programa iconográfico* es sumamente amplio: en el banco, relieves de los cuatro evangelistas y escenas de la Infancia de Cristo; en el primer cuerpo, S. Agustín, S. Francisco, S. José, S. Juan Evangelista, Sta. Clara y San Antonio; en el segundo cuerpo, los padres de la Virgen; en la parte superior, la Coronación de María y los Padres de la Iglesia.

Parece que el trabajo estuvo a cargo de los hermanos de Fray Jacinto. Particularmente original e interesante resulta *el camarín* de la Virgen, dispuesto a modo de balcón colgado en el centro del retablo y coronado de angelotes. Las esculturas, doradas y policromadas, destacan sobre la mazonería que quedó sin policromar.

JUAN ANTONIO DE HONTAÑÓN artista cántabro colabora con **Pedro de Borges** en:

- el retablo de la Virgen del Rosario de **Amoroto** (1737-38),
- el retablo de la Concepción de **Elorrio**, de cuya imaginería se responsabiliza el elorriano **Juan de Munar** (1754-58).

RAMÓN DE SOLAR, de Santoña:

- talla las efigies de *San Juan*, los *Santos Cosme y Damián*, y un *Crucifijo* en el retablo mayor de **Gordexola** (1753-55),
- colabora también en las *esculturas* del gran retablo de **Amorebieta-Echano**.

MANUEL DE ACEBO. Otro cántabro, natural de Arnuero pero avecindado en Bilbao, deja alguna obra en la *ermita del santo Cristo* de **Gamiz-Fika.** (1785).

PASCUAL DE MENA. En la basílica de **Santa María** de **San Sebastián**, el altar de la Sagrada Familia fue encomendado a la gubia de **Pascual de Mena**.

ROBERT MICHEL. Se recurre al francés **Robert Michel** para tallar el relieve que narra un milagro con motivo de la victoria de Lepanto.

CAETANO PACE. Siendo el **Santuario de Loyola** la empresa arquitectónica y artística que entonces sentían como suya los jesuitas dispersos por el mundo, es obvio que tenían que desear la contribución de los mejores artistas que conocían. Y no dudaron en recurrir a ellos para complementar la imaginería y la decoración del gran edificio.

Llamaron a un acreditado escultor romano, Caetano Pace, aprovechando la circunstancia de que estaba haciendo algunos trabajos en Portugal, para que labrara en piedra blanca de Salvatierra la *estatua de San Ignacio* que recibe al peregrino en el **pórtico** de la basílica, coronando la gran puerta de entrada al templo.

El mismo escultor se comprometió a labrar las *ocho grandes estatuas de las Virtudes* que están colocadas en el arranque de la cúpula de la iglesia por la parte interior.

MIGUEL DEL MAZO. A otro maestro estatuario, el santanderino Miguel del Mazo, se deben las esculturas de los santos jesuitas *Francisco Javier, Francisco de Borja, Estanislao de Kostka y Luis Gonzaga*, que se pusieron en los nichos del mismo pórtico del santuario y que él labró (1738-39) siguiendo los diseños de Caetano Pace, que acababa de fallecer.

FRANCISCO VERGARA BARTUAL. Otro de los escultores que colaboraron al ornato de la gran basílica loyolea fue Francisco Vergara Bartual,[49] a quien, ya prestigiado por algunas de sus obras en Roma, especialmente por la gigantesca estatua de San Pedro de Alcántara que puede admirarse en la nave central de la basílica vaticana, se le encomendó la *estatua de San Ignacio* que ocupa el **nicho central** del retablo mayor de Loyola. Este notable escultor valenciano hizo el modelo de esta bella escultura barroca dotándola de un movimiento verdaderamente berninesco y de una gracia rococó; pero su ejecución en chapa de plata fundida y cincelada corrió a cargo del taller romano de *Giuseppe Agricola* (nombre italianizado de un artista germano llamado Bauer). La estatua llegó a Loyola en 1758.

TOMÁS DE GOROZOLLO. Por otra parte, en la parroquia de San Sebastián de Soreasu de **Azpeitia** se recurre también a un artista foráneo, el escultor Tomás de Gorozollo, para realizar las imágenes de los Santos *Francisco de Borja, Luis Gonzaga y Estanislao de Kostka*, del **retablo lateral**. En la hornacina central se colocó una imagen de San Ignacio realizada años antes.

TOMÁS DE GARGOLLO. Para el retablo del **convento de Santa Clara de Tolosa**, trazado por Ignacio de Ibero y ejecutado por el maestro azcoitiano Francisco Ignacio de Azpiazu, se contrata la *imaginería* con **Tomás de Gargollo**, del valle de Meruelo en la Trasmiera, que residía en Tolosa (1744) y que en poco más de un año despacha su compromiso realizando los *22 bultos* de diverso tamaño que pueblan el retablo.[50]

SANTIAGO MARSILI. Otro artista extranjero cuyos trabajos en el País Vasco merecen nuestra consideración y aprecio es el italiano Santiago Marsili, que debió de instalarse en esta tierra con carácter estable pues se le halla como residente durante largos años en lugares de Gipuzkoa y Navarra. En los años setenta del siglo XVIII Marsili hizo numerosas *esculturas* para los **retablos de Amasa** y **Abaltzisketa**. Han sido especialmente documentadas por Ignacio Cendoya y Julen Zorrozúa, quienes han subrayado justamente la fidelidad permanente de este escultor al estilo barroco, así como la notable calidad de su obra.

Se ve que conocía bien las esculturas de Bernini, pues las figuras de los santos que ocupan los nichos de los retablos citados exhiben un movimiento y un dinamismo que recuerda el estilo del gran maestro italiano: la misma habilidad para ocultar las anatomías tras la agitación de los ampulosos drapeados y con un ligero contraposto, demostrando una gran capacidad para la armoniosa expresión plástica.

Marsili, cuando residía en Villabona, fue también contratado en 1772 para tallar las *imágenes de los colaterales* de la iglesia de San Martín de **Andoain** (a cuya construcción antes nos hemos referido). Son cuatro grandes **estatuas titulares** –*Vírgenes del Rosario y del Carmen*, *la Inmaculada* y *San Agustín*– «espléndidas de forma, –dice Manuel de Lecuona– aunque no tanto de expresión, más **una docena de imágenes menores**, no exentas de gracia algunas de ellas, amén de los angelotes que cabalgan sobre cornisas y salientes...».

Pedro Ramírez de Arellano. Tampoco debe olvidarse la aportación de artistas aragoneses en la región de Tafalla, como es la del escultor Pedro Ramírez de Arellano, que en los últimos años de su vida (1766-1771), labró o dirigió la *iconografía del retablo* de la **parroquia de Peralta** con la *historia de San Juan Ante Portam Latinam* y bellas esculturas de *cuatro apóstoles*, un conjunto que puede considerarse como una de las mejores obras de este escultor, famoso por su intervención en la Santa Capilla del Pilar de Zaragoza.[51]

Círculo de Carmona. Podríamos citar también algunas *estatuas* importadas desde Madrid para las capillas laterales de la parroquia de **San Juan Evangelista de Falces**, destacando entre ellas la bellísima *Inmaculada,* que por la finura de sus rasgos, su dulzura rococó y su leve contraposto revela su origen en el círculo de Salvador Carmona.

Otras. Asimismo, en este capítulo de estatuaria importada, deben recordarse un grupo de esculturas procedentes de Madrid localizadas en el **convento** e **iglesia de los Franciscanos de Olite**. La iglesia fue trazada por el dominico Marcos y ejecutada por el maestro azpeitiano Francisco de Ibero entre los años 1745 y 1757.

* * *

Y esto nos lleva al gran artista del siglo que dejó abundante obra en Euskal Herria.

En la larga serie de colaboraciones de artistas forasteros que enriquecen el patrimonio artístico del País en este siglo hay que destacar a dos escultores en los que son comunes la edad y la genialidad: **Luis Salvador Carmona** y **Juan Pascual de Mena**.

• Luis Salvador Carmona: su obra vasca

La obra escultórica más numerosa y de mayor calidad artística que se vio en el País Vasco en el siglo de la Ilustración se debe al vallisoletano Luis Salvador Carmona (1708-1767).

Profesor de Escultura en la reciente Real Academia de San Fernando, a lo largo de su vida realizó una obra sumamente prolífica; probablemente más de 200 esculturas, de las cuales hoy pueden contabilizarse 180 documentadas, la mayoría de carácter religioso. De sus seis años de aprendizaje y formación en el taller de J.A. Villabrile y Ron sacó un dominio técnico rayando en el virtuosismo. Relacionado con el círculo de los Churriguera, y de una gran capacidad de asimilación de todos los maestros anteriores que él admiraba, supo dar a sus esculturas un aspecto de belleza, finura y delicadeza que cuadraba muy bien con el gusto rococó que empezaba a estar de moda.

Así logró formarse un estilo propio que resulta bastante fácilmente identificable por el adelgazamiento de la madera en los extremos de sus estatuas.[52] Aunque trabajó también la piedra, sus esculturas religiosas más importantes están normalmente realizadas en madera y salían de su taller ya estofadas y policromadas, y algunas de ellas, fechadas y firmadas.

• Retablo de Santa Marina de Oxirondo. Bergara. La primera intervención de Carmona en el País Vasco debió de ser en el **retablo mayor** de Santa Marina de Oxirondo de Bergara, probablemente por consejo del maestro *Miguel de Irazusta*, un arquitecto amigo del escultor, que residía en Madrid y que fue quien había dado la traza churrigueresca del retablo. Ceán dice que Salvador Carmona hizo para el altar mayor de Bergara «doce esculturas mayores que el natural». En realidad son quince en total, pero hay varias de tamaño menor. La obra fue entregada en 1742.

La figura de la mártir **Santa Marina**, que ocupa el nicho central, es magnífica y no le falta un cierto empaque berninesco.

En torno a la figura de la titular se sitúan, a diversos niveles, **otras figuras**:

- las de los mártires *S. Abdón y Senén*, de pie;
- las de *San Jerónimo y San Agustín*, sentadas; más otras que son alegorías de las cuatro *Virtudes*.

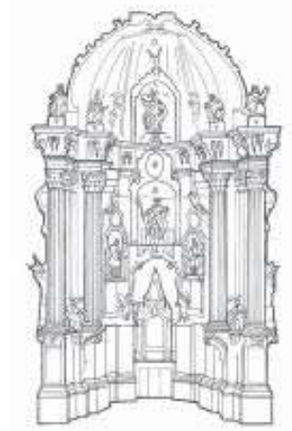
Para **otras capillas** de la misma iglesia Salvador Carmona talló varias imágenes espléndidas:

- la *Virgen del Rosario*, deliciosa efigie radiante de majestad y ternura, que será típica de este escultor en esa advocación mariana,
- la de *San José*,
- la de *San Miguel*, soberbia expresión de naturalismo y movimiento,
- y, la magnífica *Santa Teresa*, sobre todo, obra maestra en la que debió de esmerarse el genio del artista. Es la mejor del conjunto vergarés, y una de las más bellas que se han realizado de la santa doctora del Carmelo. Tiene un discreto movimiento que refleja un dinamismo más interior y espiritual que físico, ostenta un rostro de increíble belleza que resume la fuerza irresistible de la inspiración mística, exhibe una finísima talla que en la capa de la santa parece rivalizar con el tejido; y toda ella es una pasmosa síntesis de rococó con clasicismo.

• Retablo de San Miguel de Idiazabal. Al tiempo que Salvador Carmona realizaba su gran obra de Bergara debió de tallar también

Retablo de Santa Marina. Bergara (G).





Ref. gráf.: Retablos II, pág. 854.

Programa iconográfico

A. Santa Marina
B. Martirio de la Santa
C. Salvador
D. Paloma del Espiritu Santo

a. San Abdón
b. San Senén
p. Padres de la Iglesia (San Jerónimo y San Agustín)
v. Virtudes cardinales (Justicia, Prudencia, Templanza y Fortaleza)

49. *Sobre* este artista v. Andrés de Sales FERRI CHULIO, *El escultor Francisco Vergara Bartual (L'Alcudia 1713-Roma 1761).* (L'Alcudia 1997); v. también VV. AA. *La estatua de plata de San Ignacio de Loyola.* (Bilbao 1989.).

50. Mª I. ASTIAZARAIN, *Arquitectos guipuzcoanos* t. II, 91-97.

51. C.M.N., III, 384-385.

52. «Adelgaza la madera hasta dejarla reducida una fina lámina en los bordes de las telas colgantes a la par que quiebra los paños en pequeños dobleces muy delicadamente resaltados y terminados en arista que prestan a la figura gran movilidad. Lo adecuado de su planteamiento y lo apurado de su ejecución hacen de la mayor parte de las imágenes obras plenamente conseguidas». Mª C. GARCIA GAINZA, *El escultor Luis Salvador Carmona.* (Pamplona 1990), p. 35.

53. I. CENDOYA, O.c.,

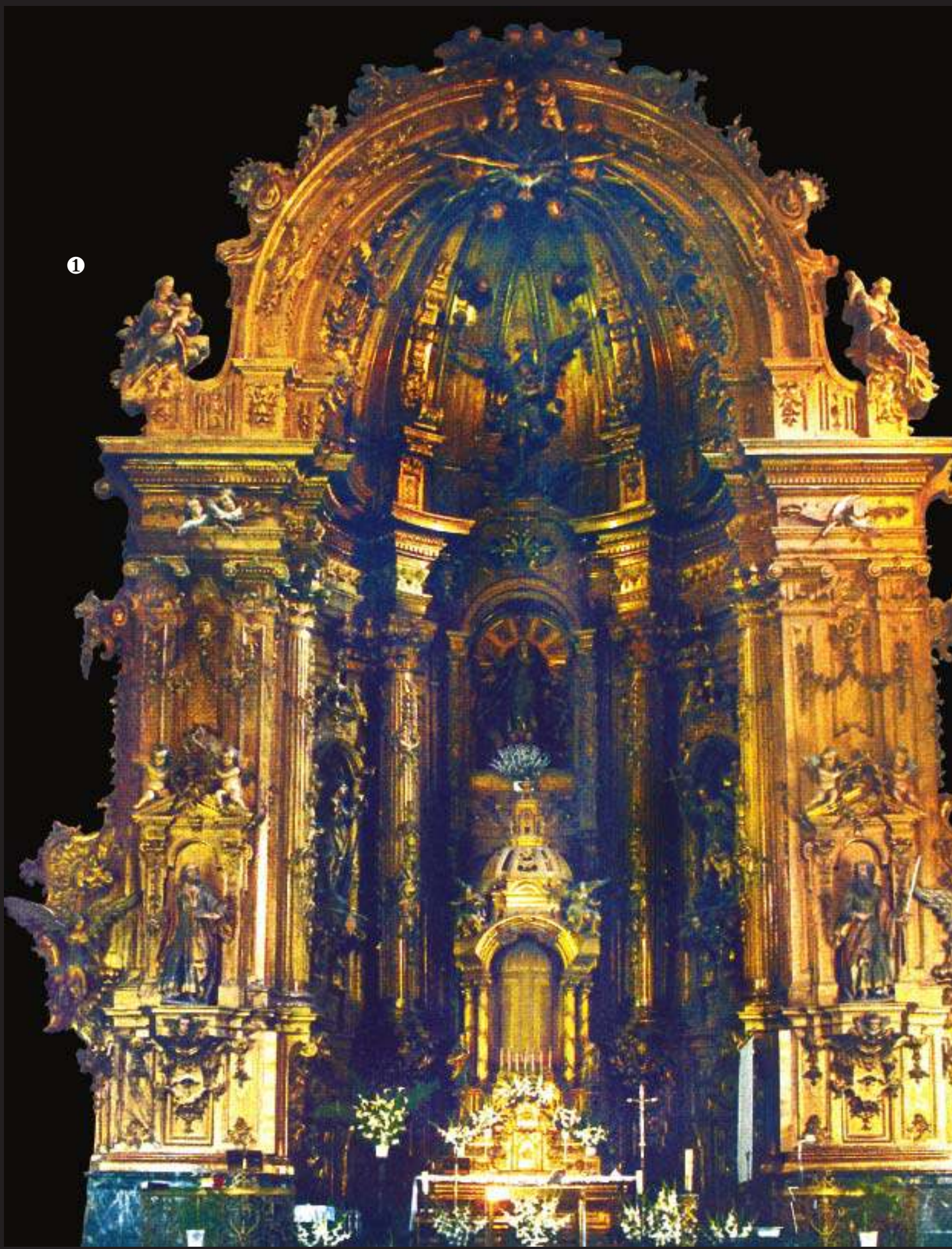
❶



1.- Retablo mayor del convento de la Purísima Concepción. Segura (G). 2.- Retablo mayor del Convento de Bidaurreta. Oñati (G).



❷



❶

1.- Retablo mayor de la iglesia de la Asunción. Amorebieta-Etxano (B). 2.- Retablo mayor de la iglesia de la Asunción. Segura (G).



❷

RETABLO DE SANTA CLARA. AZKOITIA (G).





Ref gráf.: Retablos II, pág. 861-863.

PROGRAMA ICONOGRÁFICO

A. Santa Clara
B. Inmaculada Concepción

a. Santa Catalina de Bolonia
b. Santa Coleta
c. San Bernardino de Siena
d. San Juan de Capistrano

la *estatua de San Miguel* del retablo de Idiazabal.[53] Se confiaba en el consejo de Miguel de Irazusta, que tomó a su cargo la traza de dicho retablo de Idiazabal, pero exigiendo que el San Miguel se encargara a la gubia de Carmona.

• **Retablo de la Asunción de Segura.** Inmediatamente después se le encargó la **imaginería del retablo** de Segura para el que talló 42 estatuas de tamaño natural. Es una ingente obra sufragada por un mecenas, Juan Martín de Lardizábal y Elorza, natural de Segura y miembro del Consejo real y Supremo de Indias.

Aquí también debió de intervenir **Miguel de Irazusta**, pues la mazonería del retablo se encarga a su discípulo *Diego Martínez de Arce*. Contratada la obra en Julio de 1743, fue entregada (retablo e imaginería conjuntamente) en marzo de 1747.

El retablo de Segura es sin duda el conjunto más extremadamente barroco de Gipuzkoa, en el que el efecto fascinante de lo rococó alcanza su más alto grado. Las figuras de San Pedro y San Pablo, a niveles inferiores, flanquean el camarín. Pero, a nivel superior, se hace patente la idea de unir la tierra con el cielo, siguiendo a la Virgen María desde su tránsito mortal hasta su gloria celeste. En el nicho central, todos los apóstoles, con diversas actitudes gesticulantes, rodean el sepulcro vacío; y sobre esa terrenal escena, se desata un tumultuario movimiento ascensional de nubes y jerarquías angélicas que llenan los gallones del cascarón, y acompañan a la Virgen arrebatada al cielo bajo la figura del Espíritu Santo y la bendición del Padre.

Se ha especulado que Carmona pudo inspirarse en un conjunto semejante que los Tomé fabricaron en el retablo mayor de la catedral de León.[54]

En la década de los cincuenta llegan a diversas parroquias de Navarra una serie de esculturas valiosas, a lo que parece contratadas a través de la vinculación que el gran artista tenía con la cofradía madrileña de San Fermín de los Navarros y merced a donaciones de navarros residentes en la Corte.

• **Iglesia de los Franciscanos de Olite**, además de varias imágenes de vestir, conserva dos magníficas **esculturas**:

- la de *San Francisco de Asis*, en actitud meditativa, con el crucifijo en la mano, adoptando el tipo icónico que había creado Pedro de Mena;
- la de *Santa Rosa de Viterbo*, que hace pareja con la anterior, con sus ojos de cristal y sus facciones infantiles, una nueva prueba de la capacidad del artista para unir naturalismo y belleza formal.

• **Iglesia de Azpilcueta.** Para esta iglesia, además del bello *Crucifijo* que se venera en una capilla lateral, muy similar al que posee el Museo de Valladolid, hizo varias esculturas de santas y santos: los dos patronos de Navarra, *San Francisco Javier* y *San Fermín*, y *San Andrés*; alguna de ellas está fechada y firmada (1752).

Entre ellas descuella

- la del retablo mayor, del titular *San Andrés*, de rasgos muy originales y vigorosos,
- y en una capilla lateral, la *Virgen del Rosario*, con ese ademán de majestad y de ternura que se verá repetidas veces creando un tipo de Virgen propio y exclusivo de Carmona y siempre reconocible.[55]

Es el **modelo de Virgen del Rosario** indiscutiblemente de Salvador Carmona y fiel al mismo tipo que encontramos en:

- el retablo mayor de San Juan Bautista de **Arizcun** (1757), en situación preferente,
- un altar lateral en **Azpilcueta**,
- en la iglesia de San Bartolomé de **Lecároz**,
- en la de San Lorenzo de **Santesteban,**
- en la iglesia de Santiago de **Elizondo** (atribuida),
- en la de San Pedro de **Errazu** (atribuida),
- en Sta. María de **Zenarruza** (Bizkaia).

• **Retablo de la iglesia de San Martín de Lesaca.** Es otra de las villas navarras que tienen la suerte de contar con una serie de esculturas de Salvador Carmona. Se hicieron para el imponente **retablo mayor** que entre 1751 y 1754 había sido fabricado por el citado arquitecto *Tomás de Jáuregui* junto con *José de Zuaznabar* (de Ermua) y *Manuel de Ariznavarrete* (de Tolosa).[56] De la veintena de bultos que se alzan en ese retablo, y de cuya pertenencia originaria al taller de Carmona apenas puede dudarse, destacan: los dos grupos de la Inmaculada y San Martín, que ocupan lugares centrales en el retablo:

- la *Inmaculada* es de exquisito gusto y puede considerarse a juicio de García Gainza, «como una de las mejores esculturas de Salvador Carmona, bien representativa de la gracia sonriente y del refinamiento rococó».[57]
- el *grupo de San Martín*, que, como titular de la iglesia, ocupa una hornacina central pero a gran altura, lo presenta con sus insignias de obispo, y con un rostro en el que el artista se ha esmerado en destacar los rasgos más expresivos.

• **Otras obras.** En otros lugares de Navarra, pueden verse esculturas que se han atribuido al taller de Salvador Carmona:

- en **Sesma** (la *Virgen del Rosario*, *San Rafael* y *San Francisco de Asís*),
- en **Falces** (la *Inmaculada* a la que nos referimos anteriormente, *San Joaquín* y *Santa Ana*),
- en **Goizueta**, etc.

Las obras más tardías del gran maestro vallisoletano que pueden verse en las Provincias vascas son las tres esculturas que le fueron solicitadas para el Santuario de Loyola. Cuentan también entre las últimas de su vida, pues fueron hechas en los años 1763 y 1764:

- las estatuas de los dos santos jóvenes –*San Estanislao de Kostka* y *San Luis Gonzaga*–, canonizados en 1726 y cuya devoción entre la juventud cristiana fue muy promocionada por los Jesuitas, iban destinadas a altares de la iglesia y han terminado decorando el

54. Mª C. GARCIA GAINZA, O.c., p. 57.

55. *Se* trata de una Virgen de edad madura, expresando majestad y cercanía al mismo tiempo: «María, en pie, con el Niño en un brazo y el Rosario en el otro, que ofrece extendido. Va vestida con túnica y manto plegados según los modos característicos de nuestro escultor. Cubre su cabeza un velo blanco, cuyo extremo triangular cae sobre su hombro derecho. La cabeza ligeramente girada tiene un rostro ovalado...». Mª C. GARCIA GAINZA, O.c., 95.

56. Mª. I. ASTIAZARAIN, «Gipuzkoako Erretablistika. I. Tomás de Jáuregui». En *Kutxa* (San Sebastián 1994), p. 176 ss.

57. O.c. 97. Una descripción minuciosa y crítica de la obra de Carmona en Lesaca puede verse también en Mª I. ASTIAZARAIN, O.c., 176-187.

rellano de escalinatas del ala izquierda del Colegio.

- la estatua de la *Virgen del Patrocinio*, que preside un altar de la basílica. Hay una interesante documentación referente a la autoría cierta de Salvador Carmona que las hizo superando el estado de depresión y melancolía en que el artista se hallaba sumido en los últimos días de su vida.[58] Se trata de una escultura que, lejos de atestiguar el desfallecimiento anímico en que el artista se encontraba, muestra la madurez de su genio dando a la figura de la Virgen una admirable plenitud de belleza y serenidad. Sigue el modelo de la Virgen del Rosario, cambiando el rosario por el cetro regio.

• Juan Pascual de Mena: su obra vasca

Este gran escultor (1707-1784), siete años más joven que Carmona, nacido en el pueblo toledano de la Sagra, de cuya formación nada se sabe con certeza, se había ganado un gran prestigio en la Corte con la estatua de la Virgen del Patrocinio hecha para la iglesia de San Fermín de los Navarros (1746).

La Villa de Bilbao contrató sus servicios en Febrero de 1754 para tallar las imágenes de la iglesia de San Nicolás; y el escultor se comprometió a trasladarse a la capital del Señorío con su familia y su taller. Se sospecha que Mena pudo haberse formado en el círculo de la recién fundada academia de Madrid, de la que pronto fue nombrado Maestro Director de Escultura. Es también probable que, moviéndose cerca del fundador de dicha Institución, el escultor italiano **Juan Antonio Olivieri**, fueran artistas del clasicismo italiano los que influyeran en la formación de su estilo.

Pascual de Mena, artista prolífico, cuyas obras frecuentemente se han atribuido a **Salvador Carmona**, se caracteriza por la naturalidad en las anatomias, en los plegados de los rozagantes vestidos, y en las actitudes y movimientos, por la encantadora belleza de las formas sobre todo en las figuras femeninas e infantiles, y por esa «morbidezza» rococó que caracteriza siempre su modelado.

• **Iglesia de San Nicolás de Bari. Bilbao.** La serie de *17 esculturas* que Pascual de Mena se comprometió a tallar para cinco altares de la iglesia bilbaína de San Nicolás, constituyen «el más interesante conjunto escultórico de Juan Pascual de Mena».[59] Los retablos quedaron sin dorar ni policromar, con su oscuro color de madera de nogal.

Destacan en esa serie:

- la *Virgen de la Caridad*, ante todo, que asombra por la compacta unidad que da al grupo de las dos santas figuras que citamos a continuación:
  - *Santa Apolonia,*
  - *Santa Bárbara.*

Excelentes son también:

- la de *San Lázaro,*
- la de *San Nicolás de Bari*, santo titular, que preside el altar mayor.

• **Iglesia de San Antón**. Para esta parroquia de Bilbao talló asimismo tres figuras, *San Antonio*, *San Roque* y *San Sebastian*. El San Antonio con el Niño resume espléndidamente los rasgos antes señalados.

Lo mismo puede decirse de *la Dolorosa* que posee hoy el Museo de Bellas Artes bilbaíno.

• **Basílica de Santa María de San Sebastian**. Según el Doctor Camino,[60] a Pascual de Mena se deben también algunas esculturas de la iglesia de Santa María de San Sebastián, concretamente las del **altar de Santa Catalina** (o «del Consulado»). Se trata de la *Sagrada Familia* con los padres de la Virgen y teniendo al Niño Jesús como centro de todo el grupo. Las personas sagradas, descansando sobre cúmulos de nubes, adoptan, dentro de una cierta serenidad en la expresión, una moderada gesticulación barroca y sobre todo una gracia claramente rococó. La composición de tan numeroso grupo se ha logrado buscando un esquema simétrico de inspiración más neoclásica que barroca.

Al mismo Pascual de Mena deben atribuirse sin duda las *tres esculturas* que ocupan las hornacinas:

- *Santa Catalina* en la superior,
- *San Ignacio de Loyola* y *San Francisco Javier* en las laterales.

• Los escultores locales

Navarra y Álava

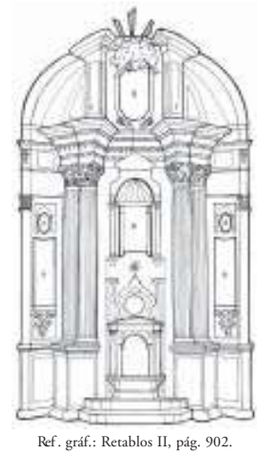
Como ya hemos anotado, en los últimos años del siglo XVII los aires no soplan a favor de una estatuaria de calidad. Por una parte, la imaginería de los retablos se va cumpliendo con lienzos pictóricos más que con bultos estatuarios; por otra parte, la talla churrigueresca debió de provocar en el pueblo devoto una fascinación que podía satisfacerse más con una ornamentación delirante que con una escultura artísticamente válida. A propósito del recargadísimo *retablo mayor de Samaniego*, ha escrito con razón P.L. Echeverría Goñi, que era, entre muchos, «un ejemplo más de preferencia por la arquitectura en detrimento de la escultura».[61]

Por lo que atañe a Navarra, si no atendemos al valor estrictamente escultórico y a una auténtica creatividad artística, es legítimo ponderar, como se ha hecho, el prestigio que alcanzaron en este período algunos obradores ribereños que recogieron la herencia de los talleres de los Gurrea, los San Juan, los Domínguez, los Biniés en Tudela y de los Serrano en Cascante.[62]

Juan de Peralta. Pero la verdad es que la fama de los artistas más solicitados de ese momento, como fue Juan de Peralta, está menos ligada a una valiosa escultura exenta, como debió de ser la del *retablo de las Recoletas de Pamplona*, que a una labor de exuberante decoración mediante yeserías policromadas en los *retablos churriguerescos y rococós de las iglesias de la Ribera navarra* y aun de ciudades más importantes como *Pamplona*, *Nájera* o *Calahorra*.

Retablo de San Nicolás de Bari. Bilbao





Ref. gráf.: Retablos II, pág. 902.

Programa iconográfico

A. San Nicolás de Bari
B. Degollación de los Santos Inocentes

a. San Lorenzo
b. San Vicente
c. Martirio de San Lorenzo
d. Martirio de San Vicente
e. La Caridad
f. La Fortaleza

58. Mª C. GARCIA GAINZA, O.c., p. 117.
59. Juan NICOLAU CASTRO, «El escultor Juan Pascual de Mena». «GOYA», n. 214, 1990, pp. 194-204.
60. Joaquín Antonio de CAMINO y ORELLA, *Historia de la Ciudad de San Sebastián.* (S. S. 1963), p. 13.
61. *Álava en sus manos*, t. IV, 158. Véase en ese trabajo otros muchos ejemplos en Álava.
62. R. FERNÁNDEZ GRACIA, «El retablo barroco en la Ribera». En *El Arte en Navarra*, n. 29.

RETABLO DE LA IGLESIA DE SAN MARTÍN. ZEGAMA (G).



San Agustín.



Retablo de N.ª S.ª del Rosario.
Ref. gráf.:
Gipuzkoako erretablistika I, pág. 86-90.



San Juan Bautista.
Pasai Donibane (G).
Ref. gráf.: Archivo Darío Garrido.

HERMANOS DEL RÍO. Lo mismo puede decirse de algunos entalladores de la generación siguiente como los hermanos *Del Río*, en cuyo activo hay que poner no tanto esculturas valiosas bien documentadas cuanto ornamentaciones rococós, como la que realizaron (1749) en la **parroquia de San Jorge en Tudela**.

FRANCISCO JIMÉNEZ. Los famosos y viejos talleres de Viana y Cabredo no se extinguieron al alborear el nuevo siglo. Y *Francisco Jiménez*, aunque no pudiera resucitar el prestigio de su padre, *Diego Jiménez el Joven* ni el de su abuelo, *Juan de Bazcardo*, aún conservó suficiente nombradía para que le llamaran a colaborar con los más reconocidos arquitectos de la coyuntura de los dos siglos. Así pudo realizar una obra bastante estimable en las iglesias de la Llanada oriental y en la Rioja alavesa.

MANUEL IZQUIERDO. De esa misma época podría merecer también una especial mención el alavés Manuel Izquierdo de cuyo taller en Vitoria salieron en la primera década del siglo XVIII las imágenes y relieves del **retablo mayor de la parroquia de San Vicente de Vitoria**.

GIPUZKOA

También en esta provincia parece que hay que esperar al ecuador del siglo XVIII para que, por un probable influjo de las obras de escultores forasteros como Salvador Carmona, Pascual de Mena, etc. surjan nombres vascos que merezcan tenerse en cuenta: *Felipe de Arizmendi*, *Francisco de Azurmendi* y *los Mendizábal*.

FELIPE DE ARIZMENDI (m. 1725). Fue un artista donostiarra que debió de ser muy solicitado como imaginero y está bastante documentado. Se le puede calificar como un barroco clasicista.

A él se debe, según Cendoya, la imagen de San Juan Bautista que preside el retablo mayor de Olaberria y que, sin duda, preexistía a la creación del retablo.

Arizmendi trabajó para la iglesia de Santa María de San Sebastián (1710-1713) en la que le pertenece la bella imagen de **San José** del altar de San Pío V. De él es también la escultura de **Cristo yacente** bajo el altar de la Soledad y el emotivo **Ecce-Homo** que hoy se venera en el fondo de la misma basílica.

Ceán Bermudez, en su *Diccionario*, y el Conde de la Viñaza en sus *Adiciones* le atribuyen, con datos muy fehacientes, varias esculturas más;

En **Santa María de San Sebastián;**

- la de *San Pedro Apóstol*, del altar del Consulado
- la *medalla de las Ánimas*, en la parroquia de San Vicente.

En Pasajes de San Juan, varias imágenes del altar mayor:

- *San Juan Bautista*, el titular, en el nicho central,
- y a los lados, *San Pedro* y *San Pablo*, que todavía lucen en su lugar.

Proveniente de Pasajes de San Juan es indudablemente la imagen de **San José** que se conserva en *Pasajes de San Pedro* y cuya autoría está perfectamente acreditada pues el mismo artista tuvo la peregrina idea de dejar, en el hueco de la talla de un angelito de la peana, un billete que se ha conservado bastante legible aún después de tres siglos: «*Felipe de Arizmendi me izo y mando acer el...sr... ... Agustin Diez... En San Juan a 11 de julio de 1696*».

Ceán Bermúdez y el Conde la Viñaza consideran a Arizmendi autor de varias otras piezas:

- en **Placencia**, de un *Jesús Nazareno,*
- en **Tolosa** (1722), de una imagen de ***San Ignacio de Loyola*** y algunos *pasos procesionales*, que sin duda perecieron en el incendio de la parroquia en 1781,
- en la **catedral de Bilbao**, le atribuyen las estatuas de la *Concepción* y de la de *Sta. Bárbara*.

FRANCISCO DE AZURMENDI. Es un tracista y ensamblador de retablos. Ocasionalmente, es también escultor. Como tal, entra en actividad en el momento en que se está poniendo de moda el rococó.

• **Retablos de la basílica de Santa María de San Sebastián**. Es el estilo que caracteriza los retablos **colaterales** de la basílica de Santa María de Donostia:

- el de *San Pedro*, que fue costeado por la cofradía de pescadores,
- el de la *Sagrada Familia*,
- asimismo en los *ángeles* que adornan el cascarón del presbiterio de la misma iglesia.

• **Retablos de San Martín de Andoain**. Azurmendi vuelve a las mismas formas en los **retablos colaterales** dedicados, como ya dijimos, a *San Pedro* y a la *Sagrada Familia* en la parroquial de Andoain, y que, en opinión de Manuel de Lecuona, son réplica exacta de los de San Sebastián.

A Azurmendi se le encargó el remate en cascarón de dicha iglesia en 1765, en el momento en que se estaban terminando las bóvedas; y seguidamente tomó a su cargo la responsabilidad de varios colaterales, pero, como ya observamos en páginas anteriores, fue *Santiago Marsili* quien talló las correspondientes imágenes.

Refiriéndose seguramente a la evolución estilística, patente en las últimas obras de este arquitecto-entallador, opina Cendoya que Azurmendi «es probablemente el maestro más importante del Neoclásico, atestiguándolo asi sus numerosas obras, aunque su producción en realidad se inicia en los finales del Rococó».

LOS MENDIZÁBAL. Los Mendizábal fueron una saga familiar de Eibar que ha sido recientemente documentada por los historiadores Zorrozúa y Cendoya.[63] De esa familia, los que pueden interesarnos son, no tanto *Hilario de Mendizábal*, del que solo conocemos el sagrario de Murélaga, cuanto su hermano, *Juan*

Bautista de Mendizábal I, y el hijo de éste, *Juan Bautista II*, cuya obra debe integrarse más bien dentro de la tendencia neoclásica.

Juan Bautista Mendizábal I. De él sabemos que fue un escultor muy prolífico. Fue contratado para realizar imágenes en Idiazabal, Astigarreta, Zumarraga, Lekeitio, Lesaca, etc.[64]

Mendizábal es sin duda un escultor nada genial, pero atendiendo al semidesierto artístico en el que le tocó vivir, merece un sincero aprecio por parte del historiador. Es un escultor barroco; y observando la datación de su obra de Zumarraga podría pensarse que la sobriedad de su barroquismo sugiere una sensibilidad rococó que se abre hacia el neoclasicismo; cuando, en realidad, un análisis de sus esculturas denuncia más bien una incapacidad para sacar partido del último barroco y llevar el dinamismo plástico a sus últimas consecuencias.

• Retablos de San Miguel de Idiazabal. En la parroquia de San Miguel de Idiazabal la obra retablística comenzó por los **retablos colaterales**. Fueron contratados en 1734-36, con el maestro *José Antonio de Iparraguirre*: uno dedicado a la Sagrada familia y el otro a San Ignacio de Loyola.

No consta documentalmente quien fue el autor de la imaginería; pero podemos decir que, al menos, la *imagen de San Ignacio* es de gran calidad, presentando un aspecto original del santo Fundador, de un barroquismo muy sobrio aún y con un minucioso y acertado modelado de las partes anatómicas: rostro y manos del santo y del ángel desnudo que sostiene el libro.

Años después (1742) el mismo Iparraguirre se compromete a realizar el **retablo mayor** siguiendo la traza enviada desde Madrid por don *Miguel de Irazusta*; y para la imaginería contrata a Juan Bautista Mendizábal.

En el programa Irazusta exigía para el *San Miguel del nicho central* una mano especialmente experta (y es probable que finalmente se lograra para ella la intervención de *Salvador Carmona*); a ambos lados vemos hoy las imágenes de los mártires *San Lorenzo* y *San Vicente*; en los intercolumnios se alzan bellas efigies de los Príncipes de los *Apóstoles*; en el ático, el *Calvario*.

El resultado es de excelente calidad, posiblemente de lo mejor hecho por Mendizábal. La corrección del modelado anatómico, la posición dinámica de casi todas las figuras, la variada aireación de los plegados en los mantos y cierta fuerza expresiva de los rostros, colocan a este conjunto entre los más dignos exponentes de la escultura del barroco maduro salida de gubias guipuzcoanas.

• Retablo de San Pedro de Astigarreta. Con Juan Bautista Mendizabal se contrataron en 1745 las imágenes del **retablo mayor** de San Pedro de Astigarreta. El artista representó al Príncipe de los Apóstoles con vestiduras episcopales con su picuda mitra y su largo báculo, con un rostro digno, barbado, ojos hundidos y ademán rígido.

Las dos imágenes de los nichos laterales, San Juan Bautista y San Ignacio, son más barrocas, en un contraposto más forzado que plásticamente convincente.[65]

• Retablo de Santa María de Zumarraga. El **retablo mayor** de Santa María de Zumárraga fue contratado el 3 de diciembre de 1756 con el arquitecto Tomás de Jáuregui, y el mismo día este arquitecto firmó un acuerdo con el escultor Juan Bautista Mendizábal comprometiéndose éste a hacer las imágenes del retablo según la traza del primero. Es interesante conocer que el precio convenido era de 52.000 reales que se les pagarían a razón de 4.000 anuales; y que ambos artistas acordaron entre sí que de esos 52.000, 15.000 corresponderán al escultor, quedando los 37.000 restantes para el maestro arquitecto.

San Ignacio aparece sobre una nube vistiendo alba y casulla sacerdotales muy decoradas. Conforme a los rasgos consabidos del santo de Loyola, es decir, semicalvo, con corta barba, sosteniendo el libro abierto de las Reglas ignacianas con el AMDG en su mano izquierda y señalándolo con la derecha, podemos adivinar su fuente originaria en la famosa estatua de plata modelada por Francisco Vergara para el Santuario de Loyola.[66] Se sabe que de la escultura de Loyola desapareció el ángel que, a los pies del santo, sostenía el anagrama radiante del IHS, como el que tiene el de Zumarraga, aunque en el lado opuesto.

La estatua de *San Felipe Neri*, enfrente del San Ignacio, mantiene dignamente el paralelismo con él.

Más toscas parecen las otras imágenes: San Joaquín y Santa Ana, los Apóstoles San Pedro y San Pablo, y los cuatro Evangelistas.[67]

En 1769, se solicitó el juicio de Francisco de Ibero sobre las esculturas. Su opinión fue que «las estatuas de San Ignacio y San Felipe de Neri no poseen la proporción en sus respectivos nichos y que se deben levantar poniendo peanas, quitándoles los bonetes que tienen y en su lugar proporcionarles unos nimbos circulares». Parecidas observaciones hace a la escultura de *la Asunción* aconsejando se reduzca su corona de estrellas. Todo el resto de la talla le parece que «está trabajado según arte». Juan Bautista Mendizábal manifestó su conformidad y se comprometió a reparar tales desproporciones».[68]

• Retablos de la Asunción de Aizarna. Ya hemos aludido a la obra del artista eibarrés en Aizarna. En los **retablos colaterales** de la parroquia, montados por el maestro cántabro *Lucas de Camino* y quizá diseñados por *Francisco de Ibero* en 1746, se colocaron en sus cuatro nichos otras tantas imágenes. Fueron talladas por Mendizábal en 1758:

En el **nicho central** la *Virgen del Rosario* la flanquean en sendas hornacinas *Santo Domingo* y *Santa Teresa*. En el nicho superior *Santa Ana.*

En el **otro colateral**:

- *San Ignacio* ocupa el centro,
- dos *San Antonios* en los flancos,
- *San Sebastián* el mártir ocupa el nicho **superior**.[69]

RETABLO DE LA IGLESIA DE LA ASUNCIÓN. GABIRIA (G).





Ref. gráf.:
Gipuzkoako erretablistika I, pág. 140-151.

63. «Precisiones sobre los Mendizábal, escultores guipuzcoanos del siglo XVIII». «KOBIE» 1990, 5-24.
64. I. CENDOYA, O.c., 352.
65. Ibid., 352 ss.
66. Hoy sabemos que esta obra maestra llegó a Loyola el 21 de diciembre de 1758. En esa fecha Juan Bta. Mendizábal tenia contratada la escultura de Zumárraga, pero no la había tallado aún. La instalación de la escultura de Francisco Vergara en el Camarín de Loyola debió de ser un acontecimiento de especial resonancia socio-religiosa. Juan Bta. Mendizábal no pudo sustraerse al impacto que causó la escultura del artista valenciano; y el influjo de ésta sobre las esculturas del eibarrés en Zumárraga y Aizarna salta a la vista.
67. Puede verse una descripción iconográfica de esas esculturas en Mª I. ASTIAZARAIN, «El arquitecto Tomás de Jáuregui y el escultor Juan Bautista Mendizábal en el retablo mayor de Zumárraga». BRSAP 1990, 359-390.
68. Mª I. ASIAZARAIN, *Arquitectos guipuzcoanos*, t. II, 293.
69. Ibid., 283-285.



❶

1.- Retablo mayor de la iglesia de Santa Marina de Bergara (G).
2, 3, 4 y 5.- Retablo mayor y retablos laterales de la iglesia de San Nicolás de Bari. Bilbao.



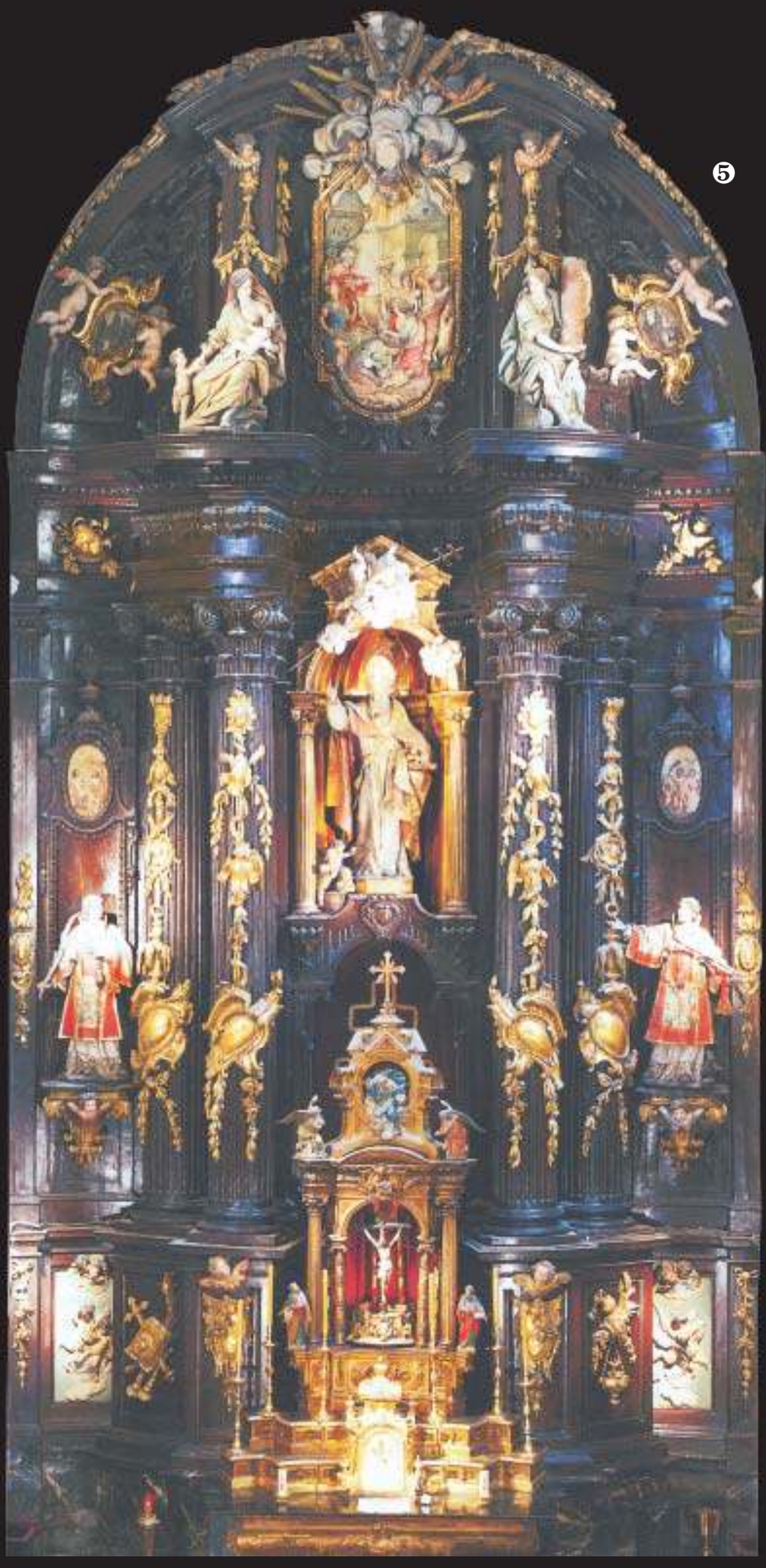
❷



❸



❹



❺



1

1.- Retablo mayor de la iglesia de N.ª S.ª de la Asunción. Zumarraga (G). 2.- Detalle del retablo mayor del Convento de las Recoletas. Pamplona. 3.- Retablo de las Ánimas. Iglesia de SanVicente. Donostia-San Sebatián. 4.- Retablo mayor de la iglesia de SanVicente. Vitoria-Gasteiz.



❷



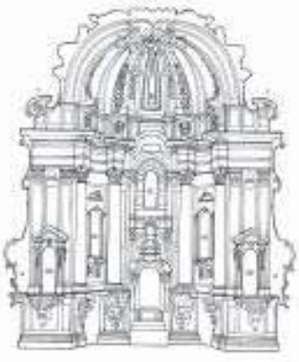
❸



❹

RETABLO DE LA ASUNCIÓN EN AMOREBIETA (B).





Ref. gráf.: Retablos II, pág. 897-896-899.

PROGRAMA ICONOGRÁFICO

A. Nuestra Señora de la Asunción
B. San Miguel
C. Paloma del Espíritu Santo

a. Ángel
ap. Apóstoles (San Pedro y San Pablo)
ar. Arcángeles (San Rafael y Santo Ángel de la Guarda)
v. Virtudes (Caridad y Fortaleza)





Retablo de San Antonio de Padua en el convento de las Recoletas de Pamplona.
Ref. gráf.: Archivo Sahats

La imagen del Fundador de la Compañía parece una réplica de la que el mismo artista hizo para Zumárraga. Ambas tienen el movimiento característico del barroco y están trabajadas, como acabamos de indicar, a partir del año en que se expuso en Loyola la célebre estatua de plata. Claro está que a las esculturas del eibarrés les falta absolutamente la elasticidad natural y la gracia rococó que nos encanta en la escultura del valenciano Francisco Vergara.

• **Retablos de San Martín de Errezil**. Entre 1765 y 1768 debió de quedar concluida la imaginería de los **colaterales** (de la *Concepción* y del *Rosario*) de la parroquial de Errezil (Gipuzkoa), de cuya mazonería se había encargado el afamado arquitecto *Tomás de Jáuregui*. Se documenta el encargo de la iconografía con Juan Bautista de Mendizábal, pero no consta con certeza de su autoría, sobre todo tratándose de dos conjuntos de numerosas estatuas (unos doce bultos).[70] Lo evidente es que, sin ser un genio, el artista eibarrés puede calificarse como el más dotado entre los imagineros locales del momento. Las imágenes de ambos retablos, especialmente la titular del retablo de la Inmaculada, son de calidad, frenándose con gracia rococó una tendencia inicial al dinamismo barroco; aunque una policromía excesiva, sobre todo, en los rostros, distrae la atención debida a la belleza plástica del modelado.

ANTONIO MIGUEL DE JÁUREGUI. Antonio es hijo del arquitecto Tomás de Jáuregui.

• **Retablo de Santa María de Gabiria**. Tomás de Jáuregui había contratado el **retablo mayor** de la iglesia de San María de Gabiria en mayo de 1766, y no pudo concluirlo por haber fallecido en 1769. Antonio Miguel era escultor y tomó a su cargo terminar la obra de su padre, incluida la talla de *cinco imágenes principales*: la *Asunción* («de seis pies de altura con su trono y serafines, acompañada de dos mancebos»), más los bultos menores de *San Pedro*, *San Pablo*, *San Miguel* y *San Lorenzo*.

El programa realizado en Gabiria es diferente y bastante simplificado respecto al que se había concertado con el arquitecto Tomás de Jáuregui. Las columnas salomónicas previstas no aparecen, y el estilo rococó de la arquitectura se simplifica notablemente hacia lo neoclásico. Y, sobre todo, la imaginería es otra: Y la imagen titular, la Asunción de María, es ostentosamente barroca y, siendo más aceptable que las otras, es de un modelado pobre en sus volúmenes y carente de unidad plástica.

• **Retablo de San Martín de Zegama**. El mismo barroquismo y las mismas deficiencias se advierten en la iconografía de **dos retablos**, dedicados a la *Virgen del Rosario* y a las *Benditas Ánimas* en dos **colaterales** de la iglesia de San Martín de Zegama, y que fueron realizados entre 1769 y 1772.[71]

BIZKAIA

Para conocer todos los datos documentales que hoy pueden obtenerse sobre las obras escultóricas de este último período del barroco es imprescindible recurrir de nuevo al estudio consagrado a este tema por Julen Zorrozúa, si bien con la salvedad de que, como hemos advertido varias veces, en muchos casos no es posible discernir hasta dónde llegó la obra del tracista y arquitecto y dónde comienza la del verdadero imaginero. Nos limitaremos, por tanto, a los nombres de escultores vascos más verificables como imagineros de cierto prestigio.

JUAN DE MUNAR. Es un escultor natural de Elorrio.

• **Retablo de Nª Sra. del Rosario** en **Atxondo**. En el retablo de Nª Sra. del Rosario, Juan de Munar, realiza el bulto de la titular. Al oñatiarra **Domingo de Zumalde** se le encomiendan las efigies de *San Joaquín* y la *Virgen Niña* (1742-44).

• **Retablo de Santa María de Mundaka**. En 1754-58 se pagan a Munar los dos bultos del retablo mayor de Santa María de Mundaka.

• **Retablo de la Concepción de Elorrio**. Por esos mismos años, Munar, en colaboración con el cántabro *Juan Antonio de Hontañón*, toma a su cargo las **esculturas del retablo** rococó de la Concepción de Elorrio, y entre 1761-63 hace las *imágenes de San Miguel y San Gabriel*.

• **Retablo de Amorebieta-Echano** (1761). Luego se encarga de las imágenes de:
- la *Virgen del Rosario*,
- *San Antonio de Padua*,
- *San Antonio Abad*.

• **Retablo de San Martín de Forua**. Dos años después se pagan a Munar los bultos del retablo mayor de San Martín de Forua (1763).

JERÓNIMO DE ARGOS. Otro artista local que merece un recuerdo explícito es Jerónimo de Argos. Es vecino de Bilbao.

• **Retablo de Santa María de Gernika**. Y en 1775 cobra por varias imágenes del altar mayor de Santa María de Gernika. El retablo ha desaparecido, pero se conservan algunas esculturas de dicho retablo:
- en la misma parroquia,
- en la de **Muxika**
- y en el Museo Diocesano;
- y es posible que se deban también a él varias esculturas del citado retablo rococó de Santa María de Amorebieta-Echano.

• **Retablo de Nuestra Señora del Rosario de Urduliz**. Se debe a Jerónimo de Argos la imagen de la titular, *Nª Sª del Rosario*, junto con las efigies de *Santa Ana* y la *Virgen Niña* (c. 1775)

LOS RETABLOS DE LA VASCONIA CONTINENTAL

La falta de documentación nos obliga a ser escuetos en lo que concierne a probables escultores barrocos de la Vasconia continental. Por otra parte, lo poco que se salvó del vandalismo revolucionario de 1789, se reduce a unos pocos retablos muy modestos tanto en su estructura arquitectónica como en su labor escultórica y pictórica, si se los compara con los del País Vasco meridional.

Lo que les distingue de éstos es la modestia en las dimensiones y la preponderancia dada al tabernáculo, que quizá se explique por el entusiasmo que pusieron los obispos de Bayona en la defensa del dogma de la *Presencia Real* frente a los protestantes y en el fomento de la devoción a la Reserva eucarística. Los historiadores del barroco norpirenaico han subrayado justamente esta importancia dada por la Iglesia vasca al culto eucarístico y concretamente a la decoración de los sagrarios y los han estudiado con detenimiento.[72]

Por diversas causas, casi todas las iglesias de Bayona han perdido su decoración barroca y lo poco que de ella pudiera decirse solo se apoya en documentación escrita.

En cambio en el interior de Lapurdi no faltan iglesias que todavía ostentan algunos sencillos retablos de este tiempo.

• **Retablo de Ainhoa**. El **retablo** de Ainhoa es aún clásico. En sus dos pisos presenta las imágenes más frecuentes en la región:

- en el primer plano, los *Santos Pedro y Pablo*, *San Juan Bautista* y *San Martín*;
- en el segundo, flanqueando a la *Asunción* de la Virgen, las efigies de *San Blas* y *Santa Catalina de Alejandría*.

• **Retablo de San Juan Bautista de St. Jean de Luz**. El más conocido y más suntuoso de la región es el **retablo** de San Juan de Luz. Es de tres cuerpos y tres calles rematados en un pequeño frontón triangular, en el que se recuestan dos ángeles;

- la figura del *Padre Eterno* dominando todo;
- un pelícano despliega sus alas bajo él;
- los *apóstoles Pedro y Pablo* en los nichos del primer piso.

Es obra del taller de **Martín de Bidache**:

• **Retablo de San Fructuoso de Itxassou**. En la iglesia de San Fructuoso de Itxassou se conserva otro hermoso retablo, de una exuberancia iconográfica y decorativa típicamente barroca.[73] Ha sido atribuido al taller de **Bernard Dartigacave**.

• **Retablo de San Pedro de Saint-Pée-sur-Nivelle**. Pero el que más impresiona al visitante por su conjunto, y que cubre todo el frontis de la cabecera del templo, es el retablo de Saint-Pée-sur-Nivelle (Semere). Son más bien tres retablos, pues además del central que cubre el frente ochavado del ábside, hay otros dos retablos, gemelos, cubriendo por completo los dos muros laterales de cara a los asistentes.

Los tres retablos constan de banco con relieves, dos cuerpos de tres calles y ático. Las hornacinas de las imágenes tienen arcos de medio punto en el piso inferior, y dinteles en el superior.

Hay imágenes de *San Pedro* y de los *Santos Padres*, de suficiente calidad. En los relieves de los bancos destacan varias escenas de un barroco sobrio, bastante bien compuestas; por ejemplo, el *Santo Entierro* y el *Lavatorio de Pilatos*.

El tabernáculo original desapareció en la devastación revolucionaria, y fue sustituido por un **sagrario** del siglo XVII, proveniente de una capilla de PP. Capuchinos: en él pueden verse relieves de *San Pedro* y los *Padres de la Iglesia* y varias escenas de milagros realizados por santos barbudos (sin duda santos Capuchinos).[74]

Bernard Dartigacave. En este mismo territorio labortano un artista que ha sido recientemente documentado es Bernard Dartigacave, nacido en Santa Coloma del Béarn, escultor y dorador de retablos. Debió de trabajar en un taller familiar pues hay noticia de otros dos artistas del mismo apellido: *Jean-Baptiste* que residió en Oloron y *Etienne*, que casó con una mujer vasca, residente en Mendiondo (Lapurdi), especializado en el dorado de retablos. Bernard Dartiguecave, después de labrar en 1706 el *retablo de Sainte-Croix de Oloron*, retablo que no se ha conservado en su integridad, fue contratado para realizar obras en el País Vasco. Instaló su taller en Cambo donde falleció el 20 de junio de 1722.

A él se le debe el **retablo central** y **dos laterales** (son más simples tableros que verdaderos retablos) en la **iglesia de Orègue** (1717), que el artista cobró a costa de los diezmos de los canónigos de Bidache.

Documentos sobre unos pagos a su viuda demuestran que hizo también algunos trabajos (sin especificar) en **Louhossoa**.

Como obra escultórica, la obra de Bernard Dartigacave revela a un buen conocedor de su oficio, pero carente de ese dinamismo y elasticidad que caracteriza al barroco español. Por congruencia estilística es muy probable que haya que ver también su mano, además de los que citaremos, en los retablos de otros lugares cercanos a Cambo, su lugar de residencia: Arraute, Masparraute, Gabat, etc.

• **Retablo de Sainte Croix de Oloron**. Los historiadores franceses que califican el retablo de Sainte-Croix de Oloron como ejemplo del «barroco español» piensan que esta moda fue introducida por la esposa de Luis XIV, la española Ana de Austria. El retablo de Sainte-Croix debió de quedar muy modificado y deteriorado cuando se le desmontó para colocarlo en el transepto.

Se trata de un retablo de dos pisos y tres calles separadas por columnas salomónicas, con ornamentación de estilo churrigueresco; que más tarde fue parcialmente dorado y policromado. De él se conservan las figuras del *Calvario*, que ahora ocupan la caja central (correspondiente al tradicional ostensorio) y *cuatro figuras de santos*: *San Pedro* y *San Pablo* en el primer piso, y los dos *santos Juanes* en el segundo.

De una estructura parecida es el retablo de Orègue, con la diferencia de que aquí el nicho central está ocupado por un *lienzo pintado* representando el *bautismo de Cristo*, y está firmado y fechado: «Heguy d'Orègue anno 1712". La misma firma acompaña a los dos pinturas de los retablitos laterales, en los que se efigia a *Santa Catalina de Alejandría* y a la *Virgen del Rosario* con *Santo Domingo*.

Joseph de Courrèges. Coetáneo de Bernard de Dartigacave y natural, como él, de la

RETABLO DE LA IGLESIA DE SANTA MARÍA. DONOSTIA-SAN SEBASTIÁN



Retablo de Santa Catalina.



Grupo de la Sagrada Familia.



Imagen de Santa Catalina.

Ref. gráf.: Archivo Darío Garrido.

70. Véase la descripción que hace de estas imágenes Mª I. ASTIAZARAIN con la minuciosidad que le caracteriza en *Tomás de Jáuregui*, pp. 193-194.
71. I. CENDOYA, O.c., 365-373.
72. V. por ejemplo, Odile CONTAMIN, «Le décor baroque des églises du Labourd». En «Ondare» 19, Eusko Ikaskuntza, (Donostia 2000), pp. 533-544. En este artículo se remite a la Bibliografía sobre los tabernáculos barrocos de las iglesias del Sur de Francia.
73. Ibid. 540-544.
74. M. MILHOU, «Contribution à l'étude du retable de l'église de Saint-Pée-sur-Nivelle». En *Hommage au Musée Basque*, 1989, pp. 315-324; M. MILHOU, «Le tabernacle de l'église de Saint-Pée-sur-Nivelle». En «Bulletin du Musée Basque», n. 93, 1981, 143-148.



❶



❸



❷

1.- Tabernáculo de la iglesia de Oregue. 2.- Iglesia de Itxassou. 3.- Tabernáculo de N.ª S.ª de la Asunción. Gabat. Saint Palais.
4.- Iglesia de San Juan de Luz. 5.- Retablo de la iglesia de Haux (Hauze). Tardets.





❹





❺



❶



❸



❷

1.- Iglesia de Baigorry. 2.- Iglesia de Saint Peé (Senpere). 3.- Iglesia de Ayerre. La Bastide Clairence.
4 y 5.- Retablo de la iglesia de Osses. Baigorry. 6.- Iglesia de San Juan Bautista de Oregue. Saint Palais.



❹



❺





❻

IGLESIA DE SANTA MARÍA. DONOSTIA-SAN SEBASTIÁN



Martirio de San Sebastián de Luis Boccia.





Lienzos del ***retablo mayor de la iglesia de Santa María de San Sebastián****, dedicados a cuatro santas:* Santa María Magdalena, Santa Úrsula, Santa Dorotea *y* Santa Marta.

Ref. gráf.: Archivo Darío Garrido.

aldea de Santa Coloma de Béarn fue Joseph de Courrèges.[75]

En enero de 1729 cobra 350 libras por haber hecho y construido el **retablo de San Bartolomé** de la **iglesia de Ayherre.** Dicho retablo debió de desaparecer, pues el actual –de mazonería churrigueresca con columnas salomónicas emparradas– ostenta en el centro una pintura de *San Pedro arrodillado ante Jesús*.

* * *

Igualmente se va encontrando alguna documentación sobre escultores y pintores de la región vasca en la segunda mitad del siglo XVIII; se documenta, por ejemplo, a un **Michel-Barthélemy de Lamarre**, que trabajó en la **iglesia de Arbonne**; pero apenas se tiene conocimiento concreto y certeza de sus trabajos.

4.

• La pintura en el siglo XVIII

En el siglo XVIII sigue acentuándose la decadencia de la pintura de caballete en casi todos los territorios vascos; y los que se profesionalizan con el pincel lo hacen entregándose a la labor de policromía de la madera en la mazonería y la imaginería de los retablos.

Antonio González Ruiz. En Navarra podría destacarse al pintor corellano Antonio González Ruiz, que se formó y ganó prestigio en Madrid, y participó en la fundación de la R. Academia de San Fernando. En su ciudad natal dejó algunos lienzos. Fue «pintor de Su Majestad». Por algunas de sus obras puede ser considerado como neoclásico.

Goicoechea. El artista navarro **Goicoechea** es considerado como autor de varios lienzos que adornan el **retablo mayor de la iglesia de Santa María de San Sebastián**, dedicados a cuatro santas: *Santa María Magdalena*, *Santa Úrsula*, *Santa Dorotea* y *Santa Marta*. Pero parece que hay más razones para atribuírselas al pintor alavés *José López de Torre*. En cualquier caso, son obras de poca calidad.

Luis Boccia. Más original y valiosa por su fuerza dibujística y cromática es la pintura central del citado retablo de *Santa María de San Sebastián* que representa el *Martirio de San Sebastián* y que se debe al pincel de **Luis Boccia** (1819).

5.

• Orfebrería

En este capítulo, una vez más, por necesidad de imponernos límites de extensión, debemos prescindir de ciertas artes menores, como son los de ebanistería y herrajes, técnicas en las que, como es sabido, Euskal Herria contó con una tradición secular: arcas, mesas, camas, escritorios, yugos, rejas, etc. Nos atendremos a la orfebrería que, generalmente, al menos la que hoy se conserva en más abundancia, estuvo al servicio del culto litúrgico.

En el campo de la platería, especialmente la litúrgica, el barroco fue una época de esplendor. El gran desarrollo que había experimentado el oficio de la platería en los años del plateresco siguió aumentando durante la segunda mitad del siglo XVI; y la importación de piezas elaboradas en la América hispana contribuyó a que ese arte conociera un aumento mayor en cantidad y calidad.

La investigación más reciente va dándonos a conocer los nombres de plateros y talleres que estuvieron especialmente activos en tales poblaciones.[76] La antigua organización gremial experimentó ahora una gran transformación. Los gremios pasaron a llamarse Colegios y tuvieron que someterse a normas legales que unificaron y regularizaron las actividades de los plateros, con fines prácticos. Para evitar la falsificación se obligó al marcaje de las piezas con tres señales referentes al autor, al lugar del taller y a la garantía de su factura. Esa normalización, por tratarse de artes «útiles», fue más bien beneficiosa. Por otra parte, el desarrollo que conoció la minería en España y las relaciones comerciales con las colonias americanas, ricas en la producción e industria de metales preciosos favoreció a los artesanos de la metrópoli.

En cuanto a las formas estilísticas, todos los objetos del servicio litúrgico de los siglo XVII y XVIII responden a la evolución del gusto y de la sensibilidad que muestran las artes mayores. De una severidad y limpieza de formas que corresponde a la época escurialense buscando menos el lujo que el pragmatismo funcional, se fue pasando a un predominio de lo ornamental y a un gusto por las formas naturales.

La platería que se conserva de los talleres de Euskal Herria en esta época, a pesar de lo muchísimo que se ha perdido, con motivo de la inseguridad de la época y de los despojos y saqueos causados por las guerras (de la Convención y la napoleónica), es enorme. Y puede decirse que, de las parroquias con varios siglos de historia, apenas hay ninguna que no conserve objetos valiosos de aquellos tiempos en los que la fe cristiana era aún viva y la donación de tales objetos estaba al alcance de fortunas relativamente modestas.

En este sentido, uno de los hechos que llaman la atención del historiador es la gran cantidad de objetos litúrgicos que conservan marcas de los talleres de Hispanoamérica o que por su material y estilo revelan con evidencia tal origen. En diversas parroquias y en los museos diocesanos se guardan custodias, cálices y copones provenientes de México, Perú y Guatemala. Hay también muchos que proceden de ciudades de España. No nos es posible describir, ni siquiera enumerar, las piezas de indudable valor artístico. Nos limitaremos a citar algunas de las más importantes, cuyo estudio ha sido ya hecho por especialistas.

En Navarra. Es donde está documentada la actividad de talleres de Pamplona, Estella, Sangüesa y Tudela, señalaremos como piezas notables varios **ostensorios**:

- el de la *catedral de Tudela*,

75. «La aldea de Sainte Colome de Béarn fue pródiga en artistas que trabajaron para el País Vasco pues, además de los Dartigacave, encontramos a Joseph de Courrèges», anotan Olivier Ribeton y Robert Poupel: «Joseph de Courrèges et les retables de l'église d'Ayherre». En *Revue d'Histoire de Bayonne, du Pays Basque FranÇais, du Bas-Adour*, n. 148, 1989, p. 139.

76. J. M. CRUZ VALDOVINOS, «Plata y platería en Santa María de Viana». P. V., 156-157, 1979, pp. 469-495; J. C. LABEAGA, Los talleres de platería en Sangüesa. Los plateros». En «Ondare», 18, 1999, 53-76; J. C. LABEAGA, «Los talleres de platería en Sangüesa (Navarra). Las piezas», En «Ondare» 2001, pp. 43-65; R. MUNOA, «Artes decorativas en el Barroco». En «Ondare» 19, 2000, pp. 183-196.

- el de *Valtierra*, que procede de Madrid;
- el conservado en el Museo de la Encarnación de *Corella*, especialmente valioso, puede considerarse como obra maestra de la segunda mitad del siglo XVII.
- el ostensorio de *San Juan de Cintruénigo*, posterior en estilo, de gusto rococó, pero también de gran calidad.

En Gipuzkoa. Es en el Museo diocesano donde hay que hallar las mejores piezas provenientes de los pueblos de la Provincia.

- De la parroquia de *Alegia* hay una **custodia** del siglo XVIII, notable por la riqueza de sus elementos de adorno afiligranado en la corona que rodea al sol y por la variedad y el juego de curvas y contracurvas en los adornos del astil.
- Especialmente artístico es el **copón** (firmado por el donante, «Larraizar, siervo y capellán de San Sebastián de Soreasu, año 1699»): De plata dorada, sobre una ancha basa de dos cuerpos convexos, con decoración repujada de racimos, vides y puttis; astil con nudo de jarrón aplastado entre anillos gallonados, y copa con subcopa decorada con roleos y ángeles, y rematado con crestería.

En Bizkaia. La platería revela que debió de haber mucho comercio y trasiego de donaciones con las colonias americanas, pues abundan las piezas enviadas desde México y Perú. De mediados del siglo XVIII son varias las **custodias de plata** que se conservan:

- en parroquias de las Encartaciones (Güeñes, Lanestosa, Balmaseda, etc.)
- y en otras iglesias del Señorío; por ejemplo, en Durango (San Fausto), con marca del platero González de la Cueva, de México;
- otra en Santa María de Busturia, también de origen mexicano.

Huelga decir que también hay piezas que proceden de *talleres españoles* como el *cáliz de Larrea*, uno de los más bellos cálices rococós de Bizkaia, que tiene marca de Madrid.

En Álava. La orfebrería litúrgica ha sido la que ha sido estudiada más a fondo en Vasconia,[77] posee muchas piezas de gran calidad técnica y artística, sobre todo en cruces procesionales y en cálices. Señalaremos algunas de estas piezas que consideramos las más notables entre las elegidas y descritas por el gran especialista Cruz Valdovinos, para la magna exposición de Arte Sacro que con motivo de la inauguración de la Sala Amárica, de Vitoria, montó la Diputación Foral de Álava en 1990.[78] Todas ellas provienen de talleres foráneos.

• **Custodia procesional**. Como muy indicativa del momento inicial del período barroco citaremos una hermosa custodia procesional de plata, que conserva aún una severidad clásica. Tiene forma de templete (160 cm. de altura), de *tres cuerpos* que van disminuyendo en altura, sobre un plinto cruciforme y liso con una inscripción que da el nombre del donante (el arzobispo Francisco Desquibel) y la fecha: 1653. El *cuerpo mayor*, cruciforme también, tiene columnas toscanas, entablamento, arcos de medio punto y arquitrabes alternados. En el *cuerpo intermedio* se repite la estructura, mientras que el último cuerpo es de planta circular, con pilastras y cúpula albergando la imagen de la Asunción. En 1968 quedó documentada su autoría en el **taller de Juan Lorenzo** de Valladolid.

• **Juego de altar**. Se trata de un juego de altar (cáliz y vinajeras) extraordinario, de plata sobredorada, que es una de las piezas más notables del tesoro litúrgico de **Santa María de los Reyes de Laguardia**.

El *cáliz* tiene una copa de tipo cilíndrico con rosa adornada con rocalla en relieve: astil estrangulado en que alternan cuatro cuellos de perfil cóncavo con molduras como toros que delimitan el nudo; los cuellos van estriados de forma ondulante sesgada (un detalle rococó que se repite en las vinajeras). El pie, de plata, también con relieve de líneas ondulantes, rematando en su parte baja y convexa en medallones de rocalla con el cordero apocalíptico, pelícano y racimos. Es obra del **taller de Damián de Castro, de Córdoba (Argentina)** y fue enviada desde allí en 1758 por don Antonio de Ilarduy, beneficiado de Laguardia e inquisidor en esa ciudad de Argentina.

• **Servicio de altar**. Semejante al anterior, de plata sobredorada, fue enviado desde Madrid, hacia 1785, a la iglesia parroquial de la **Invención de la Santa Cruz de Maestu**. El cáliz es de tipo cilíndrico, con doble cuello en el inicio del astil; nudo periforme y toro; pie circular de suave perfil convexo y base cilíndrica con borde superior cóncavo adornado con hojas de acanto. Casi toda la superficie del cáliz se cubre con una redecilla afiligranada con adornos de pabellones, rosetas y medallones, en perfecta simetría. La misma redecilla afiligranada adorna las vinajeras. Si se recuerda la advertencia de Cruz Valdevinos de que, en España, no llegan a una docena el número de cálices de filigrana, se apreciará mejor esta alhaja de la platería en el País Vasco.

6.

■ Síntesis

• Crisis de fe y de creatividad artística

Una visión complexiva del arte vasco en el siglo XVIII debe anotar primeramente el hecho real, expuesto en páginas anteriores, de la decadencia artística, un fenómeno que no puede ser explicado por escasez de recursos financieros, pues a principios del siglo XVIII se produjo, como ya advertimos, un cierto despegue económico. Sin duda a ese desfallecimiento creativo hay que buscarle causas de otro tipo, probablemente de tipo ideológico-cultural y político.

Durante el siglo XVII en el interior de la cristiandad católica se había seguido con pasión el debate sobre el modo correcto de concebir la vida cristiana, un debate que se concretó en **dos posiciones** mutuamente críticas: el *rigorismo jansenista* y el pretendido *laxismo jesuítico*.

Iglesia de Santa María. Donostia-San Sebastián





Ref. gráf.: Archivo Darío Garrido.

77. Rosa MARTÍN VAQUERO, «La colección de platería barroca del Museo de Arte Sacro de Vitoria». En Ondare 19, 2000, pp. 589-600; *Platería en la diócesis de Vitoria (1350-1650)*. (Vitoria 1997); M. I. PESQUERA y F. TAVAR: Las artes en la Edad de la Razón. En *Álava en sus manos*, t. IV, 193-197.

78. VV. AA. *Mirari. Un pueblo al encuentro de su arte*. Diput. Foral de Álava (Vitoria 1990),pp. 355-443.

ORFEBRERÍA BARROCA



Orfebrería procedente de talleres guatemaltecos de la iglesia de San Martín. Lesaca (N).



Ostensorio de la iglesia de Santa María. Valtierra (N). Finales del siglo XVII. Procedente de talleres madrileños.
Ref. gráf.: Navarra, pág. 133-155.

Cuando Luis XIV mandó arrasar la abadía de Port-Royal, nido de las monjas y los «señores» jansenistas, y cuando abolió el decreto de Orleans cerrando definitivamente la puerta a una posible expansión del calvinismo, quizá se sintió movido por un cierto humanismo cristiano; pero ello no significaba que tuviera voluntad sincera de frenar una disolución moral que se propagaba en el reino, favorecida por la misma corte de Versalles, y que, en el curso del siglo XVIII, desembocaría, por una parte, en el hedonismo libertino que caracterizó el período de la Regencia y el reinado de Luis XV, y que quedará pronto expresado en las novelas de Cloderlos de Laclos (*Liaisons dangereuses*), y por otra, en un escepticismo creciente del que pronto se proclamarán heraldos los filósofos de la Enciclopedia.

En las clases altas de la sociedad, bajo el manto de la Razón se agazapaba el instinto del placer. Y en los líderes del pensamiento filosófico, el rechazo de la Revelación cristiana, aunque se revistiera de "teismo" para no tener que someterse a auditorías inquisitoriales, acabó con el sentido del misterio. Era una época literaria en que el ingenio justificaba cualquier malignidad (Voltaire). Y aunque es verdad que en España y, más concretamente en el País Vasco, esta secularización de la vida no llegara a alcanzar los niveles de la sociedad francesa, la influencia de ésta era muy fuerte en el ámbito de la literatura, del arte y del pensamiento, incluso en el alto clero. De esa degradación daba testimonio la musa popular y socarrona del momento. El escándalo del pueblo menudo y devoto ante el libertinaje de ideas y costumbres tuvo también como resultado que se multiplicaran las denuncias ante la Inquisición.[79]

Podemos pensar que a ese desmayo de la fe y a esa febril búsqueda del placer corresponde, en el ámbito del arte cristiano, la crisis de la iconografía y la agonía de los retablos al viejo estilo. En los mismos años en que los filósofos enciclopedistas lanzan sus embates de ciencia positivista contra los baluartes de la fe cristiana, se siguen alzando o decorando los llamados «palacios de la fe», los templos «rococós» con sus «transparentes» y sus arrequives rutilantes, dentro de los cuales se invita a soñar en el triunfo de la Iglesia. Se **sueña** ciertamente, porque la arquitectura rococó está concebida más para soñar que para vivir en un mundo real, transido de dramáticas tensiones que tendrán pronto un trágico desenlace en las revoluciones de 1789 y del siglo XIX.

Si hemos querido separar en capítulos distintos el primer arte barroco y el barroco final es porque la época marcada en el siglo XVII por el sueño de una «Restauración Católica» fue seguida por un período en el que, dejado ya de lado lo que había de más positivo y sólido en el espíritu de la Contrarreforma, se produjo una especie de optimismo embriagador y autocomplaciente. La Iglesia pareció renunciar a una política de persuasión fundada en un sentido evangélico de la realidad del mundo y de una sociedad que estaba estructurándose sobre nuevos principios, y la antigua «retórica de la persuasión» se fue transformando, como ha observado J. Starobinski, en parlería o simplemente en discurso en que los nobles clichés se encadenan con facilidad. Las formas tradicionales se vuelven artificiales, agradablemente fáciles, y se vacían de su sustancia.[80]

El rococó, el arte de lo bonito, sensitivo y sentimental

Del antiguo principio estético del *delectando prodesse* se había optado, como ya lo advertimos al comienzo de este capítulo, por la primera mitad. Solo se mantenía el *delectare*. Era un esteticismo «avant la lettre». Si al gran arte barroco corresponde el «Gran teatro del mundo», es decir, las grandes representaciones y los «autos sacramentales» que servían no solo para dar la «ilusión» de la realidad sino para tener de ésta una auténtica «experiencia espiritual», al arte rococó corresponde la *Commedia dell'arte*, un teatro sin contenido, un teatro cuyo único valor es el gesto y la mímica, lo imprevisto y lo improvisado, no la convicción de la mente ni del corazón sino la mera captura de los sentidos. En el arte rococó, lo mismo que en las conductas de la época, se disimula la realidad, las apariencias no solo son engañosas y disimulan, sino también dan a entender que disimulan. El rococó es el arte de lo bonito, de lo sensitivo y de lo sentimental.

A nuestro juicio, esta decadencia queda reflejada en esa minusvaloración en que quedó relegada, desde el punto de vista social, la imaginería en los retablos de la segunda mitad del siglo. El interés por el contenido de una imaginería cuyas historias y modelos habían canalizado, en el siglo anterior, un sustancioso mensaje didáctico y persuasivo, fue sustituido por un apego a lo puramente sensitivo que ofrecía la belleza decorativa de la maquinaria retablística. Cuestión interesante: Por qué razón los patronos y mecenas parecen desinteresarse de la calidad artística de la iconografía en el siglo XVIII.

El valor de la apariencia

Ahora lo importante es la traza del retablo y su ejecución. Se vigila y se determina con empeño la calidad y el estilo del retablo como estructura aparencial, como si interesara más el contenedor que el contenido, el estuche más que la alhaja. Ha cambiado la sensibilidad: La mirada ahora recae sobre el aspecto exterior del retablo como tal, y no tanto sobre las imágenes cuyo valor artístico e incluso icónico no parece importar mucho.

El olvido del escultor

Con motivo del retablo de Idiazabal, se exige que se siga el consejo del arquitecto Irazusta y se confía en él para la designación de los escultores. Es sintomático que los arquitectos que se responsabilizaban de contratar a los imagineros y examinar y tasar sus obras no nos comunican sus nombres, incluso cuando los aprueban elogiosamente como ocurre con Francisco de Ibero cuando alaba las estatuas de los laterales de Errezil.[81] A veces, de las imágenes hechas por algunos artistas nos enteramos solo por sus testamentos, en los que los autores se declaran acreedores o deudores por

79. Miguel de la Pinta Llorente: *Los Caballeritos de Azcoitia. Un problema histórico.* (Madrid 1973),pp. 41-56.
80. *La invención de la libertad.* (Barcelona 1964), p. 15.
81. 80. M. I. ASTIAZARAIN, Gipuzkoako erretablistiks. I. Tomás de Jáuregui. (Donostia 1994).
82. Ibid., p. 196; v. también I. CENDOYA, *El retablo barroco en el Goyerri.* p. 362.
83. O.c., p. 353.
84. J. PLAZAOLA, *Historia y sentido del Arte Cristiano. B. A. C.* (Madrid 1956), p. 81.

razón de sus obras y contratos. Se carece de un elemental sentido de la proporción entre las imágenes y la estructura a la que se aplica.

Por no poner más que un ejemplo, las estatuas de San Francisco y Santo Domingo situadas en los flancos del retablo de la Virgen de Guadalupe en las Concepcionistas de Segura, resultan ridículas por su desproporción con el retablo mismo. Hoy nos parece extraño y paradójico que los documentos de la época, que son tan explícitos con los nombres de quienes se encargaban de dorar y policromar las imágenes, apenas dejen constancia de los que las habían esculpido. Poseemos documentación sobre el que en 1768 doró el hermoso retablo de St. Pee-sur-Nivelle, Esteban Irigoiti, residente en San Sebastián, pero ignoramos el nombre del artista que lo talló. Indudablemente se trata de un mayor interés por lo epidérmico que por lo sustancial, sólido y permanente.

Esta infravaloración de la iconografía se hace evidente para nosotros ante las cifras de su financiación. Piénsese, por ejemplo, que el altar mayor de Gabiria (Gipuzkoa) se valoró en 49.260 reales, reservándose solo 8.000 de ellos para el autor de los cinco bultos y los adornos de talla.[82] En el contrato para el retablo de Zumarraga sus autores convienen en que de los 52.000 reales que se cobrarán por la obra completa, 15.000 corresponden al escultor, quedando 37.000 para el maestro arquitecto.[83]

• Fin del arte cristiano

Está claro que se estaba produciendo una mudanza en la sensibilidad ética y estética. El interés por la imagen del hombre fue sustituido por el interés por el simple ornamento. La decadencia del arte se produce cuando se considera más importante el continente que el contenido; cuando se acepta una anorexia estética que reduce a mero regalo de los sentidos lo que debiera ser un sano robustecimiento del espíritu.

El arte se convertía en máscara de una realidad espiritual que empezaba a enflaquecer. La historia del arte en ese final del «siglo de las Luces» manifiesta que lo «sentimental» era el plato fuerte de las clases burguesas de la sociedad cristiana, y que lo «bonito» bastaba para encandilar al pueblo bajo. Se diría que el fin del arte auténticamente cristiano parecía inminente. En su versión cristiana, el arte rococó refleja el comienzo de una decadencia del cristianismo como potencia de influjo social.[84] Por contrapartida, la sensualidad rococó tuvo que influir en que los estamentos dirigentes de la Iglesia empezaran a ver con suspicacia el arte «tout court»; y esa suspicacia fue acarreando el distanciamiento del arte creativo que ha mantenido la Iglesia oficial casi hasta nuestros días.

Bibliografía

ARRAZOLA, Mª A.: «La escultura de los siglos XVII y XVIII en Guipúzcoa». En AA.VV. *Cultura Vasca II* (San Sebastián 1978), pp. 304-31.

ASTIAZARAIN, Mª I.: *El Santuario de Loyola*. San Sebastián 1988.

ASTIAZARAIN, Mª I.: *Arquitectos guipuzcoanos*. San Sebastián, 3 vols.

ASTIAZARAIN, Mª I.: *El Convento de la Purísima Concepción de Segura*. (San Sebastián 1998).

ASTIAZARAIN, Mª I.: *Aportaciones a la obra de Santiago Marsili, arquitecto y escultor de la época de Carlos III*. A.H.A., nº 1, 1989, pp. 229-243.

ASTIAZARAIN, Mª I.: *Arquitectos guipuzcoanos del siglo XVIII. Ignacio de Ibero. Francisco de Ibero*. (San Sebastián 1990).

ASTIAZARAIN, Mª I.: *Arquitectos guipuzcoanos del siglo XVIII. Martín de Carrera. Manuel Martín de Carrera*. (San Sebastián 1991).

BARTOLOMÉ GARCIA, F.R.: *Pintura y policromía de los siglos XVII y XVIII en Orduña. El maestro pintor Juan Antonio Jáuregui*. «Ondare», nº 16, 1997, pp. 143-166.

BARRIO LOZA, J.A. (Dr.): *Monumentos Nacionales de Euskadi*, 3 vol. (Bilbao 1985).

BARRIO LOZA, J.A.: «Arquitectura religiosa en Bixkaia». En AA.VV. *Ibaiak eta Haranak*, 1, 4 (San Sebastián 1990).

BARRIO LOZA, J.A. (Dir.): *Bizkaia. Arqueología, Urbanismo y Arquitectura histórica*. 3 vol. (Bilbao 1989-1991).

CAMON AZNAR, J., MORALES Y MARÍN; J.L., y VALDIVIESO GONZÁLEZ,: *Arte español del siglo XVIII*. En S.A., XXXI, (Madrid 1988).

CEAN BERMÚDEZ, A.: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. (Madrid 1800).

CENDOYA, I.: «Tomás de Jáuregui. Maestro retablista guipuzcoano del siglo XVIII». En B.S.S.A., t. LVII, 1991, pp. 471-486.

CENDOYA, I.: *El retablo barroco en el Goyerri*. (San Sebastián 1992).

CENDOYA, I. Y ZORROZUA, J.: «Algunas obras de Santiago Marsili maestro retablista y escultor italiano del siglo XVIII, en Guipúzoa». En B.R.S.B.A.P., n. 47, 1991, 133-161.

COMENZANA, I.: «El arte en la Basílica de Santa María del Coro en San Sebastián». B.E.H.S.S, n. 9, 1975, pp. 271-298.

CUZACQ, R.: *L'église de Sait-Jean-de-Luz et son retable monumental* (Pau 1969).

EGUILLOR, J.R.: «Los maestros Ibero de Azpeitia en la construcción del Santuario de Loyola». B.R.S.B.A.P.,, vol.XLIII, 1097, pp. 281-287.

EGUILLOR, J.R., HAGER, H. Y HORNEDO, R.: *Loyola. Historia y Arquitectura*. (San Sebastián 1991)

GARCIA GAINZA, M.C.: *Los retablos de Lesaca. Dos nuevas obras de Luis Salvador Carmona*. En «Homenaje a don J.E.Uranga» Pamplona 1973, pp. 327-363.

GARCIA GAINZA, Mª C.: «Luis Salvador Carmona, imaginero del siglo XVIII». «GOYA», nº124, 1975, pp. 206-215.

GARCIA GAINZA, M.C.: *El arte cortesano desde la periferia. El caso del País Vasco y Navarra*.

GARCIA GAINZA, M.C.: *Aportaciones a la obra de Luis Salvador Carmona*. Reales Sitios 1993.

GARCIA GAINZA, M.C.: *El escultor Luis Salvador Carmona*. Pamplona 1990.

GONZÁLEZ ECHEGARAY M.C.: «Artistas montañeses en Vizcaya y Álava». E.V., nº3, 1971, pp. 69-80.

GONZÁLEZ DE ZARATE, J.Mª.: *Arquitectura e iconografía en la Basílica de Loyola*. (San Sebastián 1991).

KUBLER, G.: *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*. En A.H., XIV, (Madrid 1957).

LABEAGA, J.L.: *La obra de Luis Paret en Santa María de Viana*. (Pamplona 1990)

LAMPEREZ ROMEA, V.: *Arquitectura civil española. De los siglos XVI al XVIII*. (Madrid 1922).

LABEAGA, J.L.: *La obra de Luis Paret en Santa María de Viana*. (Pamplona 1990).

LECUONA, M.: *La iglesia parroquial de Andoáin (boceto histórico)* (San Sebastián 1958).

MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.: *Escultura barroca en España, 1600-1770*. (Madrid 1983).

MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.: *Luis salvador Carmona, Escultor y académico*. (Madrid 1990).

MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.: *El retablo barroco en España*. (Madrid 1993).

MILHOU, M.: «Contribution à l'étude du retable de l'église de Saint-Pée-sur-Nivelle. En *Hommage au Musée Basque*. Société des Amis du Musée Basque. (Bayonne 1989), pp. 315-324.

MILHOU, M.: Retablos en el País Vasco. En AA.VV. *Ibaiak eta Haranak*, t. 10 (San Sebastián 1991), pp, 185-210.

NICOLAU CASTRO, J.: «Esculturas del siglo XVIII en la iglesia de San Nicolás de Bilbao». En E.V., nº6, 1974, pp. 177-192.

RIBETON,O. Et POUPEL, R.: «Du Béarn au Pays Basque. Une famille de sculpteurs-doreurs de retables au XVIIIe. siècle: les Dartigacave». B.S.S.L.A.B., nº 145, 1989, pp. 113-137.

SANCHEZ CANTON, Fco.: *Escultura y pintura del siglo XVIII* A.H., XVII (Madrid 1965).

SARRAILH, J.: *La España Ilustrada. De la segunda mitad del siglo XVIII*. (México, Fondo de Cutura Económica 1957).

TABAR DE ANITUA, F.: «Más obras de Luis y José Salvador Carmona». A.E.A.,nº 256, 1991, pp. 449-469.

TOVAR MARTÍN, V. y MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.: *El Arte del Barroco. Arquitectura y Escultura*. (Madrid 1990).

VIÑAZA, Conde de la: *Adiciones al Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. (Madrid 1989)

VV.AA. *Peñaflorida y la Ilustración* (Ed. Josetxo Urrutikoetxea) (San Sebastián 1986).

ZORROZUA, J.: *El retablo barroco en Bizkaia*. (Bilbao 1999).

ZORROZUA J. y CENDOYA, I.: «Precisiones sobre los Mendizábal, escultores guipuzcoanos del siglo XVIII. Nuevas obras en Bizkaia y Gipuzkoa». En KOBIE (Bellas Artes), nº 7, 1990, pp. 5-24.



Ayuntamiento de Oñati (G).

14.

ARQUITECTURA CIVIL

LA CASA RURAL



Reconstrucción de la fachada gótica de la casa Eguaras (N).
Ref. gráf.: La casa en Navarra IV**, pág. 373 .



Caserío de Astigarribia. Mutriku (G).
Ref. gráf.: Ibaiak Haranak nº2, pág. 12.



Caserío de Orozko (B).
Ref. gráf.: La casa en Navarra IV*, pág. 92.



Caserío Munugoikoa. Barrio Urigoiti. Orozko (B).
Ref. gráf.: Ibiak eta haranak nº 4, pág. 21.

CONTEXTO

El estudio de la arquitectura popular vasca es de fecha reciente. Hace algunos años Joaquín Yrizar, en un libro en el que nuestros lectores pueden encontrar la bibliografía que le ha precedido sobre el tema, lamentaba el desinterés de los estudiosos por él y, todavía más, la desaparición o el abandono en que iban cayendo muchos nobles caseríos y viejos palacios, concluyendo que el interés por nuestra tradición arquitectónica no debiera limitarse a nuestras monumentales iglesias: «Los severos palacios, las humildes casas urbanas y los pintorescos caseríos forman la gloriosa tradición constructiva vasca».[1]

En páginas anteriores hablamos de las torres medievales y de los palacios renacientes. Ahora nos toca abordar el tipo de hábitat en Euskal Herria en la época moderna, un tipo que queda suficientemente esclarecido a base de lo que se ha conservado, que casi en su totalidad pertenece a la época que nos ocupa.

Aunque pensáramos que, en épocas anteriores, el arte tuvo mucho que ver con el ***hábitat*** *de la gente humilde y campesina de Euskal Herria, poco podríamos concretar sobre él pues nada se ha conservado, cumpliéndose así los temores del rey Enrique IV en la conocida anécdota narrada por Garibay en su* ***Compendio historial****: «Refieren algunos viejos por tradición que preguntando en Durango al rey, qué le parecía de aquella villa, respondió: Bien, sino que estaba en poder de un loco, y replicándole cómo estaba en poder de loco, dijo, por ser todas las casas de tabla, porque estaba a la ventura de quien con un manojo de paja, haciendo un desatino o descuido, diera fuego a la villa». Efectivamente, los ataques bélicos y las inclemencias climáticas, pero más frecuentemente los incendios accidentales fueron acabando con esa arquitectura popular en el curso de los siglos.*

Es a partir del siglo XVIII cuando se puede hablar de las construcciones destinadas a la gente popular y es desde entonces también cuando cabe hablar de proyectos de urbanización en el País Vasco. Los límites de este libro no nos permiten extendernos en este tema de la urbanización en los siglos XVIII y XIX; y solo lo tocaremos cuando sea forzoso con motivo de plazas y ayuntamientos de algunas poblaciones.

En cambio, el historiador del arte no puede marginar la realidad artística de una serie de Casas Consistoriales, marcadas por un evidente «estilo vasco», que en su mayoría fueron surgiendo en este siglo XVIII, muchas de las cuales siguen en pie y «en activo», con una belleza monumental y una prestancia que podría interpretarse como una correspondencia plástica a la importancia histórica que el municipalismo tuvo en el País Vasco desde la lejana Edad Media.

1. LA CASA FAMILIAR

Han sido varias y diversas las teorías con las que se ha querido explicar el origen del **caserío vasco** desde que, según los etnólogos, quedó constituido en el período neolítico el tipo étnico vasco. Condicionado por la geografía y el clima, el hábitat del vasco debió de ser, en un principio, muy semejante a la **txabola** que para la guarda y sostenimiento del ganado aún puede verse en algunos lugares de la campiña vasca.

Se ha supuesto que estas **txabolas** serían de una planta y construidas de madera, en general, o de mampuesto allí donde abundaba la piedra, sin olvidar los rudimentarios entramados, rellenos con tapial de barro o el tejido de varillas que aún se observa en muchos caseríos. La cocina y el dormitorio estarían en la misma pieza, aunque separados por un sencillo murete del espacio reservado al ganado y a

1. *Las Casas Vascas.* (Bilbao 1980), p. 16.

los aperos de labranza. La humedad del clima y las guerras debieron de acabar con todos estos caseríos.

Una mejora progresiva de las condiciones económicas en la vida del labriego llevaría poco a poco a separar cada vez más el trabajo y el descanso, la vida del hombre y la vida de las bestias, induciendo a una habitación separada en dos plantas. Y así debió de originarse el «caserío» que hoy conocemos.

• La casa rural

El caserío vasco constituye un objeto de sumo interés para los etnólogos y los antropólogos de la cultura; pero, en esta historia ceñida a la creatividad artística, la relevancia del caserío es forzosamente limitada. Con todo, este tema no puede dejar de interesar al historiador del arte en cuanto empieza a constatar que el arte creador en Vasconia está muy ligado a la artesanía y a los modos específicos de su cotidiano vivir.[2] Por otra parte, éste es el momento de anotar y analizar lo específico de la casa rural vasca dado que es en estos siglos XVII y XVIII cuando parece forjarse la tipología del caserío.

Funciones

El caserío es una vivienda rural permanente, lugar de habitación y de trabajo al mismo tiempo. Su planta es rectangular y la cubierta normalmente a dos aguas (es rara la de cuatro) sobre la que se levantan dos o tres plantas divididas en espacios destinados a establo, taller, vivienda y almacén de productos, supuesto que es una célula económica autosuficiente.

Este tipo genérico de caserío admite muchas variantes que están determinadas por varios factores: las condiciones geográficas, la tradición local, las necesidades demográficas y económicas y el momento histórico concreto con sus apetencias de carácter humano, social y estético.

Con el paso del tiempo, se observa que las exigencias de la higiene y de una mejor calidad de vida van obligando a separar muy netamente las funciones agropecuarias y las residenciales.

Arquitectura

Según sea el influjo de esos factores, las variedades constructivas son también diversas. En las *provincias subpirenaicas* lo corriente es el caserío bajo, robusto, muy ligado a la tierra, de planta rectangular, sin patio, con las habitaciones y sus correspondientes vanos dirigidas al Mediodía y al Oriente.

En Vasconia norpirenaica, sobre todo en Lapurdi, hay dos tipos de caserío: el de planta ancha y bajo alzado, semejante al caserío guipuzcoano y vizcaíno, y el estrecho y esbelto.

En cuanto al aspecto exterior, el P. Larramendi sintetizaba así lo que tenía ante sus ojos en la Gipuzkoa de su tiempo: «Las caserías son de piedra desde el cimiento hasta el primer suelo y desde allí son de ladrillo o de tablas sobrepuestas una en otra hasta el tejado. Las más son de un alto y su desván para guardar sus labores. No tienen por lo común chimeneas, que es cosa particular, ni el ver a cada paso llenas de humo sus casas los mueve a levantar chimenea».[3]

Este esquema fue modificándose y complicándose, en Gipuzkoa y fuera de ella, con el paso del tiempo; comenzando por su alzado que contó pronto varias plantas. El *caserío típico subpirenaico* puede describirse así: En el primer piso, de piedra y mortero, toscamente aparejado, se abre un gran hueco, en arco o adintelado, que es la entrada al portalón. Este elemento se ha ido perdiendo en algunas regiones. Sobre él, los pisos con pocos huecos y un gran blasón. La fachada termina en frontón acusando la armadura a dos aguas. En la zona montañosa de Navarra y en Zuberoa, obligadas por las frecuentes nieves, aparece la cubierta muy empinada. Las cubiertas a cuatro aguas no son típicas de los caseríos, aunque se emplean en algunos ejemplares.[4]

El sistema constructivo varía: ensamblaje de madera, o también mampostería y piedra labrada. La cubierta de teja acanalada es frecuente, pero es sustituida por la pizarra en la montaña pirenaica.

Anteriores al siglo XVI

Puede decirse que ya no quedan ejemplares de caserío anteriores al siglo XVI, que no hayan sido muy transformados posteriormente. Lo característico de los más antiguos es que tenían, como las casas torres, una estructura de *soportes verticales* de madera de roble que enmarcaban el soportal, apoyándose en un pequeño pie derecho sobre un poyo.

A partir del siglo XVII

A partir del siglo XVII, esa vieja estructura va desapareciendo, y es el *muro de carga* el que relega la madera al entramado de la fachada, y únicamente la viga del soportal arquitrabado sigue existiendo. El peso de la fachada y la cubierta descansa sobre gruesos lienzos murales de mampuesto reforzado en las esquinas por sillares labrados.

En algunos caseríos importantes, del soportal se pasa a un gran vestíbulo (*eskaratza*) que sirve para guardar los aperos de labranza. Esta *eskaratza* es más característica de los caseríos de la Baja Navarra, donde la crudeza del clima no permite los abiertos portalones. Por la misma razón en los caseríos de montaña los vanos son más exiguos, desaparecen los balcones, los aleros se ensanchan y el aspecto es más huraño.

A finales del siglo XVIII

En los portalones, a finales del siglo XVIII, se introduce *el arco*, un recurso que permitió cerrar la fachada completamente en piedra y elevar la altura del edificio pues el arco descarga la presión sobre el muro. Este sistema posibilitó también ampliar la apertura de los vanos y colgar balcones. Estos arcos del portalón suelen ser arcos escarzanos rebajados, a veces dobles, separados por un pilar y descargando en jambas de sillería bien cortada, rematadas en ménsulas. Son casos frecuentes en el Du-

La Casa rural



Caserío Zierre. Oma. Kortezubi (B).
Ref. gráf.: Ibiak eta haranak nº 4, pág. 24.



Caserío Tellechezarra. Zalain. Lesaca (N).
Ref. gráf.: La casa en Navarra IV**, pág. 107.



Caserío Aresti. Barrio Gaztelu. Abadiño (B).
Ref. gráf.: Ibiak eta haranak nº 4, pág. 28.



Caserío Echezuria. Etulain (N).
Ref. gráf.: La casa en Navarra IV**, pág. 295.



Caserío Yaudenea. Goizueta (N).
Ref. gráf.: La casa en Navarra IV**, pág. 273.

2. «Lo más interesante de la arquitectura de Euskal Herria –se atreve a decir Yrizar–,lo más típico, lo genuinamente vasco, es el caserío. Por lo mismo que el aldeano nunca pretendió producir una obra artística, ingenuamente produjo un arte constructivo peculiarísimo con la jugosa espontaneidad con que los manzanos de sus montes producen su agridulce fruto». **O.c.**, p. 95.
3. Larramendi añade: «Sale el humo por el tejado y por todas las rendijas de la casa, y dicen que así se conservan mejor paredes maderas». *Corografía de Guipúzcoa* (San Sebastián 1969), p. 82.
4. El arquitecto Yrizar ha hecho una detallada descripción de las diferencias entre los caseríos de las siete provincias vascas. **O.c.**, 09-121.



Casa de Zabiel. Mutriku (G).

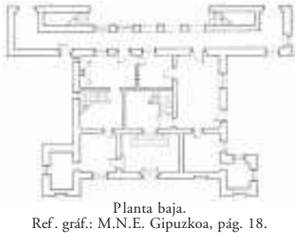


Palacio de Zumaran (desaparecido). Eibar (G).
Ref. gráf.: Gipuzkoa II. Arquitectura, pág. 40 y 49.

PALACIO DE INSAUSTI. AZKOITIA (G).



Fachada principal.



Planta baja.
Ref. gráf.: M.N.E. Gipuzkoa, pág. 18.



Casa de Zabala. Ordizia (G).
Ref. gráf.: Gipuzkoa II. Arquitectura, pág. 52.



Palacio de Atodo. Tolosa (G).

ranguesado. Fueron innovaciones que revelaban una mayor calidad de vida y que solo podían permitirse los campesinos de mayores medios económicos.

A esa mejora en la vida rural vasca de finales del siglo XVIII se refieren sin duda las anotaciones de viajeros como Bowles o Jovellanos cuando, de paso por las villas y aldeas de Euskal Herria, contrastan lo que ven en la campiña vasca con la vida miserable que llevan las gentes campesinas de Castilla. Jovellanos no deja de atribuir esta prosperidad de los vascos a sus fueros, y a un régimen administrativo independiente.

En el **siglo XIX**, en algunas zonas, el soportal irá también desapareciendo; y ello implicará trasladar la vida familiar al interior de la vivienda, siendo la cocina el lugar más colectivo, pasándose después al salón familiar, determinando así un mayor acercamiento del caserío a la casa urbana.

ORNAMENTACIÓN

En los caseríos más antiguos la ornamentación es sumamente escasa; y en regiones de duro clima como en Zuberoa, la decoración es nula. Se diría que no existe el menor apetito de agradar estéticamente; la complacencia estética queda confiada únicamente al *entramado constructivo de las fachadas*. «Si en algún elemento constructivo se manifiesta la acendrada individualidad racial –opina Yrizar– es en los entramados guipuzcoanos y vizcaínos, tan distintos unos de otros».[5] Y añade: «Un rasgo tienen, sin embargo, común, y es el empleo de piezas oblicuas para triangular, distinguiéndose en el empleo de estas tornapuntas de los laburdinos».

El perfil triangular de la fachada, ese frontón siluetado por los faldones de la cubierta, es el que imprime su inconfundible aspecto al caserío; en él se encuentra el hueco que hace de solana. Pero con el tiempo ese hueco lo mismo que el entramado mural va desapareciendo, y en cambio, aparecen ciertos *elementos decorativos*, a imitación de la casa urbana y señorial: numerosos escudos, y tallas de piedra o de madera.

• LA CASA URBANA

LOS NÚCLEOS DE POBLACIÓN

Como es sabido, las casas urbanas nacen con motivo de la formación de villas o agrupamientos de población, un fenómeno de incalculables consecuencias en la historia política y económica de la sociedad humana, y que, en lo concerniente a Vasconia, se produce por concesión de fueros otorgados por reyes de Navarra y de Castilla, principalmente para proteger a la gente menuda y campesina de los tropelías que sufrían por parte de «señores poderosos» (Parientes Mayores), y de «los delitos y maleficios que se cometían cada día –dice Larramendi–, especialmente en montes y despoblados». Así nacieron, no todos pero sí muchos de los municipios que hoy conocemos. Con ellos llegó también el desarrollo de la industria y el comercio.

El Fuero fundacional de cada villa implicaba la construcción de muros defensivos. Pero, cuando terminaron las guerras de los banderizos, según fue desapareciendo el peligro de asaltos y ataques bélicos desde el exterior, y creciendo la población de villas y ciudades y con ella la necesidad de ensancharlas, las murallas de las villas perdieron su sentido y fueron allanadas en su mayoría.

EL SOLAR

El texto de algunos Fueros nos sirve hoy para conocer con qué condiciones y posibilidades de edificación podía contar, en las villas, cada uno de sus vecinos, supuesto que se señalaba la extensión que podría tener cada solar. Así en la «Carta Puebla» de Villarreal de Urretxu, otorgada por Juan II el año 1421, se deja a la iniciativa de los «omes buenos» el reparto del terreno, pero, al mismo tiempo, se sugiere que si hay que dividir el terreno entre varias familias «partan el mayor solar de esta manera, que sea de seis brazas en ancho e de nueve en luengo, según uso e costumbre de la tierra de Guipuzcoa, e que el medio solar que sea la mitad de estas dichas brazadas en ancho e en luengo».[6]

LA MORFOLOGÍA

La casa urbana suele ser de **planta aglomerada** (sin patio), como los antiguos caseríos; pero, dominando la profundidad sobre la anchura. Las casas unifamiliares que conocemos como más antiguas eran, al menos en la Vasconia norpirenaica, de mampostería por tres lados y en la fachada principal, estando el resto formado por un entramado vertical, apoyado en las vigas de piso que frecuentemente avanzan unos 30 cm. en forma de voladizo. También los muros laterales avanzan como espolones sirviendo de apoyo a las vigas solares. Se ha discutido sobre la razón de estos saledizos; unos los explican por deseo de ganar espacio para los pisos nobles cuando los espacios habitables eran muy reducidos en las villas amuralladas del Medievo; otros los consideran simplemente como una defensa de las fachadas contra la humedad y el viento.

LA ESTÉTICA

Tratando de destacar el aspecto estético de las casas urbanas, no nos detendremos a describir la distribución de los espacios interiores.

LAS FACHADAS. Terminaban frecuentemente en frontón, acusando la armadura a dos aguas; pero en Gipuzkoa (en Hondarribia, por ejemplo) se observa también la cubierta que echaba las aguas hacia la fachada, defendida por un alero horizontal. Grandes balcones y enormes aleros eran frecuentes en estas casas.

El arquitecto Yrizar se complace en describir algunas de estas casas que se conservan muy bien en Goizueta, Maya, Lesaca, Hondarribia, etc. Son edificios cuyo recuerdo no debiera omitirse en una historia del arte vasco. Casi todas siguen un mismo esquema y parecen responder a un modelo típico, pero cada una de ellas tiene peculiaridades que cautivan la mi-

5. O.c., p. 113.
6. Cit. Por Yrizar, **o.c.**, p. 70.

rada. La fachada normalmente es de entramado de madera; en el último piso, sobre las prolongaciones de las viguetas del suelo, aparece el gran balcón que procede de la solana o desván de los caseríos.

Los detalles. Todos los detalles de los balaustres, las molduras, los denticulados y tallas de la madera, los pares del alero, las cabezas de vigas, la finura del perfil de los espolones y el esmerado trabajo de la carpintería de las ventanas, manifiestan el gran sentido estético de diseñadores locales. Y al observar los finos trabajos ornamentales en voladizos, aleros y ventanas, piensa uno en la imaginación creadora de aquellos canteros y tallistas de la Euskal Herria profunda. Con todo, sería probablemente un error el pensar que aquellos maestros no tuvieron en absoluto ningún afán de imitar a los entusiastas maestros del barroco.[7]

• El palacio señorial

El edificio. Si el poderío de una familia noble en la Edad Media se mostraba en la grandeza y fortaleza de sus torres, cuando los cambios políticos obligaron a las grandes familias a integrarse en la nueva estructura de la monarquía, muchas torres fueron sustituidas o habilitadas como palacios, y la grandiosidad de éstos se consideró como medida de la antigua grandeza.

La ubicación. Su estimación, además, no dependía solo de la grandiosidad y belleza de la casa; el interés se ponía también, como justamente se ha observado, en lo que desde ella se contemplaba,[8] lo cual estaba en relación directa con su ubicación en el trazado urbano.

En el Barroco pueden distinguirse, como en épocas anteriores, *dos tipos de casa señorial*:

- la de *planta aglomerada*, más frecuente en las provincias cantábricas, y que deriva sin duda de la torre medieval, y presenta variantes, según prevalezca la influencia: española, francesa, o vasca del «caserío».
- y la de *patio central*; ésta por influencia de la España meridional; y de este tipo son frecuentes los palacios en Álava y Navarra.

El estilo. Así se va constituyendo un **tipo canónico de casa señorial**, independiente del medio o situación (campo o ciudad) en que se halle, con una **fachada** caracterizada por ciertos elementos:

- los garitones o cubos de esquina van desapareciendo;
- las paredes de mampostería, que no se blanqueaban hasta fines del s. XVIII;
- uso de sillería en ventanas y portadas;
- alero;
- un escudo mucho mayor que en la época del gótico y mayor también que en el Renacimiento.

Entre los elementos barrocos introducidos en el siglo XVIII debe destacarse la **escalera** de varios tramos, en casos ostentosos cubierta con cúpula o linterna, muy frecuente en los grandes palacios de Navarra. Pueden verse como excepción en las provincias vascas, por ejemplo, en el Palacio Ramírez de Elciego, o en el palacio Valdespina de Ermua.

En algunos casos se hace de la escalera el tema principal, como ocurre en el Palacio Ezpeleta o algún otro de Pamplona.

Gipuzkoa

En esta provincia omitiremos lo que podríamos calificar como complementos barrocos de antiguas torres o mansiones renacentistas, como pueden ser las **casas de Ozaeta y la de Olaso**, en Bergara, que sustituían a antiguas torres, y en las que se ve ya la omisión del patio central y la adopción de la planta aglomerada que constituirá en adelante el tipo común del palacio guipuzcoano.

Yrizar hace notar cómo el cambio va afectando a la forma de los elementos más característicos de la casa noble en el curso de los siglos.

Elementos característicos. Así se pueden ir situando cronológicamente los palacios atendiendo a varios elementos:

- el perfil que van tomando el garitón de esquina, que se va convirtiendo en pináculo,
- el almenado que se convierte en crestería,
- las cornisas que se enriquecen con aleros,
- los vanos conopiales que pasan a ser ventanas «a lo romano»,
- los escudos que pierden esbeltez, etc.

La portada. Es muy frecuente que el deseo de ostentar una ilustre prosapia se centre en la excepcional decoración de la portada. Lo cual crea una extraña impresión por no conjugarse bien con el estilo general de la antigua casa-torre. Por eso, una presentación de palacios barrocos nos invita a *retroceder hasta el siglo XVII* para empalmar con la tradición.

• **La casa Arrese**. Este edificio de **Bergara** tiene, por ejemplo, «el aspecto tristón de la fachada, de piedra gris, y los garitones de los ángulos compaginan mejor con la desnuda puerta de medio punto que con estos alardes constructivos y decorativos».[9]

• **Torre Laureaga**. Un ejemplo de esa sabia conjugación nos ofrece, también en **Bergara**, la llamada Torre Laureaga, que se limita a una ornamentación muy discreta –unos medallones renacentistas a ambos lados de la puerta y un discreto blasón– todo muy acorde con la austeridad de una antigua torre, que conserva su aparejo combinado de sillería y mampuesto, que ha mantenido sus garitones y un buen alero que imprime a la fachada gran carácter. Se trata, pues, de una feliz adaptación que denuncia con honradez su edad y su estilo de transición de dos épocas: un *palacio vasco de principios del siglo XVII.*

• **Palacio de Moyúa**. Algo parecido puede decirse del palacio de Moyúa en **Bergara**, en el que, aunque se trata de una edificación posterior, el arquitecto anónimo quiso recuperar los garitones, los huecos ajimezados y los vanos conopiales, como un residuo nostálgico de estilos anteriores.

En otros casos la fidelidad al estilo de la época se hace más palmario.

Palacio del Infantado. Lazkao (G).



Alzado principal.



Sección del edificio



Planta primera.



Planta baja.
Ref. gráf.: M.N.E. Gipuzkoa, pág. 280.



Casa de don Lucas de Olazarra y Mizquia. Mutriku (G).
Ref. gráf.: Gipuzkoa II. Arquitectura, pág. 42.



Casa de Saroe. Usurbil (G).
Ref. gráf.: Gipuzkoa II. Arquitectura, pág. 39.

7. Yrizar, al dibujar un balcón y una ventana de una casa de Lesaca (Navarra), añade que «no las desdeñarían de apadrinar los más afamados arquitectos de la corte de Felipe IV». **O.c.**, p. 81.
8. J.J. AZANZA, «El Palacio y la Casa señorial». En *Historia del Arte en Navarra*. Ed. Diario de Navarra», n. 28, p. 434.
9. J. YRIZAR, **O.c.**, p. 53-54.

Palacios señoriales. Gipuzkoa















1.- Palacio de Intxausti. Azkoitia. 2.- Palacio de Atxega. Usurbil. 3.- Palacio de Otalora. Aretxabaleta.
4.- Palacio de Floreaga. Azkoitia. 5.- Palacio de Laureaga. Bergara. 6.- Palacio de Olazarra. Mutriku.
7.- Palacio de Guevara. Segura. 8.- Palacio de Saroe. Usurbil. 9.- Palacio del Infantado. Lazkao.









Palacios señoriales. Bizkaia



❶



❷



❸

1.- Palacio de Arespacochaga. Elorrio. 2.- Palacio de Casajara. Elorrio. 3.- Palacio de Tola. Elorrio. 4.-Palacio de Valdespina. Ermua. 5.- Palacio de Solartekua. Markina-Xemein.







Palacios Señoriales. Álava



❶



❷

❼

1.- Palacio de los Otazu. Zurbano. 2.- Casa torre en Lezama (B). 3.- Palacio Foronda. 4.- Palacio de Zuazu. Arrazua-Ubarrundia. 5.- Casa del vino. Casa natal de Samaniego. Laguardia. 6.- Palacio de los Lazarraga. Zalduondo. 7.- Palacio de los Zurbano. Arrazua-Ubarrundia.



❸ ❹



❺ ❻



Palacio de Zubieta. Gordexola (B).
Ref. gráf.: Bizkaia II, pág. 147.

PALACIO CASA JARA. ELORRIO (B).



Fachada principal.



Fachada a la calle Berriochoa.
Ref. gráf.: M.N.E. Bizkaia, pág. 153.

PALACIO ETXEZARRETA. DURANGO (B).



Alzado este.



Sección este-oeste.
Ref. gráf.: Bizkaia I, pág. 80.

• **Casa Yrizar**. La casa Yrizar de **Bergara**, por ejemplo, ofrece un aspecto muy severo: el barroco ha sido ya superado y la fecha de su construcción (1780) nos advierte que tal severidad se debe a que empiezan a soplar los aires del neoclasicismo.

• **El palacio de Barrenechea**. En **Ordizia**, perteneciente a los marqueses de Argüeso, llama la atención una vez más porque, a pesar de su inmensa planta rectangular, toma de la casa vasca la estructura aglomerada. En su fachada principal, de severidad herreriana (como las otras tres), se abre un enorme arco central que sirve de eje unificador de toda la composición, agrupando otros menores que corresponden a unas típicas solanas. La escalera, que se encuentra en el gran arco citado, es de sillería hasta la planta noble.

• **Torre de Unzueta**. En las proximidades de **Eibar** hallamos la antigua torre de Unzueta, que presenta una fachada palaciega con muros de sillería oscura de gran austeridad. En la planta principal tiene balcones volados y en el último unos antepechos.

• **Casa Lardizabal**. Notable es también la casa Lardizabal de **Segura**. Los balcones volados del piso principal, los antepechos del segundo y la puerta central con las dos ventanas enrejadas, las platabandas que cercan los huecos y corren por las líneas de imposta, así como el alero, son similares a los del palacio Mugartegui de Markina.

• **Palacio de Lazcano**. Del *segundo cuarto del siglo XVII* es el enorme palacio de Lazcano en **Lazkao**, que reemplazó a la famosa torre oñacina que fue destruida en las guerras de bandos. En este caso se respetó la costumbre del antiguo patio central con galerías alrededor, estando en la planta baja los locales de servicio y, en la principal, los salones, comedor y dormitorio. La *fachada* principal es excepcional por el contraste que ofrece la parte central, en la que se concentra la decoración, con las dos *torres* que la flanquean. Dicha decoración central se organiza a tres niveles: con pares de *columnas* flanqueando la gran portada y el *balcón* y finalmente el escudo de los Lazcano.

• **Palacio de Insausti**. La novedad del palacio de los Lazcano, de edificios torreados flanqueando un cuerpo central retranqueado, pudo inspirar al Conde Peñaflorida, en el *último tercio del siglo XVIII*, su palacio de Insausti en **Azkoitia**. En realidad, lo que Munibe hizo fue una profunda reforma de su casa, de la que desgraciadamente no tenemos suficientes datos documentales. Pero puesto que en ese final del siglo XVIII, para las viviendas se buscaba más la comodidad, parece que «Peñaflorida basó su reformado palacio en una casona campesina sin lujos ni arrequives arquitectónicos que la enaltecieran.»[10] Carente de patio, el centro interior lo ocupa una amplia escalera alumbrada cenitalmente. La planta baja se destinaba a cocina y salas de servicio; en la principal se hallaban los dormitorios; en la última, como en los palacios navarros, dormía la servidumbre. Frente a la fachada de poniente hay una capillita muy siglo XVIII con un altar de gusto francés.

• **Palacio de Sarobe.** En Usurbil destacan dos palacios de distinto estilo. (Chueca Goitia cita el de Samaniego). Este palacio Sarobe de Usurbil le recuerda a Yrizar el palacio de Lardizabal: Tiene dos arcos de entrada al portalón, como en los caseríos rurales.

• **Palacio de Atxega**. En cambio, el palacio de Atxega, también en Usurbil, de silueta esbelta, con una amplia escalera exterior, tiene la puerta de ingreso a la altura de la planta principal. Y examinando sus huecos, balcones, aleros, proporciones, etc., veríamos que nada de común tienen, aparte el encantador paisaje que les sirve de fondo».

• **Palacio de Zumaran**. También conocido como "Indianokua". (Desaparecido). Yrizar recuerda que en **Eibar** algún arquitecto afecto al barroco francés, del tiempo de Luis XV, construyó el palacio Zumaran, con toda clase de retorcidos carteles, mascarones de piedra y barandales de hierro. Pero, a pesar de esa influencia tan patente, el constructor levanta un palacio vasco en su composición general. «Es una casa indígena adornada con las ampulosas galas del XVIII francés».

• **Casa-Torre de Olaso.** (Desaparecida). En **Elgoibar** el palacio más notable es la Casa-Torre de Olaso, antigua solar de los Alzola (en el pueblo se la ha llamado siempre **Torrekua**). Debió de reconstruirse o restaurarse adoptando sustancialmente su forma actual en 1588. Consta de tres plantas, con tres vanos en cada piso. Su entrada principal tiene un arco de medio punto; los otros vanos están severamente adintelados, teniendo balcones los tres del piso principal, mientras que en la planta superior, solo lo tiene el vano central. Ostenta un hermoso y amplio alero y un gran escudo esquinal, con relieve de un galeón en una de cuya velas se lee la fecha: 1604.

* * *

Fatigosa sería la descripción de todos los palacios guipuzcoanos. Para terminar, limitémonos a señalar en:

- **TOLOSA**, los palacios de **Idiáquez**, **Zabala**, **Atodo**;
- **MUTRIKU**, el palacio de los **Duques de Granada** y la **casa Areizaga**;
- **ARRASATE/MONDRAGÓN**, el **palacio Menor de Báñez de Artzubiaga** (del siglo XVI pero con ornamentación barroca), el **palacio de Monterrón**, la **casa solar de Oquendo**, el **palacio de Garibay**, la **Casa de Guerra**, la **casa de Adán de Yarza**, etc.

BIZKAIA

ELORRIO. Sabido es que la villa de Elorrio pasa por ser, en el Señorio y probablemente en toda Euskal Herria, el conjunto más rico en palacios urbanos, al menos relativamente a la extensión y número de su población. Los que se fueron construyendo fuera del recinto amurallado constituyen un verdadero «Conjunto Monumental». No obstante la apariencia palaciega que se impone a la vista en casi todas esas mansiones, una buena parte de ellas son remodelaciones de antiguas torres. Actualmen-

10. F. CHUECA GOITIA, *El palacio Insausti* (Madrid 1995), p. 28. La restauración debió de inspirarse en el Discurso sobre *la Modernidad de las casas*, que precede a su *Distribución Exterior e Interior*, tan ligado a la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País.

te son palacios construidos en noble sillería, con puertas en arco ojival o de medio punto, balcones de herraje, a veces corridos, en los vanos superiores, y grandes escudos heráldicos en todos ellos. Algunos de esos palacios, después de pasar por diversos propietarios de la antigua nobleza, se han convertido en residencias de comunidades religiosas o han sido comprados por personas de la alta burguesía.

• **Palacio de Arespacochaga. Elorrio**. El palacio de Arespacochaga debió de edificarse en el casco primitivo de la villa, en la segunda mitad del siglo XVI, pero fue luego remodelado. Su fachada se encuentra adosada a la puerta principal de la muralla. A ambos lados de la puerta, y en altura, se aprecian sendos boquetes circulares destinados a alojar bocas de artillería. La situación del palacio (antigua torre defensiva) es muy estratégica, pues a través de la puerta ojival la perspectiva nos introduce en el callejón transversal del recinto amurallado, divisándose al fondo la puerta opuesta abierta al río.

• **Palacio de Casajara. Elorrio**. Ya dentro de la villa, en la zona de su primer ensanche del núcleo medieval y situada junto a la iglesia, el palacio de Casajara resulta uno de los más hermosos y mejor conservados. Pero la fachada principal es reciente (1934); la antigua daba al sur. La ampliación del palacio consistió en un cuerpo adosado a la antigua portada; y en él se ordenó una fachada neoherreriana que hoy es considerada como principal, con su portada. Fue una operación hábil del arquitecto Yrizar, que no desdice en nada del edifico antiguo, pues respetó el aparejo de sillería rojiza y la conformación de los vanos menores. Elemento esencial de esta casa es la escalera que ascendía por el centro de la fachada de la casa comunicando sus tres plantas. Otro elemento característico es la *loggia* del segundo piso en la fachada posterior, que se abre con tres vanos de medio punto sobre columnas toscanas.[11]

• **Palacio de Urkizu. Elorrio**. En la misma plaza, y enfrente al de Casajara, el palacio de Urkizu debió de ser edificado también poco después de la fundación de la Villa, a juzgar por las saeteras que subsisten en el actual palacio y que corresponden a la primitiva torre. Tras las paredes del actual palacio se conservan los muros de la torre, de más de un metro de espesor, y la puerta gótica de acceso a la misma. La fachada posterior presenta tres aspilleras abiertas al río, mientras una galería cubierta la salva para acceder al jardín posterior. La fachada oriental aloja el escudo de los Urkizu –una banda sostenida por las bocas de dos dragones– que, a juzgar por la abundancia con que se repite en los muros de otras casas, parece haberse convertido en blasón de la villa misma.

• **Palacio del Marqués de Tola. Elorrio**. Es uno de los mas llamativos de todo el País Vasco, por su belleza, su conservación y su situación, volumen prismático perfectamente aislado pero, al mismo tiempo, erguido como foco referencial de todo un barrio. Es un bloque de tres plantas, con aparejo de perfecta sillería, garitones cilíndricos en los ángulos, vanos adintelados, ordenados en tres ejes verticales y otros tantos horizontales, escalera de tramos que une las tres plantas y proporciona luz cenital a las diferentes estancias, con galerías al sur. La fachada principal subraya un eje central de simetría mediante la portada, el balconaje en los tres vanos de su planta principal y el gran blasón entre este piso y el superior. El interior del palacio se ordena en torno a la escalera principal, centralizada, como es habitual en los palacios barrocos.

* * *

La enumeración de la casi veintena de palacios elorrianos podría continuarse (**Palacios de Araio**, **Lekerika**, **Lariz**, **Arriola**, **Iturri**, etc.), pero no aportaría especiales novedades en cada uno de ellos.

* * *

• **Casa Mugartegui. Markina.** Fue construida hacia 1660, puede presentarse como el modelo de un palacio vasco de esta época. La fachada principal es de sillería y las otras tres de mampostería. Han desaparecido los garitones y pináculos y, en cambio, los balcones volados de hierro, como en la casa Lardizabal de Segura, son miembros esenciales en la composición de la fachada en su planta principal; los huecos superiores son antepechados también, con barandal de hierro. En la planta baja la puerta es central.

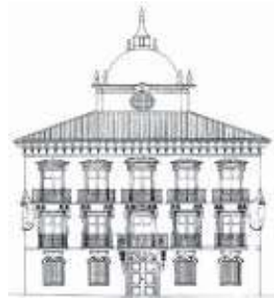
• **Palacio del Marqués de Valdespina. Ermua**. Es una de las joyas arquitectónicas de Bizkaia. El arzobispo don Andrés de Orbe y Larreátegui encomendó la traza de un palacio a construir en su lugar natal al arquitecto **Sebastián de Lecuona**, a quien ya encontramos como acreditado maestro mayor de las obras del Santuario de Loyola y a quien tendremos que recordar enseguida como tracista del Ayuntamiento de Elgoibar. Estando ocupado de las obras de Loyola, fue requerido por el obispo Orbe (1729) para la construcción de su palacio y de la torre de la iglesia de Ermua. Lecuona debió de ocuparse de este proyecto hasta su muerte en diciembre de 1733, siendo entonces reemplazado en esa responsabilidad por su cuñado **José de Zuaznabar**.

El palacio de Ermua es un gran edificio exento, de planta cuadrada y alzado en tres plantas más desván. Su aparejo es de piedra arenisca tostada, casi totalmente isódoma en su fachada principal y de mampuesto enfoscado con sillería almohadillada en las esquinas de las otras fachadas. Se cubre con tejado a cuatro aguas y cúpula con linterna. La fachada principal presenta una puerta adintelada decorada con baquetones mixtilíneos y dos ventanas molduradas a los lados, mientras que en las cinco calles de los dos pisos superiores hay balcones apeados en modillones deliciosamente decorados con molduras, guirnaldas y festones partidos. En las esquinas de esta fachada se sitúan dos escudos idénticos de los Orbe y Larreátegui. Las cornisas de piedra llevan canes sobre motivos vegetales.

• **Palacio de Zubieta. Lekeitio** cuenta con varias casas señoriales. Recordemos que una de

PALACIO DE VALDESPINA. ERMUA (B).

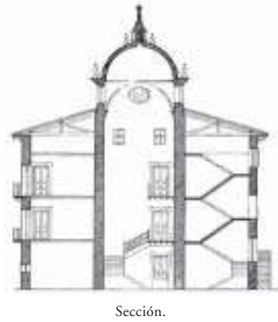




Fachada principal.



Fachada posterior.



Sección.



Planta primera.
Ref. gráf.: M.N.E Bizkaia, pág. 175.

11. MNE, t. III, *Vizcaya* pp. 149-155. En este volumen se hace una minuciosa descripción de los palacios de Casajara y Tola. V. también Iñigo AGUIRRE, *Elorrio, Aproximación a una monografía local*, (Bilbao 1992), p. 128.



Palacio de Larrako en Lezama (B).
Ref. gráf.: Archivo Ostoa.

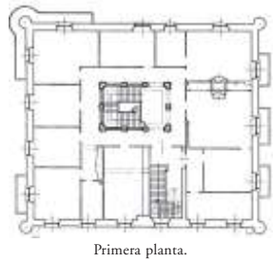
PALACIO DE TOLA. ELORRIO (B).



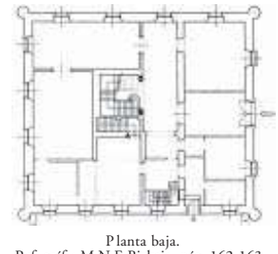
Fachada principal.



Fachada posterior.



Primera planta.



Planta baja.
Ref. gráf.: M.N.E Bizkaia, pág. 162-163.



Palacio de Zurbano. Arrazua-Ubarrundia (A).
Ref. gráf.: Álava en sus manos X, pág. 127.

las principales del período barroco, el palacio de Zubieta de don Miguel Vélez de Larrea y doña Josefa Jacinta Adán de Yarza. Se edificó hacia 1716. Tiene un patio central, y ostenta dos torres flanqueando la fachada principal. En su centro, en vez del escudo, igual que en Lazkao, colocaron un nicho con la imagen de San Miguel cuajado de adornos barrocos. El tracista ha quedado en el anonimato. Lo que sabemos es que fue el maestro *Domingo de Abaria* quien lo ejecutó.

ÁLAVA

Este territorio, en el que se alzaron tantas torres medievales, es también riquísimo en palacios, por la temprana adaptación de su nobleza a la vida y régimen de la monarquía castellana. Los más importantes de ellos, los renacentistas, los reseñamos en capítulos anteriores.

No es fácil hallar en Álava palacios típicamente barrocos. Nos limitaremos a recordar varios edificios que consideramos notables, aunque no especialmente barrocos, pues, en general, son algo anteriores a la época que estamos reseñando en este capítulo.

• **Casa solariega de Félix Mª Samaniego.** En **Laguardia**, junto a la parroquia de San Juan se encuentra la casa solariega de Félix Mª Samaniego el fabulista . Es un edificio compacto, de tres plantas, con el eje portada-balcón-escudo centrando la fachada principal. Su portada adintelada está flanqueada por columnas dóricas. La división de plantas se subraya mediante una línea de imposta que recorre horizontalmente la fachada. Los vanos llevan sus encuadres en sillares resaltados.

• **Palacio de los Lazarraga. Zalduendo**. El más llamativo es el palacio de los Lazarraga, construcción sobre planta rectangular, en cuyo frente oriental se acentúa en su centro el eje vertical con una enorme puerta adintelada, ceñida por dos columnas jónicas a cada lado, y coronada por un descomunal escudo flanqueado por guerreros, sin ningún sentido de la proporción con la altura y limpieza de la fachada en la que, al mismo nivel del blasón, solo se abren dos vanos abalconados. Más equilibrada, la fachada sur presenta en su planta superior una galería adintelada o mirador sobre cinco columnas jónicas, soportadas por un pretil de sillería y cubiertas con un tejaroz muy saliente.

• **Palacio de Andoi-Luzuriaga.** También en **Zalduendo**, el palacio de Andoi-Luzuriaga es un bello palacio que quedó terminado en 1683, fecha que aparece grabada en una imposta que dobla la fachada lateral norte. Con sus dos plantas, y tres ejes bien equilibrados en la fachada principal y una galería en la meridional, podría ser considerada como obra renacentista. Si por su datación hay que calificarlo como palacio barroco, hay que notar inmediatamente su austeridad formal; se eligió con preferencia la mampostería y el sillarejo como fondo de los muros, y la sillería solo para contornear vanos, esquinales, imposta y cornisa superior.

• **Palacio de los Zurbano. Zurbano**. Un edificio bastante tempranero para ser considerado como barroco es el palacio de los Zurbano, construido en la villa de este nombre en 1621, que puede considerarse como un buen ejemplo de un palacio señorial en zona rural. Fue ejecutado por *Pedro y Juan de Eginoa*.

• **Casa señorial de los Otazu.** También en **Zurbano**, pero en el lugar donde existió la torre medieval de Basterra, estudiada por Micaela Portilla en su libro sobre *Torres y Casas Fuertes en Álava*, se construyó en 1696 la casa señorial de los Otazu. Como en el caso de Zalduendo, el aparejo general es el mampuesto, reservándose el sillar para enmarcar aberturas. Cuenta con dos plantas separadas por gruesa cornisa. La portada y el correspondiente escudo superior marcan el eje de la fachada principal. En el zaguán de la planta baja la portada de arco adintelado lleva los sillares de encuadre resaltados y ornamentados con molduras y orejas en los cuatro ángulos, dando así al edificio un motivo verdaderamente barroco. Otro elemento igualmente barroco y llamativo es el alero de amplio volado, dotado de dobles ménsulas ricamente decoradas con roleos en los laterales y cordoncillos en los frentes. Adosado a este cuerpo principal, el pabellón sur dispone de una galería o solana formada por cuatro arcos carpaneles apoyados en cinco columnas toscanas.

• **Casa de Esquibel-Garibay. Ilarraza**. Es un edificio de 1673, compacto, de tres plantas y sobrado, construido con muros de mampostería y sillares enmarcando los vanos.

• **Casa de Mendívil-Jáuregui. Foronda.** De finales del siglo XVIII, es una construcción muy severa, en la que también prevalece la mampostería.

• **Palacio Larraco. Lezama**. Por la impresión de fuerza y solidez que causa, no queríamos omitir la cita del palacio Larraco en Lezama, enorme prisma de tres plantas, con sus cinco vanos en cada una de ellas y un magnífico soportal de cinco arcos en la planta baja; sin más adorno en el resto que las dos cornisas que separan los pisos.

* * *

No nos alargaremos más en esta enumeración, pues cuanto pudiéramos añadir no correspondería a este capítulo, ya que, como ha escrito Ana de Begoña, el estilo barroco «pasa de incógnito por la arquitectura doméstica de Álava».[12]

NAVARRA

Si, como hemos observado, una historia del arte vasco en la época del Barroco no puede olvidar la arquitectura civil, el olvido sería inexcusable cuando se trata de Navarra, donde podría probarse que las construcciones palaciegas de nueva planta son más abundantes que las religiosas. Es en el reino de Navarra donde mejor puede comprobarse que la construcción de casas señoriales, sobre todo a partir del Barroco, está en estrecha relación con el urbanismo. Por otra parte, en Navarra es también donde la diversidad tipológica se hace más pal-

12. Ana de BEGOÑA, «El esplendor del barroco y sus manifestaciones artísticas». En *Álava en sus manos*, IV, p. 142.

pable según las tres zonas geográficas conocidas: la ribera del Ebro, la montaña y la zona media.[13]

La Ribera

Si comenzamos por la zona ribereña, habrá que decir que se construyen en esta época una multitud de palacios, casas señoriales y otros monumentos civiles, los más importantes localizados en su mayor número en Tudela y Corella, y en poblaciones de cierto relieve como Cintruénigo y Villafranca.

Igual que en el renacimiento, en los siglos del Barroco los edificios se conciben como bloques de **ladrillo** de dos cuerpos y una *galería de arquillos* por remate; el **sillar de piedra** se reserva en ocasiones a los pisos bajos y a las portadas de cierto empaque.

En las *fachadas* lucen ricas balconadas de hierro forjado y rejas. Se rematan con aleros bien de ladrillo de diferentes formas –cuadrados, de dientes de perro o moldurados– o bien de madera con ménsulas talladas con decoración geométrica o vegetal.

Las labores geométricas de ladrillo que se ven en fachadas y torres de las mansiones barrocas ostentan aparatosos *escudos* en piedra o alabastro ricamente decorados por follajes y figuras.

• **Palacio de Bobadilla. Villafranca**. En la región tudelana son numerosos los palacios de ladrillo, de raíz mudéjar, que se construyen, como ya indicamos, con ocasión de la recuperación económica en el siglo XVIII. Un primer jalón de este desarrollo es el monumental palacio de Bobadilla de Villafranca, que se puede fechar hacia 1700 por su similitud con la torre de la parroquia. Es un gran bloque de ladrillo, en el que predomina la horizontal. Tiene cuatro fachadas, cada una con dos cuerpos y un ático. La fachada principal, la de poniente, ostenta una grata simetría en la articulación de los vanos y macizos.

• **Casa de las Cadenas. Corella**. Más monumental resulta la «Casa de las Cadenas» de Corella que albergó a Felipe V y a su familia. Su construcción debió de iniciarse hacia 1700 y estaba ya terminada en 1710. A su empaque arquitectónico se añade, en los dos pisos superiores, la decoración geométrica de los enmarques de sus vanos y de las pilastras cajeadas en los diversos paramentos; todo ello realizado en ladrillo. Una esquina se adorna con un ostentoso blasón de piedra.

• **Casa de los Vito de Vera. Corella**. Otro notable edificio corellano es la casa de los Vito de Vera, hoy Juzgado comarcal, que preside uno de los lados de la Plaza de los Fueros, que es el centro de la ciudad, y en ella pueden verse varias casas blasonadas. Este monumental bloque de ladrillo, de la primera mitad del siglo XVIII, es un cubo que tiene tres cuerpos y un ático, con una armoniosa articulación de vanos y macizos: un gran arco de entrada, tres balcones en la segunda planta, dos en la tercera, y cinco arcos de medio punto en la galería del ático. En el interior, lo más característico es la gran *escalera de caja rectangular* con tres niveles de tramos de peldaños perpendiculares.[14]

• **Palacio de los Gómara. Valtierra**. Relacionado con ella está el antiguo palacio de los Gómara, en Valtierra, construido por José Argós, a mediados del siglo XVIII.[15] De este ostentoso palacio solo se conserva la fachada de ladrillo, que presenta un frente de dos pisos flanqueado por dos torres, y formando un conjunto de tres calles, con balcón y cuatro ventanas (dos a cada lado) en el piso superior y una sola abertura (la de la portada) en la planta baja; todo ordenado con una simetría absoluta. Es de un barroquismo sumamente sobrio y clasicista. Un entablamento corrido, cuyo friso presenta triglifos, simula apoyarse sobre cuatro pilastras cajeadas de escaso relieve que separan las tres calles, y otras dos enmarcan la portada; en el piso superior, las ventanas están coronadas por un frontón triangular y el balcón central, arquitrabado, está orlado por un baquetón quebrado.

Escaleras palaciegas. En general, en las mansiones barrocas de la Ribera navarra abundan las monumentales escaleras de complicados trazados, con cubiertas semejantes a la citada casa de los Vito de Vera.

• **Castillo-Palacio de los Marqueses de San Adrián. Monteagudo**. Espectacular en ese sentidos es la *escalera* del Castillo-Palacio de los Marqueses de San Adrián, en Monteagudo, antiguo castillo de los Beaumont, que se transformó en palacio en el siglo XVIII.

• **Palacio del Marqués de Huarte. Tudela**. Igualmente destacable nos parece la *escalera* del antiguo palacio del Marqués de Huarte, hoy sede del Juzgado, en Tudela. Aquí se yuxtaponen *dos escaleras imperiales* entrelazadas por tramos perpendiculares, cubriéndose su desarrollada caja por la más audaz bóveda del barroco ribereño, con varias bovedillas de aristas y una de media naranja elíptica en el centro, de la que cuelgan pinjantes con querubes.

• **Palacio abacial de la Oliva. La Oliva**. De los edificios del rococó cabe mencionar el palacio abacial de la Oliva, fechado en 1780. Forma delante de la iglesia de este monasterio una amplia plaza con varias fachadas; una de ellas consta de dos cuerpos, el primero de piedra, y el segundo de ladrillo, articulados ambos por pilares que encuadran unas arcadas ciegas, con rocallas en sus enjutas. En su interior se desarrolla una complicada *escalera con tribunas laterales* que le confieren una carácter teatral.

Zona media

En lo que podríamos llamar la zona media de Navarra, englobando las merindades de Estella, Olite, Sangüesa y Pamplona, podríamos hallar un número incontable de palacios que merecerían una mención en un elenco completo de palacios barrocos. En la mayoría de ellos se combina la piedra con el ladrillo, abundando éste más en la zona cercana a la Ribera, por ejemplo, en **Andosilla**, **Cárcar** y **San Adrián**.

Núcleos urbanos. Obviamente es en los principales *núcleos urbanos* –**Estella**, **Viana** y **Los Arcos**– donde pueden verse los edificios de mayor aparato; en ellos es frecuente el tipo

Palacio Reparacea. Oyaregui (N).



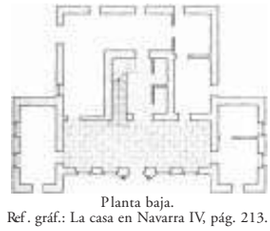
Ref. gráf.: El arte en Navarra II, pág. 447.



Alzado de la fachada.



Planta primera.

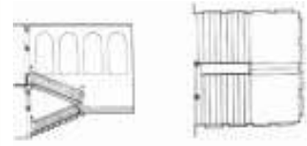


Planta baja.
Ref. gráf.: La casa en Navarra IV, pág. 213.

Palacio del Marqués de San Adrián. Tudela (N).



Alzado del patio.



Planta y alzado de la escalera.
Ref. gráf.: C.M.N. I, pág. 373 .

13. J.J. AZANZA, «El palacio y la Casa señorial». En *Historia del Arte en Navarra*. Ed. «Diario de Navarra», n. 28, p. 435.
14. Este edificio tiene otros detalles interesantes, como es la bóveda de aristas cubriendo la caja interior: bóveda suspendida de tres dobles tramos de aristas marcados por fajas de cuyas claves penden dos pinjantes a modo de fragmentos de entablamento. CMN, I, p. 143.
15. P. L. ECHEVERRIA GOÑI y R. FERNANDEZ GRACIA, «Arquitctura y urbanismo en la Navarra del barroco». En *Ibaiak eta Haranak*. Guía del patrimonio histórico-artístico y paisajístico. Vol. 8 (San Sebastián 1991).

Palacios señoriales. Navarra



❶



❸

❷



1 y 2.- Escalera y bóveda del Palacio Marqués de Huarte. Tudela. 3.- Escalera del Palacio Conde de Rodezno. Villafranca.



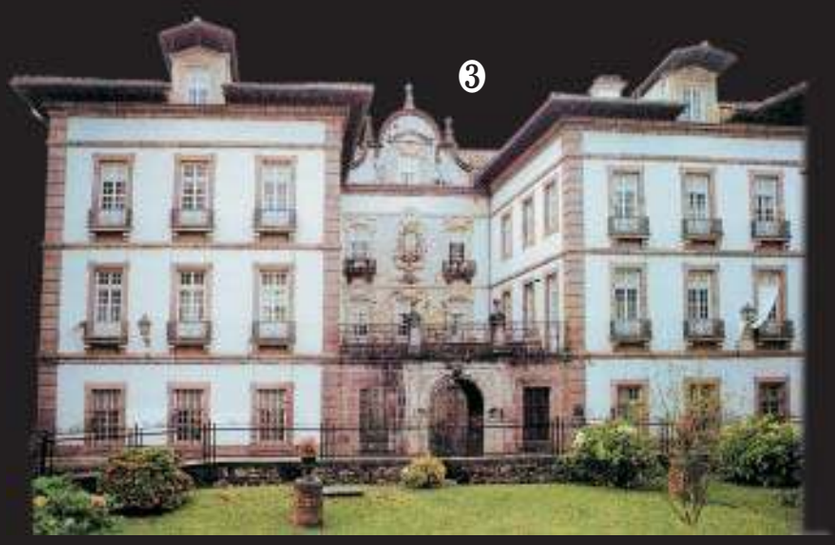
Palacios señoriales. Navarra











1.- Palacio Gastón de Iriarte. Irurita. 2.- Palacio Reparacea de Oyaregui. 3.- Palacio Arizcuenea. Elizondo. 4.- Palacio de Azpilicueta. Barasoain. 5.- Palacio de Vallesantoro. Sangüesa. 6.- Casa de las Cadenas. Corella. 7.- Palacio de los Colomo. Miranda de Arga.



AYUNTAMIENTO DE TOLOSA. PLAZA DE IDIÁQUEZ (G).





Plano simplificado.

Ref. gráf.: La plaza en la ciudad, pág. 315.

AYUNTAMIENTO DE ALEGIA (G).







Plano simplificado.

Ref. gráf.: La plaza en la ciudad, pág. 294.

de escalera imperial que hemos recordado en la región de Tudela. Nada menos que 25 páginas del Catálogo Monumental de Navarra cubre el recorrido que se hace de los palacios, casas señoriales y mansiones de diverso tipo que se conservan en **Estella** –nobles construcciones generalmente *combinando el ladrillo y el sillar*– y que debería visitar quien se interesara por la arquitectura civil desde el plateresco al neoclásico.[16]

Zonas rurales. Pero también en las *zonas rurales* hay pueblos de vieja y larga historia, que cuentan con magníficos palacios, como **Sansol**, **Muniáin de la Solana**, **Lodosa**, **Armañanzas**, **Acedo**, **Bargota**, **Mañeru**, etc., casi todas ostentando blasones bien labrados.

Fachadas de *sillería* bien trabajada se ven asimismo en grandes mansiones señoriales de Barasoain, Olite, Tafalla, Miranda de Arga, Artajona, Larraga, Mendigorría, etc.

En otras predomina el *aparejo de ladrillo* y van rematadas con galerías de arquillos; y frecuentemente se decoran con ornatos geométricos en las ventanas y aleros que suelen ser de ladrillo o madera.

• **Palacio de los Colomo.** De especial empaque es el palacio de los Colomo de **Miranda de Arga**, mandado construir por el mirandés don Juan Vizcaíno, caballero de la Orden de Santiago, cuya edificación iniciada en 1695 bajo la traza del mismo Vizcaíno, no se terminó hasta bien entrado el siglo XVIII. Su aparejo combina el sillar con el ladrillo. Actualmente tiene tres cuerpos decrecientes en altura, flanqueados por robustas torres prismáticas con pilastras cajeadas en los ángulos. Los tres cuerpos están separados por volada cornisa, y la parte central, en sus tres alturas, está ceñida por dos pares de columnas salomónicas.

Buenos ejemplares de *palacios de ladrillo* se encuentran igualmente en Puente la Reina, Olite, Falces, Milagro, Peralta y Funes.

• **Palacio del Marqués de Feria.** En **Tafalla** puede destacarse el palacio del marqués de Feria, que engloba una *monumental escalera* del siglo XVIII avanzado.

• **Palacio Jaureguizarra. Viguria**. Como ejemplo de casa señorial en la zona rural, en las que el ornato suele reducirse a los enmarques de portadas y vanos, puede citarse el Palacio Jaureguizarra o del Marqués de Montehermoso, en Viguria.

SANGÜESA. En la *merindad de Sangüesa* el Barroco se mostró más generoso en la arquitectura civil que en la religiosa, y se la ve bastante emparentada con la aragonesa. Grandes casas del siglo XVIII, con bellos y ostentosos blasones pueden verse en Lumbier, Roncal, Aoiz, etc. Nos limitaremos a señalar que, en Sangüesa, además del *palacio de los Duques de Granada de Ega* y el *palacio de Guendulain*, que son más bien renacentistas, es obligado destacar el palacio de Vallesantoro (actual Casa de Cultura), de fines del siglo XVII.

• **Palacio de Vallesantoro. Sangüesa**. Lo más legítimamente barroco es su portada, flanqueada por columnas salomónicas de capiteles corintios, ostentando un gran escudo en la fachada. Ésta se corona con alero de madera ornado de motivos inspirados en el arte indígena americano. El interior se ordena en torno a un patio que se estructura rodeado en sus cuatro lados por una *escalera* apoyada en tres órdenes de columnas.

PAMPLONA. En Pamplona, el siglo XVIII fue el momento de una profunda renovación urbanística que impuso la demolición, en la Navarrería, de muchos edificios anteriores.

• **Palacio Ezpeleta.** De los conservados sobresale el palacio Ezpeleta, cuya edificación promovida por el Capitán General del Nuevo Reino de León en Nueva España, fue ejecutada por el cantero *Pedro de Arriarán* y el escultor *Domingo de Gaztelu*. Su fachada se compone de un gran cuerpo de piedra de rústico almohadillado, piso noble de ladrillo con balcones y remate con óculos. La gran portada aparejada con piedra blanca destaca por su profusión decorativa.

Igualmente, es el barroquismo de la portada el que da carácter,

- al hermoso **Palacio de los Goyeneche** de la calle Estafeta,
- y al monumental **Palacio Arzobispal**.

MONTAÑA NAVARRA

Aunque en el amplio paisaje urbano de la Montaña navarra, se puede detectar cierta variedad en la arquitectura barroca, con ciertos rasgos específicos en algunos lugares, como ocurre en Ochagavía, es en el **Baztán** donde podemos hallar los más bellos y típicos ejemplos de la *casa señorial barroca* de verdadero valor artístico. Sus edificios nobles se caracterizan por su aparejo de sillar rojizo.

• **Palacio Jarola.** En **Elvetea** sobresale el palacio Jarola, edificado gracias a la generosidad de un rico militar y comerciante novohispano, don Miguel de Bergara. Se trata de un bloque cúbico de sillería, cuya fachada se articula a tres niveles mediante impostas lisas. Como es habitual en esta región, la puerta es adintelada y moldurada entre pilastras y columnas toscanas avanzadas, sobre las que cabalga un entablamento de rombos y triglifos; añádase la riqueza ornamental que aportan los enmarques de los vanos y el resalte de los sillares de esquina. Culmina el conjunto una cubierta a cuatro aguas que incorpora un alero doble de madera.

• **Palacio Yoanderrenea.** Un esquema parecido se sigue en el palacio Yoanderrenea o Urdanibia de **Lesaca**, que responde al tipo palacial de la primera mitad del siglo XVII, en forma de bloque cúbico de considerable altura y estructurado en tres pisos separados por cintas planas y con sillares en las esquinas.

PALACIOS TORREADOS. En el siglo XVIII aparece el palacio torreado, con una fachada que contiene un paramento central a tres niveles ligeramente retranqueado respecto a las dos esbeltas torres de mayor altura que lo flanquean. A este esquema responde varios edificios más, por ejemplo:

• **Palacio Raparacea** de **Oyeregui**, sin patio central, aparejado en mampostería enfos-

16. C.M.N. II, 1ª, pp. 361-487.

cada y blanqueada (costumbre que a fines del siglo XVIII, se va haciendo común en esta zona cercana a Gipuzkoa).

• **Palacio Gastón de Iriarte**, de **Irurita**, financiado por otro generoso indiano, don Miguel Gastón, de la R.Compañía de Caracas.

• **Palacio Arizcunenea.** Además, merece señalarse el palacio Arizcunenea en **Elizondo**, llamativo por su amplitud y por el retranqueamiento de su cuerpo principal respecto a los laterales.

• **Palacio Sagardía.** Es notable asimismo el palacio Sagardía de **Ituren**, bloque prismático de sillar articulado en tres cuerpos y ático, todo ello culminado por un alero doble de madera.

• **Palacio de Arrarboa.** Yrizar señala como interesante el palacio de Arrarboa, de **Maya**, por su buena sillería, magnífico alero de doble canecillo, y una pintoresca escalera exterior, descendiente de las que se adosaban a las torres medievales.

2.

■ La casa consistorial

La institución concejil

Está comprobado documentalmente que la celebración de **Concejos** fue anterior a la creación de las **villas**. Las comunidades de valle altomedievales, las llamadas **Universidades**, así como las alcaldías mayores bajomedievales, tenían ya una articulación de concejo abierto en el que se reunían todos los vecinos y moradores que más tarde serán calificados de «hombres buenos».[17]

Esta antigua costumbre debió de quedar robustecida y consagrada cuando, por las necesidades que señalamos antes, los reyes o «seniores» fueron concediendo «Cartas-pueblas» para la creación de villas. Al principio los concejos, destinados a gestionar la vida municipal, debieron ser «**concejos abiertos**», es decir, que, a «repique de campana» o a voz de pregonero, se reunían todos los vecinos del pueblo sin distinción de clases, y todos podían intervenir en los negocios del municipio. El lugar de reunión podía ser el campo o un robledal, pero más comúnmente era la iglesia o su pórtico o su cementerio, de modo que el nombre de «anteiglesia» llegó así a significar una agrupación municipal. Según Manuel de Lekuona esa costumbre debió de incitar a las autoridades concejiles a construir los pórticos que son tan frecuentes en las iglesias vascas. Celebrar un Concejo ante la iglesia era también costumbre en la Vasconia norpirenaica. Todavía en 1743 los delegados de las familias de Ayherre se reunieron un domingo en el característico porche de su iglesia para redactar el contrato sobre el dorado de sus retablos.[18]

Como es sabido, las villas empezaron a sentir pronto la necesidad de constituirse en Hermandades para la defensa de su seguridad y de sus intereses, frente a los abusos, exacciones e injusticias de los nobles. Como es lógico, la autoridad de la hermandad, y luego de las Juntas Provinciales y Generales, procedía del derecho de las personas reunidas en Concejo municipal. Es en los municipios donde residía el poder provincial, como ya observó Carmelo de Echegaray.[19]

La Hermandad concebía a la provincia como «unión de municipios que defendían, al mismo tiempo, sus privilegios y la seguridad de las comarcas que las circundaban, y que en algunas zonas se llamaban «universidad».

Las Hermandades de municipios afianzaron la conciencia de su derecho a determinarse por sí mismas, una conciencia que tenía su razón en la génesis misma de la villa como tal, en el Fuero por el que quedó constituida como agrupación de vecinos. Esta conciencia va a generar una firmeza muy especial del pueblo vasco para defender sus Fueros.

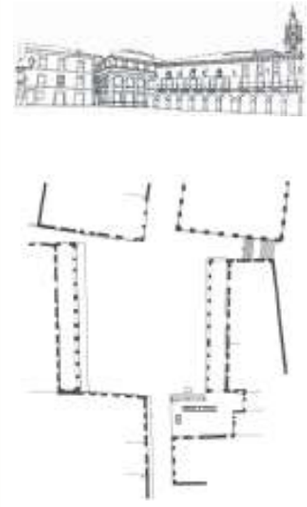
La acción del Concejo alcanzaba a ciertos asuntos que interesaban al bienestar y prosperidad del vecindario: administración económica, justicia civil y criminal, vigilancia y orden, etc. Esta acción creó la necesidad de nombrar normativa y periódicamente ciertos cargos. Al principio, según Gorosábel, solo hubo Alcalde y Preboste. Luego se sintió la conveniencia de nombrar también otros cargos: Teniente Alcalde, Regidores diputados, Escribano, Síndico o Procurador, Mayordomo, Jurado, Alguaciles, etc.[20] Para ser legalmente capaces de esos cargos se necesitaba ser hidalgos y tener ciertas rentas.

Con el paso del tiempo, sin que desaparecieran las antiguas asambleas de toda la comunidad, se limitó su convocación para los casos extraordinarios y se confió el despacho de los asuntos ordinarios a comisiones ejecutivas. Tal sistema es lo que se llama **Concejo cerrado**.

Al hablar del gobierno de las villas, Larramendi señala que, además del gobierno general (el de las Juntas provinciales y Generales, y la autoridad de los Corregidores reales), está el gobierno particular que se funda en las ordenanzas que tiene cada villa confirmadas por los reyes y en privilegios y costumbres inmemoriales: ordenanzas que se han ido renovando según la necesidad de los siglos. «No son iguales en todos los pueblos, y hay diferencias en ellas, según es también la diferencia de las villas. Todas tienen su alcalde, justicia, y regimiento, con regidores, síndicos, fieles, tesoreros, escribanos de ayuntamiento, jurados, alguaciles».[21]

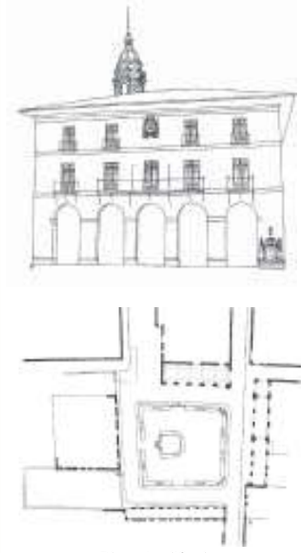
Por otra parte, está demostrado que la institución de los *Concejos abiertos* no implicó ninguna democratización en el sentido que hoy damos a esa palabra. Las instituciones, tanto a nivel municipal como central (de las Juntas), se van sometiendo poco a poco a un proceso de «aristocratización».[22] No todos los vecinos de un municipio tenían acceso a cargos de honor y autoridad en la república vasca; se necesitaba nobleza o hidalguía.[23] El P. Larramendi nos recuerda, a este propósito, que para aspirar a esos cargos en el s. XVIII se necesitaban los «millares», una hacienda que sirviera de fianza en el caso de producirse daños por parte de un «cargohabiente». No solo los elegibles, sino también los electores debían poseer bienes raíces en la villa en cantidad sufi-

Ayuntamiento de Bergara (G). Plaza de San Martín de Aguirre



Plano simplificado.
Ref. gráf.: La plaza en la ciudad, pág. 321.

Plaza 20 de Septiembre. Azkoitia (G).



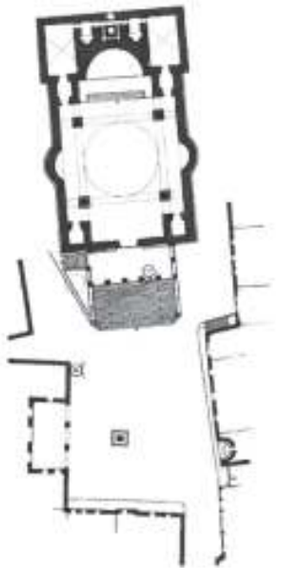
Plano simplificado.
Ref. gráf.: La plaza en la ciudad, pág. 295.

17. J.L. ORELLA, «Régimen municipal en Guipúzcoa en los siglos XIII y XIV». En *Lurralde*, 2, (San Sebastián 1979), pp. 13-269.
18. O. RIBETON y R. POUPEL, Notes et documents concernant le décor intérieur des églises de Bayonne et du Pys Basque aux XVII et XVIII siècle». En *Revue d'Histoire de Bayonne*, n. 145, 1989, p. 145.
19. *Compendio de las instituciones forales de Guipúzcoa* (San Sebastián 1924)
20. *Una* minuciosa descripción de las funciones ejercidas por estos oficiales del municipio puede verse en J.L. ORELLA, **O.c.**, pp. 195-203.
21. *Corografía de Guipúzcoa* (San Sebastián 1969).
22. I. GURRUCHAGA, La matxinada de 1766 en Azpeitia». En *Yakintza*. N. 2, set-oct. 1933, 374.
23. I. ZUMALDE, *Historia de Oñate*, 222.

PLAZA DE CHURRUCA. MUTRIKU (G).







Plano simplificado.
Ref. gráf.: La plaza en la ciudad, pág 305.

PLAZA MAYOR. AZPEITIA (G).



Ref. gráf.: La plaza en la ciudad, pág. 299.



Plano simplificado.

ciente y ascendente según la importancia del cargo, quedando excluidos de hecho los arrendatarios, artesanos y gente de poco haber.

Probablemente el progresivo aumento y complicación de los asuntos municipales hizo sentir la necesidad del *Concejo cerrado*, es decir, confiado a personas especializadas. A partir de ahí, se debió de ver como muy conveniente que las reuniones de los oficiales se celebraran a puerta cerrada en edificios pensados específicamente para tales funciones.

Un Ordenamiento de los Reyes Católicos en 1480 mandaba que en todas partes los Concejos se celebraran, no en las iglesias o al aire libre, sino en edificios construidos «ad hoc». Pero el paso definitivo a este sistema del Concejo en edificio cerrado en Vasconia no se dio hasta el siglo XVIII.

EDIFICIOS PARA EL CONCEJO

Por otra parte, la construcción de edificios destinados a la buena gestión de los asuntos propios del Concejo era una empresa económica que no estaba al alcance de todas las comunidades. Se comprende que en el País Vasco la edificación de las Casas Consistoriales, a pesar de la importancia que tenían los Consistorios y el peso de una larga tradición de carácter foral de la que nadie quería prescindir, se retrasara mucho tiempo, casi hasta el siglo XVII, y que cuando se inició, constituyera un problema complejo, que solo se fue solucionando cuando hubo personas particulares, favorecidos por la fortuna (frecuentemente indianos), que se sintieron solidarios con las necesidades de sus lugares de origen y contribuyeron con sus propios caudales al amejoramiento de sus templos y de sus Ayuntamientos. Vargas Ponce afirma que la mayor parte de los palacios de esta época se deben al dinero procedente de América. La documentación aportada por investigadores posteriores parece confirmar este aserto.

Cuando se empezaron a construir, había en el País una sistemática constructiva de larga tradición. No es, pues, extraño que se advierta el parentesco formal y técnico entre las nuevas Casas Consistoriales y los caseríos y palacios de siglos anteriores.

Según Linazasoro, el tipo de Ayuntamiento vasco es poco ostentoso y funcional, lo cual no los hace despreciables, a juicio de Lampérez, que califica algunas de las Casas Consistoriales vascas como muy notables. En algunas de ellas ve una influencia del estilo francés Luis XVI.[24]

EVOLUCIÓN ARQUITECTÓNICA

Podría pensarse que los Consistorios de las ciudades que fueron capitales de los territorios históricos podrían aportar el modelo edilicio como sede de las funciones municipales. Pero los antiguos Ayuntamientos de las capitales vascas que hubieran podido servir de referente a los construidos en las villas del interior, desaparecieron para ser reemplazados por edificaciones de los siglos XVIII y XIX; una riada destruyó el Consistorio de Bilbao a fines del siglo XVI; el de San Sebastián pereció en el incendio de 1813; el de Vitoria-Gasteiz «carecía de lugar propio» cuando se decidió integrarlo en la Plaza Nueva de Olagibel; el de Pamplona, alzado a principios del siglo XVI, tuvo que ser sustituido por el actual porque «amenazaba ruina a mediados del siglo XVIII».

Las Casas Consistoriales que se edificaron en el siglo XVIII, arquitectónicamente, imitaron los modelos del siglo anterior. Las **características normales** son:

- la planta aglomerada,
- arcos en la fachada,
- soportales que ocupan toda la primera crujía,
- balcones al exterior que iluminan la sala de reuniones,
- escudo representando las armas del lugar.

Este esquema va a enriquecerse y embellecerse con algunas innovaciones en el curso del Siglo de las Luces.

Procuraremos seguir esta evolución, dentro de los límites de cada territorio histórico vasco, en un orden aproximadamente cronológico subrayando los detalles y novedades que revelan un cierto sentido estético por parte de los arquitectos y de sus clientes.

El hecho de que el estudio de la documentación no haya llegado todavía a descubrir la autoría de algunos de estos edificios magníficos, creemos que no debe inducirnos a pasarlos por alto. El historiador debe verlos como emblemáticos, demostración plástica y visible de la vida secular de las comunidades vascas en su aspecto social y político. Sobre este aspecto cabe decir con el humanista León Bautista Alberti: «La grandeza de la arquitectura está unida a la ciudad, y la solidez de sus instituciones se puede medir por la solidez de los muros que la cobijan».[25] He ahí la razón que justifica la atención que prestamos a este capítulo de la arquitectura vasca.

• CASAS CONSISTORIALES DE GIPUZKOA

Prácticamente todos los Ayuntamientos guipuzcoanos que se conservan no son anteriores al siglo XVII.

SIGLO XVII

• **Ayuntamiento de Usurbil.** La Casa Consistorial de Usurbil fue construida, después de muchos debates sobre su emplazamiento,[26] en la segunda mitad del siglo XVII, pero fue destruida por un incendio.

• **Ayuntamiento de Zestoa.** Fue una de las villas que, ya en el siglo XVI, sintió con más urgencia la necesidad de construir un edificio consistorial, entre otras razones, por ser una villa en la que se celebraban las Juntas Generales. Carmelo de Echegaráy lo razona expresamente: «A partir del siglo XVI empezaron a levantarse amplias Casas Concejiles, sobre todo en aquellas pueblos en que se reunían las Juntas Generales; las cuales, por el número y calidad de sus procuradores, exigían una sala amplia y espaciosa».

El edificio se inició en 1601 pero, por diversas razones, no se terminó hasta el siglo si-

24. *Historia de la Arquitectura Española* (1922), p. 129.
25. F. CHUECA GOITIA, *Breve Historia del Urbanismo*, p. 171.
26. B. SAÑUDO, *Estudio histórica..*, 95-103.

guiente. El Consistorio de Zestoa no ofrece el tipo de Ayuntamiento que luego va a quedar consagrado en Gipuzkoa; pero en él se ve ya el balcón corrido que luego será adoptado como elemento común. Ha sido declarado monumento histórico-artístico principalmente por que conserva el salón en el que se celebraban las Juntas Generales. No tiene más decoración que un escudo de armas achaflanado que se puso en 1973, probablemente por imitar lo que se hacía en los nuevos Ayuntamientos del siglo XVIII.

• **Ayuntamientos de Tolosa, Oiartzun y Bergara.** Los Ayuntamientos de Tolosa, Oiartzun y Bergara son también de los mismos años, entre 1660 y 1680. Son edificios sólidos, de tres plantas, con sus fachadas de balcón corrido y su escueta decoración con los blasones de la villa; fueron construidos mediante la colaboración sucesiva de diversos maestros carpinteros, y siempre bajo la presión de angustias económicas y por tanto, siguiendo un criterio del mayor ahorro y la máxima simplicidad artística.

• **Ayuntamiento de Bergara.** El nuevo Ayuntamiento de Bergara, que por ser villa juntera como la de Zestoa, necesitó sustituir el antiguo Concejo que habia quedado excesivamente pequeño, fue construido sobre el mismo, y en 1680 aún no estaba concluido. Aunque no sabemos quién fue el principal responsable de su traza, en el contrato de noviembre de 1680 se cita a los maestros canteros *Juan de Zaldúa* y *Joseph de Sarasúa*.

Situado en la plaza principal, enfrente del antiguo Colegio de la Compañía y luego sede de la R. Sociedad Bascongada, es un edificio de planta rectangular y tres alturas, conforme al tipo que se va creando con carácter definitivo para las Casas Consistoriales. Su fachada está realizada en piedra de sillería, y las laterales de mampostería.

La planta baja es porticada a base de 6 arcos de medio punto, sostenidos por gruesos pilares. Su aspecto es impactante porque un inmueble de apartamentos, adosado a la parte derecha del Ayuntamiento, mantiene las mismas escalas, y alarga el soportal con cuatro arcos más. «En la primera planta se abren cinco balcones volados, con herrajes a base de sencillos balaustres. La parte correspondiente a la fachada principal se adorna con tres magníficos escudos: de Castilla, de Gipuzkoa y de Bergara. «El interior, que ha sido restaurado en su parte central correspondiente a escaleras, acceso y dependencias, se distribuye en un piso a base de una escalera central, en el que se reparten las diversas dependencias municipales».

Siglo XVIII

Con los Ayuntamientos alzados en el siglo XVIII entramos en un tipo de edificios trazados por arquitectos que tuvieron atención especial al valor estético de su obra y consagraron su modelo arquitectónico. El dinero venido de América y la solidaridad de los vecinos en cada lugar fue facilitando la edificación de estos importantes inmuebles.

• **Ayuntamiento de Elgoibar**. Desde este punto de vista artístico, el primer ayuntamiento que debe atraer nuestra atención es el de Elgoibar. Contra las opiniones de Gudiol, Alcolea y Kubler, que asignaban la obra a Francisco de Ibero, parece que la verdadera autoría de este Ayuntamiento corresponde a **Sebastián Lecuona**.[27]

El permiso del rey Felipe V para construirla, sustituyendo a una pequeña casa concejil anterior, es del 22 de mayo de 1728. Se compraron terrenos libres junto a la iglesia y se contrató a un maestro, *Antonio de Labraza*, quien dió una traza para la construcción cuyos cimientos empezaron a ponerse en 1731. Fallecido pronto Labraza, se presentaron varias trazas nuevas, y se hizo venir al maestro mayor de Loyola, Ignacio de Ibero para dictaminar sobre ellas y sus costes (febrero de 1734). El maestro Ibero mostró su preferencia por el diseño que había presentado **Sebastián de Lecuona**, fallecido dos meses antes. **Tomás de Labraza**, hijo del primer tracista, se encargó de la ejecución de la obra, que tendría en el curso del tiempo varias modificaciones pero siempre respetando sustancialmente el diseño originario de Sebastián de Lecuona. La recomendación de *Ignacio de Ibero* para que se diera mayor grandeza al pórtico y la escalera y otras intervenciones que tuvo en el curso de la fábrica influyeron para que algunos historiadores hayan atribuido a ese maestro la autoría del edificio. Hacia 1737 se dio por terminada la construcción, pero en años posteriores se añadió alguna ornamentación, por ejemplo, el *escudo de armas* que en 1753 fue obra de *Francisco de Ibero*, el hijo de Ignacio.

El Ayuntamiento de Elgoibar es muy sencillo: planta rectangular con dos pisos; el inferior, dividido en dos crujías; la primera, ocupada por un gran soportal de tres puertas de acceso al interior; detrás, una ancha escalera divide la segunda crujía en dos porciones; una para cárcel y la otra para alhóndiga y caballeriza. El piso superior queda asimismo dividido en dos secciones: una para sala de juntas y otra para cuatro salas.

La fachada principal, orientada al norte, presenta en su planta baja cinco arcos de medio punto abiertos al soportal, y en el piso superior tres balcones, apoyados sobre ménsulas, coinciden con los arcos del soportal. Un frontón triangular remata el edificio. El cuidado que puso el tracista en las proporciones al ir disminuyendo las dimensiones de los pisos, el reforzamiento del eje vertical mediante la mayor grandeza del escudo central del frontón contrastando con los dos laterales, la diferencia entre los dos balcones de los extremos y los tres centrales unidos por un único antepecho común, la ornamentación pétrea de los marcos de los balcones y en las ménsulas, producen una impresión de armonía serena y de dignidad dentro de cierta animación de un barroco inicial.

• **Ayuntamiento de Azkoitia**. Para una nueva Casa Consistorial en Azkoitia, existía ya una primera traza a mediados del siglo XVI. Todo quedó en deseos hasta que en Enero de 1730 algunos munícipes se plantearon la necesidad

ELGOIBAR (G).

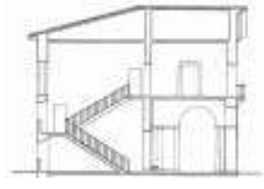




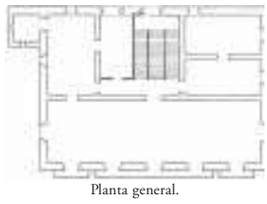
Plano simplificado.
Ref. gráf.: La plaza en la ciudad, pág. 300.



Salón de sesiones.



Sección del edificio.



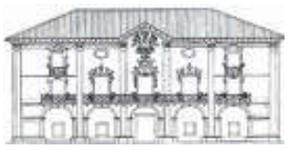
Planta general.



Escalera principal.

27. V. el documentado estudio de B. SAÑUDO, «La Casa Consistorial de Elgoibar». En MNE II, 215-217; v. también M.I. ASTIAZARAIN, *Arquitectos guipuzcoanos* I, 207-217.

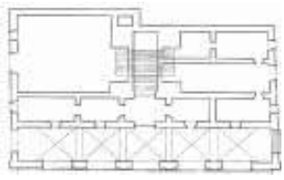
ARRASATE-MONDRAGÓN (G)



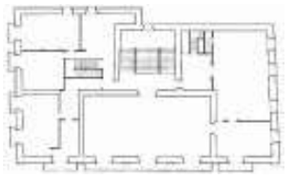
Fachada principal.



Sección transversal.



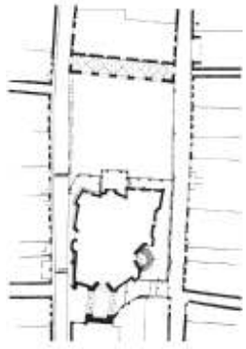
Planta baja.



Planta noble.
Ref. gráf.: M.N.E. Gipuzkoa, pág 9.

PLAZA MAYOR





Plano simplificado.



Ref. gráf.: La plaza en la ciudad, pág. 303.

de construir sin gastos excesivos una nueva sede del Concejo en la plaza pública de la villa. Se hizo contrato con el arquitecto **José de Lizardi**; y a comienzos de 1736, el maestro *Ignacio de Ibero* podía ya dar su positivo peritaje al diseño de Lizardi.[28]

Es de tres pisos. Su *planta* es un rectángulo de 24 m. de fachada por 18 de fondo, dividida en dos crujías paralelas. En la planta baja, tras el porche una amplia escalera separa dos espacios; en los otros dos pisos la escalera separa igualmente aulas para habitaciones, destinándose la primera crujía del primer piso (sobre los soportales) a sala de reuniones. La armadura de la cubierta con poderoso alero se hace a tres aguas, dos faldones que caen lateralmente y otro se inclina hacia la principal.

En la *fachada* principal se abren cinco vanos en el primer piso y cuatro en el superior dejando el espacio central para el escudo de la villa. Balcones corridos unen los tres vanos centrales evidenciando el lugar de la sala de reuniones. La decoración es de sobriedad herreriana: solo dos fajas paralelas corridas dividiendo los pisos y las impostas de la arquería baja. Las ventanas carecen en absoluto de ornamentación de encuadre. El único regalo para satisfacción de los estetas es el trabajo de ebanistería en los volados aleros que rodean el edificio, y que ignoramos si corresponden a la traza de Lizardi.

• **Ayuntamiento de Legazpi**. Una Casa Consistorial que guarda semejanza con la de Azkoitia es la de Legazpi; coincidencia muy comprensible dado que la construcción de ambas fue casi contemporánea, y en ésta de Legazpi están documentadas algunas intervenciones del arquitecto **José de Lizardi**. No consta con certeza documental el nombre del tracista, posiblemente **Pedro de Carrera**. Lo cierto es que, solicitado el peritaje de José de Lizardi cuando la edificación había llegado a los arcos de la planta baja, el maestro de Asteasu propuso algunas «modificaciones posiblemente sustanciales» quedando patente que «sus reformas afectaron a los dos cuerpos superiores de la Casa aunque no sepamos en qué medida».[29]

La planta es rectangular como la de Azkoitia; y, como ella, tiene tres pisos, con porche; los dos cuerpos superiores tienen idéntica planificación. Pero en planta la casa de Legazpi es más oblonga, prácticamente cuadrada; aunque es probable que la parte posterior no sea de la traza original sino resultado de adiciones posteriores. Aquí el porche no es de cinco sino de tres arcos. El alero no está tan ornamentado de talla como en Azkoitia. La división de alturas se marca de nuevo por las mismas impostas lisas que rodean el edificio; y la impresión general es, si cabe, tan herreriana como la de Azkoitia.

• **Ayuntamiento de Hondarribia**. En la minuciosa y documentada narración que Blanca Sañudo hace de la construcción del nuevo Ayuntamiento de Hondarribia (1731-35), se documentan los maestros canteros y carpinteros que, no sin avatares y contratiempos muy curiosos, ejecutaron la obra; pero nada se dice de su tracista.

• **Ayuntamiento de Antzuola**. Lo mismo ocurre con el Consistorio de Antzuola, una villa que había conseguido del rey Felipe IV quedar exenta de la jurisdicción de Bergara, y que en 1743 aprobó el proyecto de su nuevo Ayuntamiento, un edificio entre medianeras, y que responde tipológicamente a las Casas Consistoriales vascas. Subrayamos como muy significativa dentro de los objetivos de esta Historia la observación de Blanca Sañudo referente al «interés que tuvieron tradicionalmente las instituciones concejiles en el País Vasco, pues la importancia y calidad de sus Casas Consistoriales lo delatan, incluso en municipios de no muchos habitantes como Antzuola».[30]

• **Ayuntamiento de Asteasu**. En Asteasu, para sustituir a un Concejo que se había hecho inhabitable, se compraron terrenos y se iniciaron las obras en 1752, conforme a una traza de **José de Lizardi**, hijo de la villa, cuando éste ya había fallecido. Pero en Asteasu no faltaban buenos maestros de cantería que pudieran encargarse de su ejecución, que fue adjudicada, tras varias almonedas, al maestro Usandizaga en 1749; pero el comienzo de las obras se retrasó varios años. Iniciadas las obras en 1754,[31] se interrumpieron varias veces para evacuar consultas sobre varios problemas: la mampostería prevista fue sustituida por sillería bujardeada, hubo que corregir cierto desplome en algunos puntos, etc. En 1760 pudo darse por terminada la obra, incluida la carpintería de los tejados, escaleras y solado.

El Ayuntamiento de Asteasu tiene un sello algo más barroco que las otras obras concejiles de Lizardi. Adopta el frontón triangular, con el característico perfil que al Ayuntamiento de Elgoibar había dado ya Sebastián de Lecuona y que éste probablemente lo había tomado del Ayuntamiento de San Sebastián (hoy desaparecido) trazado por el italiano Hércules Torrelli.[32] Pero, por otra parte, en Asteasu se mantiene como en Legazpi el porche de solo tres arcos con simples ventanas a los lados. Llama la atención la unicidad de los antepechos que unen los tres balcones centrales del primer piso y los cinco del piso superior. Las superficies solo se animan con el placado que enmarca los vanos, la cornisa moldurada bajo el ancho alero de madera tallada y el gran relieve del escudo subrayando el eje vertical del hastial.

• **Ayuntamiento de Astigarraga**. El Ayuntamiento de Asteasu obliga a un cotejo con el de Astigarraga, pues ofrece un diseño de fachada muy parecido. La documentación no aporta ninguna garantía concerniente al autor de la traza. Lo que se sabe es que su ejecutor fue **Juan Bautista de Inchaurrandiaga**, y que a este arquitecto hacia 1744 **José de Lizardi** le cedió piedras seleccionadas para la construcción de la iglesia de Santa María de San Sebastián. Estaban, pues, bien relacionados y nada tendría de extraño que al maestro de Asteasu, tracista por esas fechas de varios Ayuntamientos, hubiera que atribuirle también la autoría del de Astigarraga.

• **Ayuntamiento de Pasai Donibane** (Pasajes San Juan). José de Lizardi y Juan Bautista de Inchaurrandiaga colaboraron juntos en la tasación de la cantería destinada a la obra del

28. Ibid., 298-303.
29. Ibd., 306-311.
30. B. SAÑUDO, O.c., p. 200.
31. Ibid., 210-223; M.I. ASTIAZARAIN, O.c., 326-336.
32. J.M. AGUIRREBALZATEGUI, «La plaza nueva de San Sebastián». En BEHSS, n. 11, p. 31.

nuevo Ayuntamiento de Pasai Donibane cuya traza hay que atribuir también a **José de Lizardi**.[33] No consta si es una construcción de nueva planta o una reconstrucción. No es un edificio exento, sino que está encajonado entre dos casas que dan a la plaza. Su fachada es un estrecho y elevado rectángulo, de cuatro plantas, que por su aparejo de sillería se diferencia ostensiblemente de las casas que la flanquean. Sus amplias ventanas y balcones (el del tercer piso alcanza todo lo ancho del edificio) caracterizan este tipo de Ayuntamiento en contraste con los otros diseñados por Lizardi.

• **Ayuntamiento de Deba**. El Ayuntamiento que se construyó en Deba en el siglo XVIII es el resultado de la conjunción del Concejo antiguo con una nueva edificación trazada por el maestro azpeitiano **Ignacio de Ibero**,[34] a quien se le había responsabilizado en 1747 de la modelación de esa parte de la villa. Además se le apreciaba por sus intervenciones en el antiguo Ayuntamiento de Zestoa y en el que trazó para Elgoibar su colega y amigo Sebastián de Lecuona.

Forzosamente la planta del nuevo Ayuntamiento de Deba tenía que ser irregular. La planta baja ostenta un profundo porche de tres arcos, de los cuales el de la derecha señala la salida a una calle. La siguiente crujía de esta planta baja está constituida por una escalera de cuatro tramos que lleva a la segunda planta; en ella la sala de juntas ocupa la crujía correspondiente al porche. La tercera y última planta está reservada a dependencias particulares.

Si prescindimos de toda la parte posterior del edificio, construida de nueva planta y destinada a oficinas municipales, y que a nivel de su primera planta enlaza con el cuerpo anterior que da a la plaza, para atender al aspecto estético de éste, tendremos que señalar, ante todo, la buena sillería en el aparejo de su fachada, el magnífico y elegante alero tallado de la cubierta, el bello contraste entre la balaustrada seguida que une los tres vanos del primer piso y los dos estrechos balcones del piso superior, y la carencia de elementos decorativos a excepción de las molduras que separan los tres pisos, y los tres escudos que cubren la parte central del piso alto. El resultado es una impresión de sobriedad y nobleza.

• **Ayuntamiento de Arrasate-Mondragón**. La decisión de habilitar o ampliar el Ayuntamiento adoptada por los munícipes de Arrasate-Mondragón es de noviembre de 1749. Aunque al principio se pensó en reunir y habilitar varias casas ya existentes, se terminó encomendando en 1755 una nueva Casa Consistorial al arquitecto **Martín de Carrera** que residía entonces en Zegama, y se ocupaba de la parroquia de Ataun, y que va a convertirse en el maestro más insigne entre los tracistas de los Ayuntamientos vascos. Por diferencias surgidas en la adjudicación de la extracción y aporte de materiales y en la discusión de costos, etc., el inicio de las obras se retrasa hasta 1758; pero el edificio puede darse por terminado, en cuanto a su estructura, hacia 1764.[35]

El Ayuntamiento de Arrasate-Mondragón es uno de los más bellos y significativos de Euskal Herria. Su *planta* es casi un rectángulo, con la fachada abierta a la plaza con un porche de cinco arcos carpaneles en el frente y uno a cada lado de los frentes laterales. La profundidad de este pórtico alcanza un tercio de la planta, y en medio de la crujía siguiente arranca la escalera que divide el espacio en dos porciones. En el piso superior, el gran salón corre paralelo a la fachada sobre los tres arcos centrales del porche. Pero, a ambos lados del salón, esta planta se convierte en dos pisos, destinados a habitaciones; son dos pisos que se comunican por escaleras interiores.

En cuanto a la *fachada*, si bien una primera mirada recuerda el Ayuntamiento de Elgoibar, la diferencia queda marcada por las seis pilastras gigantes, adosadas e ininterrumpidas, que separan arcos y balcones subrayando la vertical, acentuada también por el frontón triangular en el que se aloja el gran escudo de la villa, labrado por el hijo del arquitecto, Manuel Martín Carrera. Conforme al modelo fijado ya por los nuevos Ayuntamientos, destaca el ancho alero con su fina ebanistería en las ménsulas, y el balcón corrido que une las tres balcones centrales. El sello churrigueresco está en las curvas y contracurvas de los antepechos de los balcones superiores que se abomban hacia afuera, en los frontones quebrados que encuadran las ventanas centrales, y en general, en el vivo contraste de luces y sombras que deliberadamente ha buscado el artista contraponiendo los varios accidentes (marcos, modillones, ménsulas, etc.) de la fachada.

Un estético diseño de los herrajes en los balcones, en armonía con el barroquismo de las superficies, completan la belleza del conjunto, indudablemente uno de los edificios más bellos del País en el siglo XVIII.

• **Ayuntamiento de Oñati**. Dentro del bello conjunto monumental que ofrece Oñati y de su amplia y hermosa plaza, descuella sin duda la Casa Consistorial cuya construcción se decidió en 1758, previo permiso del Consejo de Castilla y adquisición de los terrenos necesarios. Su traza se debe a **Martín de Carrera** y la edificación se inició en julio de 1764. En 1771, concluida la estructura fundamental del edificio, se procedía a la ejecución de las obras interiores.[36]

Si lo observamos desde fuera, el Ayuntamiento de Oñati recuerda al de Arrasate-Mondragón, pero también revela inmediatamente su diferencia, pues su lado menor es la fachada principal que da a la plaza, y con su pórtico de tres arcos, muestra en alzado una superficie cercana al cuadrado. El edificio posee tres plantas, pero en la crujía de la escalera se levantan cuatro. En la segunda planta, a lo largo de toda la fachada, está el gran salón de sesiones con tres puertas de entrada.

Desde el punto de vista estético, que es aquí el que más nos interesa, la fachada sigue el modelo del Ayuntamiento de Arrasate-Mondragón, con sus pilastras, su balconaje, su balaustrada de forja seguida, sus vanos enmarcados con ornamentación barroca, su gran escudo coronando el frontón triangular, etc.

OÑATI (G).



Fachada principal.



Sección longitudinal.



Planta noble.
Ref. gráf.: M.N.E. Gipuzkoa, pág. 347.

PLAZA DE LOS FUEROS





Plano simplificado.



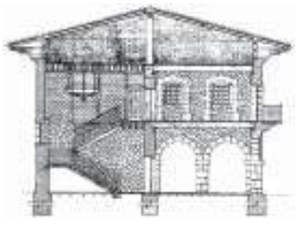
Ref. gráf.: La plaza en la ciudad, pág. 307.

33. M.I. ASTIAZARAIN, O.c., p. 341-344.
34. Id., II, 79-86.
35. MNE, II. Guipuzcoa 3-11; M.I. ASTIAZARAIN, O.c., III, 48-71.
36. En la excelente obra de M.I. Astiazarain (III, 158-170), se narra con detenimiento todo el proceso de construcción del Ayuntamiento. Una exposición más concisa y documentada gráficamente puede verse en MNE, II, 341-349.

OTXANDIO (B).



Fachada principal.

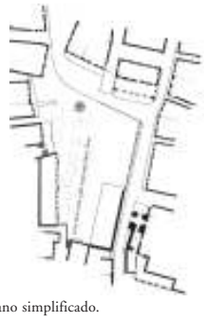


Sección transversal.



Planta noble.
Ref. gráf.: M.N.E. Bizkaia, pág 313.





Plano simplificado.



Ref. gráf: La plaza en la ciudad, pág. 337.

El Ayuntamiento de Oñati, bloque exento y en envidiable situación urbanística, es uno de los más bellos de Euskal Herria. Resumiendo su apreciación crítica de las últimas construcciones de Martín de Carrera, M. Isabel Astiazaráin, la gran especialista de la arquitectura guipuzcoana del siglo XVIII, califica a los Ayuntamientos de Arrasate-Mondragón y Oñati como un «rococó de clara influencia francesa, obras ambas trabajadas en lo fundamental por Martín de Carrera; más sobria y severa en cuanto a decoración la Casa Ayuntamiento de Mondragón».[37]

• **Ayuntamiento de Alegia**. Otro Ayuntamiento para el que se recurrió al talento de **Martín de Carrera** en los últimos años de su vida (1765-1768) es el de Alegia. Este edificio que, independientemente del carácter exento que posiblemente tuvo en la traza del maestro,[38] hoy queda unido por el lado derecho a un bloque de viviendas, es una imitación simplificada de los Ayuntamientos anteriormente diseñados por el eximio maestro de Beasain.

En su *fachada* se diferencia de aquéllos en que son cuatro los arcos del porche, con lo cual el eje central del alzado no pasa por los vanos. Además, se colocan en los ángulos unas fajas de almohadillado en las esquinas, logrando un hermoso efecto de plasticidad; y también de armonía, pues, en contraste con el verticalismo de esas dos franjas, se subraya la horizontal con molduras lisas, con el balconaje corrido, con el alineamiento simétrico de los vanos, con el potente alero volado y la elevación del frontón. Al fallecimiento del maestro, su hijo **Manuel Martín de Carrera**, dirigió la obra y realizó el gran escudo de la villa que corona el hastial.

• **Ayuntamiento de Albiztur**. Para un nuevo Ayuntamiento en Albiztur se llamó también a **Martín de Carrera**, ya acreditado en esas fechas (1767) como el más eminente maestro para tales empresas. Pero el coste previsto para el proyecto presentado por el arquitecto y la condición de «no demoler la obra vieja», es decir, de aprovechar parte de un edificio anterior[39] debieron de forzar al maestro a recortar muy sensiblemente su plan.

Es un edificio de tres pisos. Y en su *fachada principal* el pórtico tiene tres arcos; sobre ese porche, hay dos balcones sobre sofitos bien tallados y de sencilla balaustrada de hierro. La asimetría de esta fachada, la ausencia de balcones en la otra cara del bloque y la casi total carencia de elementos de plasticidad decorativa hacen sospechar que la parte frontal del edificio corresponde al Ayuntamiento anterior.

Por otra parte, las condiciones presupuestarias impuestas al arquitecto y quizá también razones de salud precaria (pues falleció prematuramente el 31 de Agosto de 1768), más que un inicial cambio del gusto hacia la austeridad neoclásica, debieron de obligarle a limitarse a un diseño exageradamente simple y desnudo.

• CASAS CONSISTORIALES DE BIZKAIA

Un estudio descriptivo de las Casas Consistoriales en Vasconia, donde tanta relevancia histórica ha tenido la vida municipal, podría hacerse, como ya se ha intentado en Bizkaia, tomando como criterio de ordenación la tipología arquitectónica.[40] Nosotros, fieles siempre al principio de ver en el arte el espejo de la vida y de la evolución del espíritu, damos prioridad, en cuanto sea posible, al criterio cronológico.

Ya advertimos que los primeros concejos abiertos se empezaron a tener en torno a los lugares sagrados: en la iglesia, en la sacristía o en su pórtico o en el «cimenterio». Este hecho permite comprender que cuando se vio la necesidad de buscar un lugar más aislado y cómodo, se pensara en construirlo adosado al muro de la iglesia misma, cerrando sobre el pórtico un espacio con suficiente amplitud para las sesiones.

No nos detendremos en la descripción de estos edificios, cuyos constructores, ante la simplicidad del programa funcional que se les ofrecía o de la exigüidad de recursos económicos que les condicionaba, optaron por soluciones sencillas de edificios semejantes a los caseríos o a habitaciones que no tenían más objetivos que la necesaria funcionalidad.

Los Ayuntamientos vizcaínos que más pueden interesarnos desde nuestro punto de vista estético, y que deben adscribirse a este siglo del barroco, pertenecen a las principales villas del Señorío. En su estructura arquitectónica no se diferencian mucho de los Ayuntamientos guipuzcoanos que acabamos de describir, pero en contraste con éstos, se tiende a la severidad de las fachadas evitándose la ornamentación barroca. Mencionaremos a los más notables.

• **Ayuntamiento de Elorrio**. Antes de abordar a los Ayuntamientos del siglo XVIII merece un recuerdo el de Elorrio, que, contra lo que se creía, consta documentalmente que es obra del siglo XVII, concretamente del año 1666.[41] Se conocen los nombres de algunos artesanos que intervinieron en la complementación del edificio. Al maestro del siglo XVIII, **Gabriel de Capelastegui**, hay que reservarle la autoría de uno de los dos escudos que animan la fachada, el de los Borbones, que está firmado (*Año de 1775. Fecit Capelastegui*).

En línea con el soberbio palacio de Igarza, la Casa Consistorial de Elorrio es un edificio cuyo interés estético principal reside en su fachada, aparejada en sillería arenisca bien labrada, presentando una superficie plana apenas animada por varios elementos de un valor ornamental muy limitado: los dos escudos citados, un reloj de sol y dos sentencias moralizantes.

• **Ayuntamiento de Lekeitio**. Si entramos en el siglo XVIII el primer Ayuntamiento notable que merece recordarse en Bizkaia es el de Lekeitio. Afortunadamente, de este edificio se ha conservado la traza original (1706) de la fachada y la distribución de las dos plantas que tuvo en su forma originaria, en contraste con las tres que tiene actualmente. La obra se remató con **Martín de Malaxbeitia**, maestro local.[42]

La fachada tiene el tradicional porche de cuatro arcos de medio punto. Una imposta lisa

37. MNE, II, p. 10.
38. B. SAÑUDO, Estudio Histórico. pp. 225-266.
39. M.I. ASTIAZARAN, O.c., III, 192.
40. A.I. LEIS ÁLAVA, «Las casas Consistoriales en Bizkaia durante el Barroco». En «ONDARE» 19, (Donostia 2000), 381-395.
41. Ibid., p. 385.
42. J.A. BARRIO LOZA, «El paisaje construido». En *Lekeitio* 1992, p. 117.

separa hoy este pórtico del piso principal destinado al salón de sesiones, bien marcado por el tradicional balcón, obra del prestigioso rejero guipuzcoano *Antonio Elorza*, en 1732. En su fachada ostenta tres escudos con las armas de Castilla, Bizkaia y Lekeitio, y éste tiene una bordura con inscripción que exalta el poderío marino y terrestre de Lekeitio. El edificio ha sufrido posteriormente sensibles modificaciones en los siglos XIX y XX.

• **Ayuntamiento de Bermeo**. En Bermeo, el Ayuntamiento del siglo XVII que quedó destruido en el incendio sufrido por la villa en 1722, fue sustituido por el actual, cuya traza se debe a los maestros **Juan Bautista de Ybarra** y **Tomás de Retes**. Está ubicado en la plaza de la Villa, pero en condiciones desfavorables para lucir el valor artístico de su fachada, pues está alineado con las casas de habitación del vecindario. En contraste con la traza original que, según parece, ofrecía el aspecto de un volumen horizontal, acostado a la iglesia, actualmente acentúa el verticalismo.

Se trata de un edificio de sillería arenisca. En la planta baja tiene un soportal de cuatro arcos de medio punto. La siguiente queda definida por una imposta de placa lisa rota para alojar tres balcones que descansan sobre mensulones de piedra, y quedan protegidos por antepechos de forja con nudos aperados. En el eje central, se ve el escudo de Bermeo, documentado como obra del maestro guerniqués *Andrés de Uribe* (1731). El tercer cuerpo se define por una moldurada cornisa que en su momento, fue la general del edificio. En el ángulo luce una bella gárgola en forma de cabeza de león.

«El último piso, levantado en 1928, por el arquitecto municipal **Atanasio de Ispizua**, recurre a otro lenguaje, a un eclecticismo de estirpe barroca, combinada con algunos rasgos de historicismo neovasco».[43]

• **Ayuntamiento de Otxandio**. La Casa Consistorial de Otxandio es una de las más bellas que pueden verse en Bizkaia. Se ignora quién hizo la traza. El edificio fue construido entre 1733 y 1737 sobre el solar de uno anterior que había quedado insuficiente para las funciones municipales.

Sigue el esquema convencional que hemos visto en los Ayuntamientos guipuzcoanos. Es un paralelepípedo de dos plantas que se cubre con tejado a cuatro aguas. En planta es un rectángulo amplio de 25 x 15 m. distribuidos en dos crujías similares. Su fachada principal, aparejada con magnífica arenisca tostada (las otras son de mampuesto) presenta en la planta baja un pórtico de cinco arcos de medio punto; en su segunda crujía acoge en el centro la escalera, dejando a ambos lados, dos espacios para almacén y otros usos. En la planta superior cuatro balcones: los dos centrales unidos por antepecho corrido. Entre los cuatro balcones se insertan tres escudos de armas, de Bizkaia, Castilla y Otxandio.

Estilísticamente, el tracista logró atenuar el ingrato efecto de asimetría que no podía evitar al situar un piso de cuatro balcones sobre un pórtico de cinco arcos, un problema que, en cambio, supo resolver el tracista del Ayuntamiento de Legazpi, identificando los ejes verticales de arcos, ventas y balcones reservando el vacío central superior al escudo de armas.

El parentesco estilístico con los Ayuntamientos guipuzcoanos del momento se hace evidente. Con su amplio y volado alero, con su balconaje corrido, con sus platabandas verticales en los extremos, con sus discretos marcos en los vanos adintelados del piso noble y ese aspecto de digna austeridad ornamental no puede menos de recordarnos los Ayuntamientos que José de Lizardi diseñó para Azkoitia y Legazpi, que son de la misma década de 1730.

• **Ayuntamiento de Balmaseda.** También el Consistorio de Balmaseda sustituyó a otro anterior, del siglo XVI. Para su construcción, en casi las mismas fechas que el Ayuntamiento de Otxandio, se pidió la traza al arquitecto montañés **Marcos de Vierna y Pellón**.

Es un bloque que, por uno de sus lados cortos, afronta la plaza de la villa, y se articula bien con la mole de la iglesia parroquial, con la cual conjuga el mismo lenguaje barroco. La planta es cuadrangular, con un elemento ochavado, adosado recientemente a los pies del edificio y que ahora aloja la escalera.[44]

En una reforma de 1854, llevada a cabo por el arquitecto **Antonio de Goicoechea**, se cambió sustancialmente la imagen frontal del edificio primitivo, puesto que levantó el cuerpo central al nivel de las dos torres preexistentes en el edificio de Marcos de Vierna, y en esa última altura se hicieron algunas innovaciones, entre ellas, poner molduras de perfil mixtilíneo y arcos carpaneles.

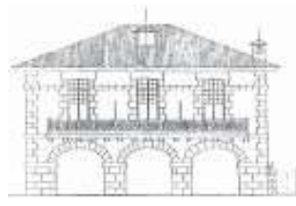
• **Ayuntamiento de Orozko**. Para la Casa Consistorial de Orozko (1750-54) se siguió la traza de **Juan Bautista de Ybarra**, vecino de Miravalles, quien ya tenía alguna experiencia en edificios de este carácter oficial (Bermeo). La Casa Consistorial es la principal referencia visual de la plaza del barrio de Zubiaur, a la que cierra por uno de sus lados. Sus muros se aparejan de caliza gris en la fachada noble y de mampuesto en las otras, aunque se guarnece de buena sillería en las esquinas, y en las molduras y marcos de ventanas.

Es un volumen magnífico y sólido, dotado de una fachada de tres niveles, fiel al esquema habitual. En la planta baja, el consabido soportal de tres vanos de medio punto. En la planta noble destaca un soberbio balconaje corrido con su antepecho de hierro forjado. En el último piso luce un magnífico escudo con las armas de la villa, ejecutado en 1752 por *Andrés de Monesterio y Queto*, vecino de Bilbao. La cornisa superior soporta un volado alero formado por canes avolutados con cordoncillo central».

• **Ayuntamiento de Orduña**. El Ayuntamiento de Orduña tiene su origen en un edificio del tipo Consistorio-Torre que se levantó en el siglo XVI. El edificio actual es el resultado de las reformas a las que aquél fue sometido ya bien entrado el siglo XVIII (1771-73), respetando la estructura de la torre y algunos materiales de su aparejo. El autor fue el arqui-



Casa consistorial de Orozko (B).
Ref. gráf.: Bizkaia I, pág. 462.



Casa consistorial de Abadiño (B). Alzado principal.
Ref. gráf.: Bizkaia I, pág. 128.



Casa consistorial de Elorrio (B). Alzado principal.
Ref. gráf.: Bizkaia I, pág. 128.



Plano de Lekeitio.
Ref. gráf.: La plaza en la ciudad, pág. 13.

43. «El último piso levantado en 1928, por el arquitecto municipal Aranasio de Ispizua, recurre a otro lenguaje, a un eclecticismo de estirpe barroca, combinada con algunos rasgos de historicismo neovasco». A.I. LEIS, O.c., p. 387.

44. Resultado de unas feformas en los años 1900 y 1939, el porche se convirtió en un pórtico-lonja a modo de sala hipóstila, que da un peculiar carácter al Consistorio balmasedano por el que popularmente se le llama «la mezquita de Balmaseda». A.I. LEIS, o.c., 388.

Casas consistoriales. Gipuzkoa



1.- Bergara. 2.- Albiztur. 3.- Urretxu. 4.- Oñati. 5.- Astigarraga. 6.- Alegia. 7.- Arrasate-Mondragón.













Casas consistoriales. Gipuzkoa

❶



❹



❷



❻



❸



1.- Beizama. 2.- Errenteria. 3.-Tolosa. 4.-Andoain. 5.- Urnieta. 6.- Hondarribia. 7.- Elgoibar.



LAGUARDIA (A).





Ref. gráf.: La plaza en la ciudad, pág. 278.

LABASTIDA (A).



Ref. gráf.: País Vasco, pág. 266.





Ref. gráf.: M.N.E Álava, pág. 198.

tecto **Tomás de la Peña**, vecino de Orduña. Aunque su localización, en uno de los ángulos de la Plaza de los Fueros y su alineación con otros edificios de viviendas no hacen de él una referencia visual inmediata, su particular combinación de torre y consistorio le otorga una notable y original prestancia.

El contraste entre la sillería arenisca del cuerpo principal de sus tres plantas y el ladrillo visto de su cuarta y última planta hacen de esta Casa Consistorial un edificio único en Bizkaia. Al primer golpe de vista sorprende la densidad mural del cuerpo principal y la diversidad en la amplitud de sus vanos: En el porche, tres grandes arcos carpaneles dan acceso al soportal; y el de la derecha se abre en el fondo a una calle posterior; en la segunda planta, tres balcones unidos por un antepecho corrido; en la tercera, tres ventanas que, por su limitada dimensión, acusan la densidad mural de la torre; y una planta superior, en la que un colosal escudo separa dos galerías de cinco arcos de medio punto.

* * *

Renunciamos a describir otras Casas Consistoriales que se construyeron en villas y anteiglesias de Bizkaia en el siglo XVIII y que han desaparecido, siendo sustituidos por otras edificaciones de estilo neoclásico o moderno.

• Las casas consistoriales de Álava

• Ayuntamiento de Laguardia. En territorio alavés aún puede verse en Laguardia un Ayuntamiento construido en 1574, aunque algo transformado por restauraciones posteriores. «Conserva una puerta de medio punto con molduraje corrido, vanos adintelados y rebajados en los cuerpos nobles y el escudo imperial con el águila bicéfala del emperador, guarnecido por edículo con remate triangular a modo de chambrena que fue labrado por el arquitecto y entallador **Martín de Otálora**».[45]

• Ayuntamiento de Labastida. Merece citarse también el Ayuntamiento de Labastida, cuya construcción fue decidida por el Concejo en 1733. El maestro **Agustín de Azcárraga** hizo la traza, pero su ejecución se fue retrasando, terminándose el edificio finalmente en 1740.

«El acento principal y la originalidad estética radican en la fachada principal, concebida como si se tratase de un arco de triunfo con triple arquería de medio punto. Cuatro grandes pilastras, de orden gigante, recorren verticalmente la fachada, unificando las dos plantas en su recorrido. Las pilastras de los extremos son dobles, mientras que las dos centrales son sencillas y con los fustes estriados. La planta inferior del edificio ya hemos visto que se abre con triple arco de medio punto, cuyos huecos se corresponden con los balcones de la planta superior que quedan insertos en arcos de medio punto ciegos. El balcón central lleva el dintel moldurado y acodado en orejas. Los dos laterales, más sencillos en sus molduras, llevan óculos sobre el dintel. La fachada se remata por la parte superior con airosa balaustrada».[46]

* * *

Podríamos recordar otras Casas Consistoriales alavesas pero podemos dar por supuesto que repiten la consabida **tipología**:

- planta baja porticada;
- sala del Concejo en el piso principal, calabozo y otras dependencias;
- decoración centrada en torno a los vanos y
- disposición interior de tipo aglomerado.

• Las casas consistoriales de Navarra

• Ayuntamiento de Viana. Si nos atenemos estrictamente a los Ayuntamientos navarros de la época barroca el más monumental es el de Viana, una villa de larga historia, y de amplio y notable patrimonio edilicio, ya desde sus viejas murallas hasta tiempos recientes.

Su Casa Consistorial, iniciada en 1685 a cargo del maestro de Logroño y Lodosa, **Juan Ramón**, es un enorme y austero bloque de sillería, de marcada horizontalidad, pues sus dos cuerpos presentan nueve arquerías, en forma de soportales las de la planta baja, y en forma de balconaje de solana las nueve galerías de la planta superior.

Culmina esta fachada un doble alero de madera provisto de ménsulas talladas y pinjantes con rica decoración de hojarasca barroca. Sobre los arcos extremos del segundo cuerpo se alzan una sencillas torres que sirven de marco a toda la fachada y presentan un simple vano de arco semicircular. Los frentes laterales del edificio son estrechos y del mismo estilo.

En cambio, la fachada meridional, probablemente del siglo XVIII, se desarrolla también en dos cuerpos flanqueados por torres, pero aquí el piso bajo presenta un soportal de siete arcos, al que corresponde un piso noble cerrado, con siete vanos ceñidos por marcos de orejetas.

• Ayuntamiento de Larraga. Es también notable el Ayuntamiento de Larraga, situado en el la Plaza de los Fueros, una plaza rectangular que tiene dos lados porticados en ángulo, con ocho arcadas de medio punto en un lado y siete en el otro, sobre gruesos pilares de sección rectangular. El Ayuntamiento corresponde a este segundo soportal de siete arcos, sobre los que se alza un cuerpo de balcones adintelados, estando el central coronado por el escudo de la villa. Toda la construcción es de ladrillo. Dos cornisas separan el piso noble del inferior y del ático. La impresión que causa este edificio, dentro de su agradable ámbito urbanístico es de un barroco reducido a la mínima expresión.

• Ayuntamiento de los Arcos. En Los Arcos, donde no faltan varias casas señoriales de estos siglos, junto a la Plaza de los Fueros se alza la Casa de la Villa, construida en 1724 bajo la dirección, según parece, del cantero **Francisco Ibarra**. Es un edificio monumental pero sencillo, desarrollado horizontalmente sin soportales, que presenta dos cuerpos y ático, que se distingue por su gran puerta adintelada con baquetón mixtilíneo entre pilastras, un

45. P.L. ECHEVERRIA GOÑI, «Las artes en el renacimiento». En *Álava en sus manos*, IV, 117.

46. Ana de BEGOÑA, «El esplendor del barroco y sus manifestaciones artísticas». En *Álava en sus manos*, IV, p. 136.

gran balcón corrido ante tres altos vanos adintelados, ostentando encima el escudo de la villa.

• **Ayuntamiento de Lesaca.** En la zona del Baztán donde destaca la abundancia y buena conservación de casas señoriales de esta época, pueden verse varias notables Casas Consistoriales.

La de Lesaca, por ejemplo, que, aunque alzada en 1668, fue reformada al estilo del XVIII, acusando levemente la horizontalidad del bloque que se estructura en tres pisos, abriendo el inferior con un soportal de cinco arcos de medio punto sobre pilares, y subrayando el segundo y tercer piso con balcones corridos sobre ménsulas de piedra, y cerrando su altura con alero doble de madera. En una reciente restauración (1987) se colocó una escalera interior de madera cubierta con cúpula.

• **Ayuntamiento de Pamplona.** Terminaremos ese conciso recorrido de Ayuntamientos navarros con el conocido consistorio de Pamplona, un edificio construido entre 1753 y 1759 en sustitución de otro que amenazaba ruina.

Se siguieron los planos del arquitecto **Juan Miguel de Goyeneta**, pero para su característica fachada se prefirió finalmente la traza diseñada por **José de Zay y Lorda**, y para la zona del coronamiento se eligió un diseño más clasicista del maestro **Juan José Catalán** que decidió incorporar una serie de estatuas de piedra esculpidas por José Jiménez.

Por razones funcionales en 1952 se remodeló completamente el interior del edificio respetando su fachada. Aparejado con sillería y bien proporcionado, es quizá el edificio público de la capital navarra más acorde con el gusto barroco.

En alzado desarrolla tres cuerpos, mas ático, cuyos extremos están enmarcados por un frontón curvo partido, en contraposición al triangular que queda rematado por el cuerpo del reloj. Los pisos se separan por medio de una balconada, corrida en el central e individual en el tercero, más un entablamento con triglifos y metopas en el primero y ménsulas en el segundo; el paso al ático se subraya con una balaustrada pétrea.

Verticalmente, hay tres calles con vanos rectos, flanqueados por pares de columnas exentas, con fustes variados según los pisos y siguiendo los tres órdenes clásicos.

Otro elemento característico son las dos *estatuas alegóricas* –Prudencia y Justicia– que alzadas sobre pedestales, guardan la entrada del edificio, así como las mitológicas –Hércules y la Fama– que coronan el ático.

El acceso es una gran puerta bajo arco de medio punto, orlada con las cadenas de Navarra, ornada con abundante decoración en las enjutas, así como en los enmarques de los vanos. Todo este conjunto de elementos plásticos, bien armonizados y equilibrados, hacen de esta fachada un exponente elocuente de la arquitectura civil barroca en Euskal Herria.

• **Ayuntamiento de Leitza.** Hay que lamentar la demolición de algunos Ayuntamientos antiguos, como el de Leitza (1739-1745), que según parece, imitaba los modelos consagrados en Gipuzkoa por Martín de Carrera, y cuyo diseño intentó seguir con cierto eclecticismo en la traza del actual (1915) el arquitecto tolosarra **Guillermo Eizaguire** y que fue concluido por el pamplonés **José Arrarás** en 1917.

3. Síntesis

Como excelente restaurador y arquitecto que es y notable historiador de la arquitectura en nuestro país, Fernando Chueca Goitia no puede ocultar su admiración por los palacios vascos del siglo XVIII, llegando a decir que «a Vasconia el Dieciocho le sienta muy bien». El ve una íntima concordancia entre el espíritu más profundo e íntimo del País Vasco y «sus grandes casas hidalgas de piedra y sus genuinos ayuntamientos concejiles en ágoras municipales».[47] No estamos seguros de que así sea, y el ilustre historiador nos parece estar más cerca de la verdad cuando evoca un pueblo pegado a la tierra madre, penetrado afectivamente por su denso aroma y «el vaho de establo y caserío de su terruño».

En todo caso, al reseñar la actividad artística de los vascos en el curso de los siglos, no podíamos dejar de señalar, siquiera en resumen, algunos rasgos específicos propios del hábitat vasco a nivel familiar o social, rasgos que testimonian algo de su modo de ser, de pensar y de vivir.

Ilustres forasteros que visitaron el País Vasco en estos años no dejaron de expresar, en sus Memorias de viaje, la admiración que les causaba el estilo de vida familiar y social de la población campesina, que ellos atribuían al celo por la libertad, esa libertad que es siempre señal y condición de bienestar.

El prócer asturiano *Jovellanos* admiraba y envidiaba a los vascos por sus fueros, sus excelentes vías de comunicación y por su prosperidad. «¡Pobre Asturias, vecina a estas provincias tan favorecidas por las franquicias!».[48]

Favorecidos por un régimen administrativo independiente y por la fuerza de antiguas y sabias costumbres, las provincias vascas aparecen, como anota *Jean Sarrailh*,[49] como un edén a la vista de los extranjeros.

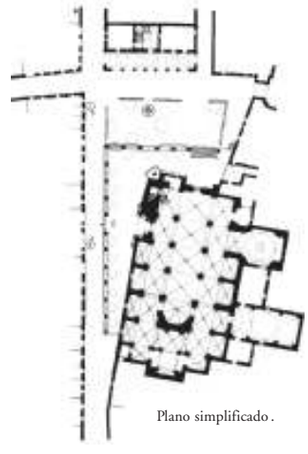
Después de enumerar cuidadosamente sus riquezas agrícolas e industriales, concluye *Bowles* con este elogio: «Recorriendo aquellos países me parecía haberme trasladado al siglo y a las costumbres que describe Homero. Y quien busque la sencillez, la robustez y la verdadera alegría, las hallará en aquellas montañas y conocerá que si, por lo general, sus habitantes no son los más opulentos, son esencialmente los más felices, los más amantes del país y los que viven menos sometidos a los poderosos».[50]

Jovellanos, por su parte, señala el buen estado de los caminos, la limpieza de las aldeas, la comodidad de las habitaciones (gran número de casas señoriales en Villafranca, casonas campesinas en todas partes, buenos mesones en que se come copiosamente, con camas y muebles de perfecta pulcritud) y la camisa bien limpia de los campesinos que se dirigen al

VIANA (N).







Plano simplificado.



Ref. gráf.: La plaza en la ciudad, pág. 374.

47. F. CHUECA GOIRIA, *El palacio Insausti* pp. 7-8.

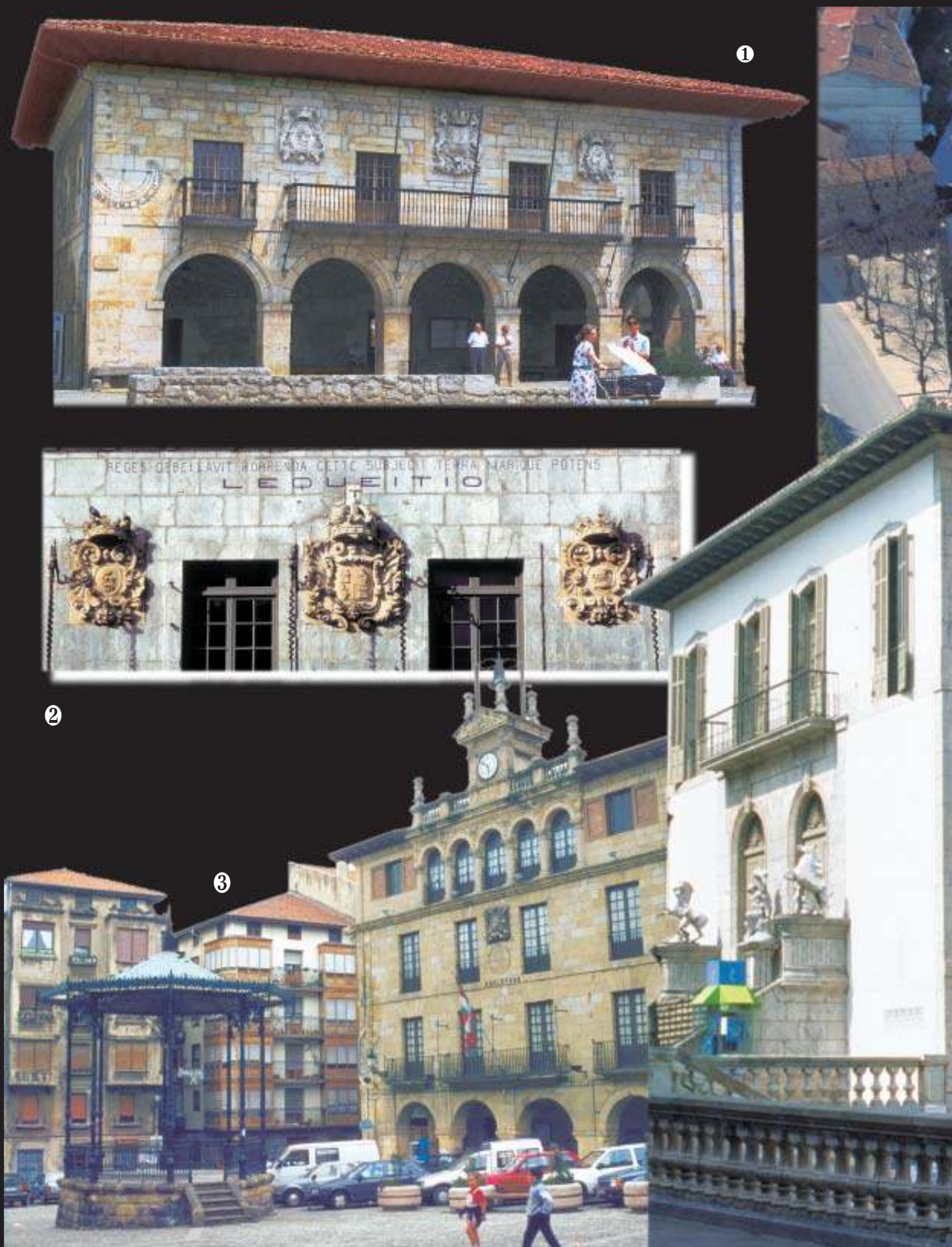
48. JOVELLANOS, *Diarios Inttmos (1790-1801)* (Madrid 1915), p. 35.

49. *La España Ilustrada*, Fondo de C. Económica, 1957, p. 35.

50. *Introducción a la historia natural y a la geografía física de España*, pp. 320-329. El texto lo cita Jovellanos en su *Discurso a la Sociedad Económica de Oviedo* (BAE, I, 446-447). V. también BOURGOING, *Tableau de l'Espagne moderne*, t. I., pp. 19 y 21-22.

51. JOVELLANOS, *Diarios Intimos*, p. 23.

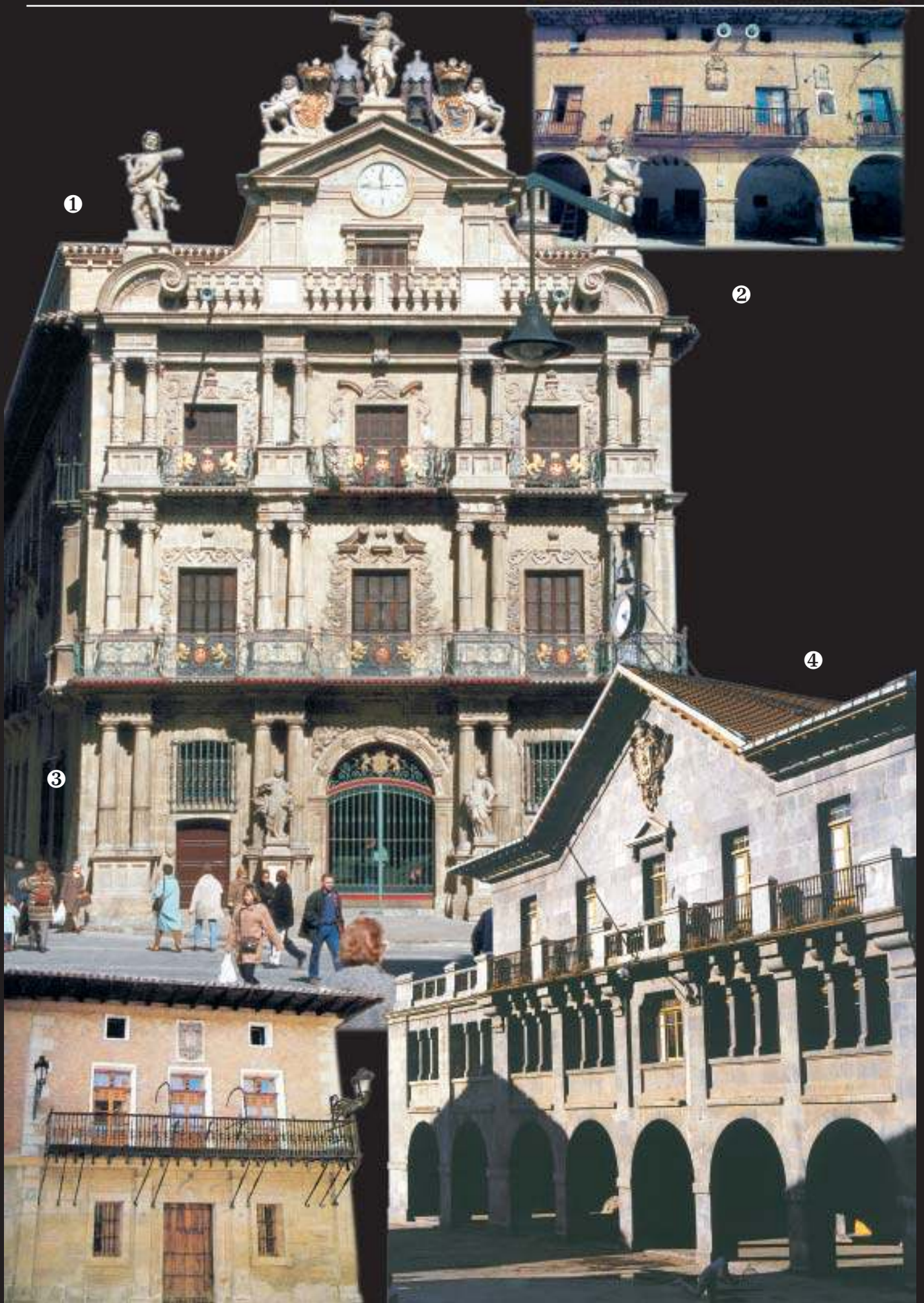
Casas consistoriales. Bizkaia



1.- Otxandio. 2.- Lekeitio. 3.- Bermeo. 4.- Balmaseda. 5.- Lekeitio.



Casas consistoriales. Navarra



mercado de Tolosa. Se queda maravillado ante los campos de maíz perfectamente cultivados, ante «los montes excelentemente cuidados y por lo común jóvenes», ante las atenciones que se consagran a la tierra y a los árboles: «Vi también –dice– rastrar y desterronar la tierra, quitando las piedras y limpiándola con gran esmero, para sembrar los nabos con que se alimenta el ganado en el invierno».[51]

A nadie tuvo que extrañar, por tanto, que cuidando así de la buena calidad y limpieza en la vida familiar y cotidiana, los vascos pusieran también el mayor de sus esmeros en la elegancia de sus Ayuntamientos. La belleza de la Casa Consistorial y de la plaza en la que ella normalmente se asienta refleja una vida sana y gozosa, quizá inconscientemente enamorada de la belleza.

El hispanista *Sarrailh* ve la relación directa que existe entre la estructura edilicia y urbana de los pueblos con la vida sana y gozosa de su población: y refiriéndose al País Vasco, escribe comentando las impresiones de Jovellanos:

«La región es venturosa. ¿Qué mejor prueba que esa alegría popular que estalla en las tardes de fiesta y enternece el alma sensitiva de nuestro viajero? Acaba de llegar a Bergara, y al punto observa la alegría de esa pequeña ciudad. «Baile público en la plaza. ¡Qué bulla!, ¡Qué alegría! Su vista me llena de placer. El pito y tamboril, los gritos de regocijo y fiesta, los cohetes, la zambra, y la inocente gresca que se ve y oye por todas partes, penetran al corazón más insensible».

El arte, y más concretamente la arquitectura, es testimonio del espíritu. Arquitectura y urbanización son, al mismo tiempo, efecto y causa de una determinada vida social y política. La sólida arquitectura de los Ayuntamientos vascos no está desvinculada de la energía y la constancia con la que el pueblo vasco ha defendido secularmente su autonomía, y con la que se ha resistido a verla perdida o menoscabada.

El 17 de octubre de 1824 una Real Cédula del absolutista Fernando VII ordenaba «que desapareciese para siempre del suelo español hasta la más remota idea de que la soberanía residía en otro que en su Real persona, evitándose lo que tuviera tendencia a la popularidad».

Las corporaciones se resistieron y lograron que se mantuviera la independencia en la elección de los concejales «según las viejas costumbres».

Bibliografía

ALDABALDETRECU, R.: *Torres y palacios del País Vasco*. (Madrid 1981).

ALDABALDETRECU, R.: *Casas solares de Guipúzcoa*. (San Sebastián 1979).

ASPIAZU, R.M.: Arquitectura civil doméstica de Gipuzkoa. En *Ibaiak eta Haranak*, t. 2 (San Sebastián 1990) p. 28.

ASTIAZARAIN, M.I.: *Arquitectos guipuzcoanos del siglo XVIII*. 3 vols. (San Sebastián 1988).

ASTIAZARAIN, M.I.: «El Ayuntamiento de Hernani: un proyecto trazado y llevado a cabo por Juan de Lizarraga». En B.E.H.S.S., nº 22, 1988, pp. 219-234.

ASTIAZARAIN, M.I.: «El Ayuntamiento de Anzuola: Instalaciones municipales compartidas con el hospital de pobres de la Magdalena». En A.E.A., nº 244, 1988, pp. 422-429.

AZANZA LÓPEZ, J.J.: «El palacio y la casa señorial». En V.V. *El arte en Navarra*, núm. 28. (Pamplona 1995).

BAESCHLIN, A. *La arquitectura del caserío vasco*. (Barcelona 1930); (2 ed. Bilbao 1980).

BALLESTEROS IZQUIERDO, T. Y VALVERDE, R.: «Aportaciones al estudio de la Casa Consistorial del siglo XVII en el País Vasco. Dos ejemplos alaveses: Vitoria y Elciego». En V.V. *II Congreso Mundial Vasco*, III, (San Sebastián 1988), pp. 395-411.

BARRIO LOZA, J.A.: (Dir.): *Bizkaia. Arqueología, Urbanismo y Arquitectura histórica*. 3 vol. (Bilbao 1989-1991).

BARRIO LOZA, J.A.: «La arquitectura señorial en Euskadi». En RAMALLO ASENSIO (Ed.), *Arquitectura señorial del norte de España*. (Oviedo 1993), 161-203.

BARRIO LOZA, J.A. (Dir.): *Monumentos Nacionales de Euskadi*. 3 vols. (Bilbao 1985).

BARRIO LOZA, J.A. y PALACIOS MENDOZA, V.: *Inventario de arquitectura rural alavesa / Arabako Nekazal/Arkitekturaen Inbentarioa*. (Vitoria 1985).

BARRIO LOZA, J.A.: «El paisaje construido». En V.V. *Lekeitio* (Catálogo de la Exposición) (Bilbao 1992), pp. 175-204.

BEGOÑA AZCARRAGA, A.: *Las Casas en la Llanada alavesa*. V.V. 1978, pp. 15-19.

BEGOÑA AZCARRAGA, A.: «Arquitectura civil en Vitoria. Evolución y características generales». En V.V. *Vitoria. 800 años*. n.7 (Vitoria 1981).

BEGOÑA AZCARRAGA, A.; *Arquitectura doméstica en la Llanada de Álava: siglos XVI al XVIII* (Vitoria 1986).

ECHEGARAY, C. De: *Monumentos civiles de Guipúzcoa*. (Barcelona 1921).

ECHEGARAY, J.M.: *La actualidad de la casa blasonada en el País Vasco. Merindad de Durango*. (Bilbao 1980).

ECHEGARAY, J.M.: *La actualidad de la casa blasonada en el País Vasco. Merindades de Uribe y Busturia*. Bilbao 1981).

GIL MASSA, J.: «La Casa Consistorial de Bergara. Estudio histórico-artístico». En VV. *La Casa Consistorial de Bergara (arquitectura e historia*. (San Sebastián 1996), pp. 63-115.

GOROSABEL, Pablo de: *Noticia de las Cosas Memorables de Guipúzcoa* (Tolosa 1899), t.I.

KORTADI, E. Y AGUIRRE, J.: «Las casas consistoriales de Guipúzcoa. (Aproximación histórico-artística)». En V.V. *La casa consistorial de Bergara (arquitectura e historia)*. (San Sebastián 1995), pp. 43-66.

LABEAGA, J.C.: «La Casa Consistorial y los balcones de toros de la ciudad de Viana (Navarra)». P.V., n. 154-155, 1979, pp. 101-176.

LARRACOECHEA,J.M. de: «La casa consistorial». *Cuadernos de Historia duranguesa*. Nº 1 1981, pp55-57.

LEIS ÁLAVA, A.I.: *Noticias sobre las Casas Consistoriales de Bizkaia durante el Renacimiento*. «ONDARE» 17, pp. 263-275.

LEIS ÁLAVA, A.I.: *Las casas Consistoriales en Bizkaia durante el barroco*. «ONDARE» 19, 381-395.

LINAZASORO, J.I. y ARRONDO, E.: *La actualidad de la casa blasonada en el País Vasco, III (Partidos judiciales de Azpeitia y San Sebastián)*. (Bilbao 1982).

MARTÍNEZ DE SALINAS OCIO, F.: «Arquitectura civil y doméstica en la Rioja alavesa: El caso de Laguardia». En V.V. *Ibaiak eta Haranak*, t. 6 (San Sebastián 1990), pp. 166-167.

ORELLA, J.L. y ESTEVEZ, X.: (Coord.): *Casas-Torre y Palacios de Gipuzkoa*. (San Sebastián 1996).

RIVAS CARMONA, J.: «El palacio barroco en la Ribera de Navarra». En V.V. *El arte barroco en Aragón*. Actas del III Coloquio de Arte Aragonés. (Huesca 1983), pp. 195-205.

RINCÓN GARCIA, W.: *Ayuntamientos de España* (Madrid 188).

RUIZ DEL CASTILLO, C.: *Casas Consistoriales de España*. (Madrid 1963).

SANTANA EZQUERRA, A.: «Arquitectura popular. Tipologías históricas del caserío, técnicas constructivas y perspectivas arqueológicas». En M.M.URTEAGA ARTIGAS (Dir.): *Hiri arkeologiako heziketa ikastaroa gazteentzat/ Curso de formación de jóvenes en arqueología urbana*. (San Sebastián 1989), pp. 71-82.

SAÑUDO-LASAGABASTER, B.: *Estudio histórico y arquitectónico de las casas consistoriales guipuzcoanas de los siglos XVII y XVIII*. (San Sebastián 1985).

SARRAILH, J.: «Voyageurs français au XVIII siècle». *Bulletin Hispanique*, t. 36, 1934, pp. 29-70.

SARRAILH, J.: *Las España Ilustrada*. (Fondo de Cultura Económica 1957).

URABAYEN, L.: *De arquitectura popular: La casa navarra*. (Madrid 1929).

URTEAGA ARTIGAS, M.M.: *Guía histórico-monumental de Gipuzkoa*. (San Sebastián 1992).

VEYRIN, P.: «La maison Louis XIV et la maison de Ville de Saint-Jean-de-Luz». G.H. 1959, pp. 261-285.

V.V., *Casas Consistoriales de Navarra* (Pamplona 1988).

V.V.: *Monumentos de Bizkaia*, 4 vols. (Bilbao 1987).

YBARRA Y BERGE, J. de: *Catálogo de monumentos de Vizcaya*. 2 vol. (Bilbao 1958)

YRIZAR, J.: *Las Casas Vascas*. (Bilbao 1980).



Fachada catedralicia de Ventura Rodríguez.

15.

El arte vasco entra en razón

Real Sociedad Bascongada de Amigos del País



Emblema de la sociedad.



Grabado de Truchuelo, simbolizando el debate científico.



Edificio del Real Seminario de Nobles de Bergara (G), una de las creaciones de la RSBAP.

CONTEXTO

En los últimos decenios del siglo XVIII el arte europeo manifiesta hallarse cansado del barroco, y tras aligerar algo su equipaje ornamental en el rococó, con la consiguiente imitación admirativa de modelos franceses, termina adoptando una notable depuración formal que parece inspirarse en el sentido de la sobriedad y la mesura que tuvo el arte clásico y que por ello los historiadores lo calificaron de ***Neoclasicismo****.*

LA ILUSTRACIÓN

Como ha ocurrido siempre, y como lo hemos ido anotando a lo largo de esta historia, este nuevo estilo responde en gran parte a un movimiento de ideas nuevas que, en este caso, se ha llamado la ***Ilustración****. Se trata de un fenómeno cultural que fundamentalmente consiste en la sustitución de la tradición medieval y religiosa por las luces de la Razón. El pleno triunfo de la Razón se debió a la difusión de los escritos de algunos intelectuales británicos y especialmente franceses, a los que como autores de su famosa obra, se les ha llamado* ***Enciclopedistas****.*

Mientras en Francia la publicación de tales obras y la difusión de la Enciclopedia (1751-1772) iban minando las bases doctrinales del Antiguo Régimen y preparando el terreno para la Revolución de 1789, en España los ministros de Carlos III, conscientes de que los descubrimientos de la ciencia determinaban una nueva visión del mundo y hacían sentir nuevas necesidades, se esforzaban por dar estatuto de ley a sus ideas de Reforma del Estado y de la sociedad aspirando siempre a sacar al pueblo de sus supersticiones y de su ignorancia, fomentando la cultura a todos los niveles. La ***Real Sociedad Bascongada de Amigos del País*** *tiene el honor de haber sido la primera de una serie de entidades, llamadas* Sociedades Económicas, *que, dispersas por el país, intentaban colaborar en esa dirección.*

ECONOMÍA Y POLÍTICA

Tras el breve reinado de Fernando VI (1746--1759) que empezó a rodearse de ministros reformistas como el Marqués de la Ensenada, en el largo reinado de Carlos III (1759-1788) se avanzó por la misma senda de la reforma por medio de ministros que fueron transformando el despotismo ilustrado en despotismo ministerial. Sus objetivos fueron la centralización política y administrativa, la racionalización de la Hacienda, el reformismo económico-social, la afirmación de las regalías del Estado frente a los derechos de la Iglesia, cuya autoridad había entrado en crisis, y en cuanto a lo que aquí más nos interesa, el fomento de la educación del pueblo.

Aunque el sector más reaccionario se opuso a las reformas y lograron ciertas victorias con el apoyo de una parte de la aristocracia (motín de Esquilache, 1766), no pudieron impedir cierto avance de las ideas reformistas.

Defendiendo frecuentemente ideas contradictorias respecto a la promoción de los derechos del individuo y al intervencionismo del Estado para lograrla, puede decirse que los innovadores sentían la necesidad de un cambio y soñaban con la guía de las Luces de la Razón, y el ideal del Progreso social.

Finalmente, puede decirse que lo que los conservadores no consiguieron, esto es, poner en España un freno a la reforma, lo logró la Revolución francesa, pues los excesos de los revolucionarios (sobre todo la ejecución de Luis XVI y de su esposa María Antonieta) provocaron un movimiento hacia la moderación en los Ilustrados (Jovellanos, Saavedra, Urquijo), que, por lo general, mantuvieron su fidelidad a la monarquía y aun a la Iglesia.[1]

Particularmente (para hablar de los Ilustrados vascos), los fundadores y miembros de la Real Sociedad Bascongada estaban muy lejos de la imagen de heterodoxos o descreídos que sobre ellos proyectaban sus enemigos denunciándolos incluso ante el tribunal de la Inquisición, y posteriormente algunos historiadores como Vicente de Lafuente y sobre todo Menéndez Pelayo en su Historia de los Heterodoxos Españoles.[2]

Tales situaciones conflictivas en el interior de la nación española y las circunstancias creadas por las nuevas relaciones de España con Francia (con la que en la época del Antiguo Régimen se habían establecido los célebres «Pactos de Familia») facilitaron el acceso al poder de Manuel

1. Convendría recordar, una vez más, la significativa réplica de Jovellanos, refiriéndose a los revolucionarios: «¿Es que porque ellos sean frenéticos, vamos a ser nosotros estúpidos?».
2. V. sobre este tema el estudio de Juan Luis Cortina, «La ideología ilustrada del Conde de Peñaflorida». En *Peñaflorida y la Ilustración* (Dir. J. Urrutikoetxea), Univ. de Deusto (San Sebastián 1986), pp. 21-42.

Godoy un «hombre nuevo» que, sin ser enemigo de las Luces, no tenía compromisos. Fue él quien tuvo que dirigir la política cuando España, rotas sus alianzas con Francia y sus revolucionarios, tuvo que acercarse a Inglaterra durante el tiempo en que pudo reinar Carlos IV. El partido conservador logró finalmente imponerse mediante la abdicación de Carlos IV en su hijo Fernando. Pero, para entonces, las nuevas ideas se habían ido difundiendo ampliamente, y habían facilitado incluso una minirevolución, la instauración efímera de la Constitución de Cádiz. En todo caso, puede decirse que con Fernando VII se inaugura ese largo y lamentable siglo XIX, transido de contradicciones y luchas internas entre las dos Españas, la conservadora y la progresista.

EN VASCONIA

Durante toda esa época, Vasconia, en cuanto a la vida política, se vio envuelta primero en la llamada «guerra de la Convención», con la ocupación de San Sebastián y parte de Gipuzkoa por el ejército francés, situación bélica que concluyó con la Paz de Basilea (1795), y luego en la invasión napoleónica.

En cuanto a la política social y económica durante esa segunda mitad del siglo XVIII, y no obstante los episodios violentos de las machinadas, al menos Bizkaia y Gipuzkoa pudieron mantenerse al margen de los decretos de Nueva Planta y conservar su estatuto de «provincias exentas». En lo cultural, el nivel popular conoció un auge notable mediante el Real Seminario de Vergara fundado por la Sociedad Bascongada de Amigos del País.

Las nuevas ideas, que implicaban, como es natural, una nueva sensibilidad también en el orden estético y moral, fueron llegando con retraso a Vasconia y ese retraso fue mayor en el orden de las realizaciones artísticas.

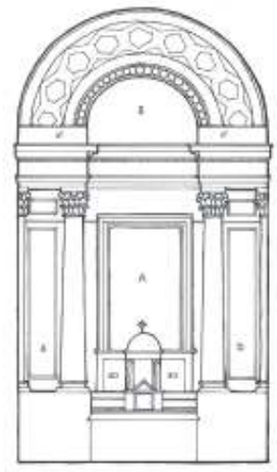
LAS ARTES

Por lo que se refiere a las artes, en 1744, reinando Felipe V y a la sombra del ideal del Despotismo ilustrado, a partir de un taller-escuela privado dirigido por el italiano Domingo Olivieri, escultor de la Casa Real, se había fundado la ***Academia de Bellas Artes de San Fernando****. En los años 1749 y 1751 reinando Fernando VI se aprobaron los Estatutos de la institución, y se nombraron diversos cargos: un Protector aristócrata, varios Directores y subdirectores en cada disciplina y dieciséis profesores para las tres artes plásticas. En los Estatutos se fijaban los criterios para la enseñanza y la investigación; pero es evidente que predominó la primera.*

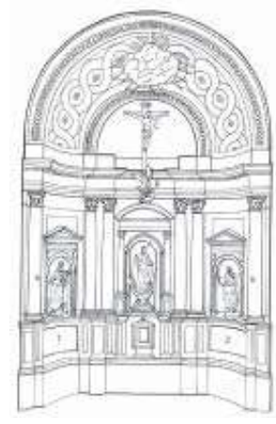
Tanto en la Real Academia de San Fernando como en las que se fueron fundando posteriormente en las principales ciudades del reino, a ejemplo y con permiso de la de Madrid, se pretendía imponer un estilo nuevo, basado en la imitación de los clásicos. Se trataba de ponerse a nivel europeo conforme a las academias ya existentes en Francia e Italia, y siempre en subordinación y al servicio de los intereses del monarca.

Como ha escrito Enrique Lafuente Ferrari, la Academia de San Fernando fue «un feudo real gobernado por políticos aristócratas». Se adquirieron modelos y estampas, se formó una biblioteca, y se planificó la enseñanza, con la cual se pretendía controlar, dirigir y orientar la creación artística en todo el país, de tal manera que el llamado Neoclasicismo no surgió hasta las ***dos últimas décadas del siglo XVIII*** *y puede decirse que se mantuvo vivo y activo* ***hasta mediado el siglo XIX****.*

RETABLOS NEOCLÁSICOS



Retablo de la iglesia de la Asunción. Arteaga (B).



Retablo de la iglesia de San Pedro. Araia (A).

INTERIORES NEOCLÁSICOS



San Miguel de Iurreta. Durango (B).
Ref. gráf.: Bizkaia I, pág. 212.



Ref. gráf.: Bizkaia III, pág. 234.



Iglesia de Santa María. Larrabetzu (B).
Ref.gráf.: Guía del patrimonio. Bizkaia, pág. 116.

1.

■ NEOCLASICISMO. PENSAMIENTO, ARQUITECTURA Y URBANISMO

Rara vez ha ocurrido en la historia del arte occidental que la emergencia de un nuevo estilo artístico se produzca con tanta radicalidad y tal menosprecio del estilo precedente como en el cambio del Barroco al Neoclasicismo.

Fueron varias y de variada naturaleza las causas que provocaron esta mudanza, que, al fin y al cabo, es reflejo de la revolución política y cultural que, en los varios distritos de la civilización de Europa, se conoce como «la caída del Antiguo Régimen».

El cambio se produjo, primeramente, en el *campo del pensamiento*. Ya a principios del siglo XVIII, empezaron a difundirse en Europa las ideas de Hobbes (1588-1679) y de Locke (1632-1704), cuyo sensismo conducía a una concepción materialista del hombre y de la realidad, y en lo social, a un individualismo fundado en la búsqueda de la felicidad. «Cada uno es dueño y juez de sí mismo, y todos buscan su propia felicidad». La misión del Estado es velar por el bienestar del individuo. David Hume (1711-1776) avanzó por esa vía contraria a toda visión trascendente de la realidad, abrazando un empirismo radical, que dejaba sin fundamento metafísico a la moral social. El deísmo, que sustituyó al dogma cristiano, se difundió en Inglaterra, unido a un liberalismo que defendía a ultranza los derechos del individuo. Estas ideas que rompían con la tradición cristiana y escolástica se radicalizaron en los líderes de la Ilustración francesa. Montesquieu (1689-1755), en su obra *L'Esprit des Lois*, revolucionaba el Derecho Civil y lo relativizaba haciendo ver la dependencia que las legislaciones guardan con las condiciones locales, climáticas, sociales y religiosas de los diferentes pueblos, propugnando como principio político el bienestar del pueblo y la libertad de los ciudadanos. Los filósofos de la Enciclopedia exigían tolerancia y libertad de conciencia (D'Alembert), y rechazabn todo dogmatismo e incluso el deísmo (Diderot); mientras Voltaire (1694-1778) con su crítica irónica y acerba satirizaba todo lo que fuera autoridad, tanto civil como especialmente religiosa. Rousseau, por su parte, se posicionaba en contra del racionalismo de los enciclopedistas, recomendando el regreso a la naturaleza y proclamando la bondad de los sentimientos espontáneos y naturales del hombre.

Frente a este radicalismo de los enciclopedistas, como advertimos al principio, los escritores ilustrados españoles no mostraron nin-

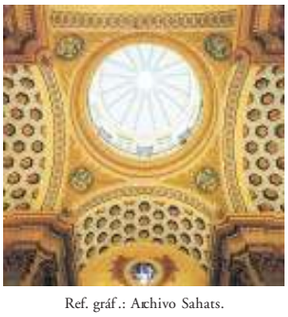


Fachada de la Catedral de Pamplona.
Ref. gráf: Archivo Sahats.

CAPILLA DE SAN FERMÍN



Iglesia de San Lorenzo. Proyecto de remodelación de la capilla de San Fermín.
Ref. gráf.: C.M.N. V, lám. XXXIX.



Ref. gráf.: Archivo Sahats.

guna tendencia sectaria y anticristiana. Algunos de ellos estaban poseídos por un sincero espíritu cristiano. Feijóo, Mayans, Jovellanos sostenían con coraje los derechos de la razón, pero dando por supuesta la posibilidad de conciliarla con la religión y los fundamentos de la tradición cristiana.

Otra poderosa causa que contribuyó al *cambio de vida en la sociedad* de la segunda mitad del siglo fueron los descubrimientos científicos que se fueron produciendo desde el siglo anterior.[3] Con ellos vino la renovación de la economía, una nueva organización de la sociedad, una mayor longevidad, un aumento de la población y una mejora de las condiciones de vida. En consecuencia, se sintieron nuevas necesidades, y la arquitectura requirió una serie de nuevas aplicaciones técnicas: edificios para nuevos servicios públicos: calles amplias y plazas, hospitales, casas de correos, lonjas, fábricas, teatros, puentes, canalizaciones, acueductos, etc. Todo un mundo industrial de gran tamaño que requería una maquinaria y que debía ser orientada con criterios de funcionalidad y comodidad.

Fue el urgente sentido de las nuevas necesidades sociales y colectivas el que provocó el cambio *hacia la ciudad moderna*. La arquitectura y el urbanismo son los dos frentes donde la nueva estética conseguirá desarrollarse. La incidencia del Neoclasicismo sobre la pintura y la escultura será menor, y, como veremos, no será tan beneficiosa como en la arquitectura y el urbanismo. Mediado el setecientos, la arquitectura no podrá plantearse el problema del edificio aislado y con valor por sí mismo; como bien ha observado Iñaki Galarraga, «el orden y la variedad no se considerarán referidos únicamente a la casa, al palacio, al templo, sino que la base de toda referencia arquitectónica será ya la ciudad, el conjunto urbano».[4] Incluso «dicha referencia no solo contemplará la ciudad existente, sino que se ampliará y extenderá a la ciudad ideal, a la ciudad únicamente pensada, a la ciudad solo posible como en un sueño». Piénsese en los sueños dibujados por Boullée y Ledoux.

Una visión exacta del fenómeno neoclásico no debe olvidar el carácter paradójico, por no decir de insoluble contradicción, que presenta el fenómeno del Neoclasicismo. Por una parte, se acusa su procedencia del *individualismo*, y por otra, se está sintiendo la urgente necesidad de la *intervención del Estado*. La invención de una nueva «civitas» y la utopía del urbanismo provoca la reacción y el rechazo del individuo frente al Leviatán definido por Hobbes, el monstruo del Poder y del Estado.[5]

A esta paradoja se le puede dar otra versión advirtiendo la contradicción lingüística a la que ya hemos apuntado. El estilo que quiere imponer la Razón no puede avenirse con la primacía del sentimiento que está queriendo imponerse a esa mima sociedad. De ahí que la definición misma de Neoclasicismo sigue quedando en el campo de lo discutible, pues viene a ser, ya desde su nacimiento, un clasicismo minado por el virus del romanticismo; y tal vez, en vez de *Neoclasicismo*, al nuevo estilo tengamos que denominarlo, como prefiere Sigfried Giedion, *Clasicismo romántico*. En todo caso, como ha escrito Chueca Goitia, «el neoclasicismo como estilo coherente no existe».[6]

2.

LA AUSTERIDAD VASCA Y EL NEOCLASICISMO

PROCESO DE INTRODUCCIÓN

La incidencia del Neoclasicismo en España fue desigual. En las regiones más próximas al centro se sintió más fuerte la influencia de la Academia. Y en el País Vasco, aunque la incidencia del último barroco no fue tan fuerte como en Castilla, el espíritu ilustrado fue entrando paulatinamente. Ya advertimos que la fundación de la **Real Sociedad Bascongada de Amigos de País** en 1763 y sus escuelas fue decisiva para la penetración del nuevo pensamiento, y que no se puede intentar analizar la repercusión que tuvo el Neoclasicismo en Euskal Herria sin mencionar la labor llevada cabo por los hombres de la Bascongada.

Tradicionalista por temperamento, el vasco mira con prevención y desconfianza las novedades que se le presentan llegadas desde fuera, y cuando las asume y comprueba experiencialmente su utilidad y conveniencia, las mantiene con tenacidad adaptándolas a su idiosincrasia.

Vimos que el arte vasco, como expresión de un pueblo, no respondió con prontitud y con absoluta entrega a las novedades que aportaban el plateresco en el siglo XVI y el barroco del XVIII. Esa tardanza en encajar el ideario ilustrado y aceptar la estilística inspirada por la Razón como era el Neoclasicismo, fue compensada, cuando éste se impuso, por la genial actividad de varios arquitectos de la tierra (Ugartemendía, Ochandategui, Olaguibel) o que ocasionalmente trabajaron en ella (Ventura Rodríguez, Silvestre Pérez) y que realizaron obras de excelente calidad; algunas de ellas han quedado con marca de emblemáticas en la historia de la arquitectura española.

El nuevo temperamento estético iba a mostrarse en las diversas actividades y técnicas. Pero la prestancia material de la arquitectura, su esencial utilitarismo, su vinculación con la urbanística y su necesario alcance social, hicieron que el arte edilicio fuera el campo principal en el que se libró, de forma más inmediata y rápida, la batalla a favor del regreso al rigor del clasicismo.

Hasta tal punto que puede pensarse que la austeridad de formas del Neoclasicismo se avenía bien con el carácter vasco y con su sensibilidad estética y que en esa coherencia debe verse la razón de que el nuevo estilo fuera adoptado con facilidad y generosidad en tierra vasca. Tal vez fue el «regreso a la Naturaleza» que propugnaba el nuevo Credo de la Ilustración el que encontró un eco convincente en las gentes de este país que, al menos en ese siglo, estaba aún, como en siglos anteriores, tan ligados a la Tierra madre.

3. En un estudio que citamos en la Bibliografía y que recomendamos como excelente síntesis que expone las causas y maneras del Neoclasicismo en España y en Euskal Herria, Mª Isabel Pesquera y Fernando Tabar enumeran los principales descubrimientos que influyeron en el nacimiento del nuevo estilo. «Las artes en la Edad de la Razón. El Neoclasicismo». En *Álava en sus manos*, IV, 169-170.

4. Iñaki GALARRAGA, «Ideas de arquitectura y algunos arquitectos vascos en los siglos XVIII y XIX. En *Arte Vasco* (San Sebastián 1982), p. 219.

5. C. SAMBRICIO, «Arquitectura y ciudad en el País Vasco en los siglos XVIII y XIX». En AA.VV. *IX Congreso de Estudios Vascos*, (Bilbao 1983), p. 161: En Mutriku –afirma Sambricio– « la visibilidad del signo sagrado prima sobre los otros aspectos funcionales».

6. «Existe en el fondo de ese llamado neoclasicismo un subyacente espíritu romántico, que vuelve a poner en tela de juicio la propiedad de esta palabra que no encierra la totalidad del fenómeno que pretende denominar». *Historia del Neoclasicismo*, p. 3.

La razón y el gusto

Iniciado el cambio de gusto por la insistente crítica con la que los Ilustrados ponían a la Razón por encima de los caprichos del barroco, bastaba presentar las obras churriguerescas como expresión de una época de incultura y plebeyez ya superadas, para que también en España se iniciara una decidida cruzada a favor de un nuevo estilo en el que se aseguraba el imperio de lo racional, de lo mesurado y de lo geométrico.

Con todo, el triunfo del nuevo clasicismo no fue inmediato ni fue radical la cesura con la tendencia anterior. Al mismo tiempo que se intentaba imponer la ley de lo racional, se estaba acentuando la conciencia de que el arte era una cuestión de sentimiento. No fue tan fácil que la **Razón** aniquilara sin más al criterio del **Gusto**. En ese fin de siglo el mundo cultural europeo conoció una extraña fusión de corrientes en la que tuvieron que aprender a convivir los clásicos franceses y prerrománticos ingleses:[7] «Solo mediante la simpatía puede darse el sentido de lo bello», había escrito David Hume en su *Standard of Taste* (1757); para Burke, en su *Philosophical Inquiry* (1756), la belleza es un asunto tanto de amor como de razón; y para Kames, en sus *Elements of Criticism* (1761), la captación de la belleza implica una relación con los sentimientos del espectador).

Hitos y etapas

Para un ordenamiento del desarrollo del neoclasicismo arquitectónico en nuestro País, los conflictos políticos y bélicos que alteraron la vida comunitaria en Euskal Herria nos suministran hitos significativos pues es obvio que tales convulsiones impidieron el natural desenvolvimiento artístico y abatieron la vida cultural de la región. La guerra de la Convención primero, la de la Independencia después y, finalmente, las guerras carlistas nos proporcionan fechas que nos permiten ordenar nuestra crónica, no tanto por generaciones (pues no es fácil amojonar las actividades de los hombres, que en el lapso de una vida se influyen y se entreveran continuamente), cuanto por períodos, que van a llenar casi un siglo de la historia del arte vasco:

- Una **primera** etapa que va desde la llegada de Ventura Rodríguez al País Vasco con sus innovaciones (1777) hasta las guerras de la Independencia;
- una **segunda etapa** desde la recuperación de la monarquía absoluta con Fernando VII (1814) hasta el fin de la Primera guerra carlista (1840);
- y una **fase final** que se alarga con síntomas de desfallecimiento hasta la segunda mitad del siglo XIX.

3.

■ La arquitectura neoclásica en el País Vasco: primer período

Aunque se piense que la simple desornamentación no define a la arquitectura neoclásica, como sostiene Chueca Goitia al contraponer Juan de Villanueva a Ventura Rodríguez,[8] la verdad es que el lenguaje estético no hacía muy perceptibles las diferencias entre los primeros neoclásicos influidos por el clasicismo francés y los últimos barrocos. Los maestros del neoclasicismo rechazaban, al menos teóricamente, aquella compenetración de plantas y de espacios, aquella fusión de los miembros arquitectónicos que había caracterizado al tardo-barroco. Ahora:

- se debía respetar completamente la pureza e integridad de planos y volúmenes en sus formas más simples.
- No debían interrumpirse los contornos, ni quebrarse las líneas; los huecos debían abrirse en los muros sin marcos que suavizaran el impacto, y los volúmenes interiores debían expresarse claramente en el exterior.
- Se fueron desterrando las pilastras, y se prefirió la columna dórica con su fuste estriado, por su mayor nitidez y simplicidad de líneas. Las iglesias se parecerán así a templos griegos; y si en sus frontones se pusieran estatuas, ésa sería la única decoración añadida.

• La incursión vasca de Ventura Rodríguez

Parece que la intervención del célebre arquitecto madrileño en edificios de Euskal Herria se inició por Bizkaia. En todo caso, fue «el primer académico destacado a Bizkaia en labores arquitectónicas»,[9] donde tuvo tres actuaciones en iglesias:

- **Santa María de Larrabetzu** (1777),
- **San Andrés de Zaldibar**, donde diseñó la *torre campanario* (1777)
- y **Santa Ana de Durango** (1780).

• **Iglesia de Larrabetzu**. La iglesia de la Asunción de Larrabetzu es fundamental, según Barrio Loza, en el proceso de asimilación del estilo neoclásico en Bizkaia, «una especie de hito o de símbolo que hay que tener en cuenta.» Es sin duda ese tipo de barroco clasicista de que habla Chueca. La iglesia obedece a un trazado modular, que genera una cruz griega, inscrita en un rectángulo, pues la nave se prolonga hacia el presbiterio y hacia los pies. Los espacios de ángulo, también modulares, se dedican a capillas, y los espacios que se asocian a éstas, a dependencias y escaleras. Los pilares con capitel de faja de placa lisa, son elementos elegantes que sostienen bóvedas baídas. El aspecto exterior resulta monumental; y a ese efecto contribuye la estrecha integración del templo con el pórtico y la torre.

• **Portada de la iglesia de Azpeitia**. La comunidad cristiana de Azpeitia sentía en los años sesenta del siglo la necesidad de hacer un cobertizo y atrio delante de la entrada principal de su gran iglesia columnaria, parroquia de *San Sebastián de Soreasu*, obra para la que ya existían algunos diseños. Finalmente fue Ventura Rodríguez quien hizo la traza de un gran *pórtico*, que sería ejecutado por **Francisco de Ibero**. En su fachada puede aún verse cierto barroquismo en el juego de luces y sombras que crean los arcos de medio punto y los resaltes

Torres neoclásicas



Iglesia de Santiago. Punte la Reina (N).
Ref. gráf.: Archivo Ostoa.

Torre de la iglesia de Azkoitia (G).
Ref. gráf.: Archivo Ostoa

Torre de la iglesia de Arriaga (A).
Ref. gráf: Vitoria-Gasteiz en el Arte II, pág. 469.

Iglesia de San Juan Bautista. Mendabia (N).
Ref. gráf.: Ibaiak Haranak nº 8, pág. 246.

Iglesia de Mañeru (N)
Ref. gráf: Archivo Sahats.

7. «Solo mediante la simpatía puede darse el sentido de lo bello», había escrito David Hume en su *Standard of Taste* (1757); para Burke, en su *Philosophical Inquire* (1756), la belleza es un asunto de amor tanto como de razón; y para Kames, en sus *Elements of Criticism* (1761), la captación de la belleza implica una relación con los sentimientos del espectador.
8. Según Chueca hay obras muy desnudas de ornamentación, como la fachada de la catedral de Pamplona, que sin embargo respiran el barroco por toda su estructura, y hay obras recargadísimas de decoración, como las de Percier y Fontaine, que son superclásicas.
9. J.A. BARRIO LOZA: «Aproximación a la Arquitectura del Neoclasicismo en Bizkaia». En VV.AA. *Arquitectura Neoclásica en el País Vasco.* Gob. Vasco (Vitoria-Gasteiz 1990), p. 80.

Primer período neoclásico



1.- Iglesia de Mendabia (N). 2.- Fachada de la Catedral de Pamplona. 3.- Iglesia de Santiago. Puente La Reina (N). 4.- Iglesia de Aldeacueva. Carranza (B). 5.- Iglesia de Nabarniz. Gernika (B). 6.- Iglesia de San Sebastián de Soreasu. Azpeitia (G).



IGLESIA DE LA ASUNCIÓN DE ALLO (N).

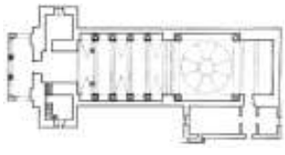


Ref. gráf.: Ibaiak eta Haranak nº 8, pág. 248.





Interior.



Planta con proyección de bóvedas.
Ref. gráf.: C.M.N. II, lám. 106-107



Cúpula de la iglesia de San Pedro. Mañeru (N).
Ref. gráf.: El Arte en Navarra II, pág. 537.

de las columnas flanqueando por pares el gran acceso central en contraste con las pilastras adosadas; pero la rigidez y pureza de líneas en el frontón triangular y en el arquitrabe están mostrando ya un planteamiento fundamentalmente neoclásico.

• **Portada de la catedral de Pamplona**. Pero la obra más destacada de Ventura Rodríguez en el País Vasco fue realizada en Pamplona. Es sabido que en el Antiguo Reino, debido al celo con el que se procuraba mantener la autonomía administrativa que le otorgaba su régimen especial, se hacía caso omiso de las normas emitidas por la Real Academia. De hecho no se tuvieron en cuenta las Reales Cédulas de 1777 y 1784 que exigían esa supervisión académica.[10] Esta actitud motivó un claro retraso en la asimilación del nuevo estilo. La llegada de Ventura Rodríguez a Navarra investido por Real Orden de 1780 con la misión de realizar la obra de canalización de aguas desde Subiza a Pamplona, (de la que ha quedado el «romano» acueducto de Noain, realizado entre 1782 y 1790), facilitó el conocimiento mutuo entre el ilustre arquitecto académico y las autoridades navarras. Su viaje se aprovechó para que examinara las obras de la Casa de Misericordia de Tudela y algunas otras obras poco importantes. Pero ese viaje dio ocasión a que se le encargara la construcción de la nueva fachada de la Catedral de Pamplona.

Esta obra, una de las últimas que diseñó el ilustre arquitecto (1783), revela bien cómo Ventura Rodríguez debe ser considerado como «hombre de transición» entre el barroco tardío y el Neoclasicismo. Rodriguez diseña para la catedral gótica iruñesa una sobria fachada cuyo elemento más impactante es un soberbio pórtico tetrástilo de columnas corintias pareadas en profundidad, rematado por un fuerte frontón triangular. Este tipo de pórtico tetrástilo, que da un extraordinario resalte a su volumen frente a la planitud de los muros de los que las columnas se separan buscando la máxima plasticidad, era ya el séptimo que Rodríguez diseñaba para templos y grandes edificios públicos. Este frontis de templo clásico, no exento de reminiscencias berninianas, queda visualmente vinculado por cada lado mediante unos lienzos laterales con dos magníficas torres alzadas sobre un austero basamento pero coronadas con un remate claramente barroco.

Chueca Goitia subraya este barroquismo de Ventura Rodríguez y califica la fachada iruñesa como «superbarroca en su concepto».[11] El mismo Diego de Villanueva (hermano mayor de Juan), a pesar de lo que formula en sus escritos y en sus papeles críticos que solo fueron impresos y difundidos mucho más tarde, debe ser considerado, en opinión de Chueca, como un «conspicuo barroco».

Muy distinta es la opinión del arquitecto Alberto Ustárroz, quien, en un análisis técnico en el que presenta los trazados reguladores de su composición, concluye que el conjunto rehuye la articulación orgánica barroca, «aunque acentúe sus luces y sombras con limpieza, desde las pronunciadas cornisas horizontales a los verticales volúmenes apilados en las torres».[12]

DISCÍPULOS DE VENTURA RODRÍGUEZ

Ventura Rodríguez hizo discípulos en el ámbito navarro:

IGNACIO ASENSIO, a quien se le deben algunas **intervenciones neoclásicas** en:
- San Pedro de **Artajona**,
- la Natividad de **Falces**,
- los Agustinos Recoletos de **Marcilla**,
- la parroquia de San Bartolomé de **Marcilla**.

Pero su gran discípulo y más estimado colaborador fue Ochandátegui.

SANTOS ÁNGEL DE OCHANDATEGUI. En este joven arquitecto nacido en Durango, y que no había estudiado en la Academia, confió Ventura Rodríguez la ejecución de su proyecto de Pamplona, y fue él quien llevó a cabo con acierto los planos del tracista. Desde 1776 se hallaba en tierras navarras realizando edificios de tendencia academicista.[13] Fue nombrado Director de Caminos del Reino, cargo que mantuvo durante 22 años; tuvo que pronunciarse sobre los proyectos presentados al Ayuntamiento, y lo hizo a veces con extremada dureza, dictó (1786) las Ordenanzas relativas a empresas edilicias públicas y las normas para controlar la arquitectura privada.

• **Proyecto de la Nueva Sangüesa**. Una de sus obras más significativas fue el proyecto de la Nueva Sangüesa (1788), que debía reemplazar a la antigua que había sido barrida por una terrible inundación del río Aragón en 1787. El proyecto, que requería el traslado de la población a un lugar elevado y alejado del río, era el de una ciudad de planta rectangular, rodeada de bulevares, constituida por calles cruzadas ortogonalmente, creando manzanas cerradas de proporción cuadrada cuyo patio interior se abre a una plaza también cuadrada; un proyecto, rigurosamente racional y neoclásico que fue marginado por excesivamente costoso.

• **Iglesia de Mañeru**. Ochandátegui se ocupó también de la arquitectura religiosa. En ese campo su obra más importante fue la iglesia de San Pedro Apostol de Mañeru, donde desarrolla un plan de absoluto rigor geométrico: un sistema cruciforme sobre la base de un cuadrado, en el que los brazos de la cruz se reducen a exedras, destacándose el eje principal mediante el mayor espacio otorgado al ábside. Vista del exterior, la composición es patente, pues al cubo central quedan adosados los imponentes semicilindros de las exedras; pero la cúpula queda oculta para evitar su protagonismo. A nivel inferior, se manifiestan la sacristía y otras dependencias auxiliares con formas geométricas igualmente claras.

• **Iglesia de San Juan Bautista de Huarte Araquil.** Presenta una composición similar logrando que a una fábrica gótica se incorpore sin ingrata incoherencia un nuevo crucero y un presbiterio dotados de una rotunda pureza volumétrica.

Una adaptación igualmente acertada fue la que realizó en la *capilla de San Fermín* en la iglesia de **San Lorenzo de Pamplona** donde

10. Mª LARUMBE, *El academicismo y la arquitectura del siglo XIX en Navarra.* (Pamplona 1990), p. 30.
11. El mismo Diego de Villanueva (hermano mayor de Juan), a pesar de lo que formula en sus escritos y en sus *Papeles críticos*, que solo fueron impresos y difundidos mucho más tarde, debe ser considerado, en opinión de Chueca Goitia, como un «conspicuo barroco».
12. «La fachada de la catedral de Pamplona» En VV.AA. *Arquitectura Neoclásica en el País Vasco* (Vitoria-Gasteiz 1990), p. 185.
13. Para todo lo referente a Ochandátegui y a todos los maestros neoclásicos que trabajaron en Navarra durante el siglo XIX, véase la citada obra exhaustiva de Mª LARUMBE. V. también José Luis MOLINS MUGUETA, *Ventura Rodríguez y el academicismo en Navarra*. En «Historia del Arte e Navarra», n. 34, ed. Diario de Navarra.

algunos elementos –órdenes, tribunas, molduras– traen el recuerdo de la fachada de la catedral.

• **Torres**. Al activo de Ochandátegui habría que adscribir también dos magníficas **torres**:

- la de **Santiago de Puente la Reina** (1776),
- la de **San Juan Bautista de Mendavia** (1781).

Éstas muestran la evolución de los campanarios del País desde el barroco hasta formas cada vez más depuradas.

Otros arquitectos del primer período

Si Ochandátegui fue en cierta medida un maestro autodidacta, de una experiencia y una valía reconocidas y autorizadas por un maestro como Ventura Rodríguez, pronto Navarra contó con arquitectos salidos de la Real Academia de San Fernando.

Juan José de Armendariz. Este navarro, vuelto de Madrid a su tierra, fue nombrado arquitecto del obispado, dedicándose exclusivamente a la arquitectura religiosa, diseñando gran cantidad de proyectos para iglesias y conventos de la diócesis, y para obras de reparación. Muchos de sus proyectos quedaron en el papel, pero los documentos que se conservan revelan su paso por la Academia, pues aportaba «una arquitectura que todavía resultaba de una gran modernidad en el ambiente navarro de final de siglo».[14]

Su primer proyecto fue el de la remodelación de la capilla de San Fermín de Pamplona que no fue aceptado por demasiado costoso. Tampoco se hicieron realidad sus trazas para la iglesia de San Juan Bautista de Irañeta, y para la reforma de San Salvador de Arróniz.

• **Iglesia de la Asunción de Ibero**. En cambio, para la nueva parroquia de Ibero, tras la riada de 1787 que acabó con las obras iniciadas sobre una traza de Ochandátegui, se recurrió a un nuevo proyecto de Armendáriz (1800) que fue quien terminó la obra. Su planta es neoclásica describiendo una cruz latina de una sola nave, corta y sin división de tramos, y con crucero de brazos rectos, rematados en un ábside igualmente recto. El conjunto tiende claramente hacia la centralidad, por la importancia concedida al espacio del crucero cubierto con cúpula. «La claridad geométrica del planteamiento no puede ser mayor y se manifiesta al exterior, donde dominan las altas masas de la estructura cruciforme sobre las que destaca otro cuerpo cúbico donde queda encajada la media naranja. La fachada principal a los pies del templo incorpora el tema de la torre campanario, como había hecho en el citado proyecto de Irañeta; en ambos casos el tratamiento es muy similar y sobrio».[15]

Juan Antonio Pagola. Durante esos años de fin de siglo el arquitecto guipuzcoano Juan Antonio Pagola, tuvo el mérito de fundar una Escuela de Dibujo (1799) que contribuyó muy eficazmente a la formación de maestros de la construcción y artesanos que luego fueron protagonistas en la arquitectura privada, todas orientadas a hacer realidad los ideales de la Academia. Sus obras de arquitectura no fueron muchas ni importantes; por ejemplo:

- la *torre de campanas* de San Pedro de **Labayen** (1806),
- la *iglesia* de San Martín de **Nuin** (1808),
- la traza del nuevo *retablo mayor* de **San Lorenzo de Pamplona**, una iglesia casi arruinada que tuvo que ser restaurada (1805-1809), etc.

Si se observan las fechas, esta escasez operativa como arquitecto pudo deberse, como observa María Larumbe a la difícil época que le tocó vivir, poco apta para empresas constructivas.

Pedro Nolasco Ventura. Otro arquitecto salido de la Academia fue el estellés Pedro Nolasco Ventura, que regresó a Navarra con gran prestigio por haber obtenido en 1799 el primer premio con sus diseños para tres cementerios de Madrid. Al fallecimiento de Ochandátegui en 1803 le sustituyó como Director de Caminos del Reino. No pudo hacer obra notable en la primera década del siglo por la difícil situación política y la guerra de la Independencia.

• **Torre campanario de la iglesia de El Salvador Arróniz**. Hizo un diseño típicamente neoclásico. Es una construcción articulada en cuatro cuerpos: sobre un alto basamento de planta cuadrada, y un segundo cuerpo ciego, se alza una estrecha base octogonal totalmente exenta de decoración, que sirve de apoyo al cuerpo de campanas de planta circular, con vanos ceñidos por pilastras jónicas y coronado por linterna y cúpula apuntada. Las pilastras jónicas y los cuatro flameros de ángulo (sin duda para enfatizar más el cilindro), no impiden que el conjunto de la torre, construida totalmente con buena sillería, deba verse como un claro ejemplo del criterio neoclásico de no buscar más adorno que el que ofrece la estructura arquitectónica misma. Fue concluida en 1807.

• **Torre de la iglesia de la Asunción** de **Allo**. Es coetánea de la torre de Arróniz y más importante que ella, Ventura la trazó en 1805. Es un templo de una sola nave que recuerda las iglesias de Silvestre Pérez, salvo que aquí hay un crucero, casi imperceptible como tal por su estrechez y cuya única finalidad parece ser dar relieve a la media naranja que la cubre y contrastarlo con el resto de la nave de cañón que corre hacia los pies del templo. El exterior es imponente por la desnudez geométrica de sus volúmenes de perfil siempre ortogonal y la perfecta estereotomía de su aparejo de sillería.

* * *

Con el restablecimiento de la monarquía absoluta, Ventura tuvo que abandonar sus funciones en Navarra y regresó a Madrid donde fue nombrado Académico de mérito en 1822. La obra que dejó en Navarra corresponde, pues, a lo que llamamos la *primera fase en la difusión del Neoclasicismo académico*.

* * *

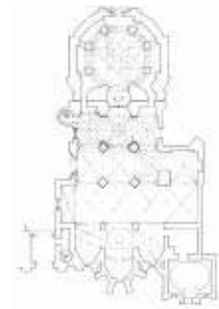
Pedro Manuel de Ugartemendía. Y puesto que hablamos de los arquitectos que dieron

Sacristías neoclásicas

Iglesia de San Juan. Laguardia (A).

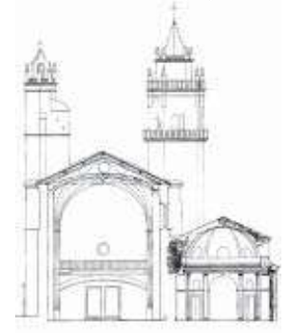


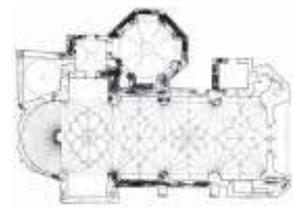
Ref. gráf.: M.N.E. Álava, pág. 219.



Planta del templo y sacristía, con proyeción de bóvedas
Ref. gráf.: M.N.E. Álava, pág. 231.

Iglesia de San Andrés. Elciego (A).





Sección transversal y planta del templo y sacristía, con proyección de bóvedas.
Ref. gráf.: M.N.E. Álava, pág. 88.



Ref. gráf.: Ibaiak eta Haranak nº 6, pág. 107.

14. Mª LARUMBE, «El Neoclasicismo en la arquitectura navarra». En VV.AA. *Arquitectura Neoclásica en el País Vasco*, p. 148.
15. Ibid., p. 149.

1ER ENSANCHE DE VITORIA-GASTEIZ



Vitoria-Gasteiz en 1812 durante la dominación francesa.
Ref. gráf.: Hiriburuak. Vitoria, pág. 85.







Plaza Nueva. Vitoria-Gasteiz.



Plaza de la Virgen Blanca. Vitoria-Gasteiz.
Ref. gráf.: La plaza en la ciudad, pág. 288-289.

el primer impulso al neoclasicismo en Navarra, no podemos olvidar que al prestigioso arquitecto guipuzcoano Pedro Manuel de Ugartemendía le fueron encomendados algunos trabajos en Navarra. En esta primera década del siglo tuvo una importante intervención en la iglesia de Irañeta; pero de ésta y de otras obras primerizas del gran proyectista de la nueva Donostia hablaremos más tarde pues su más insigne realización se sitúa en el segundo período que corresponde a la restauración fernandina.

Ahora nos toca volver a Bizkaia para recordar las obras de varios representantes del neoclasicismo en estos difíciles años.

Bizkaia

Juan Milla fue un académico que había sido delineante de Juan de Villanueva.

• **Iglesia de San Bartolomé de Aldeacueva.** En las Encartaciones (Carranza), trazada en 1789, adopta el estilo escurialense para el diseño de molduras, cornisas, basamentos y enmarques. En cambio, el ámbito absidal es distinto; aparte de alinearlo para poner detrás la sacristía abre en medio un nichal grande para la imagen del santo titular y lo enmarca entre columnas dóricas acanaladas, mientras el medio punto es recorrido por una guirnalda, un elemento vanguardista de una heladora frialdad.[16] Contra el *horror vacui* del barroco, se impone de pronto el gusto por los planos y volúmenes vacíos.

Alejandro Miranda. Con más razón y más obras que Juan Milla, Alejandro Miranda es figura clave en esta primera etapa del neoclasicismo. Mejor que cualquier otro arquitecto que trabajara en el País Vasco, Miranda representa al maestro formado por la Academia y desde los primeros momentos de su vida se encarga de difundir los esquemas del Clasicismo «imprimiendo, en una amplia zona, un nuevo sentido de la composición».[17] Académico militante, afrancesado, trabajará dos décadas en el País Vasco, y residente en Bergara durante algún tiempo, aceptará numerosas encomiendas y las resolverá dignamente. Debió de intervenir en muchas más obras que las que le corresponden como único y directo responsable. Probablemente será quien mejor represente la transición.[18]

• **Iglesia de Irureta.** Trazada en 1801, es una asociación de módulos cuadrados y de maclas cúbicas inscritas en un rectángulo y jerarquizadas dentro de una bien destacada cruz griega. El sistema de apoyos recuerda bastante la tradición barroca. Le precede un pórtico de arcadas de piedra de bastante efecto.

• **Proyecto de Peso-Alhondiga.** Los titubeos o concesiones de Miranda a la tradición terminan en el **proyecto** que trazó para el Peso-Alhondiga (1807), para el que se inspira en modelos clásicos franceses... Es, según Barrio, la realización de los sueños de Laugier y Ledoux de desterrar el pilar y la pilastra, en beneficio de la columna que ahora aparece ya al exterior.

• **Iglesia de Santa María de Gorostiza. Nabarniz.** Fue diseñada en 1800. En Bizkaia es la primera iglesia claramente centrada. (No olvidemos que, dos años antes y muy cerca, Sivestre Pérez levantaba la iglesia de Bermeo). Obligado a respetar la capilla mayor y la torre que se situaba a los pies, sobre el eje de la primera, Alejo de Miranda elige la planta en cruz, prolongando un poco el palo de los pies, para alojar el coro, y creando en el centro un amplio espacio dominante, que se cubre con cúpula apoyada en los ochavos y en tres bóvedas de cañón, reforzadas por arcos fajones y formeros. El espacio resulta luminoso por los amplios vanos abiertos en los brazos del crucero.

Miranda sigue trabajando en los años que preceden a la guerra de la Independencia con diversas obras civiles que no se han conservado, como el **Coliseo de Comedias de Bilbao**, que se incendió en 1816.

• **Casa Consistorial de Ordizia.** En Gipuzkoa se le debe la traza de la Casa Consistorial de Ordizia (1798), un edificio que sigue el esquema de los tradicionales Ayuntamientos vascos del siglo XVIII (dos plantas sobre soportales), pero a lo «romano», es decir, todo sometido al ortogonismo del más puro neoclásico, acentuado por los marcos de los vanos y los esquinales.

También pertenece a Alejo de Miranda la **cabecera del Santuario de la Antigua** que es una de sus obras más interesantes (1803).

Agustín Humaran. En el círculo de Alejo de Miranda se movía otro excelente arquitecto, Agustín Humaran (1763-1829). Nacido en Elorrio, ingresó en la Academia de San Fernando en 1786 mereciendo el primer premio de arquitectura en 1796 con un proyecto de Aduana.

Como Miranda, es ferviente apóstol del preceptismo ilustrado. Basta leer el informe que hace del retablo manierista de Santiago de Bilbao que se desmonta a continuación, en 1805. Después de 1813 colaborará con Ugartemendía y Alejo de Miranda en los *planes de reconstrucción de San Sebastián*; y aunque sus obras no alcanzan la importancia de las de Miranda, revelan a un arquitecto de gran capacidad, y apto para resolver bien planteamientos en los más diversos géneros.

Un gran maestro alavés: Justo Antonio de Olaguíbel

La obra de este gran arquitecto es la más representativa del momento neoclásico en Álava, y su arquitectura se impondrá como estilo oficial guiando las realizaciones arquitectónicas de carácter público en la ciudad de Vitoria hasta bien entrado el siglo XIX.

Justo Antonio de Olaguíbel (1752-1818) se formó en la Academia de Bellas Artes de San Fernando durante los años 1779-1781, coincidiendo con la última época de Ventura Rodríguez y recibiendo clases también de Juan de Villanueva.[19] Olaguíbel procedía de una famila de canteros y maestros de obra aunque no hubo ningún arquitecto hesta él. Pero a él

16. J.A. BARRIO LOZA, **A.c.**, pp. 81-82.
17. C. SAMBRICIO, *La arquitectura española de la Ilustración* (Madrid 1986), p. 370.
18. J.A. BARRIO LOZA, **A.c.**, p. 82.
19. Juan de Villanueva (1739-1811) es el indiscutible líder del Neoclasicismo en España. Había tenido la fortuna de residir durante cinco años en Roma (1759-1764), donde contactó con los maestros del pensamiento ilustrado europeo: Piranesi, Winckelmann, Mengs, Robert Adam, Dance, Clerisseau, etc. Vuelto a España, entre 1768 y 1785 realizó una serie de edificios, como la Casita del Príncipe de El escorial, los planos del Gabinete de Historia Natural (actual Museo del Prado), el Oratorio del Caballero de Gracia, y el Observatorio Astronómico de Madrid, considerados hoy como obras maestras.

le tocó inaugurar el neoclasicismo en su ciudad, con dos obras que hoy resultan emblemáticas: la Plaza Nueva y los Arquillos.

• **La Plaza Nueva.** Es la gran obra de Olaguíbel. La que ha merecido elogios de todos los expertos y profesionales de la arquitectura desde ese final del Siglo de las Luces hasta hoy. Los tratadistas que se han referido actualmente a ella no han ahorrado alabanzas a esta obra, que fue financiada a medias entre el Ayuntamiento y los propietarios particulares.

Se trataba de crear un amplio espacio donde se pudieran celebrar actos de utilidad pública como mercados y fiestas, y donde encajara digna y cómodamente un nuevo Ayuntamiento. Ventura Rodríguez que entonces era Maestro Mayor de Madrid dio su aprobación al proyecto. Una novedad era ya sacar el corazón de la vida pública fuera de los muros de la vieja ciudad. Ochandátegui lo había ya intentado sin éxito en la Nueva Sangüesa; y Lucas Longa se había anticipado, en el período barroco, construyendo la nueva iglesia parroquial de Elgoibar con su Ayuntamiento en terrenos extramuros de la villa amurallada medieval.

La Plaza Nueva forma un cuadrado perfecto y está cerrada en sus cuatro costados. Tres de sus lados son idénticos, diferentes del lado norte en el que ubica el Ayuntamiento. Formalmente, el primer cuerpo de la plaza corresponde a los soportales formados por diez arcos de medio punto salvo en el frente de la Casa Consistorial en el que para resaltar dicho edificio el sistema adovelado se sustituye por el adintelado sobre seis columnas exentas. Tres son los accesos a la plaza en los cuales se rompe la uniformidad mediante la sustitución de pilastras por semicolumnas.

Por encima de los soportales se levantan dos pisos de balcones, coronándose los correspondientes al primero en los pisos mediante frontones triangulares alternándose con frontones curvos. En cambio, los balcones de la segunda planta quedan destacados mediante entablamentos en relieve. Pero la parte superior del edificio de la Casa Consistorial se corona con un gran frontón triangular, en cuyo tímpano se localiza un reloj.

Siguiendo, en el diseño, el sabio criterio de la conjugación entre la simetría y la variedad, en el primer piso de la Casa Consistorial se observa una pequeña variación respecto al resto ya que una balaustrada de piedra recorre los seis huecos que se abren en dicha planta. En el testero del Ayuntamiento se disponen jarrones y el escudo de la ciudad.

En el exterior de la plaza también se aprecia la parte correspondiente a la Casa Consistorial, mediante un aparejo en sillería ligeramente abultada; y en ella se percibe un único eje portada-balcón-escudo sobre el cual se dispone otro frontón triangular como en el interior de la plaza.

Se deseaba fuese una gran plaza que centralizase la vida de la ciudadanía, pero este objetivo apenas se logró pues el ensanche de la ciudad se fue haciendo en otra dirección. En todo caso, fue necesario pensar en ligar la nueva plaza con el nivel por el que se extendía la ciudad moderna, teniendo en cuenta, al mismo tiempo, que la plaza se encontraba aislada del antiguo núcleo de población.[20] Era un serio problema de desniveles y conexión de terrenos de edificación. La solución ideada por Olaguíbel fue la de ir bajando por plataformas horizontales unidas por escaleras hasta llegar al borde, que se remata en un zócalo-basamento –para absorber la pendiente– con el conocido pórtico en arcada que sirve de paseo y mirador. Encima, detrás y debajo, las viviendas y comercios cuya propiedad aportaba la solución financiera.

• **Los Arquillos**. La construcción de Los Arquillos, por la parte denominada del «Juicio», que se debió a la iniciativa del Lcdo. José Nicolás de Segurola, debía realizar la unión de la calle Cuchillería con la Plaza Nueva, por lo que aunque el Municipio concedió el terreno, impuso una serie de condiciones, y una de ellas era que se debían utilizar los mismos materiales que en la Plaza Nueva. Se estableció también el carácter público de los soportales. Estos Arquillos, por tanto, se financiaron con dinero de particulares y se efectuaron en el tiempo previsto (1787-92).

Más problemática resultó la construcción de los arcos correspondientes a la zona llamada «el Ala». Olaguíbel trazó un proyecto, proponiendo que se hiciesen soportales con arcos que sirvieran de prolongación de los promocionados por Segurola, y delimitó el terreno, de modo que, en definitiva, a él se debió la idea global de la construcción, si bien la obra finalmente fue ejecutada siguiendo un último diseño del arquitecto Güemes, no muy diferente del de Olaguíbel.[21]

La realización de los Arquillos fue de capital importancia para Vitoria, pues, además de solucionar el problema de la separación de los dos núcleos de población, mantiene «la tradicional forma de construcción en terrazas propia de la ciudad y hace efectiva la idea de «combinar el uso privado con otro público como fruto de la mentalidad ilustrada en relación con la organización del espacio urbano».[22]

• **La Casa del Santo**. Otra obra civil interesante del mismo Olaguíbel es la fachada de la llamada **«Casa del santo»** en **Armentia**, una obra debida a la iniciativa privada, pues fue encargada por el obispo de la Habana, el alavés *Juan José Díaz de Espada* en 1806. Es un edificio que destaca por la apariencia maciza que le confiere su volumen cúbico. La fachada principal realizada en sillería se divide en tres cuerpos destacando el eje central en resalte, flanqueado por dos columnas toscanas de orden gigante entre las cuales se aloja la portada adintelada, a su vez enmarcada por pilastras. Sobre la portada se observa el busto de San Prudencio, acompañado por querubes de los que hoy solo queda uno. Coronando el eje se encuentra un gran entablamento liso. De la fachada de ese edificio se desprende un cierto neopalladianismo, como sugiere Juan Ignacio Linazasoro.

• **La Fachada de la Magdalena**. En cuanto a la arquitectura religiosa, Olaguíbel realizó en **Vitoria** la fachada de la iglesia del Convento

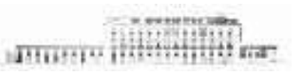
LOS ARQUILLOS. VITORIA-GASTEIZ.



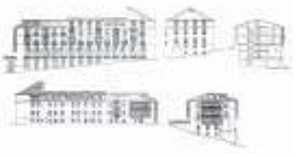
Alzado lateral derecho.

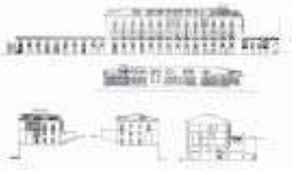


Alzado a cuesta de San Francisco.



Alzado a Mateo de Moraza.





Ref. gráf.: M.N.E. Álava pág. 470-471.

CASA SOLAR DE LOS DÍAZ DE ESPADA. VITORIA-GASTEIZ.



Ref. gráf.: Vitoria-Gazteiz en el Arte, pág. 466.



Fachada principal.
Ref. gráf.: M.N.E. Álava, pág. 21.

20. Susana ARECHAGA, «La Arquitectura Neoclásica en Álava». En VV.AA. *Arquitectura Neoclásica en el País Vasco*, p. 66: «Todas las noticias que tenemos de la construcción de Los Arquillos durante el siglo XIX son de carácter descriptivo».

21. Los trabajos fueron confiados al arquitecto Nicolás de Aramburu, por ciertos cambios del proyecto que lo hacían más barato.

22. Id., p. 69.

Justo Antonio de Olaguíbel



1.- Tránsito entre la Plaza Nueva y la Plaza de la Virgen Blanca. Vitoria-Gasteiz. 2.- Plaza Mayor. Vitoria-Gasteiz. 3.- Plaza de la Virgen Blanca. Vitoria-Gasteiz. 4.- Casa consistorial de Orendain (G).

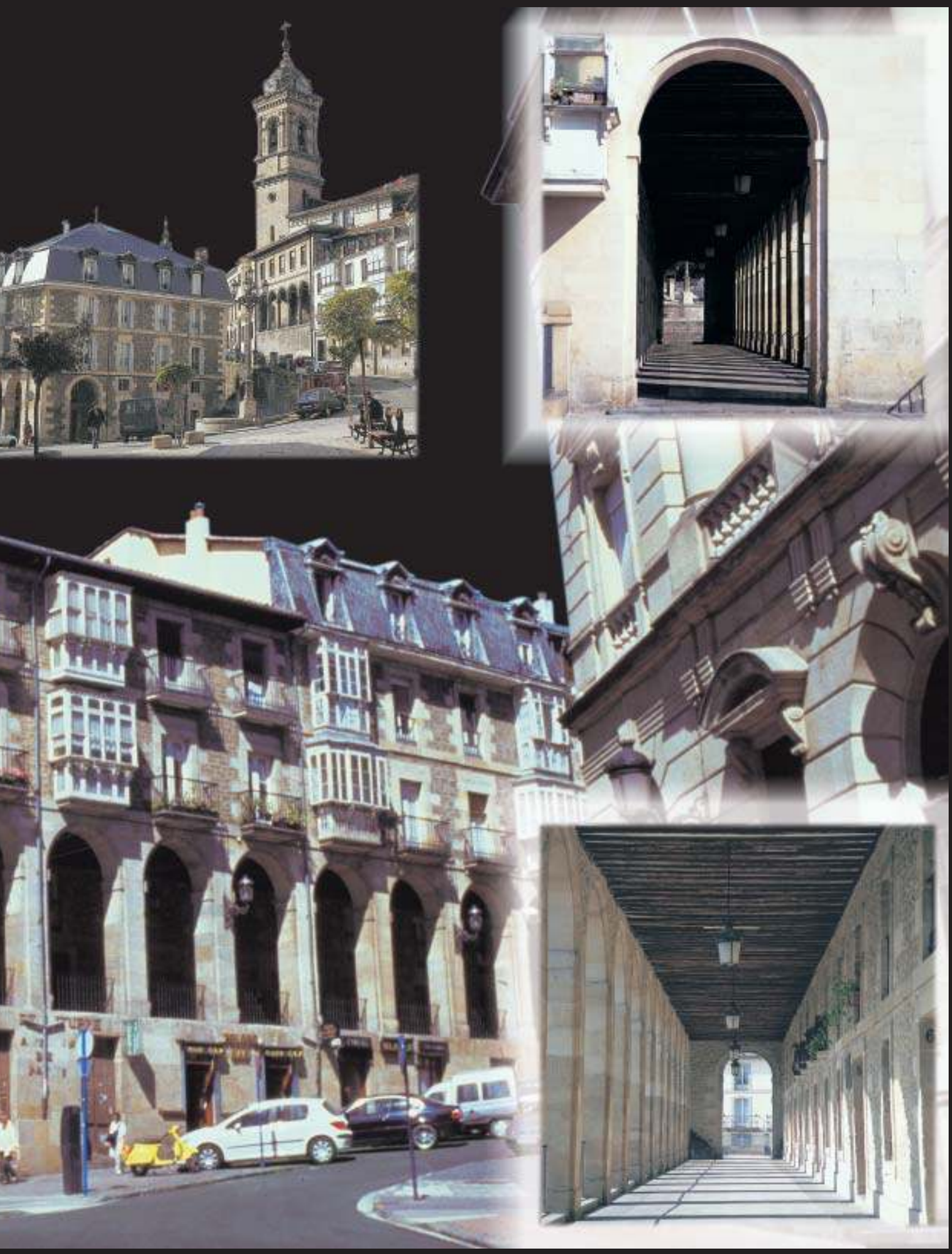


Justo Antonio de Olaguíbel

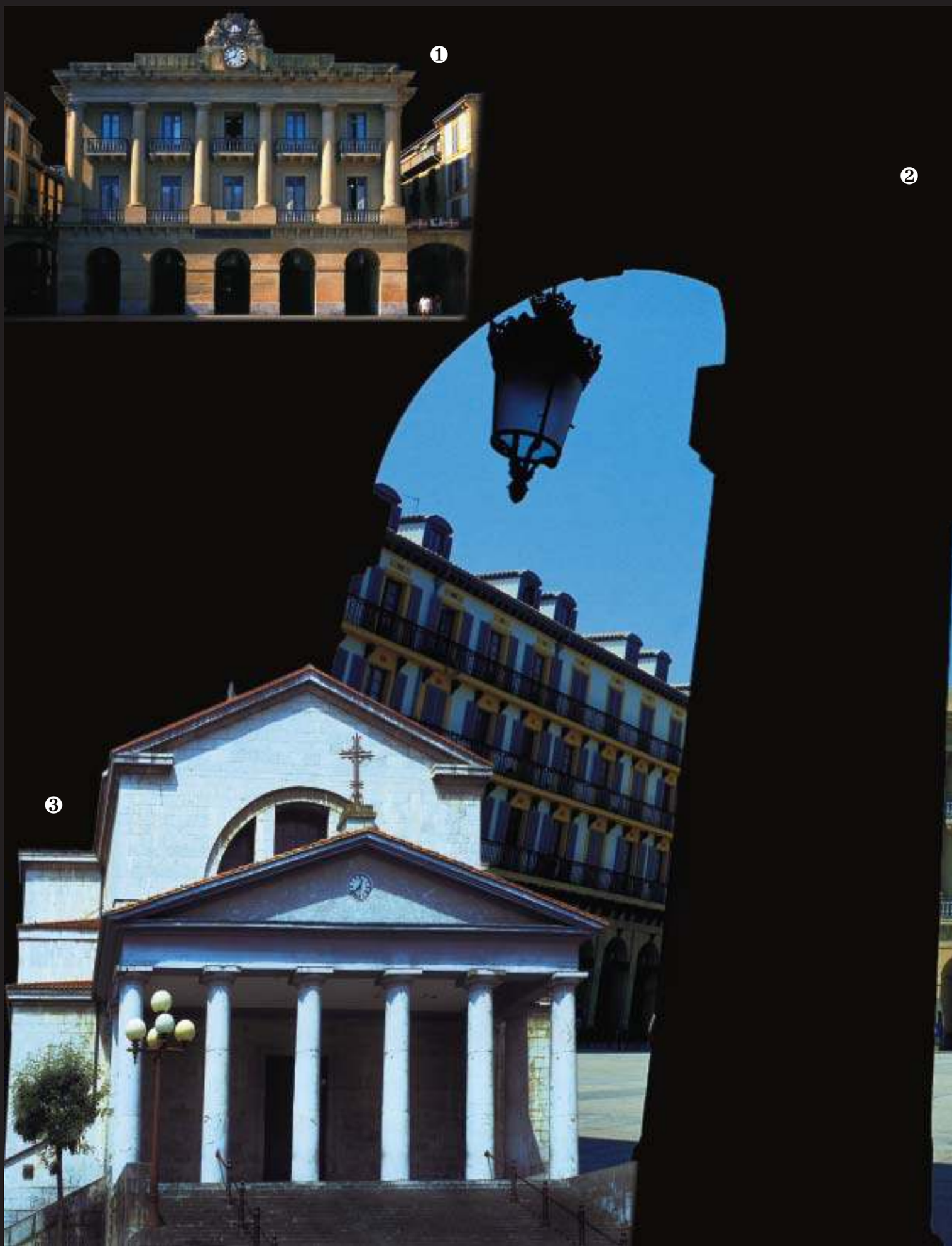




Los Arquillos. Vitoria-Gasteiz



Silvestre Pérez y Ventura Rodríguez



1. y 2.- Antigua Casa Consistorial en la plaza de la Constitución. Donostia-San Sebastián. 3.- Iglesia de la Asunción de Mutriku (G). 4. Hospital de Atxuri. Bilbao. 5 y 6.- Iglesia de Santa María de Bermeo (B).



IGLESIA DE LA ASUNCIÓN. MUTRIKU (G).



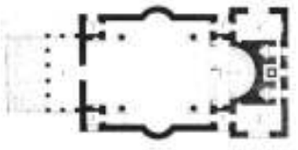
Fachada principal.



Fachada principal hacia oriente.



Sección longitudinal.



Planta gereneral.
Ref. gráf.: M.N.E. Bizkaia.



Fachada lateral.
Ref. gráf.: M.N.E. Gipuzkoa, pág. 285.



Basílica de San Martín de la Ascensión. Beasain. (G)
Ref. gráf: Gipuzkoa. Arquitectura.

de la Magdalena (en la actualidad desplazada de su lugar de origen) en la que pueden verse reminiscencias renacientes y barrocas, recordando la fachada de la Encarnación de Madrid.

• **Torres**. Fuera de la capital, diseñó varias torres parroquiales de Álava, muy características de su estilo.

• **Nueva sacristía**, de **San Andrés de Elciego**. Trazó la que se ha visto como una especie de miniatura del Panteón romano, si bien en ella no se da aquel único óculo central que da carácter inolvidable al edificio romano. La alternancia de los nichos de diferente anchura y profundidad convierte la planta, incluso en su aspecto exterior, en un cuadrado ochavado. Considerada especialmente su datación (1789-1794), «constituye, sin duda, un ejemplo excepcional en la arquitectura no solo de España sino europea».[23]

Olaguíbel intervino asimismo en:

- la restauración de la *iglesia de San Miguel* de **Antezana**,
- en la *parroquia de la Asunción* de **Santa Cruz de Campezo**, donde diseñó la **pila bautismal** y el **aguamanil**.

Fuera de la provincia de Álava se puede atribuir al arquitecto alavés:

- **Casa Consistorial de Orendain** (1787). Severo edificio del que consta que se le encargó un proyecto de Ayuntamiento para esa localidad guipuzcoana.
- **Ayuntamiento de Salinas de Léniz** (1789), por idéntica razón hay que atribuírselo, autoría confirmada por el análisis estilístico.
- **Sacristía de la parroquia de Santa Marina de Otxandio.** También se le podría atribuir esta obra, según Barrio Loza, ya que parece una copia de la sacristía de Elciego.

* * *

Hubo en Vitoria y su provincia otros edificios neoclásicos que, sin duda, fueron influenciados por las obras de Olaguíbel. Por no citar más que uno, recordaremos el **Hospital de Santiago** de Vitoria (1804-1807), alzado bajo la dirección de **Mateo de Garay**, que constaba originariamente de dos pisos desarrollados en un cuerpo central y dos laterales; pero ha sufrido muchas modificaciones. En su tiempo fue elogiado por su modernidad y medidas higiénicas.

Realizadas o diseñadas en el siglo XVIII, ellas fueron el determinante del desarrollo posterior de la arquitectura neoclásica en Álava y en el País Vasco en general.

LAS PRIMERAS OBRAS DE SILVESTRE PÉREZ

Nacido en Epila, Silvestre Pérez estudió las primeras letras en Zaragoza, y allí pudo conocer a Agustín Sanz, amigo y seguidor de Ventura Rodríguez, que lo amparó en la corte; asistió a los cursos de la Academia y pronto fue uno de sus más destacados alunnos. Aunque no tuvo como profesor a Juan de Villanueva, debió de alcanzarle indirectamente el influjo de su personalidad. Ganó la pensión para ir a Roma (1790); alli encontró el ambiente propicio para la maduración de su genio de inquieto investigador. Intimó con el embajador español, José Nicolás de Azara, quien le introdujo en el ambiente intelectual romano. Trató con artistas y escritores; entre ellos, conoció a Milizia, del que tradujo el *Diccionario de arquitectos*. Estudió la arquitectura griega y la romana, especialmente a Palladio. A su regreso a Madrid, destacó en la Academia de San Fernando, fue nombrado Secretario de la Comisión de Arquitectura, y se convirtió en el arquitecto más influyente de esa institución.

Muchos de los encargos que tomó no pasaron de proyectos. Entre los que se realizaron en esta primera época se cuentan dos iglesias de Euskal Herria, ya emblemáticas dentro de la Historia de la Arquitectura: las de Mutriku (1798) y Bermeo (1807).

• **Iglesia de la Asunción de Mutriku.** Responde a un proyecto de Silvestre Pérez aprobado por la Academia en 1799, pero por un largo litigio acerca de su emplazamiento, las obras no empezaron hasta 1802. Su construcción se alargó durante cuarenta años por varias causas: las guerras y la falta de fondos. A Pérez le gustó el emplazamiento y fue muy consciente del problema urbanístico que tenía que resolver por el gran declive que separaría la iglesia de las casas de la villa. Pérez situó la iglesia en el punto más elevado de un terreno de diferentes alturas, de modo que, recordando Atenas, se la pudiera imaginar como el templo de una extraña acrópolis «encima del ágora que define la plaza».

La planta de este bravo edificio queda diseñada por un cuadrado, con cuatro columnas exentas, dóricas, de las que arrancan cuatro arcos torales, creando una bóveda esférica. En el fondo, un gran ábside semicircular, cubierto por un cuarto de esfera, va precedido por un espacio rectangular como capilla mayor; a los pies, un nártex alivia la centralidad del espacio, la cual a su vez queda levemente subrayada por dos iniciales exedras, una a cada lado del gran cuadrado central. El edificio va precedido por un pórtico exástilo, de columnas dóricas que surgen directamente del suelo, sin basa ninguna. A este pórtico se accede desde el exterior por una escalinata, necesaria para salvar el desnivel (una reminiscencia más de los propíleos de la acrópolis ateniense). Sobre las columnas se asienta el arquitrabe sin friso. La cornisa, moldurada con absoluta simplicidad, forma un frontón clásico, carente en absoluto de decoración.

Si Pérez, en esta rigurosa composición de volúmenes es fidelísimo seguidor de los modelos helénicos, sin embargo, retiene de la tradición española la ausencia de cúpula emergente, construida por una media naranja sin luz; pero la idea de soportarla sobre cuatro columnas de solemnidad palladiana recuerda, por una parte, los principios de Laugier, y por otra, el mundo de las formas puras de Boullée y Ledoux. La iglesia de Mutriku es, según Linazasoro «el último gran edificio del siglo XVIII en Gipuzkoa y seguramente uno de los más importantes de la historia reciente de esta pro-

23. J. CENICACELAYA e Iñigo SALOÑA, «Catálogo de edicficis». En VV.AA. *Arquitectura Neoclásica en el País Vasco,* pp. 350-351.

vincia, constituyendo no solamente un primer ejemplo de la nueva arquitectura, sino uno de los testimonios más importantes.[24]

La parroquial de Nª Sª de la Asunción de Mutriku, es, sin duda, la mejor iglesia de todo el radicalismo neoclásico. Observando los dibujos que el mismo Silvestre Pérez fue haciendo durante su estancia en Roma, conservados en la Biblioteca Nacional, y publicados por Carlos Sambricio,[25] puede conocerse cómo se fue gestando este radicalismo con el que el gran arquitecto aragonés planificó la iglesia de Mutriku y luego la de Bermeo. Estos dibujos denuncian la influencia de Valadier, el arquitecto francés más destacado en Roma durante los años de la estancia romana de S. Pérez.

• **Iglesia de Santa María de Tolosa**. Mientras residía en el País Vasco, y antes de que se le encargara la construcción de la iglesia de Bermeo, Pérez intervino también en Santa María de Tolosa, (1805) en cuya iglesia-salón, como ya recordamos, un incendio había causado graves estragos. La intervención de Pérez consistió fundamentalmente:

- en una sustitución de los retablos destruidos
- el diseño de un tabernáculo para el altar.

Consiguió así transformar un espacio tardogótico en un majestuoso espacio propio de la arquitectura de la Ilustración.

• **Iglesia de Santa María de Bermeo**. Para la iglesia que debía sustituir a otra en estado ruinoso, los señores de la Academia de San Fernando empezaron por rechazar un proyecto de Gabriel de Capelastegui (1793). Finalmente se eligió el propuesto por Sivestre Pérez (1797); pero las obras no se iniciaron hasta 1807, pues surgió un debate entre los líderes de la población sobre su emplazamiento y orientación.

La iglesia de Bermeo se alza sobre una planta de cruz inscrita en un rectángulo, con el espacio central cubierto por una gran cúpula, los brazos con tribunas, y los ángulos muertos se destinan a espacios complementarios (sacristía, etc.); el brazo zaguero de la cruz se prolonga ligeramente para encajar el coro. Todo, alineado con cuatro calles de la villa, y presidido por un pórtico que invade la plaza, de frente a la Casa Consistorial. El frontis está flanqueado por dos torres que desvirtúan la belleza pura y desnuda de su monumentalidad. Un cuerpo prismático oculta la gran cúpula que cubre el centro del crucero. Todo el edificio, aparejado con perfecta estereotomía, queda encajado en un perímetro rectangular que puede recorrerse bajo porches.

• **Proyecto del Puerto de la Paz.** En esos mismos años, adquirido ya un gran prestigio, encargan a Silvestre Pérez el proyecto del Puerto de la Paz en Bilbao, ambiciosa idea del consulado de la villa. No se trataba solo de un templo, sino de una gran ciudad, apoyada en la margen izquierda de la ría. El trazado de la misma, tenía múltiples diagonales y radiaciones focales sobrepuestas a una cuadrícula.[26] Todo quedó en mero proyecto.

En el período de crisis constructiva que se produjo por la inestable situación política entre España y Francia, el magisterio de varios imaginativos arquitectos (Justo Antonio de Olaguíbel, Alejo de Miranda y Silvestre Pérez) sirvió, al menos, para la difusión de ciertos elementos característicos del neoclasicismo, como, por ejemplo, la columna como soporte y la preferencia por los vanos termales.

4.

■ El segundo período. Entre guerras (1814-1841)

La segunda etapa de Silvestre Pérez

Con la invasión napoleónica se convierte Silvestre Pérez en arquitecto de los proyectos de José Bonaparte para algunas construcciones de Madrid, entre ellas la *conversión de San Francisco el Grande en Salón de Cortes*. Con la caída de Bonaparte, Pérez debe exilarse y no regresa hasta 1815, encontrando en el País Vasco un refugio contra posibles reacciones vindicativas por parte del nuevo régimen.

Silvestre Pérez se convierte así para el historiador en el eslabón que une los dos períodos del desarrollo neoclásico en Euskal Herria. Según Linazasoro, después de trazar las iglesias de Mutriku y Bermeo, y la plaza de San Sebastián, Pérez parece retroceder hacia modelos más tradicionales, alejándose asi del purismo, del romanismo y de la desornamentación de la iglesia de Mutriku. Pero, aunque sus obras en esta etapa sean más bien discretas, su impulso y el de sus seguidores logró que el neoclasicismo siguiera teniendo algunos ejemplos representativos en Vasconia.[27]

• **El Nuevo Teatro.** Ya en los años de crisis política, Silvestre Pérez había diseñado para la ciudad de Vitoria el Nuevo Teatro. Este importante edificio se ubicó en la zona comprendida entre los Arquillos y la Plaza Nueva, consolidando el nuevo espacio de la ciudad de Vitoria y siendo otra pieza clave en la organización urbana de la zona que quedaba al sur del antiguo casco medieval. Fue ejecutado en 1807 por el arquitecto vitoriano *Manuel Ángel de Chávarri*; pero desapareció como consecuencia de un incendio en 1914. Afortunadamente, de él se conserva suficiente documentación fotográfica.[28] Pedro Navascués indica que el teatro de Vitoria seguía de cerca las directrices del clasicismo romántico madrileño, por lo que podemos afirmar que no solo el hecho constructivo en Vitoria está directamente vinculado a Madrid sino que «participa de las ligeras variaciones en el gusto neoclásico porque frente a lo que podría considerarse neoclasicismo purista (Plaza Nueva) el Teatro de Vitoria estaba más cerca del clasicismo romántico de la última época».

• **Hospital de Achuri** de **Bilbao.** En la capital del señorío Silvestre Pérez intervino en la construcción del hospital de Achuri (1817), hermosa construcción de piedra, diseñada por *Gabriel Benito de Orbegozo*, sobre una planta original y muy racionalizada, que nos recuerda los Hotel-Dieu franceses y los edificios modulares de Durand.

Iglesia de Santa María. Bermeo (B).



Fachada lateral.
Ref. gráf.: Bizkaia II, pág. 338.



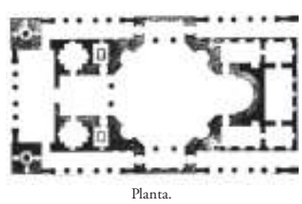
Fachada principal.



Fachada lateral.



Fachada lateral, corte longitudinal.



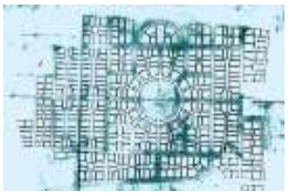
Planta.
Ref. gráf.: M.N.E. Bizkaia, pág. 40, 42.

24. J.I. LINAZASORO, Ibidem, p. 124. Desgraciadamente, esa cautivadora pureza arquitectónica hoy debe uno imaginarla más que contemplarla, `pues una pretendida adaptación a gustos modernos, bien pasajeros, lo ha despojado de su originaria pureza.
25. C. SAMBRICIO, «Un cuaderno de dibujos poco conocido: el de Silvestre Pérez en la Biblioteca Nacional». En AEA, n. 181, 1973, 45-57.
26. Según Chueca, este diseño (1807) tenía sus precedentes en el plano de Wren (1666) para la reconstrucción de Londres, después del incendio, y en el de L'Enfant de Washington.
27. A este período en el que el purismo neoclásico es ya casi una añoranza se refiere Carlos Sambricio cuando dice: «Existe, sí, un Neoclasicismo hasta casi los años cincuenta del siglo XIX, pero carece de sentido y es independiente de lo que fue aquel arte». *Silvestre Pérez, arquitecto de la Ilustración* (San Sebastián 1975), p. 28.
28. S. ARECHAGA, **A.c.**, p. 69.

La idea neoclásica de la ciudad. Los ensanches.



Plano del ensanche de Bilbao. A. Lázaro (1862).
Ref. gráf.: Hiriburuak. Bilbao, pág. 63.



Plano de reconstrucción de Donostia-San Sebastián.
Ref. gráf.: Hiriburuak. San Sebastián, pág. 52.



Proyecto de Nueva Sangüesa. Ochandategui.
Ref. gráf.: El Arte en Navarra II, pág. 536.

• **Ayuntamiento de San Sebastián**. Al año siguiente es nombrado arquitecto municipal de San Sebastián donde nos deja el impresionante Ayuntamiento, con su monumental fachada de columnas dóricas, y la bella **plaza** que le sirve de atrio. Un proyecto semejante, aunque a escala más modesta, es el que Pérez había diseñado para Bilbao varios meses antes.[29] El plano del Ayuntamiento donostiarra, concebido con la ambición de que fuera el centro de una ciudad nueva, no carece de recuerdos tradicionales pues sigue el esquema de los Ayuntamientos vascos del siglo XVIII, un poco al estilo de lo que Alejo de Miranda había elaborado para el Consistorio de Ordizia que introduce un vestíbulo columnado».[30] La dirección de las obras del Ayuntamiento de San Sebastián, que no se concluirán hasta 1832, varios años después de la muerte de Pérez, estuvo a cargo de Ugartemendía, quien, salvo en pequeños detalles, se mantendrá fiel a las trazas del proyecto.

• **Plaza Nueva de Bilbao.** Pérez sigue haciendo obras menores por toda Euskal Herria, y el año 1821, durante el período constitucional, vuelve a Madrid. Desde allí proyecta la plaza Nueva de Bilbao, distinta de la de San Sebastián, más cerrada, más afín a la tradicional plaza porticada española. Existían proyectos de Alejo de Miranda (1784) y Agustín de Humaran (1805). Silvestre Pérez propuso una planta cuadrada de 25 vanos por cada lado. Este proyecto sirvió de base para la realización definitiva que corrió a cargo de *Echevarría* y de *Avelino de Goicoechea*, que se decidieron por 18 x 20 vanos. El resultado es una plaza con edificios de tres plantas, sobre un nivel de soportales. Por lo tanto, es mucho más capaz que la que proyectaba Agustin de Humaran, que solo tenía dos alturas. El conjunto es uno de los mejores exponentes del purismo neoclásico romano.

Barrio Loza observa con lógica extrañeza que Silvestre Pérez, que manejaba el orden gigante de columnas con una soltura enorme, dada su formación romana, como puede verse en el Ajuntamiento de San Sebastián (1818) emplee en la presidencia de la plaza del Señorío (que debía ser la sede de la Diputación), pilastras de poco resalte, elegantes pero escasamente plásticas. Podría uno preguntarse, de nuevo, si el paso de los años habría ido moderando el temperamento radical del arquitecto.

Silvestre Pérez se trasladó en 1824 a Sevilla para ocuparse del puente de Triana, pero su proyecto fue rechazado. Volvió a Madrid donde murió en 1825 a los 58 años de edad.

Los preclaros ejemplos de Silvestre Pérez en el País Vasco facilitaron sin duda que aumentara la influencia que, por su medio, tuvieron desde entonces las enseñanzas de la Academia; y en ella cursarían sus estudios los principales arquitectos de la siguiente generación: Echevarría, Belaunzaran, Aguirre y demás.

Un gran urbanista: Pedro Manuel de Ugartemendía

Como hemos dicho, la construcción del Ayuntamiento de San Sebastián, trazado por Silvestre Pérez, y especialmente la de la Plaza, fue confiada a Pedro Manuel de Ugartemendía.

Este notabilísimo arquitecto guipuzcoano se había ya hecho notar diseñando varias iglesias extramuros de San Sebastián, fue llamado a trazar la **iglesia de Irañeta** que él resolvió adoptando una planta centralizada de cruz griega en la que domina la pureza geométrica de líneas y volúmenes. La destrucción de la capital donostiarra el 31 de agosto de 1813 le dio ocasión de demostrar su talento en la planificación de una nueva ciudad, en la que debían integrarse edificios ideados por Silvestre Pérez, con cuya mentalidad neoclásica y académica se sentía seguramente en total acuerdo.

Ugartemendía *construyó el Ayuntamiento de Silvestre Pérez y trazó la plaza* que le sirve de atrio. Y aunque no logró realizar su primer proyecto de ciudad moderna, consiguió que se respetaran las **Ordenanzas** para la reconstrucción de la ciudad, que él mismo había redactado, y que se fueron cumpliendo a rajatabla; por lo cual, el viejo San Sebastián es hoy una ciudad de diseño uniforme.

Comentando la arquitectura del País Vasco en esta coyuntura, Chueca Goitia juzga a Ugartemendía como «el mejor arquitecto neoclásico después de Pérez». En cuanto a su **proyecto de nueva ciudad**, Ugartemendía ideó un plan modélico sobre el cual disponemos de una extensa bibliografía. Por su claridad y brevedad nos atenemos a la descripción que, de ese primer proyecto, y del que se realizó, ha hecho recientemente el profesor Barrio Loza: «Trasladando una fórmula parecida a la de los jardines barrocos franceses, componía la ciudad como una retícula de parcelas todas iguales, a los lados de ocho calles también iguales y de una amplísima plaza octogonal al centro, más otras dos más pequeñas en dos de los lados del cuadrado. A la plaza se acogerían los edificios más representativos de la vida civil porque la iglesia de Santa María, la principal de la ciudad, se salvó de la quema, mientras a los viales se acomodaban las casas de los ciudadanos, sin jerarquía entre ellas». Pero ocurrió que los propietarios de los terrenos, que eran las principales familias de la burguesía local, no estaban por la labor de desjerarquizar el callejero; y aquel innovador plano tuvo que ser sustituido por otro que reeditaba la misma trama de la ciudad quemada, con una plaza rectangular al centro. Lo único que variaba era el concepto de los volúmenes de las casas, que se igualaron, y la composición de las fachadas, que tuvieron que atenerse a la ordenanzas dictadas por el mismo Ugartemendía.[31]

Ugartemendía reaparece en Pamplona en 1826 para encargarse de la *canalización* de aguas, pero ese proyecto, lo mismo que su traza para la *Casa Consistorial de Puente la Reina*, no se lleva a la práctica, una vez más, por parecer demasiado costoso. Colaboró con Nagusia en varios proyectos y probablemente contribuyó con su asesoramiento a que el joven arquitecto navarro llevara a buen fin sus proyectos sobre la regularización de la Plaza del Castillo.

29. «Catálogo de Edificios». *Arquitectura Neoclásica en el P. Vasco*, p. 244-245.
30. J.I. LINAZASORO, ***A.c.***, 121.
31. J.A. BARRIO LOZA, «El Urbanismo y la arquitectura del Neoclasicismo en el País Vasco». En *Revisión del Arte Neoclásico y Romántico*. «Ondare» 21, (Donostia 2002), p. 24.

Otros arquitectos del segundo período

José de Nagusia. En los últimos años de este período, durante la primera guerra carlista, en el ámbito de la arquitectura navarra destacó José de Nagusia que había colaborado con Ugartemendía en el *proyecto de la Inclusa* (1832). Fue nombrado Director de Caminos y había diseñado unos planos para *regularizar la extensa Plaza del Castillo* (1830).

• **Teatro**. José de Nagusia construyó el Teatro de cara a la plaza siguiendo en cierta medida los planos que había trazado Ugartemendía, quien a su vez se había inspirado en el desaparecido Teatro vitoriano, de Silvestre Pérez.

• **Palacio de la Diputación de Navarra**. Para uno de los lados de la plaza, Nagusia proyectó en 1840 el Palacio de la Diputación, siguiendo patrones clásicos. «La fachada principal es de dos cuerpos sobre soportales en planta baja, incorporando en su parte central un pórtico clásico renacentista, con un frontón sobre columnas en su eje, para enfatizar la prestancia del Palacio como remate del paseo de Sarasate. En cambio, los paramentos laterales recibieron un tratamiento mucho más simple, con huecos rectangulares; uno de los cuales se prolonga por la Plaza del Castillo para enlazar con el Teatro». Las obras se prolongaron mucho pero el resultado fue un gran acierto desde el punto de vista urbanístico y de la prestancia monumental que necesitaba el centro vital de la capital navarra.

Nagusia trabajó también en otro tipo de construcciones: *plazas de toros* (Pamplona y Tudela) *canalizaciones*, *puentes*, *viviendas,* etc., dejando en todas huellas de su competencia y fidelidad al neoclasicismo tardío y rodeándose de una constelación de jóvenes arquitectos que, en la tercera fase del neoclasicismo navarro, se dedicaron preferentemente a la arquitectura doméstica.

Juan Bautista de Belaunzaran (1769-1849). Natural de Andoain, residió en diversos lugares: San Sebastián, Madrid, Lekeitio –su patria adoptiva– y Bilbao. Tuvo dos hijos, Hermenegildo y Pedro, también arquitectos; y fue fecundo en su trabajo. Señalemos algunas de sus obras más significativas.

• **Casa Consistorial de Gernika.** Fue destruida en el bombardeo de 1937 y respondía al estilo de los viejos consistorios vascos del barroco tardío. Las fotografías que se conservan, por comparación con los Ayuntamientos diseñados por Martín Carrera, resultan sumamente instructivas para percibir la evolución estilística. Era un potente bloque de tres plantas; la de abajo en arcada de cuatro medios puntos sobre pilares con faja-capitel, balcón corrido en el piso noble y balconcillos colgados sobre canes talonados en lo demás. El eje de este compacto edificio lo marcaba el escudo de la villa y en lo alto el reloj.

• **Iglesia de la Asunción de Ajanguiz.** A 2 km de la villa foral se encuentra uno de los edificios que mejor acusan el proceso por el que va pasando el arquitecto guipuzcoano: la iglesia de la Asunción de Ajanguiz (1819). Para un pequeña feligresía proyecta allí una iglesia grandísima, asomada a la bella panorámica del valle. Delante de la portada se pretendía una amplia plaza desde la cual, como en Mutriku, se ascendía al templo por una escalinata. La construcción fue larga y trabajosa. El arquitecto solo pudo ver cómo los muros iban surgiendo de los cimientos. Su hijo Pedro puso el pórtico en 1860; pero la plaza nunca llegó a realizarse.

La iglesia de Ajanguiz está en sintonía con la de Bermeo y de Nabarniz, singularmente con ésta, de la que parece, como anota Barrio Loza, una reedición en formato monumental. Es precisamente lo que buscaba Belaunzaran: una monumentalidad de estirpe romana. Lo que le confiere un carácter especial es el remate en frontón triangular, roto en su base para dejar paso a una gran lucerna abierta a poniente, que recuerda soluciones de la antigüedad y neoclásicas.

Gabriel Benito de Orbegozo. Es uno de los primeros en adoptar, en el País Vasco, la columna en sustitución de la pilastra. Orbegozo se inició en arquitectura en la Escuela de Dibujo de Bilbao donde fue premiado en seis convocatorias entre 1785 y 1791.

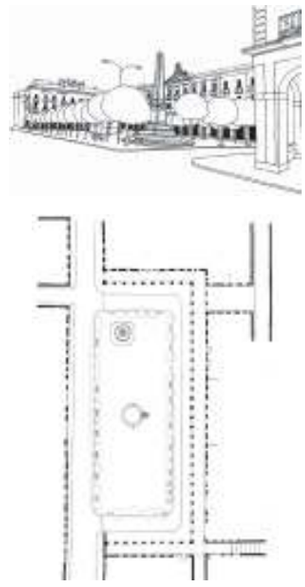
• **Hospital de Achuri** de **Bilbao**. Su obra más importante, aunque sólo sea por su carácter excepcional, es el Hospital de Achuri, del que es el principal responsable, aunque en su realización intervinieron varios arquitectos (*Humaran, S. Pérez y Antonio de Echevarría*). Como Hospital, tiene el mérito de haber sido edificio pionero organizándose en pabellones aislados, separando los distintos tipos de enfermos. Es un edificio que ha aguantado bien diferentes funciones a las que se le ha destinado en el curso del siglo XX: museo y escuela.

Es un conjunto de tipo modular como algunos hospitales ingleses y franceses: un tridente con los tres módulos dispuestos ortogonalmente a otros dos que los enlazan creando entre medio patios abiertos, perforados por amplias ventanas. Tiene, pues, una planta en peine que busca la ventilación y el soleamiento. El peine se cierra en las dos primeras plantas de la fachada a la calle. La fachada frontal forma un leve giro que puede ser criticado, pero tiene el sentido de dar remate escenográfico frontal a la desembocadura de la calle de Ronda; idea que queda enfatizada por el solemne pórtico tetrástilo, de columnas dóricas de orden gigante, que acaba recogido con pilastras en su encuentro con el edificio.

Antonio de Echevarría. «Un nombre que debe ser mirado con el mayor respeto», dice de Antonio de Echevarría el historiador Gaya Nuño, despues de describir su más notable obra: la Casa de Juntas de Gernika (1827), y es verdad que ella sola justifica tal elogio.

• **Casa de Juntas de Gernika**. El conjunto está presidido por el Árbol en cuyo entorno se sitúa, por un lado la **Tribuna Juradera,** un bello templo octástilo corintio, reflejo en miniatura del pórtico del Panteón romano y símbolo de la sacralidad con la que debían respetarse

Plaza mayor. Tafalla (N).

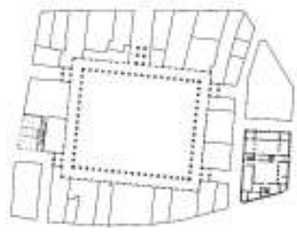


Ref. gráf.: La plaza en la ciudad, pág. 370.

Plaza Nueva. Bilbao



Alzado.



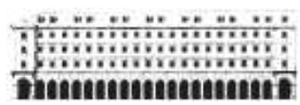
Planta general.

Ref. gráf.: M.N.E. Gipuzkoa, pág. 106.

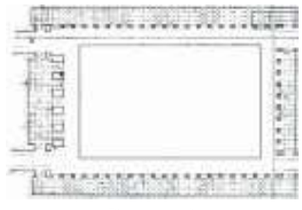
Plaza de la Constitución. San Sebastian.



Alzado



Alzado



Planta general.
Ref. gráf.: M.N.E. Bizkaia, pág. 150.


❶
DIPUTACION de NAVARRA
❸

1.- Casa de Juntas. Gernika (B). 2.- Sala principal de la Casa de Juntas de Gernika.
3. y 4.- Palacio de la Diputación de Navarra. Pamplona.



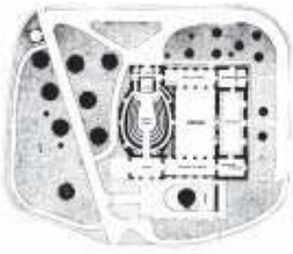
❷



❹

CASA DE JUNTAS. GERNIKA (B).





Plano general.
Ref. gráf.: M.N.E. Bizkaia, pág. 201.



Tribuna Jundera.
Ref. gráf.: País Vasco, pág. 290.

las «antiguas leyes». Es de escaso fondo, generando un espacio muy reducido, apenas suficiente para albergar los siete bancos de piedra destinados a los llamados «patriarcas» (cargos permanentes de las Juntas).

Lateralmente a este templo y mostrando su fachada al Árbol, se despliega el edificio principal en *cinco cuerpos*: El central, la sala-parlamento ovalada, a la que se penetra a través de un severo pórtico *in antis*, de base toscana. En el interior del aula, las curvas mayores del óvalo contienen tres filas de asientos de piedra (forrados de madera) para los representantes de los apoderados, corriendo otra superior, cerrada por barandilla, destinada al público. En los ejes del óvalo se disponen, en uno, la entrada, y en el opuesto, la mesa presidencial ante un arco que se abre a un ábside; y en él, un altar para la Virgen. El salón se cubre con armadura de madera. Dos galerías intermedias dejaban libre un patio interior –ahora cubierto– dando paso al archivo, situado en el ala sur; al norte iba la armería, que no se construyó.

Todo el conjunto constituye una estructura tan original y tan demostrativa de la personalidad de un gran arquitecto que a Gaya Nuño le ha hecho sospechar en una probable sugerencia de Silvestre Pérez.

FRANCISCO MARÍA DE AGUIRRE. Nació en Durango en 1795. Hoy apenas se le conoce; pero, en opinión de Barrio Loza, fue muy apreciado en su tiempo:

- convirtió en **Natxitua** una **iglesia** que amenazaba ruina en un salón columnario,
- restauró con el mismo espíritu de austeridad neoclásica la **iglesia de Irureta**,
- realizó la ampliación de la **iglesia de Mañaria** adosándole una **torre**;
- y diseñó el magnífico **pórtico de Santa María** de **Amorebieta.** (1847-49).

MARTÍN DE ECHABURU. Nacido en Durango, fue aparejador de Alejo de Miranda. Trabajó en su villa natal, y entre sus obras destacan:

- el **Cementerio de Mallabia** (1811),
- el **Hospital de Zenarruza**,
- las **Escuelas de Kalebarria** en Durango, etc.
- la **iglesia de Nuestra Señora de Idibalzaga,** en Irigoiti, es quizá su obra más notable, que, siendo de nave única, fue transformada en iglesia columnaria cubriendo la nave, antes de madera, con bóvedas bíidas.

* * *

En su nutrida enumeración de arquitectos, Barrio cita y exige un recuerdo para obras de *Manuel Ferrán de Vidaurre*, *Juan B. Escondrillas*, *Hermenegildo Belaunzaran*, *Antonio de Echanove* y varios más...



Teatro Principal (desaparecido). Vitoria-Gasteiz
Ref. gráf.: Vitoria-Gasteiz en el Arte II, pág. 470.



Palacio de la Diputación de Álava, de Juan Ángel Sáez.
Ref. gráf.: Pintura en Álava, pág. 64.



Proyecto de la nueva cárcel celular.
Ref. gráf.: Vitoria-Gasteiz en el Arte II, pág. 479.



Teatro Gayarre (desaparecido). Pamplona (N)
Ref. gráf.: Hiribuniak. Pamplona, pág. 138.

5.

■ EL PERÍODO FINAL (1841-1860)

En la década de los cuarenta, desaparecidos los entusiastas promotores de un nuevo concepto de arquitectura, el virus romántico que el neoclasicismo llevaba en su seno, se hace más visible en muy variadas formas. Decae el rigor racionalista y geométrico. Y la añoranza de tiempos pasados no se apoya en la razón sino en el sentimiento. Se presiente un próximo regreso nostálgico a la grandiosidad de las grandes catedrales medievales.

Es la época en que se hace común la sensibilidad por los problemas urbanísticos, y se siente la necesidad de honrar a los muertos con capillas y mausoleos en los cementerios, de decorar plazas, de dedicar obeliscos conmemorativos, de labrar fuentes públicas, etc. Es en ese complejo capítulo de la arquitectura donde parece que el espíritu neoclásico se resiste a desaparecer, e incluso recupera cierta prestancia. Hay momentos en la vida de algunos arquitectos en que no se quiere dar por finiquitado el gusto por los grandes modelos clásicos. Enumeremos algunos nombres en los que aún pueden sorprenderse resabios de un reciente neoclasicismo.

ANTONIO DE GOICOECHEA. Es un académico, hombre de confianza de la Diputación.

• **Iglesia de la Natividad de Nª Sª de Murueta**. De él merece destacarse lo que hizo para la armoniosa iglesia de Murueta (1851-52). De planta centrada cruciforme inscrita en un cuadrado, con los espacios rinconeros dedicados a las funciones de costumbre y con el coro encajado en alto, como se venía haciendo en Larrabetzu. Pero, a diferencia de otros lugares, aquí la cúpula se ochava y lleva linterna, como recordando las antiguas iglesias del barroco italiano. Al exterior, luce una perfecta estereotomía, y puede admirarse la suave matización de los volúmenes que van escalando hacia la linterna sin rompimientos bruscos. Estamos ya –observa Barrio Loza– muy lejos de la dureza de Bermeo.

MARIANO JOSÉ DE LASCURAIN. Es un guipuzoano que, colaborando con Silvestre Pérez, se empapó bien de su riguroso espíritu. Arquitecto e ingeniero, muy complejo, dejó en Bizkaia huellas del rigor heredado de su maestro, por ejemplo,

- en el **cementerio de Markina-Xemein** (1850), que en seguida recordaremos.
- en la **iglesia de Arbazegui**, un templo que en 1848 le encargaron de una nave con dos grandes capillas abiertas a modo de crucero.

RAFAEL DE ZAVALA. Quizá convendría aquí recordar el nombre de Rafael de Zavala a quien se debe el proyecto de ferrocarril entre Bilbao y Vitoria. Fue arquitecto muy competente. Se le deben:

- la **Casa Consistorial de Bolívar** (1857),
- la **Pescadería de Markina** (1858),
- los **cementerios de Elorrio y Abadiño**.

PEDRO DE BELAUNZARÁN. Nacido en Lekeitio en 1812 es el tercer miembro de una familia de arquitectos de gran significación en la arquitectura de Bizkaia.

Obra típica suya es el **Instituto Vizcaíno de Segunda Enseñanza** (1847), que fue demolido en 1927, y que reflejaba lo que hizo en **Aulestia**, *Casa Consistorial* (1843) y *Camposanto* (1852).

• **Ayuntamiento de Aulestia.** Su esquema responde al tipo conocido de Ayuntamientos vascos, el arquitecto se esmeró en la nitidez, sencillez y rigor de la composición, especialmente cuidando el tratamiento y combinación de los materiales.

En la urbanización de Santa Ana, en *Lamiaco-Las Arenas*, hay una **ermita** de esa advocación, neogótica, el primer exponente del historicismo romántico, que se conoce en Bizkaia. Si su traza fuera cosa suya, habría que ver en Pedro Belaunzarán al arquitecto bisagra entre dos épocas estilísticas, como Zabala, los Menchaca, Hormaeche y otros...

Martín de Saracibar. Construyó en Vitoria el Palacio de la Diputación, un edificio que mereció elogios en su momento y los sigue aún mereciendo por críticos modernos, presentado como modélico para futuras generaciones.

• **Palacio de la Diputación de Álava.** Ante todo, se estudió cuidadosamente su ubicación, de tal manera que se le viese coordinado con los otros dos grandes edificios públicos, la Plaza Nueva y el Nuevo Teatro; y en un entorno muy cercano a los muros de la villa medieval.

Su construcción fue larga (1833-1858) y dificultosa debido a los distintos enfrentamientos carlistas que jalonan la centuria y que provocaron paralizaciones.

El plan originario de un edificio de una sola planta quedó concluido en 1844, pero posteriormente, por necesidades prácticas, se aprobó la elevación de un segundo cuerpo en las partes del edificio, con evidente detrimento de la primitiva belleza.

Este palacio presenta un cuerpo central, abierto en pórtico sobre columnas toscanas que sostienen entablamento y balaustrada al que se accede a través de escalinata, y dos cuerpos laterales adelantados con respecto a la línea de la fachada del cuerpo central.

En la primera planta de los laterales se abren grandes ventanas con balaustrada de hierro, mientras que en la planta añadida en 1858, se observan balcones que recorren todo el edificio. Los correspondientes al cuerpo central son un total de cinco con balaustrada corrida de piedra y separados por pilastras jónicas. Sobre la parte central del edificio se ha colocado el escudo de la Provincia. Visto por la parte posterior, se observa cómo el cuerpo principal se conforma como eje de simetría del edificio acabando en rotonda absidial.

• **Proyecto para cárcel.** Mediado el siglo, el prestigio ganado por Martín de Saracibar le valió (1859) que le encargaran en Vitoria el proyecto para cárcel, un edificio que en su funcionalidad debió ser pionero en su sistema celular. No se ha conservado, pero las fotografías muestran que, al menos en su fachada, era de una absoluta severidad neoclásica, con frontones triangulares sobre los balcones de la segunda planta.

• **Diseño de la Plaza Mayor de Tafalla.** También se le debe el diseño de la Plaza Mayor de Tafalla cuya realización se inició en 1856. Saracibar trazó una plaza rectangular formada por tres lienzos de viviendas (como hizo Ugartemendía en su definitiva versión de la Plaza de San Sebastián), y con pórticos en la planta baja y dos pisos superiores de sencillos huecos rectangulares con balcón de hierro. El centro del frente mayor lo reservó al Ayuntamiento, realzando el cuerpo bajo por su mayor plasticidad al sustituir las pilastras por columnas adosadas a pilares y rematando este lienzo con frontón triangular.

Pantaleón Iradier. El nombre de este arquitecto está unido a un notable edificio de Vitoria, el **Instituto de Segunda Enseñanza** (actual sede del Gobierno Vasco). Se convocó un concurso público, al que concurrieron Ordozgoiti, Saracibar, Iradier y Aguirre. Y fue la academia de Bellas Artes de S. Fernando la que seleccionó el proyecto de Iradier. Quizá pensando en ese tribunal académico, Iradier prefirió volver al más estricto purismo neoclásico. El proyecto fue realizado en los años 1851-55. En él predomina la línea recta y la desornamentación, tal vez porque se quería que la forma fuera símbolo de la función: un Centro de Enseñanza debe invitar al silencio, al estudio y al rigor científico.

Eustaquio Díez de Güemes. Se trata de un arquitecto burgalés que se avecindó en Vitoria y trabajó para obras públicas a cargo de su Ayuntamiento. Intervino en la obra de los Arquillos aunque no se puede valorar exactamente su actuación. Igualmente, se sabe que participó en las obras del nuevo Hospital de Santiago.

* * *

Al margen de los grandes edificios públicos –religiosos y civiles– que acabamos de reseñar como muestra de la gran implantación que en Euskal Herria tuvo el Neoclasicismo, los límites impuestos a esta Historia nos obligan a remitir a la bibliografía y especialmente a la obra colectiva Arquitectura Neoclásica en el País Vasco, que cataloga, describe y critica obras de diverso género, a veces de menor calibre o de inferior exigencia artística: pórticos, torres, viviendas, plazas, etc. Solo nos detendremos en un capítulo que, en esta coyuntura de los siglos XVIII y XIX, ofrece especial interés por su novedad y su peculiaridad: el de los cementerios.

6.

■ Un nuevo campo del arte: el camposanto

Carlos III quiso acabar con la costumbre de enterrar en las iglesias. Pero su Reales Órdenes no se cumplieron inmediatamente y los gobiernos del siglo XIX volvieron con nuevas Reales Cédulas a ordenar que se construyeran cementerios.

Volúmenes maclados

Agregados de limpias masas rectangulares y ochavadas.



Iglesia de Ajangiz (B).
Ref. gráf.: Ibaiak eta Haranak nº 4, pág. 108.



Iglesia Lendoño de abajo. Orduña (B)
Ref. gráf.: Ibaiak eta Haranak nº 4, pág. 284.



Iglesia de Santa María. Murueta (B).
Ref. gráf.: Archivo Ostoa.

Iglesia de San Miguel. Iurreta. Durango (B).



Pórtico con arcadas.



Ref. gráf.: Bizkaia I, pág. 50.

El período final neoclásico



1.- Iglesia de Murueta (B). 2.- Plaza mayor de Tafalla (N). 3.- Diputación Foral de Álava. Vitoria-Gasteiz.



CEMENTERIO DE ABADIÑO (B).





Ref. gráf.: Bizkaia I, pág. 63.



Cementerio de Dima (B).
Ref. gráf.: Bizkaia I, pág. 424.



Cementerio de Elorrio (B).
Ref. gráf.: Bizkaia I, pág. 237.



Ermita del cementerio de Mendiluze (1917). Bermeo (B).
Ref. gráf.: Bizkaia II, pág. 339.

La importancia de los cementerios como lugar donde pueden verse obras arquitectónicas de interés viene expresada ya en las *Memorias del Vitoria de antaño* (1889), de Ladislao de Velasco,[32] y hoy nos basta visitar cualquier cementerio de nuestras capitales para comprobarlo. En opinión del arquitecto Iñaki Galarraga, «el cementerio, el cenotafio, el monumento funerario, serán los objetos que mejor expresen en arquitectura las ideas de la época». Y el ejemplo más ilustrativo al respecto es, según Galarraga, el **cementerio de Elgoibar,** donde se supo transformar dos elementos esenciales de una iglesia en ruinas, es decir, la plataforma y la portada gótica, en un cementerio que viene a ser «la expresión cabal de las ideas del pensamiento ilustrado».[33]

• **Cementerio de San Francisco en Bilbao.** En el País Vasco arraigó mucho el *cementerio porticado*. El primero de ellos en Bizkaia fue el de San Francisco, de Bilbao. **Humaran** lo diseñó en el lugar en que venían enterrando a sus difuntos los habitantes de la Villa, junto al convento de San Francisco, tal como se expresa en el plan topográfico que levantó el arquitecto en 1815.

El cementerio como tal ha desaparecido. Pero han quedado sus planos. A juicio de Barrio Loza, «la solemnidad del conjunto, sobre todo del mausoleo y la sobriedad y elegancia del patio, las calculadas proporciones, la tersura de todos los elementos hacen del diseño del camposanto de San Francisco la mejor tarjeta de presentación de Humaran».[34]

La entrada principal se plantea desde un extremo del rectángulo, viniendo desde la ría, librando la masa del convento y orientada hacia el antiguo puente de madera; en el mismo punto en que se venía produciendo el acceso natural al recinto anterior. Este eje se encuentra con otro propio del espacio cementerial y el punto de encuentro queda magistralmente enfatizado mediante una sala tetrástila cubierta con bóveda baída. Es el centro del primero de los tres módulos en que se divide todo el conjunto: la entrada, el giro, el lugar de los mausoleos, un atrio romano.

A partir de ese punto, el temenos se desarrolla siguiendo el eje principal, rematado en un extremo por la capilla y depósito en exedra, y en el otro, a través del largo peristilo, por la capilla funeraria. La prestancia de la capilla, de planta centrada, se expresa mediante su acceso: un pórtico con frontón, distilo, *in antis*, con severas columnas dóricas de tamaño doble que las que rodean el patio. El núcleo de la capilla se constituye en forma de cilindro cupulado, con cuatro nichos que se abren a él, en cuya sección se puede inscribir, al igual que en el Panteón romano, una esfera. Todo ello presenta un sabia y jerárquica articulación de los volúmenes de las distintas partes.

• **Cementerio de Santa Isabel en Vitoria.** Del cementerio de Santa Isabel, se sabe que fue degradándose con los años, y necesitó una remodelación hacia 1845. José Cola y Goñi en su escrito *Necrópolis vitoriana,*[35] dice que causaba admiración a viajeros extranjeros que lo comparaban con el cementerio del Père Lachaise (Paris); y en la descripción que el mismo autor hace de algunos mausoleos se ve que se mezclaron elementos clasicistas con otros que muestran una incipiente preferencia por rasgos neogóticos.

• **Cementerio de Markina.** En el cementerio de **Markina-Xemein**, el arquitecto **Mariano José de Lascurain**, antes citado, recuperó formas de la tradición histórica griega y egipcia. Aparte su clara composición, tiene la ventaja de haber llegado casi intacto hasta nosotros.

Tiene un recinto rectangular, cerrado por muro liso, en el cual se abre la puerta y del que solo se destaca la capilla; un pórtico perimetral a dos aguas, sobre columnas dóricas estriadas –seis y diez en cada lado–, en las que se apoya una cubierta de tejavana a dos vertientes; la capilla al fondo, presidiendo el recinto; y los dos ejes perpendiculares que se marcan en el patio. La fachada de la capilla presenta una silueta trapecial rematada en acróteras. La portada también ofrece reminiscencias de lo griego y lo egipcio, combinados con naturalidad. Se diría que se haya querido expresar con claridad y cierto romanticismo la idea de perennidad.

• **Cementerio de Mallona. Bilbao.** Otra obra notable que, en su conjunto, solo conocemos por fotografías es el cementerio de Mallona, obra de **Juan Bautista de Belaunzarán.**

Situado en lo alto de las Calzadas de Mallona, acceso obligado desde Bilbao, se abría a ellas a través de una monumental puerta en arco triunfal, que es lo que queda en pie. Luego, mediante larga escalinata, se accedía a la plazoleta principal, valorándose el recorrido, obligado por la topografía.

El recinto principal era rectangular –91 x 78 m– y estaba rodeado por un pórtico de columnas dóricas sin basa, y presidido por la capilla, monumental ejemplo de iglesia central con planta octogonal inscrita en un rectángulo, presidida por un soberbio pórtico tetrástilo de columnas dóricas a la romana, coronadas por un entablamento con triglifos y frontón sobre cornisa mutulada. Como se ve, una construcción, no exenta de sugerencias románticas, pero llena de continuas referencias a Roma, a Villanueva, y a Silvestre Pérez.

• **Cementerio de Dima.** El cementerio de Dima, obra del arquitecto **Cristóbal de Bernaola** está situado en una ladera, junto a la iglesia de San Pedro. Sufrió dos importante ampliaciones que hicieron pasar la superficie del recinto de 130 a 4.000 m^2. Se conservan la puerta de entrada y la capilla. La primera, un edículo adintelado, basa su fuerza expresiva en la sobriedad de la molduración, no carece de algún defecto de composición, fundamentalmente en lo que respecta al apoyo del entablamento sobre las pilastras. «La capilla, situada como templo en un témenos al final de una escalinata y contra el fondo montañoso, es un pequeño tesoro –en el sentido griego– tetrástilo entre dórico y toscano, con problemas de proporción y de acabado constructivo. Pero la apariencia y la ubicación son lo más destacable del conjunto».[36]

32. Cit. Por S. ARECHAGA, **A.c**., p. 59.
33. I. GALARRAGA, «Ideas de arquitectura y algunos arquitectos vascos en los siglos XVIII y XIX». En *Arte Vasco* (San Sebastián 1982) p. 229.
34. J.A. BARRIO LOZA, **A.c.**, en *Arquitectura Neoclásica*... p. 90.
35. Cit. Por S. ARECHAGA, **A.c**., p. 59.
36. VV.AA. *Arquitectura Neoclásica en el País Vasco*. Catálogo de Edificios, p. 360.

• **Cementerio de Aulesti.** El cementerio de Aulesti (Murélaga), diseñado por **Pedro de Belaunzaran** en 1855, está igualmente transido de citas helénicas. La planta es un gran témenos cuadrado en el que se engarzan otros dos cuadrados pequeños sobre el eje central –el de la entrada en un lado y el de la capilla al fondo–. El pabellón de acceso presenta una fachada entre griega y egipcia, que remarca la puerta.

Esta tiene una composición arquitrabada, rematada en las esquinas con pilares apiramidados (¿evocación de pilonos egipcios?); a la puerta se superpone un arco escarzano, rematado con una cubierta a dos aguas, sobre pilares con un capitel mínimo, y una cornisa.

La capilla, perfecta de proporciones, se muestra al interior del recinto como pequeño tesoro *in antis* y distilo, de soportes pareados en profundidad –columna exterior y pilar interior–, con el mismo perfil. Como en Dima, una vez más, el conjunto queda enriquecido por el espléndido paisaje del fondo.

• **Cementerio de Abadiño.** Especialmente monumental es el cementerio de Abadiño, obra del arquitecto **Rafael de Zavala** (1854-59). Aquí el reciente porticado se resuelve como un peristilo romano –de 10 columnas por lado– del que nada se destaca, pues incluso la capilla solo asoma tímidamente por encima de la cubierta del pórtico. Se ha preferido un orden toscano muy alargado, con una solución de esquina a base de semicolumnas adosadas en ángulo a un pilar de mayor inercia. La entrada se marca mediante una pantalla columnaria toscana, engarzada al muro perimetral y rematada con frontón.

7.

■ Las artes figurativas del neoclasicismo vasco

El historiador que, dejando a su espalda los excelentes arquitectos neoclásicos cuyas obras hemos reseñado en páginas anteriores aborda el campo de las otras artes plásticas pronto se da cuenta de que intenta atravesar el desierto. Antonio Gaya Nuño que, en el volumen de *Ars Hispaniae* consagrado al arte español del siglo XIX, inicia su exposición criticando a quienes omitían todo esfuerzo de investigación sobre los escultores y pintores de ese siglo y se limitaban a aquellos que podían clasificarse dentro del círculo de Goya, no dedica ni un solo párrafo a posibles artistas plásticos de Euskal Herria en ese siglo. Tanto Gaya Nuño como Pedro Navascués y Sánchez Cantón, en sus respectivos trabajos sobre el arte español del siglo XIX, deben esperar al Impresionismo de fin de siglo para citar algún nombre vasco (¿Beruete, Regoyos?), digno de recuerdo. Lo demás es silencio.

Y, aunque esté algo justificada la observación de Sánchez Cantón de que «nuestra escultura del siglo XVIII es en gran parte incógnita», es forzoso confesar que a esa falta de estima e interés por parte de los investigadores corresponde una realidad histórica que duró casi un siglo: la carencia de iconógrafos de auténtica calidad artística en el País Vasco. Éste es un fenómeno que merecería un serio análisis por parte de los filósofos de la historia del arte en Euskal Herria,[37] porque a él se debe en gran medida la fama, extendida en ciertos medios en un tiempo relativamente reciente, de que el vasco ha sido tradicionalmente incapaz para la verdadera creación artística.[38]

Dicho ésto, advirtamos en seguida que el asunto de la inexistencia de escultores y pintores de valía en esa época se complica con el problema de la definición de lenguajes estilísticos cuando se trata de la artes figurativas. Porque lo que el historiador constata es que, si es relativamente fácil definir el lenguaje formal de la arquitectura neoclásica frente al último barroco, no lo es cuando se trata de la escultura. Aquí la cronología vacila, y no resulta determinante. Hay en España artistas plásticos a quienes los historiadores califican de rococós cuando otros los sitúan entre los neoclásicos. Baste citar un par de casos; el del célebre imaginero murciano Salzillo, que trabaja en la segunda mitad del siglo, y a quien Elías Tormo lo califica de «apasionado por lo bonito», es decir, rococó; y el más cercano a Vasconia y académico, Luis Paret y Alcázar, a quien por sus pinturas de Viana en 1787-1789 muchos le califican igualmente como rococó.

Por otra parte ¿hasta qué punto, en Vasconia y en España en general, la carencia de iconógrafos neoclásicos no debiera interpretarse como pervivencia de un tardío rococó resistiéndose al espíritu del neoclasicismo?

Es reseñable que, en general, se observa una inclinación estilística hacia los principios neoclásicos en escultores que recordamos antes por su lenguaje rococó:

- **Francisco Azurmendi** y **Juan Bautista de Mendizábal II**, ya citados en el capítulo anterior,
- y **José de Mendizábal**, autor del *paso de la Flagelación* para la parroquia de *Santa María de Orduña* (1800).

También recordaremos que, con demasiada frecuencia **la autoría** directa de las esculturas es casi siempre incógnita.[39] En todo caso, no es fácil precisar hasta qué punto, cuando citamos esos nombres, estamos nombrando a verdaderos escultores o mas bien a ensambladores y ejecutores de retablos. En esta época se constata, como en el período barroco, que frecuentemente la labor del arquitecto o ejecutor del retablo y el imaginero parecen coincidir en la misma persona. Por solo citar un ejemplo, recordaremos que el **sagrario de Peñacerrada** en forma de templete circular fue construido en 1804 por **Pedro Martínez de la Hidalga** «uno de los escultores y arquitectos más notables de Álava en esta época».[40]

● La escultura neoclásica

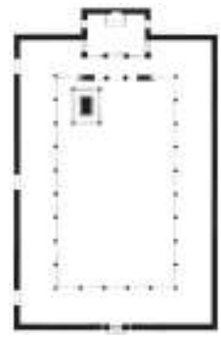
Leyendo a Winckelmann o contemplando las esculturas de Canova, no es fácil desprenderse de la idea de que una escultura neoclásica necesita el *mármol* como soporte. Las imágenes en *madera policromada* de nuestros ima-

CEMENTERIO DE MARKINA-XEMEIN (B).





Alzado.



Plano.



Fachada principal.



Ref. gráf.: M.N.E. Bizkaia, pág. 290.



Capilla funeraria. Ermita Santa Catalina de Barriozabaleta. Elorrio (B).
Ref. gráf.: Bizkaia I, pág. 236.

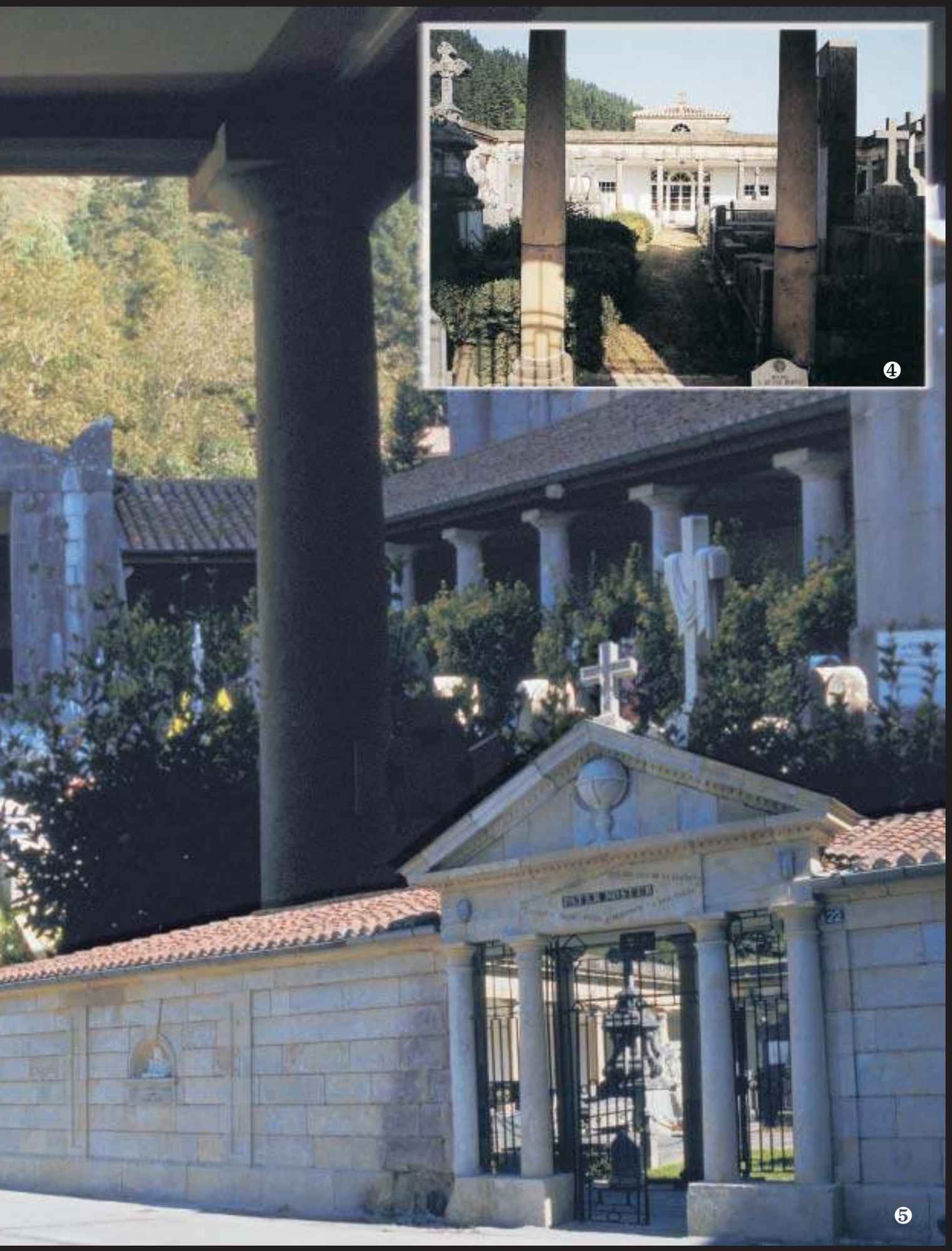
37. Julen Zorrozúa ha sugerido algunas de las causas que posiblemente influyeron en esta decadencia: la reducción del espacio disponible en las nuevas estructuras (de los retablos), la escasa demanda de imaginería tras la gran explosión imaginera de siglos anteriores que colmó sobradamente todas las necesidades, y la falta de artistas profesionalmente dedicados a esa labor. En *Revisión del Arte Neoclásico y Romántico*, «Ondare» 21, p. 59.
38. Más adelante criticaremos las opiniones a este respecto del médico-pintor Victoriano Juaristi, trasmitidas por Flores Kaperotxipi en su *Arte Vasco* (Buenos Aires 1954), pp. 118-121.
39. Sobre la importancia de los arquitectos en la retablística de este momento histórico y sobre la periodización de su tipología, véaae el trabajo de Julen Zorrozúa en *Revisión del Arte Neoclásico y Romántico*. «Ondare» 21 (Donostia 2002).
40. En *Álava en sus manos*, IV, p. 187.

El camposanto neoclásico



❶
❷
❸

1, 4 y 5- Cementerio Elizalde. Abadiño (B). 2.- Cementerio de Markina-Xemein (B). 3.- Cementerio de Durango (B).



RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA DE LA ASUNCIÓN. ERRENTERIA (G).



Ref. gráf.: País Vasco, pág. 295.



Ref. gráf.: Retablos II, pág.935.

PROGRAMA ICONOGRÁFICO

A. Asunción
B. Santísima Trinidad
a. Ángeles



Retabalo mayor de San Pedro. Araia (A).
Ref. gráf.: Retablos II, pág. 938.

41. **O.c.**, p. 59.
42. «Las artes en la Edad de la razón. El Neoclasicismo». En *Álava en sus manos*, IV, 182.

gineros del siglo XVIII tienen poco que ver con los criterios estéticos de Winckelmann que recomendaba a los artistas de su tiempo la búsqueda de la «**belleza ideal**». Pretender ante todo la *expresión* era, en el pensamiento de la estética ilustrada, atentar contra la belleza. El fin del arte, para los idealistas italianos del momento y para sus corifeos Winckelmann y Lessing, era la forma pura; la belleza, decían, «es como el agua»; tanto mejor cuanto menos sabor tenga». Era precisamente lo que no se podía exigir a un escultor de la mejor tradición hispánica.

Advirtiendo que en este País la escultura en un **material** distinto de la madera es rarísima (un grupo de la *Asunción* del *retablo de Renteria* (Gipuzkoa) por **Alfonso Giraldo Bergaz**, y un *medallón de mármol en La Antigua de Orduña*), Julen Zorrozúa señala que las imágenes de los retablos de estas décadas «se hacen más estáticas, con actitudes serenas y paños menos volados, y menos expresivas ya que se busca la idealización de los rostros».[41]

Lo que sí parece evidente es que, dentro del terreno religioso, es en las estructuras retablísticas donde mejor y con más abundancia que en la imaginería exenta se hace realidad el estilo neoclasicista.

En cuanto a la **temática** se advierte que, manteniendo los *temas fundamentales cristianos* (Cristo crucificado, la Virgen María y los patronos titulares de las parroquias), toman un cierto relieve las devociones a San José, al Ángel de la Guarda y a las Benditas Ánimas del Purgatorio.

Hay también ejemplos de *escultura civil*, generalmente de carácter conmemorativo y de ornamentación de calles, plazas y edificios públicos, cuya responsabilidad recae casi siempre en académicos foráneos, como fueron **Robert Michel**, **Alfonso Giraldo Bergaz**, **Carlos Imbert**, etc.

Puede señalarse que, en estos años de grave inestabilidad política en el País Vasco, hay una considerable contribución de escultores de fuera.

NAVARRA

Cuando los especialistas en la historia del arte neoclásico en Navarra quieren citar escultores que dejaron obras en el Reino, se ven obligados a recurrir a nombres foráneos:

- el académico **Robert Michel** que, en realidad, fue un barroco tardío y revisionista de su propio estilo, autor del sepulcro del Virrey Conde Gages (1767),
- el riojano **Francisco de Sabando** y al zaragozano **Francisco Abella** que labraron los capiteles corintios del pórtico catedralicio;
- otros, nada famosos, como **Antonio Salanova**, **Luis de Boccia** y **Carlos Pedduzzy** que trabajaron motivos escultóricos en el templete de San Fermín de su capilla pamplonesa (1819);
- otros más conocidos, como el romántico barcelonés **José Piquer**, que realizó en mármol blanco el mausoleo de Espoz y Mina para el claustro de la catedral iruñesa;
- y al madrileño **Luis Paret**, más célebre como pintor, autor de fuentes y de algunos monumentos urbanísticos con carácter conmemorativo o simple adorno en Pamplona y en Bilbao.

ÁLAVA

Igual perplejidad asalta a quienes buscan escultores neoclásicos en Álava. Hubo profesionales de la talla policromada al servicio de una imaginería siempre necesaria en iglesias y conventos; pero no auténticos creadores. Son artesanos que aparecen constituidos en familias cuya comunidad de lenguaje parece imponerse como ley por encima de cualquier apetencia de estilo personal.

TALLER DE LOS VALDIVIELSO. De estas familias, la más sobresaliente y la más popular por el espíritu y la extensión de su obra fue la fundada por Gregorio Valdivielso, un escultor burgalés que acabó instalando su obrador en Payueta.

• **Gregorio Valdivielso**. Talló en estilo rococó:

- las *imágenes* de los **retablos** de *San Martín Galvarin* y de *Apellániz*,
- y la **sillería de la sacristía** de *Santa Cruz de Campezo*.

• **Mauricio Valdivielso**, hijo de Gregorio, fue el imaginero más ilustre de la familia y a quien se le apellidó «el santero de Payueta». En 1802 trasladó su taller a Vitoria. En algunas de sus obras se puede advertir que las normas académicas de la Ilustración le influyen en cuanto que refrena el aspecto expresivo de sus figuras:

- el *Ecce Homo* de **Betoño**,
- el *San Sebastián* y la *Virgen del Rosario* de la parroquia de **Elorriaga**.

Pero la corrección y el refinamiento formal en casi todas sus imágenes demuestran que nunca se desprendió de las exquisiteces del rococó.

• **Alejandro** e **Inocencio Valdivielso**, sobrinos de Mauricio, continuaron con las labores de su taller, trabajando frecuentemente juntos en los mismos encargos. A ellos se deben:

- la *Virgen Blanca* que se halla en el Portalón de Vitoria
- y la *Virgen Blanca* de la capilla de esa Virgen en la parroquia de San Miguel.

Con la muerte de Inocencio en 1874 se da por concluido el trabajo de este círculo familiar.[42]

TALLERES DE LOS MORAZA. Otro de los talleres conocidos de la época, y ligado en cierta medida a los Valdivielso, fue el de los Moraza.

• **Manuel de Moraza** construyó o reformó gran número de retablos en Álava y colaboró con Gregorio de Valdivielso en:

- los **retablos** *de San Martín Galvarín* y en *San Román de Campezo*,
- en la **sillería de la sacristía** *de Santa Cruz de Campezo*.

• **José de Moraza**, su hijo, colabora con él, pero aparece más bien como arquitecto o ingeniero de retablos.

• **Benigno de Moraza**, hijo de José, trabaja al lado de Mauricio de Valdivielso. De su familia es el más fiel a los cánones neoclásicos. Su labor se alarga en un prolongado arco entre 1789 y 1832; y entre sus obras destaca el *retablo de Asteguieta*.

Taller de los Rubio. Una saga famiiar similar a la de los Valdivielso y los Moraza es la de **los Rubio**, a quienes se debe:

- el **retablo mayor** *de Audicana*, trazado por **Manuel Martín** de Carrera (el arquitecto cuya obra reseñamos en el capítulo anterior), y en el que la imaginería nació de la gubia de **José de Murga**;
- los **retablos laterales** *de Elorriaga*.

A veces la talla escultórica parece confiada al «santero de Payueta». Con éste colaboró en los **retablos laterales** de *Heredia* (1803) el imaginero y «maestro dorador» **José L. de Torre,** que fue también un activo pintor.

• La pintura neoclásica

Dos nombres dominan el panorama pictórico español en la segunda mitad del siglo XVIII. Ambos procedían del extranjero, contratados por el monarca Carlos III: el italiano *Tiépolo* era el que detentaba el máximo prestigio en el campo de la pintura mural, y el bohemio *Antonio Rafael Mengs*, máxima autoridad en lo referente a decoración, a la pintura religiosa, y la de tapices y retratos, en una pintura influida por los grandes renacentistas Rafael, Correggio y Giorgione.

Sobre todo, como teórico del arte, supuesta su amistad con el filósofo historiador Winckelmann, Mengs dictaminaba en todo lo referente al «buen gusto» y al «reformismo ilustrado» de las Artes en general. Llegó a España gozando de un enorme prestigio ganado en Roma, Dresde, Viena y Nápoles. Su autoridad en la Academia tuvo que influir muy poderosamente en los artistas vascos que pasaron por Madrid; y ejemplos muy significativos tenemos en la extrema dureza y desprecio con el que algunos de estos hombres se despacharon en los dictámenes e informes que daban de los proyectos de sus colegas vascos y navarros cuando no se atenían rigurosamente a los principios de la Academia.[43]

• Los pintores vascos del neoclasicismo

En cuanto a la pintura neoclásica en Euskal Herria nos vemos obligados a repetir lo dicho a propósito de la escultura. Lamentando el escaso interés que los historiadores españoles han mostrado hacia los pintores de la primera mitad del siglo XIX que no entraban en el círculo de Goya, Gaya Nuño intenta rescatar, y lo logra con éxito, un elenco bastante nutrido de nombres que merecen, a su juicio, un estudio serio. Pero, una vez más, en esa lista no encontramos ningún nombre vasco.

La Real Orden de 25 de noviembre de 1777 prohibiendo el empleo de la madera en la construcción de retablos, mobiliario y techumbres tuvo que influir en la desafección que se produjo respecto a un sector del arte imaginero –el de los retablos– que había sido contemplado como honrosa gala de comunidades parroquiales en siglos precedentes.

Por otra parte, la primacía que el Neoclasicismo daba a la arquitectura y a la esplendidez de sus estructuras obligaba a los profesionales de otros géneros a inclinarse a la pura ornamentación más que a la figuración. De ahí que el campo más amplio y casi absorbente en el que se ejercitaron fue el del policromado y dorado. Además, la restricción que se impuso, con motivo de las guerras del fin del siglo, al uso del oro en la decoración artística contribuyó al mismo resultado.

Se fue imponiendo la costumbre de decorar los elementos de la arquitectura mobiliaria inmediatamente después de su construcción mediante una policromía destinada a imitar diferentes tipos de mármoles y jaspes todo lo que estaba desornamentado. Hay incluso capiteles que imitaban el bronce y fustes columnarios que pretendían ser de jaspe. En este compendio histórico no juzgamos necesario detenernos ni siquiera a enumerar obras y artistas (en algunos casos constituyendo dinastías o sagas familiares) que tuvieron que cultivar este tipo de actividad artesana.

Lo que acabamos de decir no implica que en esta época no se cultivara en absoluto la pintura figurativa mural y sobre lienzo. Es verdad que, en general, se observa un exceso de imitación o copia de modelos foráneos –Carreño, Ribera, Murillo, etc.– conocidos directamente o por grabados, como en siglos anteriores. Y, desde el punto de vista estilístico se constata que se sigue incluso la evolución de los modelos a quienes se imita, pasando de los grandes coloristas de los siglos XV y XVI a la discreción cromática y las gamas frías de los grandes maestros del XVII: Velázquez, Zurbarán, etc.

Recordaremos aquí, entre otros, a algunos pintores del último tercio del siglo XVIII, ya citados en el capítulo anterior:

• **Antonio González Ruiz**, navarro que pintó para las Juntas Generales de Álava la conocida *Alegoría de San Prudencio y Álava* (1763-65),

• **Antonio Carnicero** que realizó, en 1800, los **retratos** de algunos ilustres miembros de dicha Institución.

• **José López de Torre**. Es igualmente de destacar la figura de este alavés que se distinguió preferentemente como policromador y dorador de retablos, pero que fue también pintor figurativo. Tuvo una larga vida y su actividad fue igualmente prolongada de 1778 a 1828. Pintó algunos lienzos con efigies de santos para la sacristía de Peñacerrada, escenas de la Pasión para la sacristía de Betoño, figuras de ángeles para el altar mayor de Ocáriz, otras imágenes para decorar retablos en las iglesias de Heredia, de Arcaya, de San Juan de Salvatierra, etc. Aunque cronológicamente debiera ser

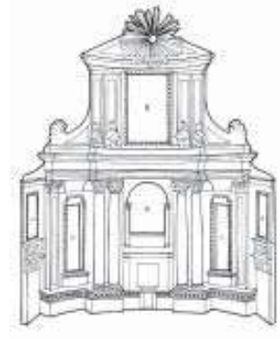
Basílica de Santa María. Donostia-San Sebastián



Ref. gráf.: Archivo Iñaki Aguirre.



Ref. gráf.: Archivo Iñaki Aguirre.



Ref. gráf.: Retablos II, pág. 926.



Retablo de Santa Catalina.
Ref. gráf.: Archio Darío Garrido.

43. **V.** los artículos publicados por J.J. AZANZA LOPEZ y Sara MUNIAIN EDERRA en *Revisión...*«Ondare» 21,



❶



❸



❷

1.- "Cristo". Iglesia de San Vicente. Donostia-San Sebastián. 2.- "San Sebastián". Taller de los Valdivielso. Iglesia parroquial de Elorriaga (B). 3.- "Cristo yacente". Basílica de Santa María. Donostia-San Sebastián. 4.- "Relieve de las Ánimas". Taller de los Valdivielso. Capilla de Santiago en la Catedral de Santa María. Vitoria-Gasteiz. 5.- "Virgen Blanca". Taller de los Valdivielso. Capilla de la Blanca en la Parroquia de San Miguel. Vitoria-Gasteiz. 6.- Sepulcro de Espoz y Mina. Claustro de la Catedral de Pamplona.





❺



❹

LUIS PARET



Óleo. "El Arenal" (1784).



Plaza del Castillo. Viana (N).
Ref. gráf.: El Arte en Navarra II, pág. 548.



Carlos III almorzando ante su corte.
Ref. gráf.: El Prado, pág. 74.

neoclásico, López de Torre se mantiene más bien fiel al rococó, es poco creativo, pues se ve que copia mucho de anteriores maestros, y nunca supera la medianía.

A él se le atribuyen las figuras de santas pintadas a ambos lados del **retablo mayor** *de Santa María de San Sebastián,* trazado por Diego de Villanueva.[44]

• **Luis de Boccia**. En esa misma basílica donostiarra, el gran lienzo representando el *martirio* del **titular** de la ciudad ha sido atribuido al pintor **Luis de Boccia** (1819).

• **Antonio de Zabala**, el pintor guipuzcoano es el autor del cuadro de la *Asunción* que preside el **retablo mayor de Tolosa** que diseñó, como dijimos, Silvestre Pérez. Por encima de esta serie de profesionales del pincel sobresale con indiscutible ventaja un artista foráneo que dejó obra de gran calidad en Bilbao y Navarra: Luis Paret.

• La obra vasca de Luis Paret y Alcázar

Había nacido en Madrid en 1746, y todavía niño ingresó como alumno en la Real Academia de San Fernando. Pronto fue distinguido con premios y logró el favor del príncipe Luis, hermano del Rey; una protección que, junto con la de Mengs que también mostró aprecio por su pintura, propició que fuera beneficiado con una pensión para ir a Roma. No hay apenas noticias de su residencia en la capital del arte donde estuvo tres años: de 1763 a 1766.

Al regresar a Madrid se dio a conocer muy pronto como artista superdotado por su dibujo y su sentido del colorido, alcanzando un éxito extraordinario con su cuadro: **Carlos III comiendo rodeado de su Corte**. Un cuadro de género, probablemente inspirado en obras de los maestros franceses del rococó. Se le ha llamado, y no sin razón, el Watteau español. No cabe duda de que cuadros como el citado y **La tienda de telas** (1772) recuerdan mucho el arte exquisito del gran artista francés. De esas pinturas opina justamente Sánchez Cantón que «no están lejos de la obra maestra». Por razones todavía no muy aclaradas, que probablemente tienen más relación con la vida moral que con la política, Paret fue deportado a Puerto Rico en Setiembre de 1775. Desde allí logró pronto el regreso a España con la condición de residir lejos de la Corte.[45]

En 1779 se le encuentra domiciliado en Bilbao, donde se casó. En el Señorío se dedica a la pintura, preferentemente religiosa, al grabado y al diseño de arquitectura urbanística.

• **En Bilbao**:

- diseñó un monumento para la Semana Santa,
- un tabernáculo para la parroquia de Santiago, y
- dos fuentes para la villa.
- Trabajó en la capilla del palacio Cortázar,
- y en la decoración y oratorio del Ayuntamiento;
- Pintó paisajes de la ría
- y un cuadro para la parroquia de Larrabetzu.

En 1786 Carlos III le encarga vistas de los puertos del Cantábrico asignándole un sueldo de 15.000 reales, debiendo entregar dos obras al año. En el Museo de Bilbao y en colecciones privadas bilbaínas se hallan algunos lienzos pintados por Paret durante su estancia en la villa.

• **Capilla de San Juan del Ramo. Viana.** Pero la obra más importante de Luis Paret y Alcázar va a realizarla en Viana, donde le encargan la decoración de la capilla de San Juan del Ramo en la *parroquia de Santa María*.

Se trata de una capilla que se abrió en el muro de la iglesia, en la parte trasera del lado del Evangelio, conforme a la traza del maestro *Francisco de Oteiza*. Es de planta cuadrada y se cubre con cúpula sobre pechinas y linterna; en 1787 estaba ya concluida y preparada para su decoración.

Contratado para decorarla, Paret preparó concienzudamente sus bocetos (que hoy se guardan en el Museo del Prado) y pintó al temple en las **pechinas** cuatro figuras sedentes como alegorías de la Santidad, la Sabiduría, la Constancia y la Castidad, todas ellas bellísimas de aspecto, portando sus atributos simbólicos, inspirados en la iconología de Ripa.

En la **bóveda** semiesférica de la capilla, dividida en cuatro sectores curvos, Paret pintó cuatro escenas de la vida del Bautista: Para una de ellas, la vida de Juan en el desierto, se sirvió de un relato de la Leyenda Dorada referente al texto del Evangelio de Lucas en el que el ángel Gabriel anuncia que el Bautista «no beberá vino ni licor». Las otras tres pinturas presentan al santo Precursor predicando a las gentes, apresado ante Herodes y su mujer, y conversando con un discípulo. En todas esas escenas, la figura del Bautista se presenta siempre con rasgos hercúleos y grandiosos, sugiriendo cierto miguelangelismo; todos los otros personajes se diseñan con un dibujo magistral, y un colorido brillante y casi transparente en el que predomina la gama fría, y cada escena en su conjunto está armonizada con un extraordinario sentido de la composición.

Desde Madrid el artista envió dos grandes lienzos pintados al óleo para colocarlos a ambos lados de la entrada de la capilla como introducción a los episodios de la vida del Bautista. Los **dos óleos** se refieren a momentos anteriores a su nacimiento:

- el **anuncio del ángel a Zacarías**
- y la **Visitación de la Virgen María a su prima Santa Isabel**. Son muy visibles las firmas: *Ludovicus Paret anno 1787* en el primero, y *1788* en el segundo. Son dos composiciones magistrales realizadas en un estilo que busca la grandeza tanto en los personajes y en sus actitudes y movimientos como en la complejidad y armonía de la composición.[46]

Paret trabajó también **en Pamplona** aportando proyectos para obras urbanísticas y de decoración del Ayuntamiento.

Valoración. El Marqués de Lozoya considera a Paret como «el más insigne pintor español del siglo XVIII, excluido Goya». Su obra pictórica en Viana es sin duda lo más artístico

44. V. R. BARTOLOME GARCIA, «Aproximación a la figura del pintor vitoriano José López de Torre; y por el mismo, «Las Artes figurativas del Neoclasicismo en Álava». En *Revisión*... «Ondare» 21 pp. 193-208 y 209-234.

45. Sobre la vida y obra de Luis Paret y Alcázar, véase: M.C. CATURNA, *Paret, de Goya coetáneo y par.* (Zaragoza 1949); Osiris DELGADO, *Luis Paret y Alcázar, pintor español* (Madrid 1957); Francisco SANCHEZ CANTON, *Pintura y Escultura del siglo XVIII.* En A.H., XVII, p. 134 ss.; Ana Mª ARIAS DE COSSIO, «Pintura». En *Historia del Arte Hispánico,* 3ª Parte, pp. 255-258 ; Juan Cruz LABEAGA, «Algunas noticias sobre la estancia del pintor Paret en Bilbao». En *IX Congreso de Estudios Vascos* (Bilbao 1984), pp. 449 ss.; Idem: «Las pinturas de Luis Paret en Viana». En *Historia del Arte en Navarra*, n. 35. Ed. «Diario de Navarra», s.d.; J.E. URANGA, «El arte de Luis Paret en Navarra». En *Vida Vasca,* XXVIII, 1951, 134-136.

46. Véase una buena descripción de esta obra de Paret en CMN II, 2ª, pp. 556-558.

que ha quedado de la pintura del período neoclásico en Euskal Herria. A la obra de Paret en Viana quizá habría que denominarla simplemente *clasicista,* más que *neoclásica,* por sus reminiscencias miguelangelescas. En todo caso, algún acercamiento al neoclasicismo hay en ella, en cuanto se aleja de su juvenil rococó. Al señalar períodos en su carrera artística y enjuiciarlos, Ana María Arias de Cossío subraya «la actitud del culto a la línea, que inauguró el neoclasicismo y que Paret cultivó con la dignidad de estilo que le caracteriza».[47]

8.

■ Síntesis

• La ilustración y la creatividad artística

Tras este rápido repaso histórico al arte neoclásico en Euskal Herria, lo primero que, con cierta extrañeza, constata el historiador es el entusiasmo con el que los arquitectos del siglo XX comentan las realizaciones de la arquitectura en esa época. Quizá –piensa el historiador– son ellos, los arquitectos, los que con más evidencia perciben que, si el arte debe reflejar las aspiraciones e ideales de la sociedad en que viven, los constructores del Siglo de las Luces hicieron lo que debían hacer, y tal sumisión a «los signos de los tiempos» no fue óbice para que los más dotados de ellos realizaran obras maestras.

Con todo, una reflexión se impone al estudiar el Neoclasicismo como un período de la Historia del Arte. El Neoclasicismo fue un fenómeno inseparable del movimiento general europeo hacia una mayor y más extendida cultura. No puede negarse que la Ilustración fue beneficiosa y eficaz para el progreso de la cultura en España y en Vasconia en particular, como han sostenido algunos brillantes pensadores del siglo XX: José Ortega y Gasset, Eugenio D'Ors, Gregorio Marañón, Jean Sarrailh, etc.

Otra cuestión es si fue útil para el fomento de la auténtica creatividad artística. Ya advertimos en su momento que, frente a los juicios elogiosos de los intelectuales citados, hay otros muchos historiadores que afirman sin ambages la decadencia del arte en la península durante la segunda mitad del siglo XVIII. Hemos insistido en ello y, al abordar el tema de la deuda que la cultura hispánica tiene con la Ilustración, nos vemos obligados a puntualizar las limitaciones que implicaba ese movimiento que invadió e influyó en toda Europa.

• Tres aspectos de la cultura ilustrada

A nuestro juicio, son tres los aspectos de la cultura ilustrada que no podían ayudar a un desarrollo positivo del arte.

Ante todo, y es la **primera limitación**, el arte no puede progresar sin libertad, y no hay libertad cuando se trata de canalizarlo desde fuera, y esto fue lo que pretendió el Estado. Sin duda con la excelente voluntad de fomentar la más alta cultura para el pueblo, los monarcas y ministros ilustrados intentaron, mediante la fundación de **Academias**, todas sometidas a los dictámenes de la *Real Academia de San Fernando*, controlar, dirigir e imponer su ideología en todas las empresas artísticas, especialmente las de carácter público. Tal situación tuvo las ventajas de ser un Despotismo **Ilustrado**; pero también los inconvenientes de ser **Despotismo**.

Algo de esta opresión estética habían conocido y experimentado, por ejemplo, ya en el siglo anterior, los dramaturgos en la Francia de Luis XIV, y cuantos en España se sintieron (como Luzán en su *Poética*) subyugados por las leyes (las tres unidades) de la recta composición teatral.

Una **segunda limitación** del arte neoclásico está vinculada con la norma de la **utilidad** que guiaba toda la filosofía cultural de la Ilustración. Visto en su conjunto, el Neoclasicismo presenta sus credenciales al historiador principalmente por sus realizaciones en arquitectura. Y es que a la arquitectura, por su vertiente de utilitariedad, le sienta bien el imperio de la razón. La Ilustración era un movimiento cuya validez resulta menos discutible cuando se piensa en la arquitectura, un arte tan sometido a la utilidad que un pensador como Etienne Gilson afirma que la Arquitectura «no debe ser agrupada con las Bellas Artes».[48] Pero a las artes plásticas, exentas de tal utilitarismo, lo que les sienta bien y en cierta medida les es necesario es «salirse de la razón», abandonarse al instinto y al sentimiento. Pensemos en qué hubieran quedado las pinturas del Greco si se hubiera sometido a las medidas razonables que gustaban el rey «prudente». Y ¿a qué hubiera quedado reducido el genial patrimonio artístico de Goya si se hubiera mantenido fiel a los cánones neoclásicos de su primera época?

La orientación cultural de los Ilustrados fue preferentemente y casi exclusivamente utilitaria. Se trataba del fomento de las llamadas ciencias y artes útiles. El lema que Jovellanos puso a su Instituto Asturiano fue también el que se adoptó para fundar, regir y organizar la enseñanza en el Real Seminario de Vergara: *Quid verum, quid utile*. «Es verdadero lo que es útil». Se juzgaba muy severamente a los estudios universitarios de la época, acusados de mantenerse en estudios puramente formalistas e ideológicos al viejo estilo escolástico. No servían para la vida.

Dejemos de lado la responsabilidad que debe atribuirse a quienes quisieron gobernar el arte con este imperioso criterio de la utilidad en la destrucción de tantas obras del arte medieval y del arte barroco. Para explicarnos las limitaciones en que se vio apresada la creatividad artística bajo esos criterios. Puesto un historiador a soñar futuribles, podría preguntarse qué hubieran hecho genios como el Greco, Van Gogh o Picasso, si hubieran tenido que someterse a los decretos de las Academias.

Finalmente, la **tercera limitación** y supuesto que lo más válido del Neoclasicismo hay que buscarlo en el campo de la Arquitectura, una seria reflexión podría llevar a algunos arquitectos a moderar su entusiasta admiración por la arquitectura neoclásica, y concretamente por aquellos maestros que podríamos llamar los «puros», los que imaginaron más que realizaron, los que desembocaron en una especie de fundamentalismo soñador y platónico, los adoradores de la geometría esencial: Ledoux, Boullee, Durand, etc. Se llegó a pensar que lo que los verdaderos arquitectos debían hacer era «concebir» los proyectos conforme a ciertas reglas abstractas, independientemente de que fueran realizables o no. Era una especie de arte conceptual *avant la lettre*. Lo importante para los arquitectos ortodoxos del Neoclasicismo maduro –escribe C. Sambricio–, era «el tema, y no la obra, partiendo hacia un simbolismo».

Esta reflexión del gran conocedor del Neoclasicismo, se presta a equívocos si no se pone el acento precisamente en la última palabra: el **simbolismo**. Porque el resultado de la ideología neoclásica, sobre todo en el terreno de la arquitectura religiosa, no era la «funcionalidad» sino su expresión simbólica. Pocos de esos arquitectos fundamentalistas del Neoclasicismo se plantearon si la «iglesia», el edificio en el que se congregaba la comunidad cristiana para dar culto a Dios, respondía a la función. «Concibieron» el templo cristiano, como si fueran templos de la Antigüedad pagana, es decir, mera «residencia de la Divinidad». Conociendo los proyectos de los tracistas de iglesias (y sus informes y dictámenes) resulta casi asombrosa la ausencia de toda consideración sobre lo que es el complejísimo culto católico. Pero también es verdad que esta observación crítica hay que relativizarla si se piensa en la ignorancia y la negligencia de quienes por oficio y beneficio debían tener, en aquella época, la verdadera responsabilidad de la liturgia cristiana.

47. En *Historia del Arte Hispánico*, t. V. 3ª parte: «Pintura», p. 257.

48. *Matières et formes* (Paris 1964), p. 49.

La pintura neoclásica

❶



❷



❸



❹



❺



❻



❼



1.- "Alegoría de San Prudencio y Álava" de González Ruiz. Sala de Juntas de la Diputación Foral de Álava. 2.- "Inmaculada Concepción" de López de Torre. Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz. 3.- Pinturas de Luis Paret. Viana (N). 4.- "Nacimiento de San Juan Bautista". Retablo Mayor de San Juan. Salvatierra (N). 5.- "Salomé recibiendo la cabeza del Bautista". Retablo Mayor de San Juan. Salvatierra (N). 6.- "Anuncio del ángel a San Zacarías" de Luis Paret. Viana (N). 7.- "Visitación de María a Santa Isabel" de Luis Paret. Viana (N).

Bibliografía

APRAIZ BUESA, E. : «Cosas de ayer. Algo más sobre arquitectos: Saracíbar». En *Vida vasca*, 1952.

APRAIZ BUESA, E.: «Justo Antonio de Olaguibel». En Revista Nacional de Arquitectura. N. 84, Madrid 1950.

ARECHAGA, S.: «La arquitectura neoclásica en Álava». En V.V. *Arquitectura neoclásica en el País Vasco*. Gob. Vasco, 1990.

ARETA ARMENTIA, L.M.: «El período del Racionalismo». En *Álava en sus manos*, (Vitoria-Gasteiz 1983)t. III, pp. 69 ss.

ARGAN, G.C.: Studi sul Neoclasicismo. En *Historia del Arte*.

ARTOLA M.: *Historia de la Reconstrucción de San Sebastián*. (San Sebastián 1963).

BARAÑANO, K., GONZALEZ DE DURANA, J. Y JUARISTI, J.: *Arte en el País Vasco*. (Madrid 1987).

BARRIO LOZA, J.A., *Bizkaia. Arqueología, Urbanisno y Arquitectura histórica*. (Bilbao 1989).

BARRIO LOZA, J.A., «El viejo campanario de Mallavia en Bilbao». En L.D, n. 41, 1988.

BARRIO LOZA, A.A., «Aproximación a la arquitectura del neoclasicismo en Bizkaia». En V.V. *Arquitectura neoclásica en el País Vasco*, Gob. Vasco, 1990.

BEGOÑA AZCARRAGA, Ana de: *Vitoria. Aspectos de arquitectura y urbanismo durante los dos últimos siglos*. (Vitoria 1982).

BENYES, I.de: «Luis Paret en el segundo centenario de su nacimiento «. En *Destino*, n. 449, 1946.

BERCHEZ, J.: *Arquitectura y academicismo*. (Valencia 1987).

BIDAGOR, P.: «Urbanismo y arquitectura de San Sebastián durante el último siglo». En *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 64, 1947.

CALVO SERRALLER, F.y otros: *Ilustración y romanticismo*. (Barcelona 1982)

CATURNA, M.C.: *Paret, de Goya coetáneo y par*. (Zaragoza 1949).

CEAN BERMUDEZ, J.A.: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de la Bellas Artes de España*. (Madrid 1800)

CENICACELAYA, J.: «Neoclasicismo, dilemas y equilibrio». En V.V. *Arquitectura neoclásica en el País Vasco*. (ed. Gob.Vasco, 1990).

CENICACELAYA, J. y SALOÑA, I.: «Catálogo de edificios». En V.V. *Arquitectura neoclásica en el País Vasco*. (ed. Gob. Vasco 1990).

CHUECA GOITIA, F.: *Varia Neoclasica* (Madrid 1973).

CHUECA GOITIA, F.: «Arquitectura neoclásica», En *Historia de la arquitectura Española*. T.4 (Zaragoza 1986).

CHUECA GOITIA, F.: *Breve Historia del Urbanismo*, ((Madrid 1977. 4º ed.)

CHUECA GOITIA, F.: «Los arquitectos neoclásicos y sus ideas estéticas». En *Revista De Ideas Estéticas*, n. 2 (Madrid 1943).

CHUECA GOITIA, F.: *Historia de la Arquitectura Occidental. IX. Neoclasicismo*. (Madrid 1985).

CHUECA GOITIA, F.: «Ventura Rodríguez y la escuela Barroca Romana». En *Archivo de Arte Español*, n. 52, 1942.

DEMERSON, P. De, DEMERSON, J. AGUILAR PIÑAL, F.*: Las Sociedades Económicas de Amigos del País en el siglo XVIII. Guía del investigador.* (San Sebastián 1974).

ECHEVERRIA GOÑI P.L. y FERNANDEZ GRACIA, R.: *La parroquia de San Juan en el conjunto urbano de Huarte Araquil*. (Pamplona 1987)

FERNANDEZ PINEDO E.: *Crecimiento económico y transformaciones sociales del País Vasco, 1100-1850*. (Madrid 1974).

FULLAONDO, J.D., *La arquitectura y los arquitectos de la región y el entorno de Bilbao*. (Madrid 1971) 2 vols.

GALARRAGA, I.: «Hacia una arquitectura vasca». En AA.VV. *Arte Vasco* (San Sebastián 1982).

GALARRAGA, I.y LINAZASORO, J.I.: *Estudio sobre el desarrollo urbano de Vitoria*. (San Sebastián 1975).

GALARRAGA, I, y LINAZASORO, J.I.: «Una ciudad en el País Vasco». En Construcción de la Ciudad, nº 3, Barcelona 1975.

GAYA NUÑO, J.A.: *Arte del siglo XIX*. En A.H., (Madrid 1958).

GOMEZ MORAN, M.: *Arquitectura del siglo XIX* En Historia de la arquitectura española, t.5. (Zaragoza 1987).

GONZALEZ DE ZARATE, J.M. y RUIZ DE AEL, M.J.: «Teoría artística e historia del arte en el siglo XVIII español: la figura del cortesano e ilustrado Eugenio Llaguno y Amirola». En *El Arte en las cortes europeas del siglo XVIII*. (Madrid 1987).

GOÑI GAZTAMBIDE, J.: «La fachada neoclásica de la catedral de Pamplona». En P.V., n. 118-119, 1970.

HONOUR, H.: *Neoclasicismo*. (Madrid 1982).

IBARRA, J.: *Catálogo de Monumentos de Vizcaya*. 2 vol. (Bilbao 1958)

KAUFMANN, E.: *La Arquitectura de la Ilustración*. (Barcelona 1974)

KUBLER, G.: *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*. En A.H., (Madrid 1957).

LABAYRU y GOICOECHEA, J.: *Historia General del Señorío de Vizcaya*. (Bilbao 1895-1903).

LARUMBE MARTÍN, Mª.: «Díez de Güemes, un arquitecto avecindado en Vitoria». En *Cuadernos de Cultura*, n,1, Vitoria, 1981.

LARUMBE MARTÍN, Mª.; «El proyecto de Ugartemendía para el teatro de Pamplona». En Kultura, 1982.

LARUMBE MARTÍN, Mª.: *El academicismo y la arquitectura del siglo IX en Navarra*. Ed. Gob. de Navarra (Pamplona 1990).

LARMBE MARTÍN, Mª.: «El Neoclasicismo en la arquitectura navarra». En V.V., *Arquitectura neoclásica en el País Vasco*. Gob. Vasco 1990.

LAUGIER, M.A., *Essai sur l'Architecture*. (Paris 1753).

LINAZASORO, J.I.: *Permanencias y arquitectura urbana. Las ciudades vascas de la época romana a la Ilustración*. (Barcelona 1978).

LLAGUNO Y AMIROLA, E., *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración* ¼4 vol. (Madrid 1829).

MARTÍN GONZALEZ, J.J.: *Historia del Arte*. (Madrid 1982, 3ª ed.)

MARTÍNENA RUIZ, J.J.: «La reedificación neoclásica de la iglesia de San Lorenzo de Pamplona». P.V., n. 163, 1981.

MUJICA,S.: «Arquitectos municipales de San Sebastián». *Euskalerriaren alde*, 1921.

NAVASCUES PALACIO, P.: *Del neoclasicismo al Modernismo*. Historia del Arte Hispánico, vol.V (Madrid 1978).

NAVASCUES PALACIO P.: «Introducción al arte neoclásico en Españа». En HONOUR H.: *Neoclasicismo* (Madrid 1982).

NAVASCUES PALACIO P.: «La formación de la arquitectura neoclásica». En *La época de la Ilustración. El Estado y la Cultura (1759-1808)*. (Madrid 1987).

ORBE SIVATTE, M.: «Estudio histórico-artístico de la parroquia de San Pedro de Mendigorría». P.V., 1982.

PALACIOS FERNANDEZ, E.: «Llaguno y Amirola o la Ilustración como labor de Estado». B.R.S.B.A.P., nº 40,

PESQUERA VAQUERO, M.I. y TABAR DE ANITUA, F.: «Las artes en la Edad de la Razón. El Neoclasicismo». En V.V. *Álava en su manos. Tomo 4. (Vitoria-Gasteiz 1983), pp. 169-200.*

QUINTANA, A.: *La Arquitectura y los Arquitectos de la Real Academia de San Fernando (1741-1774)*. (Madrid 1983).

RIVAS CARMONA, J.: «Notas para la Arquitectura neoclásica en Navarra». Miscelánea Goñi Gaztambide. *Secripta theologica*,, 1984.

RODRIGUEZ SORONDO, M.C., *Arquitectura pública en la ciudad de San Sebastián (1813-1922)*. (San Sebastián 1985).

SAMBRICIO, C.: «Arquitectura y ciudad en el Paía Vasco en los siglos XVIII y XIX». En *IX Congreso de Estudios Vascos. Antecedentes próximos de la sociedad vasca actual. Siglos XVIII y XIX*. (Bilbao 1983).

SAMBRICIO, C.: «En memoria de Silvestre Pérez». En Homenaje a D. Diego Angulo Iñiguez, en *Miscelánea de Arte*, Madrid, 1962.

SAMBRICIO,C., *La arquitectura española de la Ilustración*. (Madrid 1986).

SAMBRICIO,C.: *Silvestre Pérez, Arquitecto de la Ilustración* (San Sebastián 1975).

SANTANA, A.: «La racionalidad de la arquitectra nwoclásica bilbaína. Soluciones para una ciudad ahogada». En *Arte e Historia*, (Bilbao 1990).

SARRAILH, J.: *La España Ilustrada en la segunda mitad del siglo XVIII*. (México 1957).

SESMERO, F.: *La Casa de Juntas de Guernica*. (Bilbao 1975).

TABAR DE ANITUA, F.: *Vitoria neoclásica*. (Vitoria 1986).

TOVAR MARTÍN, V. : El siglo XVIII español. Historia 16, t. 34 (Madrid 1989).

USTARROZ, A.: «La fachada de la catedral de Pamplona. Del pensamiento romano en la obra de Ventura Rodríguez». En V.V. *Arquitectura neoclásica en el País Vasco*. Gob. Vasco, 1990.

VV.AA. *Catálogo monumental de la diócesis de Vitoria*. (C.M.V.) 8 vols. (Vitoria 1967-2991).

VV.AA. *Catálogo monumental de Navarra*. (C.M.N.) 9 vols. (Pamplona 1980-1997).

VV.AA. *El arquitecto D.Ventura Rodríguez (1717-1785)*. Catálogo de la exposición. (Madrid 1983).

VV.AA. *Monumentos Nacionales de Euskadi* (M.N.E.) 3 vols. (Zamudio 1985).

VV.AA. *Monumentos de Bizkaia*. 4 vols. (Zamudio 1987).

YARNOZ LARROSA, J.: *Ventura Rodríguez y su obra en Navarra*. (Madrid 1944). Discurso de ingreso en la Real Academia de San Fernando.

YBARRA Y BERGE, J.: *Catálogo de Monumentos de Vizcaya* (Bilbao 1958) 2 vols.

ZARATE MARTÍN, M.A.: «Vitoria. Transformación y cambio de un espacio urbano». En «Boletín de la Institución Sancho el Sabio», año 25, t. 25, Vitoria 1981.



Mausoleo de Julián Garraye. Roncal (N).

16.

NOSTALGIAS ROMÁNTICAS

GUERRAS CARLISTAS



Evocación de las guerras carlistas.



El abrazo de Bergara.

CONTEXTO

En el capítulo anterior nos limitamos a aludir a las fatales consecuencias que la Guerra de la Convención tuvo en el País Vasco, cuando las provincias de Iparralde quedaron despojadas de sus derechos por una República «igualitaria», y cuando desde Madrid el omnipotente ministro Godoy calificaba de traición la postura de los guipuzcoanos por entregarse sin combate a los invasores y ofrecer la Provincia a una separación de España bajo el protectorado de Francia. Todo parecía contribuir a la fractura de la comunidad vasca y a la crisis del sistema foral que iba a acentuarse en el curso del siglo XIX.[1]

Los hechos se precipitaron cuando Godoy volvió a situar a España en la órbita francesa (la Guerra de las Naranjas, Trafalgar), pero, sobre todo, cuando la ambición de Napoleón Bonaparte, convertido en Emperador en 1804 provocó un giro total a la situación política de España y de toda Europa. El secuestro de Carlos IV en Bayona, la abdicación de éste en su hijo Fernando VII, y el nombramiento de José Bonaparte como rey de España desencadenan la ***Guerra de la Independencia****, mientras en Cádiz se reúnen las Cortes (1810) y promulgan la famosa Constitución (1812) que Fernando VII, reintegrado al trono tras la derrota de Napoleón, reconocería solo momentáneamente. La retirada de las tropas napoleónicas ocasionó la destrucción de San Sebastián (1813) y, con ella, la necesidad de una larga aventura de reconstrucción arquitectónica que haría de la capital donostiarra una «ciudad moderna».*

AVANCE DEL CONSTITUCIONALISMO

El Tratado de París (1815) pareció restaurar la situación anterior a la Revolución; pero los sucesos que pronto se produjeron en Europa mostraron que ya nada sería como antes. Los principios constitucionalistas se iban imponiendo en las conciencias, y se sintió la necesidad de un nuevo modo de gobernación de los pueblos en oposición a lo que ya se empezaba a designar como el «Antiguo Régimen». En España la insurrección de Riego hizo jurar al rey la Constitución de Cádiz; y aunque ese «trienio liberal» (1820-1823) terminó violentamente con la invasión de los «Cien mil hijos de San Luis», nada detendría ya el movimiento constitucionalista.

Tarde o temprano el nuevo sistema se iría imponiendo en los países europeos. El ***Nuevo Régimen*** *sostenía la soberanía del pueblo, limitando los poderes del monarca o sustituyéndolo por una república, establecía la separación de la Iglesia y el Estado, una economía libre de intervenciones estatales y gremiales, la igualdad de todos los ciudadanos ante la ley, sin privilegios de clase, y una ley uniforme para todo el Estado, sin particularidades regionales. Esta última exigencia, que parecía contraria a los ideales de libertad proclamados por la Revolución, iba a ser la causa de una serie de disensiones (confrontamientos bélicos incluidos) que Euskal Herria tendría que sufrir durante los dos siglos siguientes.*

Salvo en Inglaterra, constitucionalista por tradición, y en Rusia donde la autocracia zarista se mantuvo retardataria social y políticamente al menos hasta la abolición de la servidumbre (1861), el Nuevo Régimen se fue imponiendo lentamente en los estados europeos, aunque a costa de graves tensiones y conflictos. En Francia la revolución burguesa (Julio de 1830) acabó con la monarquía absolutista; y la dinastía orleanista, permitiendo el parlamentarismo y facilitando el crecimiento industrial, solo duró hasta la Revolución de Febrero de 1848. Instaurada de nuevo la República, el partido del orden solo pudo dejar paso a una nueva tentativa autoritaria en la persona de Napoleón III, cuyo imperio iba a durar 20 años, pues la derrota frente a Prusia en Sedán trajo la Tercera República.

En el centro de Europa, tras un período de «Confederación germánica» que reunió a 34 principados y cuatro ciudades libres, presidida por Austria, se siguió buscando la desaparición del absolutismo monárquico y una mayor unificación por vías constitucionales; los movimientos revolucionarios de 1848 fueron seguidos de períodos contrarrevolucionarios. Bismarck, que pretendía la unificación federativa alemana bajo la autoridad de la monarquía prusiana (Guillermo I), se vio obligado a frenar el radicalismo de liberales y socialistas, pero logró ver a su rey convertido en emperador alemán (Enero 1871), poco antes de que

1. J. GOÑI GALARRAGA, «La revolución francesa en el País Vasco. La Guerra de la Convención (1793-1795)». En *Historia del País Vasco*, t. III, 1972, 5-69.

un motivo casi insignificante provocara la guerra francoprusiana.

***Nacionalismo y constitucionalismo** fueron también los principios que impulsaron la unificación de Italia. El Congreso de Viena había devuelto algunos Estados a sus legítimos soberanos (desposeídos por Napoleón); pero sobre aquel mosaico de Estados (el reino italo-austríaco, el lombardo-veneciano, el Piamonte, los Estados de la Iglesia, el reino de las Dos Sicilias, Toscana, Parma, etc.), en los que, como en los demás Estados europeos, se pretendió primeramente una restauración del Antiguo Régimen, surgió en la clandestinidad, y luego abiertamente, tras las violentas revoluciones de 1831 y 1848, el «Risorgimento», el movimiento de emancipación italiana, que tras largos años de luchas y de intervenciones extranjeras, acabaría unificando Italia bajo la autoridad del rey del Piamonte, Victor Manuel II (1856-1870).*

NACIONALISMO Y TRADICIONALISMO

Si en los países europeos el impulso nacionalista iba unido al espíritu liberal y constitucionalista, no sucedía así en Euskal Herria, donde el foralismo fue sostenido con entusiasta denuedo principalmente por los partidarios de la tradición realista y conservadora. Eso se demostró ya en la Primera Guerra Carlista, que estalló cuando los políticos españoles en contra de la Ley Sálica, se atuvieron a la Pragmática con la que Fernando VII había decidido que el derecho de herencia real pudiera recaer en una mujer. Fue así como, a su muerte en 1833, los espíritus liberales (incluso en el País Vasco) tomaron partido por la futura Isabel II, mientras que los tradicionalistas (el pueblo bajo y el clero en general) se inclinaron por Carlos, el hermano del rey difunto.[2]

*El fenómeno de las **Guerras Carlistas** y del Carlismo en general –elemento necesario como contexto de la historia vasca incluso hasta bien entrado el siglo XX*[3]*– es de una complejidad casi inextricable, y una explicación monocausal sería hoy inaceptable.*[4] *Parece evidente que el carlismo no puede identificarse con la defensa foral, aunque exista alguna relación entre ambos. Más clara relación habría que establecer entre el carlismo y la crisis del Antiguo Régimen que se producía en los estados europeos.*

Bajo el lema «Paz y Fueros» (suficientemente indicativo de que la cuestión dinástica no era esencial en el conflicto) se produjo el «Abrazo de Vergara» y se logró un acuerdo entre Liberales y Carlistas, con el consiguiente quebranto del foralismo al que un decreto de Espartero (29 de octubre de 1841) le suprimía el pase foral, imponía gobernadores en las Provincias y el traslado de las Aduanas.

A pesar de ese menoscabo de la autonomía, mientras en Madrid, desde la mayoría de edad de Isabel II (1844) hasta su destronamiento (1868) se iban alternando gobiernos moderados y progresistas, Euskal Herria, merced a una colaboración entre herederos del carlismo y los liberales moderados, conoció una época de progreso en todos los sectores: Se constituyeron sociedades para el tendido de Ferrocarriles, se crearon carreteras, se desarrolló la red de Correos y Telégrafos, aumentó la explotación minera y la exportación, nació la diócesis vasca con sede en Vitoria (1862), y se perfiló un proyecto de Universidad Vasca que no llegó a materializarse por culpa de la Revolución de Setiembre (1868) que destronó a Isabel II.

La efímera instauración en el trono español de una dinastía extranjera (Amadeo de Saboya) y luego la de una República anticlerical dieron motivo para un Tercera Guerra Carlista (1872-1876) invocando los derechos del llamado Carlos VII.[5] *Fue una guerra desastrosa e inútil que terminó dos años después de que se restaurara la monarquía con Alfonso XII (1874), y que provocó una copiosa emigración de vascos a América y el **final del Régimen Foral,** suprimido por Ley (21 de Julio de 1876). Luego se inventó el expediente de los Conciertos Económicos que solo dejó satisfechas a las clases dominantes. Paradójicamente, la pérdida del régimen foral va a propiciar en Euskal Herria el desarrollo capitalista, base económica, tan necesaria como inesperada, para un espléndido desarrollo de la cultura y las artes en tierra vasca.*

El período final del siglo XIX trae a España la pérdida de sus últimas colonias (Cuba y Filipinas); y a los Estados europeos, el predominio político del liberalismo, el auge amenazante de la Internacional Socialista, un notable progreso cultural, científico y técnico; y en América, el encumbramiento de los Estados Unidos como potencia económica de primer orden.

TALANTE ROMÁNTICO

Lo que el historiador advierte en los principales acontecimientos socio-políticos del siglo –el nacionalismo, el liberalismo, el emergente socialismo–, es que tales eventos son experimentados y sentidos por los contemporáneos con un ardor afectivo en el que se funden nostalgias de tiempos pasados y ensueños utópicos de un futuro de Progreso, un talante que puede calificarse de «romanticismo». Y es que de «romántico» puede calificarse todo el siglo XIX, y de él van a dar testimonio elocuente la literatura y el arte.

DESARROLLO ECONÓMICO



Grabado de Bergara con las primitivas factorías de hilaturas.



Factoría en Bizkaia.
Ref. gráf.: Ibaiak eta Haranak nº 4, pág. 171.



El viaducto en Ormaiztegi (G).
Ref. gráf.: Ibaiak eta Haranak nº 1, pág. 205.

2. Sobre la relación entre la cuestión dinástica y las Guerras Carlistas, v. Justo GARATE, *El carlismo de los vascos*. Donostia 1980.
3. «Las Guerras Carlistas constituyen una unidad temática que contiene elementos de orden político, social, económico y cultural que son básicos en la historia de nuestro pueblo. Martín de UGALDE, *Historia de Euskadi*, t. IV,(1982), p. 242.
4. Algunas claves para comprender la complejidad del fenómeno carlista pueden vese, además de en la obra citada de J. Gárate, en Julio ARISTEGUI, «El Carlismo y los Fueros». En *Historia del Pueblo Vasco* t. III, 71-135.
5. Era nieto del primer pretendiente (Carlos Mª Isidro), hijo de Carlos de Borbón y Braganza (Conde de Montemolín), el que estuvo al frente de la llamada «Segunda Guerra Carlista» que estalló sobre todo en Cataluña (1855).
6. Para comprender la multiplicidad de significados que puede contener el término y concepto de **Romanticismo**,v. Fco. Javier de la PLAZA SANTIAGO: «El Movimiento Romántico». En *Ondare* 21, Donostia 2002, 95-112.

1.

■ El romanticismo, características y reflejo en la arquitectura

El Romanticismo, como tantos fenómenos de cultura, ha sido concebido y descrito por los historiadores de múltiples y muy diversas maneras.[6] Antes de concebirlo como un estilo literario o artístico de un período histórico, se ha dicho que es «un estado de conciencia» y también «**una manera de sentir**». Se le ha descrito como opuesto a lo clásico, y de hecho las primeras generaciones de escritores y artistas románticos expresaron su credo desacreditando a los que en su tiempo se consideraban «clásicos». La misma inseguridad que se siente al intentar definirlo, se experimenta cuando se trata de situarlo con una estricta cronología.

El romanticismo surge como fruto natural del subjetivismo que caracteriza el idealismo de los filósofos alemanes y del predominio dado al sentimiento en los tratados que sobre la experiencia estética publicaron los empiristas británicos, ya en pleno siglo XVIII. Por otra parte se avivó la conciencia de la **libertad** individual defendida por la Revolución vivida dramáticamente en Francia y luego en Europa. Todo debió de influir para que se empezaran a

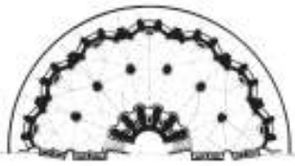
CATEDRAL DE VITORIA



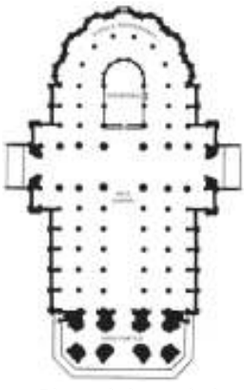
Proyecto.



Vista parcial de la cripta.



Planta general de la cripta.



Planta de la catedral.



Alegoría de San Prudencio en la Capilla de Álava.
Ref. gráf.: Nueva Catedral de Vitoria, pág. 43, 51 y 65.

menospreciar los fríos principios del clasicismo.

Contra el imperio de la regla común, los románticos invocaban el **derecho del genio** a seguir los impulsos personales. Frente a las formas dictadas por la razón, la mesura y el equilibrio, los románticos abogaban por la liberación de energías. La **pasión** desatada vino a ser el tema del arte romántico: en música, en poesía, en la plástica.

Rasgo esencialmente romántico fue también la **evasión**, la necesidad de evadirse de situaciones cotidianas, de hábitos rutinarios, de costumbres y lugares archiconocidos. Evasión, ante todo, en el **tiempo**, intentando hacer «revivir» el pasado. Evasión en el **espacio**, que invita al espíritu y la imaginación a trasladarse a otros climas (Grecia, Argelia, Marruecos, Egipto, Oriente). Evasión en la **naturaleza**, en la que se busca una prolongación natural del hombre; frente a una creciente urbanización, se buscará el aspecto espontáneo, salvaje e incoherente del paisaje natural.

Estas tendencias, y otras como la aspiración a lo sublime e infinito, y el gusto por lo pintoresco y lo enfermizo, lo fragmentario, las ruinas y hasta lo macabro, que ofrecen sin duda una inmediata innovación en el campo de las artes figurativas, tienen también cabida en el arte arquitectónico.

El siglo XIX fue el «siglo de la Historia». En él nacieron y maduraron los que hoy calificamos de grandes historiadores (Burckhardt, L. von Ranke, Momsen, C. Weber, L. Pastor, etc.). El «**historicismo**» es la tendencia a ver el tiempo presente como el último eslabón de una cadena de sucesos que son estudiados y especialmente valorados, en contraste con el espíritu clásico que tendía a valorar únicamente modelos ideales y abstractos. El historicismo había ya aparecido en la Ilustración, pero fue en el siglo XIX cuando, presentándose como historia de la cultura, se impuso como auténtica filosofía de la humanidad.

• ARQUITECTURA HISTORICISTA

Por lo que atañe a la arquitectura, el historicismo de esa época suele llamarse también «**revivalismo**» por ser un intento de «reavivar» estilos antiguos. Es probable que, en el ambiente de los profesionales de la arquitectura se tuviera la conciencia de que el espíritu del siglo y las condiciones técnicas no permitían la creación de un nuevo estilo. Quizá por esa mala conciencia, hasta tiempos muy recientes la *arquitectura revival* ha sido tenida como arquitectura de mal gusto.

La nostalgia de grandezas pasadas no excluía el **sentimiento nacionalista** que pretendía afirmarse poniendo algún acento propio en los modelos antiguos. El célebre arquitecto y restaurador francés Viollet-le-Duc decía que con su culto al neogótico buscaba también «la independencia propia del genio de nuestro país».[7] *En Cataluña* la Renaixença dio al medievalismo algunos rasgos que anunciaban el próximo modernismo; un análogo localismo parece que debe atribuirse al mudejarismo que contamina el lenguaje neogótico en varias regiones hispánicas.

Por lo que atañe a *Vasconia*, Navascués recuerda una cita de J. Caveda en sus *Memorias para la historia de la R. Academia…* (1867) en donde atestigua el deseo de crear «una arquitectura que, nacida en nuestro país, desarrollada en nuestro suelo, en armonía con nuestro clima, instituciones y costumbres, fuese a la vez elegante, apropiada y original, y que mereciese ser llamada nuestra arquitectura».[8] No creemos que tal aspiración se lograra en el País Vasco, pues en nuestras escasas muestras del neogótico solo vamos a descubrir un franco y puro mimetismo de viejos modelos europeos, nada que nos recuerde lo que se llamó «el gótico vascongado».

Generalmente se suele distinguir entre el «historicismo **revival**» propio de la primera mitad del siglo, y el «**eclecticismo**», que sería el «conjunto de experiencias arquitectónicas que, a base de una selección de estilos antiguos se hizo preferente en la segunda mitad del siglo». Esta distinción, si se atiende a la arquitectura religiosa, se podría justificar *a priori*, pues fue el ardor religioso-místico de los poetas románticos medievalistas el que inspiró en Europa la arquitectura cristiana de las primeras décadas del siglo. Mas tarde, en la época en que el agnóstico Viollet-le-Duc valoró el gótico por razones más funcionales y estructurales que expresivas y sentimentales, se comprende que el neomedievalismo adoptara soluciones más cercanas al eclecticismo.

En 1882, el arqueólogo y erudito Juan de Dios Rada y Delgado ingresaba en la Academia de Bellas Artes de San Fernando con un discurso que terminaba con esta declaración «El arte arquitectónico de nuestro siglo tiene que ser ecléctico». Era una realidad que, años antes, (1867), quedaba constatada por Juan Caveda en sus citadas Memorias: «La arquitectura de intolerante y exclusiva se hizo libre y ecléctica».[9]

• UNA ARQUITECTURA PARA LA CASA DE DIOS

En el capítulo anterior vimos cómo los arquitectos vascos del siglo XIX mantuvieron su lenguaje neoclásico hasta mediados de ese siglo. En Euskal Herria las novedades del romanticismo arquitectónico aparecen, pues, con retraso, en el último tercio del siglo.

Si se compara con otros países, en el campo de lo religioso, los ejemplos de neomedievalismo que pueden verse en España son más bien escasos, quizá por razones económicas, al estar la memoria medievalista vinculada a las ingentes catedrales del siglo XIII. En la España del siglo XIX, lo que se necesitaba eran modestos templos parroquiales. Con todo, en Euskal Herria tenemos varios ejemplos llamativos.

VITORIA-GASTEIZ

• **Monasterio de la Visitación de Nª Sª (Salesas)**. Es el más antiguo neogótico de Vitoria. Un primer proyecto, del arquitecto Julio Saracíbar, no fue aceptado. **Cristóbal Lecumberri** presentó un segundo proyecto y, en 1879, inició la construcción que quedó interrumpida

7. J. HERNANDO, *Arquitectura en España 1808-1900*. Madrid, Cátedra, 1989, p. 174.
8. P. NAVASCUES, *Arquitectura española: 1898-1914*, p. 46-47.
9. Id. p. 92.

por la muerte del arquitecto. **Fausto Iñíguez de Betolaza** continuó con las obras hasta su finalización en 1885. «Desarrollado horizontalmente sobre una superficie rectangular, la verticalidad de su única torre centra el cuerpo templario, de donde parte la distribución del conjunto, el cual retrocede ligeramente con respecto a los cuerpos laterales. Este modelo de una sola torre muy esbelta a los pies del templo es bastante corriente en el gótico vitoriano».[10]

• **Capillas vitorianas.** El neomedievalismo se hace muy visible en otras capillas vitorianas. Son 27 los casos de edificios (en su mayoría religiosos) que Fernando Tabar, en su exhaustivo estudio sobre el revival vitoriano, muestra como tocados, en gran parte o en detalles de sus reformas, por el neomedievalismo. Tales son:

- **capilla del Hospital de Santiago**, del arquitecto **Francisco de Paula Hueto**, que es del mismo tiempo y estilo que la iglesia de las Salesas (1867-1884);
- **capilla del Noviciado de las Carmelitas de la Caridad**, construida por **Fausto Iñíguez de Betolaza** (1884);
- **capilla de la Residencia Provincial de Santa María de las Nieves**, del mismo arquitecto, pero esta vez en neorrománico (1897), etc.

• **Iglesia de los Padres Carmelitas Descalzos**. Como excepción la citamos, construida igualmente por Betolaza (1897-1900, restaurada en 1969) en un neoclásico, severo y desornamentado, que Bonet Correa define como «carmelitano». A pesar de ese condicionamiento neomedievalista, la variedad y soltura de su lenguaje otorgan a **Fausto Iñíguez de Betolaza** el derecho a ser considerado como el más importante arquitecto de Vitoria después de Olaguíbel.

• **Catedral Nueva.** Pero, por encima de los citados conventos y capillas del último tercio del siglo XIX, el recuerdo del *revival* en la capital alavesa está unido a su Catedral Nueva, una obra con la que entramos plenamente en el siglo XX.

Es, sin duda, el edificio neogótico más conocido y comentado en tierra alavesa. Desde el siglo XIV Vitoria poseía, como vimos, la colegiata de Santa María (que solo fue elevada al rango de catedral en 1862). Se sentía la necesidad de un nuevo edificio; y su construcción fue decidida por deseo e iniciativa del obispo José Cadena y Eleta.

Al concurso convocado al efecto se presentaron 12 proyectos, resultando elegido el de dos arquitectos jóvenes (de 30 y 34 años), **Julián Apraiz** y **Javier Luque** . Era un proyecto neogótico inspirado en los grandes modelos históricos. «El estilo de la catedral –decían en su Informe– será el ojival puro del siglo XIII con todo adorno, filigrana o riqueza de líneas que dicho estilo permite». Tenía que ser de enormes dimensiones, de cinco naves, con girola y amplísimo pórtico a sus pies.

Hasta bien entrado el siglo XX (1907) no se iniciaron las obras, que durarían más de medio siglo, aunque con varias interrupciones. La primera y más larga fue desde 1914 hasta 1946. Cuando se reanudaron las obras bajo la dirección de nuevos maestros –**Miguel de Apraiz** (hijo de Julián) y **Antonio Camuñas**– se hicieron algunas simplificaciones importantes al proyecto primitivo, sobre todo reduciendo considerablemente la ornamentación.

La adopción de un modelo medieval ya en el siglo XX, ha sido muy criticada por los que hoy piensan que, en esas fechas, debían ya respirarse aires renovadores. Y se han buscado justificaciones recurriendo a la sensibilidad restauracionista generalizada en el ambiente de la época, y a las teorías de Eugenio d'Ors (el retorno periódico del barroco) y de Wilhelm Worringer, el autor de un libro sobre *La esencia del gótico*, en el que concibe la historia del arte como resultado de finalidades expresivas más que de condicionamientos técnicos;[11] pero las teorías del pensador germano (1911) hoy nos parecen superadas. Es verdad que en Euskal Herria en aquel entonces era impensable una construcción de hormigón armado, y que en el ambiente pesaba mucho el recuerdo venerable de la Cristiandad medieval (todavía en 1912 el cardenal de Colonia recomendaba el estilo neogótico). Pero es legítimo pensar que, aunque no se tuviera el genio de Gaudí, hubiera sido posible una solución menos arqueológica y más acorde con principios de mayor sencillez y pragmatismo.

El proyecto primero, el de Julián Apraiz y Javier Luque, muestra un templo concebido según modelo de las catedrales castellanas, caracterizado por el fuerte desnivel entre las naves. El templo tiene planta de cruz latina con cinco naves en el brazo longitudinal y tres en el transversal. La girola, de dos naves, se articula con siete capillas absidales; bajo la girola se encuentra la cripta. El desfase temporal entre el comienzo (1907) y la conclusión del templo (1969) ocasiona inevitablemente un desfase funcional. Concepto, espacio, tiempo, materiales, usos… han experimentado una profunda transformación, de manera que, para la girola, se ha buscado un destino funcional más acorde con la actualidad. De ahí, su reconversión, sin especiales modificaciones, para Museo de Arte sacro.[12]

Donostia-San Sebastián

• **Catedral del Buen Pastor**. La actual catedral de Donostia-San Sebastián fue erigida como iglesia parroquial del Buen Pastor, en sustitución de otra parroquia provisional «del Sagrado Corazón de Jesús» que daba a las actuales calles de Loyola y de Easo. Se buscó un nuevo emplazamiento en terrenos cedidos por el Ayuntamiento; y el proyecto encontró un apoyo moral y pecuniario muy generalizado, lo que explica la rapidez con que este edificio, relativamente tan amplio y voluminoso, quedó concluido antes de finalizar el siglo.

Se convocó un concurso que fijaba un presupuesto de 750. 000 pesetas y el estilo ojival para su arquitectura. De los cuatro proyectos presentados se eligió el del arquitecto donostiarra **Manuel Echave**.[13] En su proyecto, la iglesia del Buen Pastor debería ocupar una superficie de 1. 500 m^2, tendría una torre de 75 m de altura; y la nave central mediría 64 m de

ARQUITECTURA RELIGIOSA



Catedral del Buen Pastor. Donostia-San Sebastián.
Ref. gráf.: Archivo Iñaki Aguirre.





Vista antigua y actual de la iglesia de San Ignacio de Loyola. Donostia-San Sebastián.

Ref. gráf.: Parroquia de San Ignacio de Loyola.

10. Ana de BEGOÑA, «Particularismos y reservas. Los artistas vascos en el movimiento romántico». *Ondare* 21, Donostia 2002, p. 127. Begoña remite, a propósito de la iglesia de las Salesas, a modelos británicos y germánicos.
11. Miguel APRAIZ BARBERO, «Catedral Nueva de María Inmaculada», En CMV, III, 123-124; M.J. RUIZ DE AEL, «Vida y obra del arquitecto Julián de Apraiz (1875-1962)». *Revista cuatrimestral de Historia de la Arquitectura*, 1, 1995, 7-27.
12. *Arquitectura española 1808-1914*. Madrid 1993, p. 30.
13. Nacido en 1866, era a la sazón arquitecto provincial y había resultado vencedor en el concurso de proyectos para el Gran Casino.

LOS ENSANCHES URBANOS



Vista del ensanche de Donostia-San Sebatián.



Plano del ensanche de Donostia-San Sebatián de Antonio de Cortázar.



Modificación del plano del ensanche de Donostia-San Sebatián por N. Barrio.
Ref. gráf.:
Hiriburuak. Donostia, pág. 63, 56 y 61.

longitud, 36 m de anchura y 25 m de altura. Su planta es de cruz latina, de tres naves, y crucero muy acusado.

Comisionado por su cargo de Arquitecto Provincial, Echave había viajado por varias ciudades europeas. Un punto en su recorrido fue la ciudad, entonces alemana, de Mülhausen, próxima a ciudades como Friburgo y Ulm. A través de ellas entra en contacto con la característica común de las catedrales del suroeste de Alemania: torre única, elevada sobre el acceso y con remate en flecha calada sobre una base de planta cuadrada según características del siglo XIII. El viaje europeo de Echave pudo coincidir con la terminación de la torre de Ulm en el último tercio del siglo XIX.[14]

La colocación de la primera piedra tuvo lugar el 29 de setiembre de 1888, con participación de la Reina madre y el pequeño rey Alfonso XIII. En abril de 1889 comenzó la cimentación del edificio que iba a alzarse sobre antiguas marismas; y su construcción, con piedra sillar de las canteras de Igueldo, fue casi ininterrumpida hasta el 39 de julio de 1897 en que se consagró el altar. Solo quedaba por alzarse la torre de aguja calada, cuya construcción fue encargada al arquitecto Ramón Cortázar Urruzola.[15] Esta última fase duró dos años. En mayo de 1899 la parroquia, futura catedral, del Buen Pastor estaba terminada.

La catedral del Buen Pastor no escapa sin duda a esa impresión de cuerpos sin alma que dan los edificios neos o eclécticos del siglo XIX. Como en tantos otros, también en este templo se echa de menos esa dorada pátina que deja sobre la piedra el paso de los siglos y esa poesía que parece emanar de cualquier rincón en una catedral del siglo XIII cuando surge la estatua de una Virgen o de un santo que nos contemplan con mirada de siete siglos.

Dentro de esa común limitación, Javier Hernando destaca dos estimables propiedades de la catedral donostiarra a la que califica como «uno de los ejemplos más exquisitos de todo nuestro gótico religioso»: su ubicación y su realización. La Catedral del Buen Pastor ocupa el centro de una de las plazas nuevas de la ciudad. Su condición de objeto absolutamente exento le confiere un valor como de escultura gigante en cuyo entorno gira la vida de la plaza; un ancho espacio que por su situación privilegiada en el corazón del Ensanche, es un lugar de tránsito pero también de ocio, descanso y de verde amenidad. La torre del Buen Pastor emerge (75 m de altura) por encima de los edificios que la rodean, convirtiéndose en punto de referencia desde cualquier lugar de la ciudad.

Como objeto arquitectónico, se puede discutir si, supuesta la obligación programática de construir en neogótico, no hubiera sido más propio recuperar la tradición de las iglesias columnarias del «gótico vascongado». En todo caso, esta magnífica construcción en piedra arenisca se acopla perfectamente con su ámbito urbano a pesar de la diversidad estilística y, como observa Javier Hernando, «el lenguaje es de gran corrección y unidad, lo que demuestra un buen conocimiento de la arquitectura gótica; domina lo estructural y la ornamentación bien ajustada se halla en todo momento sometida a ella. En fin, un caso ejemplar de neogoticismo español».[16]

• **Iglesia de San Ignacio.** Al mismo tiempo que la del Buen Pastor se tuvo que construir en la capital donostiarra la iglesia parroquial de San Ignacio, en el barrio que entre los años 1870 y 1892 se había ido construyendo en los arenales de la parte oriental de la ciudad, y que, con visión de futuro, había comprado el Sr. José Gros que daría su nombre a esa barriada. Para los feligreses del barrio no era ya suficiente la pequeña capilla de la Santa Casa de Misericordia en la que se celebraban los oficios parroquiales desde 1883. La construcción de una iglesia fue aprobada en Enero de 1888. Fue proyectada por el arquitecto municipal **José de Goicoa**; y se colocó la primera piedra el 25 de setiembre de 1892 en presencia de la Reina Regente Doña Mª Cristina de Habsburgo. Las obras se interrumpieron varias veces por dificultades financieras durante varios años, inaugurándose el templo con la habitual solemnidad el 24 de julio de 1897.

Es una iglesia modesta, neogótica, sin pretensiones de originalidad, y suficientemente luminosa. Consta de tres naves; la central de 43 m de longitud y 10 de anchura, siendo de 5 m las de las otras dos naves laterales. La altura es de 18 m y de 18,50 las laterales. El crucero se acusa levemente por los lados. La superficie del templo es de 1. 200 m y su aforo es de 1. 800 a 2. 000 fieles. La torre del imafronte se construyó 31 años después.[17]

• **Iglesia del Antiguo**. Sin salir de San Sebastián, dediquemos un recuerdo simplemente a la iglesia del Antiguo (1892), que, aunque hoy desaparecida en su principal conjunto, guarda al menos la aguja calada de su torre. Fue un templo trazado, como otros muchos, por el arquitecto municipal **José de Goicoa**.

BILBAO

Dentro de este mismo capítulo de iglesias neogóticas hay que situar a dos iglesias de Bilbao que se construyeron en la última década del siglo.

• **La casa residencial de los Jesuitas** y su iglesia fue una empresa encomendada a un joven arquitecto, **José María Basterra** que se había distinguido como realizador de la Universidad de Deusto, diseñada por el Marqués de Cubas.

• **Iglesia del Sagrado Corazón**. Fue levantada en dos años (1888-1890). Basterra no siguió la tradición barroca jesuítica más que en la opción por las tribunas. Por lo demás prefirió la moda del neogótico tardío: El templo tiene tres naves, siendo la central, ancha de 26 m y alta de 43, el doble que las dos laterales, cubiertas todas con bóvedas de crucería muy sencillas. Carece de arbotantes, supliendo su función estructural mediante unos espacios adosados a las naves laterales, destinados a capillas y confesonarios. El joven arquitecto (tenía entonces 28 años), que había recientemente asimilado un cierto mudejarismo de sus maestros madrileños, procuró dar vistosidad al conjunto combinando al exterior el ladrillo con la

14. Para el cierre acristalado de sus vanos contó con los conocimientos técnicos del arquitecto Juan Bta. Lázaro. V. María ORDOÑEZ, «El romanticismo funerario en Polloe (San Sebastián)». *Ondare* 21,Donostia 2002, p. 406, nota 20.
15. Sabemos que el trabajo de Licenciatura del arquitecto Ramón Cortázar Urruzola, hijo de Antonio Cortázar Gorría, se centró en un proyecto de torre gótica. A le enseñanza que sobre el gótico recibiera Cortázar en la escuela de Arquitectura debemos añadir la que recibiera del mismo Echave, a la sazón cuñado suyo y compañero en el mismo gabinete de arquitectura de la capital guipuzcoana. Ibid. p. 406.
16. J. HERNANDO, O,c., 1989, pp. 175-178.
17. Félix ELELALDE ALDAMA, *Loiolako S. Inazio Parrokia/Parroquia de S. Ignacio de Loyola* (1897-1997). Donostia 1996.

caliza blanca de Francia, y en el interior pintando los muros con vivo cromatismo de motivos florales y geométricos. El medievalismo se hace patente en las dos torres neogóticas, rematadas por pináculos, que flanqueaban la entrada principal. Ambas flechas, algo inspiradas en la catedral de Burgos, recientemente, por su mal estado de conservación y amenaza de ruina, han tenido que ser desmochadas.[18]

• **Iglesia de San Francisco**. El neogoticismo se hace aún más patente en la iglesia parroquial de San Francisco (la llamada «Quinta parroquia»), trazada por **Luis Landecho** (1890). Tiene tres naves, con arbotantes; y no se terminó hasta 1906.

• Una arquitectura para la ciudad de los vivos

El siglo XIX fue la época de notable crecimiento demográfico y de gran expansión urbanística. Entre la revolución de 1848 y la Segunda Guerra Carlista, en Euskal Herria se atenúan los entusiasmos sociales e ideológicos, se fomentan las iniciativas de progreso, y se busca más decididamente el bienestar. Es la época en que las grandes capitales adquieren ese ámbito grandioso que les ha dado su sello característico hasta nuestros días; la época de los Ensanches urbanos, la de los parques públicos y de las amplias zonas ajardinadas. En una obra de gran interés para la historia del desarrollo urbanístico de las capitales vascas (Bayona incluida), con reproducción de antiguos grabados que le confieren un valor insustituible, Iñaki Galarraga ha subrayado la importancia histórica del año 1837 y el influjo que, con motivo de la desamortización de los bienes eclesiásticos y de sus enajenaciones, tuvo sobre los desarrollos urbanísticos posteriores.[19]

Un elemento a tener en cuenta por su valor artístico es la manera de crear jardines como zona espacial ligada esencialmente a la arquitectura. No nos detendremos en este aspecto. Bástenos advertir que «frente a la racionalidad clasicista del jardín francés, se prefiere el encanto romántico de los jardines a la inglesa».[20]

Los ensanches

El historiador no puede dejar en olvido los nombres de los urbanistas que, en el curso del siglo XIX diseñaron, generalmente con acierto, los planos de ampliación de las capitales vascas.

Vitoria-Gasteiz. En Vitoria-Gasteiz, siguiendo el Ensanche que ya se había iniciado años antes mediante la ordenación urbana en torno al Palacio de la Diputación construido, como vimos, por **Pantaleón Iradier**, se decidió ampliar los jardines de la Florida «a la inglesa», es decir, como «jardines de paisaje». La instalación de la línea del ferrocarril (1856) fue decisiva para la prosecución del ensanche de la ciudad. Se determinó abrir el eje principal de la calle de Dato, perpendicular a la Plaza Nueva, determinando así la red de calles paralelas en ambos sentidos.[21]

Bilbao. También en Bilbao se elaboró su plan de Ensanche, que diseñó el ingeniero **Amado de Lázaro** y que anexionaba a Bilbao terrenos de las anteiglesias de Abando y Begoña. El plan tuvo que aguardar al final del asedio bélico carlista para lograr su aprobación oficial (1876) y la iniciación de las obras. Fue un desarrollo espectacular extendiéndose hacia la desembocadura de la ría, especialmente por su margen izquierda. Por la margen derecha ya se habían construido algunas casas antes de la guerra, y por ese lado pronto surgirían las zonas residenciales de Las Arenas, Algorta y Neguri. El plan de Lázaro tuvo mucha oposición y sus demarcaciones de distancias y zonas de Ensanche fueron abandonadas.

Finalmente se confió la elaboración de un plan definitivo al arquitecto **Severino de Achúcarro** y a los ingenieros **Pablo de Alzola** y **Ernesto Hoffmeyer**.[22]

Donostia-San Sebastián. El caso más interesante respecto a ensanches urbanos de esa época es, sin duda alguna, el de la capital donostiarra. En 1863 la población de San Sebastián, dolida y hastiada por las pérdidas y desgracias de todo tipo que su condición de plaza fuerte le había causado en su historia, y vivo aún el recuerdo de su martirio de 1813 (cuando de sus 600 casas solo se salvaron 36), aprobó el derribo de sus murallas, y en cuanto llegó el permiso de Madrid se procedió a su demolición (1864).

Poco antes y mediante concurso, se habían aprobado los planos del Ensanche. El concurso lo había ganado el arquitecto **Antonio Cortázar**, con un accésit para el plan propuesto por **Martín Saracibar**. Finalmente se aceptó un **proyecto conjunto** en el que colaboraron ambos arquitectos y al que se añadieron algunas enmiendas sugeridas por el Ayuntamiento. Además, tras muchos debates entre alamedistas y antialamedistas y previa una consulta popular, se decidió suprimir las edificaciones que, según el primer proyecto, ocuparían el espacio del actual Boulevard, que quedó libre y reservado para la alameda que hoy vemos y que había previsto Martín Saracibar en su personal proyecto.

Entre 1863 y 1885 Antonio Cortázar desarrolló el Ensanche de San Sebastián entre el Boulevard y la Avenida y los jardines de Alderdi Eder. El Plan mantuvo la sencillez de la reconstrucción de la «Parte Vieja», pero con dimensiones más amplias y respetando la normativa de Ugartemendía en cuanto a la estricta regularidad en formas y escalas de los edificios, se achaflanaron las esquinas de los inmuebles.

La bella **plaza porticada de Guipúzcoa** fue construida en 1865 por **José Eleuterio de Escoriaza** y su espacio central fue ocupado por un jardín de tipo francés realizado por **Pierre Ducasse** (1877).

Posteriormente, hasta finales del siglo, se fue encauzando la desembocadura del río (1876), se fue ampliando la ciudad según el plan Cortázar (1886), hacia el Este (la Zurriola) por un lado, por donde se desarrollaría el barrio de Gros, y hacia el Sur y el Oeste por el otro, destinando áreas de construcción al borde de la Concha para zonas de apartamentos

Los ensanches urbanos



Proyecto de ensanche de Vitoria-Gasteiz. Miguel y Julián Apraiz.
Ref. gráf.: Hiriburuak. Vitoria, pág. 94.



Plano de ensanche de Bilbao. Epalza 1900.
Ref. gráf.: Hiriburuak. Bilbao, pág. 63.



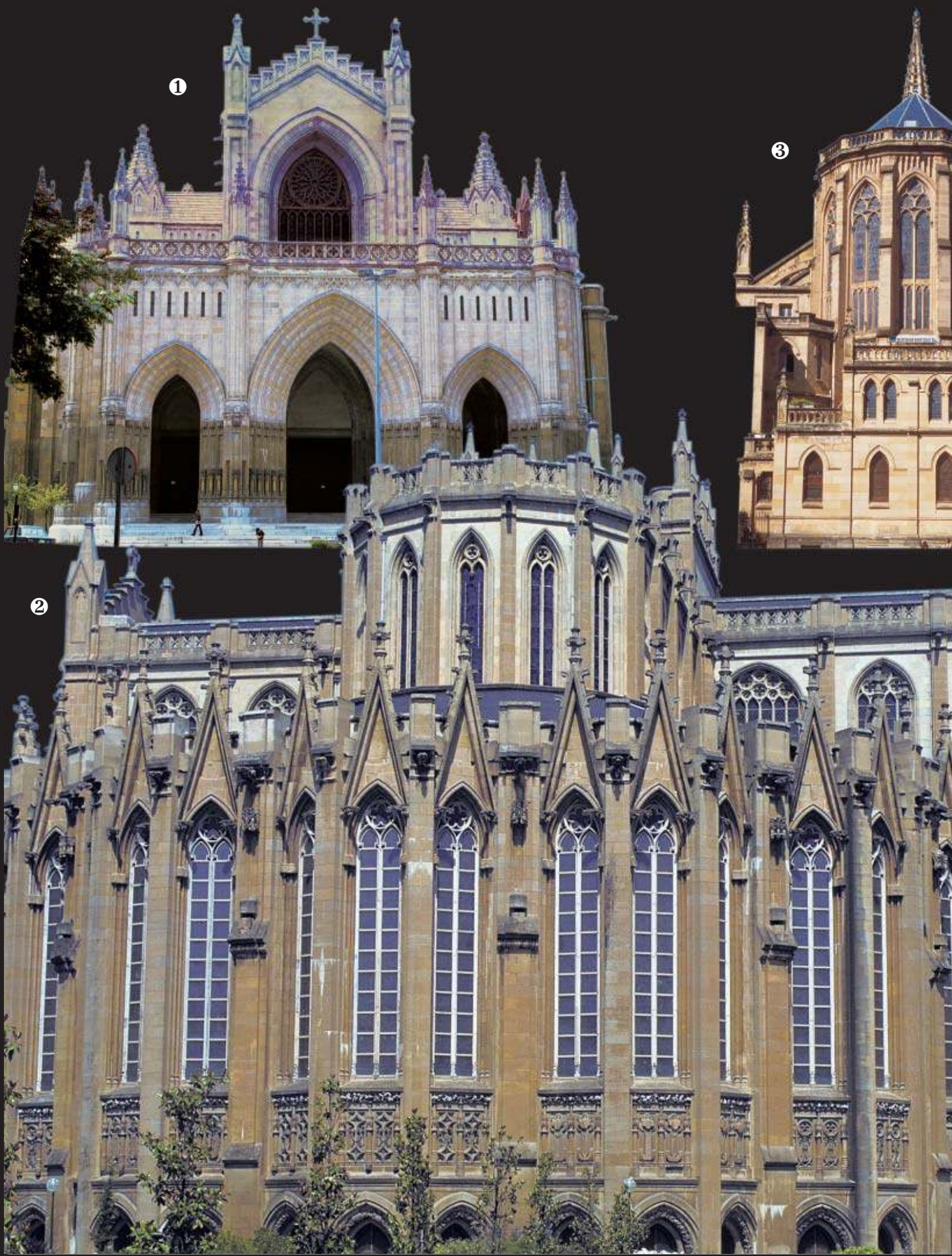
Proyecto del segundo ensanche de Pamplona.
Ref. gráf.: Hiriburuak. Pamplona, pág. 91.



Plano de Pamplona, proyecto de ensanche.
Ref. gráf.: Hiriburuak. Pamplona, pág. 89.

18. Nieves BASURTO, «El medievalismo en Bilbao finisecular. Nuevos templos y reconstrucciones». En *Revista cuatr. de Hist. de la Arquitectura*. N. 1, 1995, pp. 49.
19. Iñaki GALARRAGA, *La Vasconia de las ciudades*. San Sebastián 1996.
20. Ana de BEGOÑA, A. c., p. 121.
21. M.A. ZARATE MARTIN, «Vitoria: Transformación y cambio de un espacio urbano». En *Sancho el Sabio*, t. XXV, 1981; v. también Juan ADRIAN y BUENO, «El crecimiento urbano de Vitoria-Gasteiz y el desarrollo de la ciudad». En Javier MOZAS y Aurora FERNANDEZ, *Vitoria-Gasteiz. Guía de Arquitetura*. Col. Of. de Arquitectos Vasco-Navarros, Vitoria 1995.
22. Ramón LOSADA, *Historia urbanística de Bilbao*. T.V. año VII, n. 78 junio 1981; v. también M. BASAS, *El crecimiento de Bilbao y su comarca*. Bilbao 1969.

Arquitectura religiosa



1 y 2.- Fachada y ábside de la Catedral de Santa María Inmaculada. Vitoria-Gasteiz.
3, 4 y 5.- Interior y exterior de la catedral del Buen Pastor. Donostia-San Sebastián.



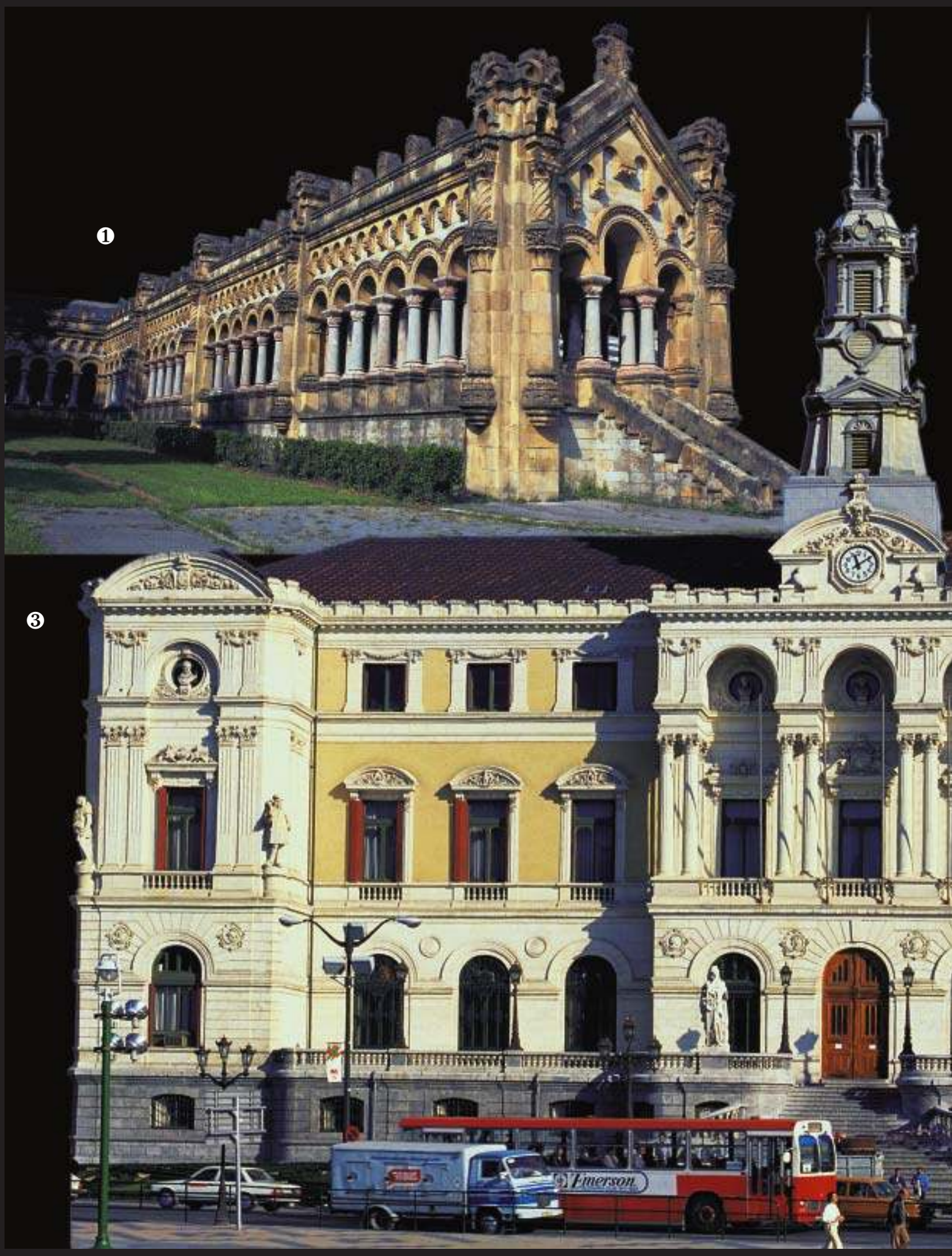
❹



❺



Arquitectura y urbanismo. Los ensanches



1.- Cementerio de Derio. Bilbao. 2.- Teatro Arriaga. Bilbao. 3.- Ayuntamiento de Bilbao. 4.- Diputación Foral de Bizkaia. Bilbao.




❶
❷

1.- Diputación Foral de Gipuzkoa. Donostia-San Sebastián. 2.- Ayuntamiento de Donostia-San Sebastián. 3.- Hotel María Cristina y Teatro Victoria Eugenia. Donostia-San Sebastián. 4.- Palacio de Miramar. Donostia-San Sebastián.



ENSANCHES DE PAMPLONA



Ref. gráf.: Archivo Ostoa.



Primer ensanche. Fachada de la Audiencia.
Ref. gráf.: Archivo Sahats.



Primer ensanche. Casa de las Aguas, de estilo neomudéjar.
Ref. gráf.: Archivo Sahats.

que se fijaron conforme a los diversos tipos y clases económicas de la población.[23]

Las obras de continuación y desarrollo del Ensanche se debieron a **Nemesio Barrio**, arquitecto municipal de 1867 a 1897, y a **José de Goicoa**, su auxiliar desde 1870 y su sucesor hasta 1909, responsables de importantes mejoras para la ciudad, y a quienes se debe en gran parte, ese aire de elegancia, equilibrio y sencillez que caracteriza a la capital donostiarra y hacen de ella «una de nuestras mejores, más bellas y armoniosas ciudades modernas».[24]

LOS EDIFICIOS

En cuanto a la construcción arquitectónica propiamente tal, el neogótico halló su aplicación también en los edificios civiles. Pero, más que de un medievalismo estricto, debe hablarse, sobre todo cuando se trata de los últimos años del siglo XIX y primeros del XX, de un eclecticismo con el que los arquitectos parecen querer mostrarse creativos pudiendo elegir y combinar elementos a su gusto en la diversidad de los estilos históricos.

PAMPLONA. En Pamplona, un *revival renacentista* se muestra en:

- el **Palacio de Justicia** alzado en el Paseo de Sarasate por **Julián Arteaga**,
- el **Ensanche** que se prosigue sobre traza de **Serapio Esparza**, abriendo la gran **calle de Carlos III** que culminará tras la guerra civil con el templo votivo de los *Mártires de la Cruzada* en el más ostentoso neoclásico.[25]

Un *arqueologismo medievalista* sólo se observa en las reformas que **Florencia Ansoleaga** realizó en:

- la **parroquia de San Nicolás**,
- la **fachada de San Saturnino,**
- y otros detalles de las **iglesias de San Agustín** y **San Lorenzo**.

Con igual añoranza medieval reconstruyó **Angel Goicoechea** el *Castillo de Javier* y levantó su nueva *Basílica* (1890-1896).

DONOSTIA-SAN SEBASTIÁN. En Donostia-San Sebastián los edificios sobresalientes son:

• **Palacio de Miramar**. Uno de los edificios más llamativos y extraños dentro de la corriente común del neomedievalismo es el **Palacio Real de Miramar**, que se hizo construir la Reina Regente María Cristina de Habsburgo como residencia veraniega de la real familia. Encargó la obra al arquitecto inglés **Seldon Wornum** eligiendo una posición envidiable: un ligero promontorio que separa en dos partes el paseo de la Concha y tiene acceso directo a la playa. Fiel a la traza de Wornum, el arquitecto municipal **José de Goicoa** dirigió las obras desde 1888 a 1893.

El edificio combina el estilo Reina-Ana (galería de arcos Tudor en la fachada al mar, chimeneas con distintas salidas de humos, muros de ladrillo en contraste con marcos de piedra en las ventanas, etc.), con el estilo *Old English* (entramados de madera en los tímpanos de los hastiales triangulares y en algunas torres, galerías con pilares y balaustres de madera en una de las fachadas, etc.[26] Distinguiéndose así de todos los otros palacios de la ciudad, cualidad ésta que, dado su aislado emplazamiento, puede calificarse de gran acierto. La entrada principal se efectúa a través de un porche con arco Tudor, flanqueado por dos pilares con decoración ajedrezada de ladrillo. Desde 1971 el Palacio pertenece al Ayuntamiento.

• **Torre de Satrústegui**. El mismo influjo de un renacimiento inglés se detecta en la **Torre Satrústegui** que, con resabios de las viejas abadías británicas, se alza en medio de un frondoso y verde paisaje, en plena ladera este del monte Igueldo, edificio de tres alturas de piedra arenisca, caracterizado por sus dos torres gemelas y su remate almenado, y sobre todo por su envidiable y aislado emplazaniento. .

• **Gran Casino**. Pero, ente los edificios públicos de San Sebastián, el de mayor empaque y significación que se construyó en estas últimas décadas del siglo fue el Gran Casino. La empresa respondía como una exigencia natural al desarrollo espectacular que la capital donostiarra iba adquiriendo como ciudad de veraneo. Y desde los años sesenta en el Ayuntamiento se habían recibido varias solicitudes, incluso de firmas extranjeras, para construir un casino que pudiera emular a otros ya existentes en ciudades europeas; hasta que en 1880 se constituyó una Sociedad Anónima con ese fin. No pudo elegirse mejor emplazamiento que el que se logró, frente al parque que se había creado próximo a la bahía y que se llamó Alderdi-Eder.

La comisión directiva de la Sociedad «Casino de San Sebastián» convocó un concurso, y de los quince proyectos presentados se eligió el de los arquitectos **Luis Aladrén** (aragonés) y **Adolfo Morales de los Ríos** (sevillano).[27] Los autores del proyecto habían visitado ya los casinos de Montecarlo y Biarritz, adoptando para el de Donostia, «un partido en planta y en elevaciones de carácter ligero y movido con muchos salientes, miradores y terrazas que atraigan las miradas y ofrezcan recreo y comodidad».[28] Debía tener tres amplios espacios: un Círculo de Verano, un Círculo permanente y un Círculo privado.

El edificio, además de un acceso discreto frente al puerto, tiene una soberbia entrada en su espléndida fachada principal de cara al parque de Alderdi Eder. Se desarrolla horizontalmente con un cuerpo central que avanza perpendicularmente en profundidad, marcando la perfecta simetría de sus dos alas. Consta de dos pisos, además del sótano. En el primero de ellos se instaló el escenario y un gran salón de fiestas, lujosamente decorado. A él se accedía desde el vestíbulo principal y de diversas dependencias colaterales destinadas unas al juego y otras a la lectura, descanso y a un café-restaurante. En el segundo piso se situaban grandes salas de carácter privado reservadas a los socios.

Visto desde el exterior, el edificio destaca por la belleza de la gran fachada. En su parte central inferior presenta grandes huecos, formando arcadas en los accesos, y los huecos se reiteran en el primer piso, abriéndose a balco-

23. Sobre los ensanches de San Sebastián,v. Luis LARRAÑAGA BILBAO, «Historia de unos Ensanches». En VV. AA. *San Sebastián. Curso breve sobre la vida y milagros de una ciudad.* San Sebastián 1964, pp. 93-105. ; Mariano ZIRIQUIAIN GAIZTARRO, «La guerra de los folletos entre alamedistas y antialamedistas». Ibid., pp. 5-10; Ana de BEGOÑA, «Segunda mitad del s. XIX. Reflexiones... «. En *Sancho el Sabio*, n. 1, 1991, 19-32.

24. F. CHUECA GOITIA, *Breve Historia del Urbanismo*. pp. 164 SS.

25. Sobre los ensanches de Pamplona en el siglo XIX, v. CMN, V,3, pp. 453-540.

26. Mª T. PALIZA MONDUATE, «La importancia de la arquitectura inglesa del siglo XIX y su influencia en Vizcaya». En *Kobie*, (Bellas Artes), n. 4, 1987, 65-100.

27. Aladrén era un arquitecto muy vinculado a la ciudad pues había sido autor de muchos de los palacetes construidos en el Paseo de la Concha. Fuera de San Sebastián se le había encargado el Palacio Provincial de Bilbao.

28. Mª Carmen RODRIGUEZ SORONDO, *Arquitectura pública en la ciudad de San Sebastián (1813-1922)*. San Sebastián 1985, p. 115.

nes curvos, levemente avanzados. Este cuerpo central está flanqueado por dos hermosas torres gemelas que rompen la horizontalidad del conjunto y, tras de las cuales, se proyecta la cúpula de la escalinata. Dentro de sus citas neorenacentistas y barrocas, no puede negarse carácter a este edificio (hoy sede del Ayuntamiento) que resulta otro punto de referencia ya inevitable en el conjunto urbano donostiarra.

• **Instituto de Segunda Enseñanza**. Otro edificio importante que tuvo que planificarse en el nuevo Ensanche de San Sebastián fue el **Instituto de Segunda Enseñanza**. Y tras interminables debates entre la Diputación y el Ayuntamiento, y previo concurso al que se presentaron cinco proyectos, fue elegido el diseñado por los arquitectos **Ramón Cortázar**, hijo de Antonio, y **Luis Elizalde**. Construido entre 1897 y 1900, es un edificio de sillería arenisca, de tres pisos, alzado sobre una planta rectangular, que con sus columnas dóricas en el piso bajo y jónicas en el piso noble, recupera un clasicismo monumental que no desdice en la plaza del Buen Pastor donde a la sazón el mismo arquitecto Ramón Cortázar estaba terminando la aguja calada de la catedral. El interior del edificio, tras diferentes destinos funcionales, fue recientemente remodelado como *Museo Koldo Mitxelena*.

***

En esos últimos años del siglo y con igual eclecticismo se iban construyendo en la capital guipuzcoana otros edificios públicos,[29] aunque en alguno de ellos ya apuntaba el modernismo e incluso un mesurado empleo del hormigón armado.

Al arquitecto municipal **José de Goicoa** se le deben, entre otros muchos e importantes edificios:

- las **Escuelas de Amara**,
- el **Palacio de la Diputación Provincial** (1878-1885), su obra más destacada, que cierra y da prestancia a la Plaza de Gipuzkoa y que quedó destruido por un incendio; pero fue reconstruido por los arquitectos **Luis Aladrén** y **Adolfo Morales de los Ríos**.

A José de Goicoa le sucedió en el cargo **Juan Ramón Alday**, y con él entramos ya en el siglo XX en el que, al mismo tiempo que se harían los primeros escarceos modernistas, se pueden observar contramarchas hacia el eclecticismo monumentalista.

Resumiendo el proceso constructivo de los Ensanches de la ciudad, la especialista en la arquitectura pública donostiarra, Mª del Carmen Rodríguez Sorondo, anota los nombres de los arquitectos más destacados: *Ramón Cortázar, Luis Elizalde, Domingo Aguirrebengoa, Lucas Alday, José Gurruchaga y Francisco Urcola*. «Todos ellos, y salvo el corto paréntesis modernista de Cortázar y Elizalde, llevaron a cabo una obra ecléctica y monumentalista, si bien diferenciada en sus puntos de partida, evidente en edificios como:

- la **Escuela de Artes y Oficios** (D. Aguirrebengoa),
- el **Teatro Victoria Eugenia** (F. Urcola),
- el **Hotel María Cristina** (Charles Mewes)
- o el **Palacio de Justicia** (José Gurruchaga).[30]

VITORIA-GASTEIZ. La arquitectura romántica civil realizada en Vitoria-Gasteiz bajo el signo medievalista apenas es destacable si la comparamos con la capital donostiarra, que tuvo que reedificarse a partir de su incendio de 1813. Destaquemos algunas remodelaciones realizadas con ese espíritu *revival* en algunos palacios antiguos.

• **Palacio de Montehermoso**. Ya notamos, en su tiempo y lugar, que el llamado Palacio de Montehermoso, antigua mansión de los Álava-Esquivel, fue sometido a diversas remodelaciones por las diferentes funciones que tuvo en el curso de los siglos. Cuando en 1887 dejó su empleo como cuartel de artillería y fue comprado por el Obispado para destinarlo a palacio episcopal, el arquitecto Fausto Iñíguez de Betolaza se encargó de la reforma pertinente; y aunque mantuvo el equilibrio clásico de construcción en torno a un patio central con torres en los ángulos, se le superpusieron algunos elementos decorativos del gótico.[31]

• **Palacio de Ricardo Augusti**. En los nuevos edificios vitorianos de finales del siglo aparecían ya rasgos de pintoresquismo y de modernismo. De más ostentoso eclecticismo fue el **Palacio de Ricardo de Augusti**, obra de los arquitectos **Javier Luque y Julián Apraiz**, a quienes, como hemos visto, se les encargó también la traza de la Catedral Nueva. El Palacio, convertido luego en *Museo Provincial*, resulta hoy algo pretencioso, recargado como está con una amalgama de rasgos renacentistas y barrocos.

BILBAO. Como edificios eclécticos deben calificarse igualmente algunas notables construcciones de Bilbao, dotadas de una prestancia particularmente monumental que aún conservan.

• **Teatro Arriaga** (1890). Fue llamado «Nuevo Teatro» cuando sustituyó al «Viejo Teatro» de estilo neoclásico que existía en el mismo lugar, es obra de **Joaquín Rucoba** y **Francisco Hurtado de Saracho**. Se había programado un edificio para acoger, además de un teatro, un restaurante y un casino. Las obras duraron de 1886 a 1890. Fue construido con capital de una Sociedad privada aunque en suelo municipal, de un extraordinario valor comercial.

Es un conjunto neobarroco al gusto francés, ya que los elementos con los que el escultor **José Soler** decoró su ostentosa fachada están tomados de la fachada del Teatro de la Renaissance de París: columnas mixtas, cariátides, óculos, largas cornisas, pilastras, frontones curvos y guirnaldas. Dos notas conviene añadir: el empleo del hierro en el entramado y soportes del edificio para evitar posibles incendios, y el doble tipo de accesos al interior (frontales y laterales) para expresar la diferente categoría económica del público asistente, con lo que aquella arquitectura monumental se convertía en símbolo del poder económico de la alta burguesía bilbaina.[32]

ARQUITECTURAS SEÑERAS





Palacio de Miramar. San Sebastián.
Ref. gráf.: M.N.E. Gipuzkoa, pág. 177.



Palacio de la Diputación Foral de Gipuzkoa. Donostia-San Sebastián.
Ref. gráf.: Palacio de la Diputación Foral de Gipuzkoa, pág. 6-7.



Teatro Arriaga. Bilbao.



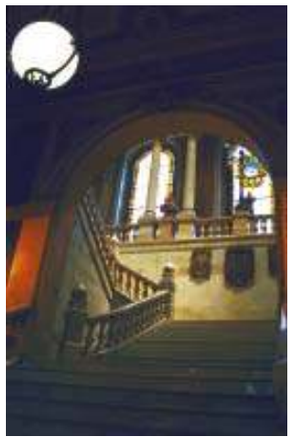
Puente colgante de Portugalete.

29. No tocamos el interesante tema de la edificación de las viviendas privadas del Ensanche y de los problemas que forzosamente se plantearon para armonizar el cumplimiento de las normas aprobadas por el Ayuntamiento y los intereses y ambiciones de personas y familias particulares. V. Angel MARTIN RAMOS, «Labor de arquitectos y maestros de obras en los inicios del Ensanche donostiarra». *Ondare* 21, Donostia 2002, 345-360.
30. M.C. RODRIGUEZ SORONDO, O.c., p. 148.
31. Ana de BEGOÑA, O.c., p. 129.
32. Mikel BILBAO SALSIDUA, «Teatro Arriaga de Bilbao. La arquitectura como símbolo de un modelo sociocultural». En *Ondare* 21, Donostia, 2002, 335-343.

INTERIORES ROMÁNTICOS



Salón mozárabe del Ayuntamiento de Bilbao.
Ref. gráf.: Archivo Iñaki Aguirre.



Diputación Foral de Bizkaia.
Ref. gráf.: Archivo Iñaki Aguirre.



Diputación Foral de Bizkaia.
Ref. gráf.: Archivo Iñaki Aguirre.

• **Ayuntamiento** (1884-1891). Es obra de **Joaquín Rucoba**, quien desde 1883 era el arquitecto municipal. Se le encargó que diseñara un edificio que no solo fuera funcional sino que «fuera ornato de la Villa». Rucoba tuvo que desarrollar preferentemente la fachada por el escaso fondo del que podía disponer «a causa de lo accidentado del terreno y los desmontes que ello exigía. Puso el énfasis en el balcón municipal concebido como *loggia*, y diseñó toda la fachada con un eclecticismo monumental que fue muy discutido por lo abigarrado de su composición. Hay, en efecto, una amalgama de líneas barrocas con trazados geométricos de dibujo renaciente: óculos, bustos, mascarones, figuras heráldicas, estatuas alegóricas que flanquean la entrada (*la Ley*, obra de **Vicente Larrea**, y *la Justicia*, de **Serafín Basterra**); y un interior sorprendente donde no faltan columnas romanas, escaleras principescas, jarrones rococós, y «el estallido colorista del Salón de Fiestas o Salón Arabe, que no solo hay que explicar por los años «andaluces» del arquitecto, sino por la moda imperante de lo oriental y exótico».[33]

• **Palacio de la Diputación Provincial**. La diputación de Bizkaia, tras laborioso certamen, confió su nueva sede a **Luis Aladrén** (1890-1900), que ya se había acreditado por su Gran Casino de San Sebastián. El Palacio Provincial es un edificio solemne y suntuoso, de poderosa fachada, aparejada en su primera planta con un duro almohadillado y algunos detalles rococós, que hacen visible la potencia económica de la oligarquía vizcaína y que, dando cauces artísticos a plusvalías del capitalismo, justifican en cierta medida la interpretación marxista de la historia de arte.

• **Puente de Vizcaya**. Terminemos recordando un evento notabilísimo de ingeniería más que de arquitectura. **Martín Alberto de Palacio**, que se había acreditado trazando el Palacio de Cristal del Retiro de Madrid, inventó la solución del *puente trasbordador de las Arenas*, obra genial que por su originalidad mereció elogios del inventor parisino de puentes metálicos que dio su nombre a la torre Eiffel.

En las primeras décadas del siglo XX Bilbao cuenta con una pléyade de arquitectos que van a servir al despliegue económico de Bizkaia construyendo edificios públicos y privados de gran carácter y de más explícita modernidad, que habrá que reseñar más adelante.

• **Castillo de Butrón**. Mucho más alejado de lo que hubiera podido ser un castillo neomedieval con alguna reminiscencia del alma vasca, es el **Castillo de Butrón** que, por encargo del propietario, el Marqués de Torrecilla, descendiente directo de los Butrón medievales, construyó el **Marqués de Cubas** en plena campiña y aledaños de Gatica (Bizkaia). Las obras se iniciaron en 1879 y se alargaron durante unos 20 años. En 1989 fue restaurado, y en 1994 se abrió al turismo. Es una obra singular que, en esta historia, sólo merece una cita como caso de pintoresca excentricidad con la que, suponemos, se pretende trasladarnos imaginariamente a los tiempos y castillos de Luis II de Baviera.

• UNA ARQUITECTURA PARA LA MORADA DE LOS MUERTOS

En el capítulo anterior recordamos que, con motivo de la Orden de Carlos III, ya a finales del siglo XVIII se inició la construcción de las primeras necrópolis en el País Vasco. Más tarde se dieron normas más concretas; por ejemplo, que no se construyeran los cementerios más cerca de los cien metros distantes de la población.

En las pocas que, de las más antiguas, no han sido completamente remodeladas, todavía pudimos anotar formas estrictamente neoclásicas. En el curso del siglo XIX los camposantos vascos muestran la evolución del gusto. Es el estilo neogótico el que se ostenta en muchos de los mausoleos y templetes en los que las clases pudientes han querido alojar a sus muertos.

• **Cementerio de Polloe.** En **San Sebastián** la epidemia del cólera había obligado en 1879 a clausurar el pequeño y provisional cementerio que existía en el barrio de San Martín. El arquitecto municipal **José de Goicoa** fue contratado para trazar el nuevo camposanto de Polloe. Antes de dar traza definitiva visitó las obras similares de Barcelona y París.

Para el edificio que da acceso a la necrópolis parece que se inspiró en las obras del arquitecto catalán Elías Rogent que en ese tiempo acababa de construir el edificio de la Universidad de Barcelona y el Seminario Conciliar. Ya en su fachada muestra una ornamentación con citas neorrománicas y neogóticas, y con algunos símbolos del repertorio paleocristiano.

A mediados del siglo se había iniciado la costumbre de erigir mausoleos en los cementerios. En la normativa del cementerio de Polloe se reserva a los arquitectos o los maestros de obras la misión y responsabilidad de proyectar y de construir los monumentos funerarios. Se conoce una buena lista de arquitectos que actuaron en Polloe.

Los monumentos que se alzaron en los primeros años de ocupación del nuevo cementerio predominan todavía los motivos ornamentales de inspiración clásica; pero luego van apareciendo elementos de la morfología neogótica. Abundan los monumentos funerarios del tipo capilla, financiados por una clientela que vio en la construcción del cementerio de Polloe la posibilidad de ostentar su posición social.

Señalemos algunos monumentos que merecen un recuerdo por ser obra de conocidos arquitectos.

El mausoleo de Antón Luzuriaga, por ejemplo, de 1879, fue diseñado por el prestigioso arquitecto donostiarra **Antonio Cortázar Gorría**. Es un ejemplo de la tendencia del movimiento romántico hacia lo fantástico y alegórico. Cuenta con una capilla de planta rectangular cuya fachada principal presenta un acceso en arco de medio punto. El resto de las fachadas presentan vanos tipo saeteras. Todo el muro está recorrido por una imposta seguida en la que se inscriben motivos de hojarasca de palmetas. La cubierta es a dos aguas y en el frontón se ha labrado un rosetón ciego. Un

33. M. BASAS, *Casa de la Villa de Bilbao. Primer Centenario 1892-1992*. T.V., n. 208, Año XVIII, 1992.

detalle pintoresco es que, en la portada de acceso, se ha representado una pareja de murciélagos, símbolo de la oscuridad de la vida terrena en contraste con otros símbolos que evocan la resurrección.

Otro mausoleo que es ejemplo de investigación sobre formas y elementos artísticos tomados del repertorio de las catedrales góticas es una sepultura sencilla con desarrollo vertical en su cabecera. El maestro de obras **José Clemente de Osinalde** en 1880 labró y colocó bajo un gablete gótico, a un ángel orante, como quien intercede por el eterno descanso del difunto.

Estamos aún en el ambiente religioso y romántico neomedieval. Más tarde, con la introducción del modernismo variarán también los motivos plásticos hacia una significación más secular, evocando sentimientos puramente humanos de aflicción y condolencia.[34]

• **Cementerio de Derio**. El cementerio principal de **Bilbao**, en Derio, es de los últimos años del siglo (1895-1902) cuando el antiguo de Mallona se había quedado pequeño. Su construcción coincide prácticamente con la época del ensanche de la villa. Como en otros casos, se adoptó el plan de red cuadriculada, como en los planos de las ciudades antiguas.

Arquitectónicamente, su planificación fue obra del arquitecto **Enrique de Epalza**. Cuenta con una capilla común de entrada con claustro, con citas neorrománicas y neogóticas; y luego muchas capillas de enterramientos para familias adineradas de la burguesía. Es común en ellas el concepto romántico de la tumba: los motivos ornamentales y decorativos muestran un predominio eclecticista. Abundan los neorrománicos y neogóticos, pero los hay también renacentistas, clásicos y egipcios. Resulta de mucho interés una visita observadora sobre la labor escultórica de varias docenas de esas capillas.[35] Algunas cuentan con esculturas labradas por **artistas** de reconocido prestigio como:

- *Quintín de Torre* (siete sepulturas);
- *Higinio Basterra*, (varias)
- *Nemesio Mogrovejo*, *Paco Durrio*, *Joaquín Lucarini*, etc. (alguna)

La mayoría no presentan gran originalidad, responden a esquemas convencionales, y pertenecen al siglo XX, apuntando en algunas el gusto modernista.

2.

■ Los escultores románticos

Es muy difícil, por no decir imposible, hacer una reseña de escultores vascos que puedan ser calificados de románticos si se quiere dar a este término una significación muy específica. Si se toma como criterio el gusto por los temas de violencia trágica o de exaltación de la energía, que se hacen tan visibles en escultores como Auguste Rodin –*la Puerta del Infierno*, *los Burgueses de Calais*, *Ugolino y sus hijos*, etc. –, apenas hallamos nada parecido en los escultores vascos del momento.

En cuanto al lenguaje propiamente romántico, no resulta fácil que los excesos formales de algunos artistas ya de principios del siglo XX haya que situarlos dentro de los límites cronológicos del romanticismo, y no más bien como ejemplos del expresionismo moderno.

Se comprende que en el compendio dedicado al *Arte en el País Vasco* por Barañano y González de Durana no se dedique apartado alguno a escultores románticos. En fecha relativamente tardía (1873), en el registro de Bilbao solo figuraban inscritos tres escultores: el vitoriano *Marcos Ordozgoiti*, y los bilbaínos *Bernabé de Garamendi* y *Adolfo Areizaga*; y ninguno de ellos adquirió prestigio considerable dentro de esa profesión.[36]

Artistas como Francisco Durrio, Quintín de Torre o Nemesio Mogrovejo, si se atiene uno a la datación de sus obras, se hallan más cómodamente entre los movimientos artísticos con los que se abre el siglo XX.

Es verdad que algo puede verse de ensueño romántico en la *Musa* que para el monumento al músico Arriaga elaboró **Paco Durrio** durante largos años (1907-1933), y que aún más explícito «romanticismo» podría descubrirse en el expresionista *San Cosme con calavera* que el mismo escultor alzó en el panteón sepulcral de la familia Echevarrieta (1903-1923).

De romanticismo podría asimismo hablarse cuando uno contempla algunas obras de **Nemesio Mogrovejo**, como el vigoroso relieve de la *Muerte de Orfeo* que decora el hall de ingreso al Museo de Bellas Artes de Bilbao y en algunas otras en que el recuerdo de Rodin y Miguel Ángel brota espontáneamente.

Anteriormente observamos la crisis que en España, en Europa en general, sufrió la religión católica, si no en su aspecto sentimental y romántico, al menos en su dimensión social y política, como fruto de la Ilustración y de las convulsiones que sufrieron casi todos los Estados europeos. Consecuencia de esa nueva situación fue el declive sufrido por el arte religioso en este período. Si se quiere hacer historia de la escultura en el siglo XIX hay que buscarla preferentemente en ámbitos profanos. Los profesionales de la plástica de esa centuria convulsionada por conflictos políticos es en una temática secular donde buscarán razón y motivos para el ejercicio de su profesión.

Antes de describir tales obras, destaquemos las que expresando temas religiosos nos parecen de cierta calidad.

• Escultura religiosa

• **En Santa María de Tolosa**. Entre ellas merecen una especial mención las *cuatro estatuas* que para presidir los *altares laterales de la iglesia de Santa María de Tolosa* fueron encargadas al escultor **José Piquer**.

Se trataba de llenar cuatro de las seis capillas que, tras el incendio de 1781, fueron diseñadas por Silvestre Pérez al remodelar la iglesia, como recordamos en páginas anteriores. Los mayordomos de la iglesia de Tolosa habían demostrado siempre un serio deseo de recurrir a artistas de prestigio para ornato de

Arquitectura historicista



Castillo de Butrón. Bakio (B).



Castilllo de Arteaga. Kortezubi (B).

Escultura funeraria



"El ángel de la resurrección" de Isidoro Uribesalgo. Panteón de los Duques de Mandas. Iglesia de San Ignacio de Loyola. Donostia-San Sebastián.
Ref. gráf.: Parroquia de San Ignacio de Loyola, pág. 32

34. María ORDOÑEZ VICENTE, «El romanticismo funerario en Polloe (San Sebastián)». *Ondare* 21 Donostia 2002, 399-413.
35. Mª A. FERNANDEZ y Mª del Mar ZURRUNERO, «Escultura y arquitectura en el cementerio de Bilbao». *Kobie* (Bellas Artes», n. 4, 1987, 115-158.
36. M. PALIZA MONDUATE, «Marcos Ordozgoiti, una figura polémica de la escultura vasca del siglo XIX». *Ondare* 21, Doostia 2002, 416-426.

ESCULTURA MONUMENTAL



Marcial Aguirre. Oquendo. S.S.
Ref. gráf.: Archivo Iñaki Aguirre.



Marcial Aguirre. Monumento Oquendo. S.S.
Ref. gráf.: Archivo Iñaki Aguirre.

su parroquia. En 1847 recurrieron al escultor valenciano José Piquer y Duart,[37] que se había formado en la Academia de Bellas Artes de San Carlos y había llegado a ser Escultor de Cámara de la Reina (1841) y luego Director del taller de escultura de la Academia (1844). Inquieto y romántico, Piquer había viajado por México, Cuba y París.

Entre 1847 y 1850 estuvo, con sus ayudantes de taller, ocupado en dar forma en madera policromada a las cuatro imágenes solicitadas («de 9 pies de altura»): *San Juan Bautista*, *San José*, *San Antonio de Padua* y *San Ignacio*. Aunque por temperamento era romántico, Piquer había quedado demasiado marcado por su educación neoclásica en la Academia. Su facilidad para el retrato en el que se había especializado, le inducía a abusar del detallismo preciosista.[38] No obstante, en las cuatro esculturas de Tolosa se advierte claramente su romanticismo.

En la imagen de *Ignacio de Loyola* evita el convencionalismo con el que se suele representar al Fundador de los Jesuitas, y le da una expresión de profunda intimidad y mística interioridad.

Más explícitamente romántica es la imagen del *Bautista* que arenga a las turbas y parece querer descender de su pedestal para sacudir con su inflamado verbo a los remisos hebreos.

Las imágenes de *San José* y de *San Antonio* resultan más convencionales y en ellas reaparece el preciosismo que frecuentemente caracteriza el estilo de Piquer.

En todo caso, creemos que las esculturas de Santa María de Tolosa merecen una atención mayor que la que les han prestado los historiadores de la escultura decimonónica.

• **En la Catedral de Pamplona**. Menos acertado que en Tolosa, anduvo **José Piquer**, el escultor valenciano, en Navarra cuando para cumplir el encargo de un *monumento sepulcral al famoso general Francisco Espoz y Mina*, en la catedral iruñesa, no se le ocurrió otro expediente que el copiar el monumento que, 45 años antes, había erigido Canova al poeta Víctor Alfieri en Santa Croce de Florencia.[39]

• ESCULTORES VASCOS DEL SIGLO XIX

En el campo de la escultura no religiosa, habrá que recordar una serie de obras que se hicieron como monumentos conmemorativos o decorativos en esa época en que nuestras capitales conocieron unos notables ensanches.

Una Real Orden de 14 de Enero de 1864 obligaba a que todos los proyectos de monumentos públicos se sometieran a examen de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Consecuencia de esa orden fue un dirigismo estético e ideológico que trajo como efecto el que casi todas las obras que se prestan a un comentario histórico o estético presenten una cierta comunidad de estilo, tanto en su contenido como en el lenguaje formal.[40]

El material habitual en los monumentos erigidos en Vasconia era la piedra, sacada frecuentemente de las canteras cercanas (como la de Mutriku, Igeldo, etc. ; también se usaba el mármol, que se traía de Carrara. Algunas obras están fundidas en bronce.

Lo habitual era que los ayuntamientos tomaran la iniciativa y decidieran levantar monumentos a honra de personas ilustres oriundas del propio País o benefactores del pueblo, y especialmente si habían alcanzado una fama que rebasaba las fronteras nacionales, como demuestra el empeño que se mantuvo en Getaria por honrar a Juan Sebastián de Elcano, aun después de que en la Primera Guerra Carlista hubiera perecido el monumento construido en 1800 a gloria del insigne navegante.[41]

Si es natural que en los Consistorios municipales de Euskal Herria se prefiriera levantar monumentos a las glorias del País, comprensible es también que para su realización eligieran corrientemente a artistas vascos. No siempre la resolución definitiva era esa, pues no abundaban los buenos artistas. Los juicios negativos que con alguna frecuencia llegaban de la Academia de Bellas Artes no favorecían tales preferencias localistas. Entre los escultores vascos que adquirieron una cierta nombradía incluso fuera de Euskal Herria debe destacarse a Marcial de Aguirre, a quien debemos varios monumentos conmemorativos.

MARCIAL DE AGUIRRE Y LAZCANO (1841-1900). Nacido en Vergara, a los 22 años fue a Roma pensionado por la Diputación de Gipuzkoa para dos años. En Italia labró algunas obras de tema religioso, y trabó una estrecha amistad con varios pintores del momento, José Villegas, Palmaroli, y Eduardo Rosales; y con el escultor barcelonés Jerónimo Suñol anduvo visitando Florencia.

Más larga y entrañable debió de ser su amistad con Rosales para cuyos retratos posó varias veces. Dos de esos lienzos de **retratos** que nos dan el rostro del escultor visto por Rosales conserva hoy el Museo San Telmo de San Sebastián.

Desde Roma envió a la Exposición Nacional de Madrid una escultura –*El cazador*– con la que logró en 1864 una medalla de tercera clase, que le dio prestigio y algunos encargos oficiales.

En Donostia, donde fijó su residencia en 1875, se le deben los **bustos** que coronan la fachada de la Diputación Provincial: *Urdaneta*, *Elcano*, *Oquendo*, *Lezo*, *Legazpi* y *Urbieta*.

Presentó en las Exposiciones nacionales **varias obras de género** más o menos intrascendente, como *Jugador napolitano, Jugador de pelota*, etc.

• **Estatua de San Ignacio**. Una de las primeras obras importantes de Marcial de Aguirre fue una **estatua** de *San Ignacio de Loyola* en honor del patrono de Gipuzkoa. En España era frecuente que las obras encargadas a un artista, fueran exhibidas antes en alguna Exposición. Esto ocurrió con esta estatua de *San Ignacio* que mereció a su autor una Segunda Medalla en la Exposición Nacional de 1867. En 1868 la Diputación Foral de Gipuzkoa adquirió esta estatua para colocarla ante la Casa-Torre de Loyola. Ese mismo año se le hizo

37. El escultor José Piquer y Duart (1806-1871), hijo de José Piquer y Montserrat, director de la Academia de San Carlos, tuvo una vida algo aventurera, viajó por México, Cuba y estuvo también en Paris donde modeló el magnífico *San Jerónimo penitente* que hoy puede admirarse en el Casón del Buen Retiro (Madrid). Sobre su obra en Tolosa, v. J. PLAZAOLA, «Las esculturas de José Piquer en Santa María de Tolosa». *Goya* n. 235-236, 1993, 7-10.

38. Esta minuciosidad se hace patente, por ejemplo, en el retrato de *Isabel II* que hoy se halla en el vestíbulo de la Biblioteca Nacional de Madrid.

39. Se trata de un evidente plagio, según Gaya Nuño: «La urna, con la guirnalda y la efigie en medallón del sepultado, así como el duelo y la figura de la mujer acongojada, son pruebas del plagio, por otra parte afortunado en el conjunto». *Arte del siglo XIX*, A.H. t. 19, Madrid 1958, p. 170.

40. Carlos REYERO y Mireia FREIXA, *Pintura y escultura en España, 1800-1910*. Ed. Cátedra, 1905, p. 42.

41. Se trata de un monumento costeado por un descendiente del navegante, Manuel Agote y Bonachea, que había sido veedor de la Compañía de Filipinas, y que, al regresar a la patria, fue elegido alcalde. La estatua había sido labrada en mármol por el escultor Alfonso Giraldo Bergaz. Ibid. p. 293.

un pedestal delante de la escalinata mirando a la basílica, y una verja de hierro que debía protegerla. Pero, por la Guerra Carlista y otras circunstancias, su inauguración oficial se retrasó.

En 1882, con motivo de la terminación del edificio del Colegio-Santuario (cuya ala derecha llevaba inconclusa más de un siglo), se vio llegado el momento de colocar en su lugar la efigie del Santo. Fue el 11 de mayo de 1882. Se le hizo un nuevo pedestal, de más altura, sobre una base cuadrada en cuyos frentes lleva grabados los escudos de las cuatro provincias vascas, y se la colocó en la primera meseta de la gran escalinata que da acceso a la basílica. El monumento conoció luego diversos cambios de lugar. Hoy se encuentra en la avenida del Santuario a unos 100 m. de la Basílica.

Es una estatua en mármol, de dos metros de altura, que representa a Ignacio de Loyola, con los rasgos faciales conocidos, erguido y en actitud serena y meditativa, sin el movimiento barroco que suele ser convencional en otras efigies del Santo, portando en su mano izquierda el libro de las Constituciones, en su derecha un rollo con el lema «Obediencia», y otro libro, símbolo de las herejías, bajo su pie derecho.

• **Estatua de Churruca**. Entre sus estatuas de militares –*Espartero*, *Zumalacárregui*,. . . – destaquemos el monumento con el que el Ayuntamiento de **Mutriku** honra la memoria del héroe de Trafalgar, *Cosme Damián de Churruca*.

Cuando el escultor Francisco Javier Gómez tuvo noticia de que se iba a erigir un monumento a Churruca en Mutriku, presentó una estatua del marino, en yeso, que había enviado a la Exposición Nacional de 1867, y pretendió que le fuera adquirida la obra, pero se desestimó su oferta a favor de un concurso. Como ocurrió con la escultura anteriormente citada, las vicisitudes históricas que estaban alterando la vida social y política en ese decenio impidieron que avanzara el proyecto, que no se reanudó hasta que el historiador Nicolás de Soraluce intervino promoviendo su realización. En el año 1882, al mismo tiempo que veía alzarse en Loyola su monumento a San Ignacio de Loyola, Marcial de Aguirre enviaba al Ayuntamiento de Mutriku un escrito con sus condiciones para aceptar la realización de la estatua. Aunque archivada momentáneamente, su propuesta fue finalmente aceptada por ser «hijo del país», aunque se le sugirieron algunas modificaciones».[42] El ilustre almirante vasco está representado digno y sereno con el brazo derecho extendido en actitud de mando, teniendo a sus pies piezas simbólicas de la batalla naval.

• **Estatua de Oquendo**. En **San Sebastián**, donde a raíz de su reconstrucción y de sus Ensanches se sintió la necesidad de adornar calles y plazas con monumentos conmemorativos o de simple ornato, podríamos citar varios aunque no revelen una especial originalidad artística. El más destacable nos parece el monumento al almirante *Antonio de Oquendo*, colocado primeramente en el Paseo de la Zurriola y luego definitivamente en la plaza que lleva su nombre, entre el teatro Victoria Eugenia y el Hotel María Cristina.

También la realización e inauguración de este hermoso monumento se retrasó largos años, pues su primera piedra fue colocada el 5 de setiembre de 1865, con la asistencia de la reina Isabel II, y el monumento no fue inaugurado hasta el 28 de julio de 1883, casi 20 años después. El retraso se debió en parte a las dificultades de su financiación,[43] y también a los debates originados entre el escultor, Marcial de Aguirre, y las autoridades de la Academia de Madrid, planteando cuestiones fútiles, como si la estatua debía parecerse al modelo solo en el rostro o también en la vestimenta. En el informe de la Academia, por ejemplo, se le hacía al escultor la advertencia de que Oquendo «nunca se puso armadura, ni coraza, ni media coraza, ni defensa alguna, ni la gola era la característica de la época, y la bandera resultaba desproporcionada para su gran tamaño».

La estatua se alza sobre un alto pedestal que se apoya en una escalinata y en un zócalo poligonal con cuatro pilastras angulares adornadas de escudos. El tronco del pedestal tiene diversos elementos de piedra y de bronce: inscripciones, alegorías de la *Guerra* y de la *Marina*, diversos símbolos y dos relieves de bronce representando batallas navales. Sobre ese complejo pedestal que mide 10 m. de altura se alza la figura del ilustre marino (de 5 m. de altura), representado con ademán de arenga, portando la bandera en la mano izquierda y la espada desenvainada en la derecha. El garbo de su movimiento y la viveza plástica de su indumentaria confieren al personaje un cierto aire romántico. El monumento fue inaugurado en setiembre de 1894 sin la escultura definitiva, utilizando un modelo en yeso bronceado. La estatua definitiva se inauguró en marzo de 1895.

Bernabé de Garamendi (1853-1878). Es otro de los escultores a tener en cuenta en esta reseña.

Había nacido en Bilbao, en el seno de una familia de arquitectos. Documentalmente apenas sabemos nada de sus años juveniles y de su formación artística. Se sabe que viajó a Italia; que se distinguió por su bondad y su talante de gran generosidad; que, de regreso en Bilbao, estableció un taller y que en él contó con la ayuda de un discípulo aventajado, Serafín de Basterra, que colaboró con el maestro en la realización de todos sus encargos. Serafín Basterra y Vicente Larrea, otro iniciador de una saga familiar de escultores, serán los principales imagineros bilbaínos en los últimos años del siglo.

Garamendi realizó:

- una *Dolorosa* para el palacio real,
- un *Crucifijo* para don Sebastián de Borbón,
- una *Dolorosa* para los Duques de Montpensier.
- una *Inmaculada* de la iglesia de San Nicolás de Algorta (Getxo).
- un *Calvario* para la iglesia de San Nicolás de Bilbao; del cual se han conservado las efigies de *Cristo Crucificado* y la del *Buen Ladrón*.

ESCULTURA MONUMENTAL



Monumento a los Fueros. Pamplona.
Ref. gráf.: Archivo Sihats.

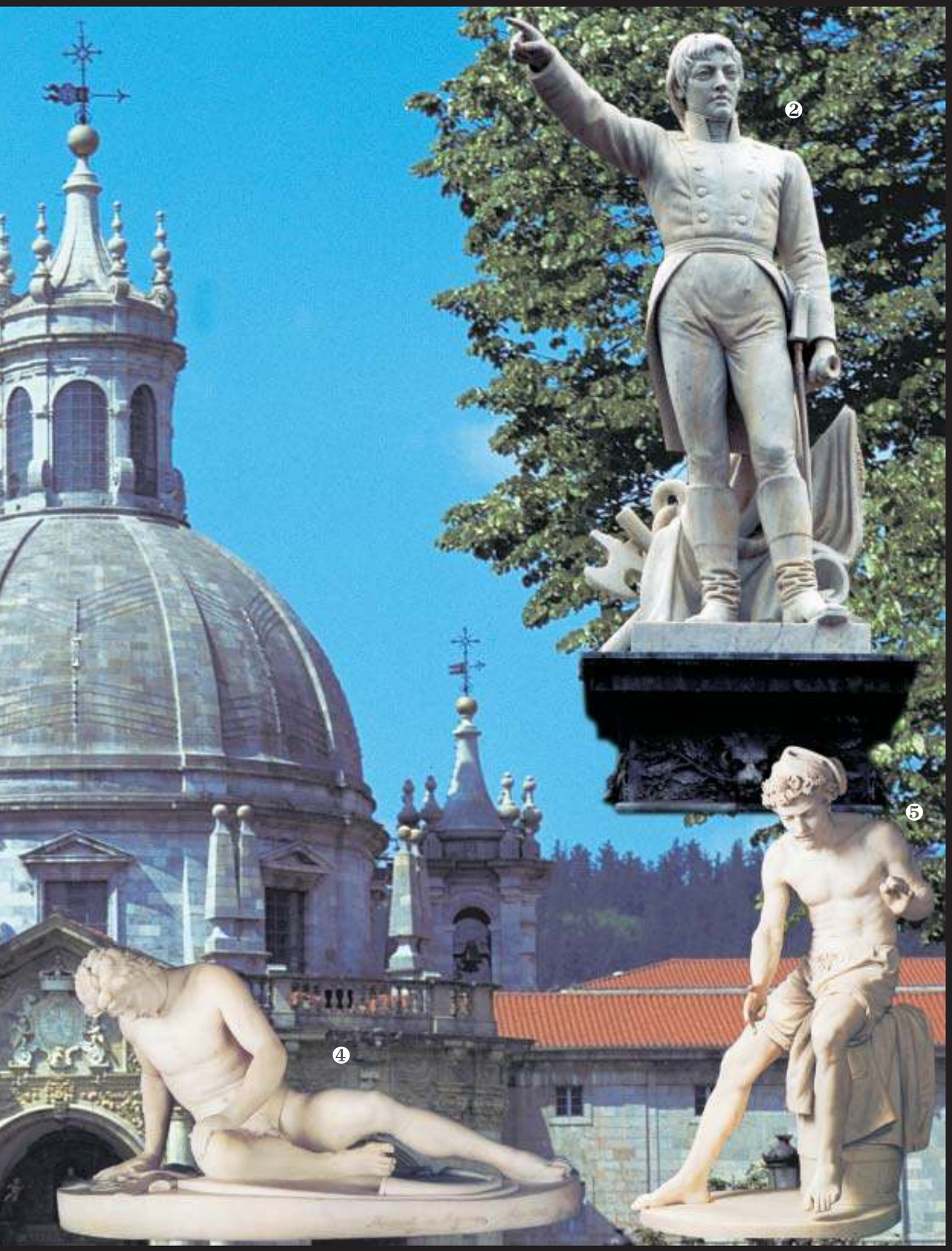


42. Gregorio de MUJICA, «Estatuas del País Vasco. Estatua de Churruca en Motrico». E.A., año III, n. 49 (reed. 1973, III), pp. 150-159.

43. S. MUGICA, «Estatuas del País Vasco: Estatua de Oquendo». En E.A., 1913, pp. 98-106. El alcalde José Machimbarrena consiguió que, además del Ayuntamiento, contribuyeran la Diputación y personas particulares; pero el encarecimiento de las obras hizo que se interrumpieran los trabajos de la Comisión encargada de llevar a término la empresa, que no concluyó hasta la última década del siglo.


❶
❸

1.- Oquendo. Marcial Aguirre. Donostia-San Sebastián. 2 y 3.- Basílica de Loyola. Marcial Agirre. Azpeitia. 4.- "Galo moribundo" de Marcial Aguirre. Diputación Foral de Gipuzkoa. 5.- "Pescador napolitano". Marcial Aguirre. Diputación Foral de Gipuzkoa.



Los escultores romanticos foráneos



1.- Monumento a Usandizaga de José Llimona Bruguera en la Plaza Gipuzkoa. Donostia-San Sebastián. 2.- Monumento a Mateo Benigno de Moraza. Obra de Venancio Vallmitjana. Vitoria-Gasteiz. 3.- Estatua de Elkano de Carlos Palao. Getaria. 4.- Estatua de Elkano de Ricardo Bellvere. Getaria. 5.- Diego López de Haro de Mariano Benlliure. Bilbao. 6.- Estatua de Legazpi de Aniceto Marinas. Zumarraga. 7.- Monumento a los Fueros. Pamplona. 8.- Estatua de Iparraguirre. Urretxu. 9.- Mausoleo a Julián Gayarre de Mariano Benlliure. Roncal (N).



FRANCISCO BRINGAS



José Mª Iparraguirre.
Ref. gráf.: Archivo Iñaki Aguirre.

LUIS BROCHETON



Retrato.
Ref. gráf.: Origen y evolución de la pintura, pág. 19.

EUGENIO AZCUE



Isabel II.
Ref. gráf.: Palacio de la Diputación Foral de Gipuzkoa, pág. 29.

JUAN DE BARROETA



Retrato de Alfonso XII.
Ref. gráf.: Euskal Margolariak I, pág. 18.

- De su **obra religiosa**, lo mejor debió de ser la serie de doce **Apóstoles** que hizo para la *basílica de Begoña* (además de su púlpito). Las figuras de esta serie, de tamaño natural y talladas en madera policromada, dotadas de un correcto modelado, se han dispersado y algunas han desaparecido. Las que se conservan, –como las de *Santo Tomás* y la de *San Pedro*– muestran que Garamendi poseía una capacidad suficiente para dar expresión a los rostros, siempre dentro de un romanticismo muy moderado; aunque no es fácil dar un juicio definitivo porque ignoramos hasta qué punto llegaba la intervención de su colaborador *Serafín de Basterra*.

Garamendi trabajó también varios **mausoleos funerarios** (en Ramales de la Victoria, Cantabria, y en Deba). En este campo su obra principal es el **panteón de la familia Uribarren,** en la *iglesia de San José* (antigua de la Compañía) en **Lekeitio**. En este sepulcro, el escultor labró dos figuras yacentes, marido y mujer, con otras dos de un anciano y un niño (evocadoras de la labor caritativa del matrimonio difunto) y un bello ángel que se alza sobre la tumba ofreciendo una corona, símbolo del premio eterno.

• **Monumento de Astarloa**. Además de estas obras de carácter religioso, en Durango se le confió la realización del monumento a *Pablo Pedro de Astarloa*, el ilustre políglota y filólogo vasco que dedicó su vida al estudio del euskara y publicó importantes obras sobre la lengua. El proyecto había sido promovido por una Comisión que abrió una suscripción el 23 de enero de 1885 en la que participaron, con diversas cantidades, las diputaciones de Bizkaia y Gipuzkoa y otras instituciones y particulares. El modelo presentado por Garamendi fue elegido en concurso con otros proyectos. Y el monumento fue inaugurado el 14 de julio de 1886; y, como ha ocurrido en otros monumentos cuya colocación ha variado al ritmo de los ensanches y remodelaciones urbanísticas, el monumento a Astarloa ha acabado situándose en los Jardines de Minondo.

El artista ha representado a su personaje de pie, en actitud serena, vestido de su traje talar (como sacerdote que era); en la escultura se aprecia la corrección de los plegados, evitando el dinamismo romántico y buscando más bien la exactitud del estilo tardo-gótico y renacentista.[44]

• OBRAS DE ESCULTORES FORÁNEOS

Parece evidente que, supuesto el deseo de que se diera prioridad a «artistas del País» para estas encomiendas, hay que atribuir a la escasez de buenos escultores nativos el que se recurriera tantas veces a artistas foráneos para realizar los monumentos y esculturas que adornan hoy las ciudades vascas.

Gipuzkoa cuenta con varios monumentos alzados en las dos últimas décadas del siglo y, por tanto, con ese carácter medio romántico, medio realista, que era moda de la época.

• **Estatua de Elcano**. En **Getaria**, ya de la epoca isabelina (1861), había *en el muelle* de Getaria un monumento en bronce a la memoria de *Elcano*, obra de **Carlos Palao**, que había sustituido a otro de mármol, anteriormente citado, labrado por Alfonso Giraldo Bergaz, desaparecido en la guerra carlista. La estatua de Palau fue colocada primeramente delante del puerto (plazoleta de Elcano); al terminar la guerra civil se la trasladó a San Sebastián, para situarla frente al mar en el Paseo Nuevo, en memoria de las víctimas del crucero *Baleares;* luego fue reclamada por Getaria y trasladada de nuevo a su primitivo emplazamiento.

• **Estatua de Elcano**. Pero hay otra escultura de Elcano de más calidad que posee la villa de **Getaria** *frente al Ayuntamiento*. En 1888, el Gobierno central encargó al escultor **Ricardo Bellver** una estatua en mármol del insigne navegante. Hijo de escultor, el valenciano Ricardo Bellver considerado por Gaya Nuño, como «el escultor más completo y dotado del último tercio del siglo XIX», había ganado la Primera Medalla en la Exposición Nacional de 1876 y conseguido un gran prestigio popular con su *Ángel caído* (del Retiro, Madrid) que Lozoya calificó de un «Laocoonte desesperado». Bellver labró en mármol blanco una estatua de Elcano en actitud dinámica y heroica, teniendo a sus pies objetos que simbolizan empresas marineras. Lleva la firma de su autor, y en 1934 fue cedida a Getaria por el Ministerio de Estado y colocada en la plaza del Ayuntamiento.

• **Estatua de Iparraguirre**. En **Urretxu** (Gipuzkoa) el Ayuntamiento decidió levantar un monumento al célebre cantor popular *José María Iparraguirre*, recientemente fallecido (1881). La estatua fue encargada al escultor **Francisco Font i Pons** quien la labró en su taller de Madrid en 1889. Examinada por una comisión del pueblo, fue trasladada a Urretxu y colocada en la plaza mayor sobre un alto pedestal, de mármol plomizo de la cantera de Mañaria. La estatua es de mármol blanco y mide 2 m. de altura. Es correcta de modelado, está dotada de un cierto dinamismo romántico, y representa al personaje tal como lo sentía el pueblo, sin ningún gesto heroico y expresando su cercanía al pueblo: Como observó el escritor Peña y Goñi ya en la inauguración del monumento, «no es el guerrero. . ni el sabio. . Es el pobre hijo del pueblo, el campesino humilde, el desheredado, el paria. Calzado con toscas abarcas, vestido con el ordinario calzón, la faja de estambre, y la camisa de lino del montañés, sostiene una azada en su diestra y lleva en la izquierda la guitarra».

• **Estatua de Legazpi**. Por esos mismos años (1890), en **Zumárraga** se decidió levantar al ilustre hijo del pueblo *Miguel López de Legazpi*, conquistador y colonizador de las islas Filipinas. Convocado un concurso, el Jurado otorgó tres primeros premios, conseguidos, en este orden, por *Aniceto Marinas*, *Marcial de Aguirre* y *Mateo Inurria*.

El segoviano **Aniceto Marinas** (1866-1953) había estudiado en Roma donde obtuvo una Primera Medalla. No le faltaron otras muchas distinciones; y aunque tuvo una larga y fecunda vida, se mantuvo siempre fiel a los ideales decimonónicos. El monumento a Legazpi se inauguró en 1897. El escultor buscó el simbolismo mediante las actitudes y los objetos re-

44. M. PALIZA, *Bernabé de Garamendi, escultor bilbaíno, 1833-1878*. T.V. n. 297. Bilbao, set. 1999.

presentados: en el gesto del insigne Adelantado se quiso reflejar el rechazo de los ídolos derrocados por la cruz, la carta puebla sería un emblema del carácter pacífico de la ley cristiana, la espada mostraría la voluntad de defender esa ley y la cabeza descubierta la actitud de respeto y agradecimiento a Dios.[45]

Cuando se trata de personajes contemporáneos o cuando su recuerdo es muy reciente es obvio que los rasgos sean más realistas. No es fácil mitificar con arrequives románticos a aquellas personas con las que se ha convivido.

• **Monumento de Usandizaga. San Sebastián**. Entrando en el siglo XX, recordemos un monumento academicista pero que no deja de inspirar un sentimiento de nostalgia romántica. Es el monumento de José María Usandizaga (1916) que el Orfeón donostiarra encargó al escultor catalán **José Llimona Bruguera** en recuerdo del malogrado músico. La escultura se alza en una zona verde de la Plaza de Gipuzkoa. El escultor situó el busto del artista sobre una columna jónica, en cuyo fuste vemos la lira simbólica, junto a una figura plañidera que se apoya en el pedestal, evocando el desconsuelo causado por su muerte.[46]

• **Estatua de Moraza**. En **Vitoria** se encargó a **Venancio Vallmitjana** el monumento a *Mateo Moraza* (1817-1878), un político, jurisconsulto y diputado vasco que en las Cortes defendió con ardor los Fueros Vascos. De los dos hermanos Vallmitjana (Venancio y Agapito), Venancio fue el más apreciado popularmente, aunque su hermano menor, Agapito, parece que era el más dotado y el más abierto a lo que sería la escultura moderna. El monumento a Moraza de Venancio Vallmitjana fue inaugurado en 1895. Hoy está colocado en una zona ajardinada, a un lado de la plaza de la Diputación Provincial. Sobre un pedestal de un metro de altura, el personaje está representado de pie, serenamente erguido, y con el brazo derecho extendido con ademán oratorio.

• **Estatua de Diego López de Haro. Bilbao**. El gran prestigio que como escultor alcanzó **Mariano Benlliure** en la última década del siglo XIX, el que le valió el máximo número de encargos de monumentos oficiales y privados, se debió sin duda a su capacidad para describir con una minuciosidad casi fotográfica a la figura humana. Ese rasgo se hace evidente incluso en las efigies dedicadas a personalidades históricas cuya figura nos es desconocida, como queda de manifiesto en la estatua de *don Diego López de Haro* en Bilbao cuyo monumento se inauguró en 1890. El modelo había sido exhibido en la Exposición Nacional del mismo año. La escultura anduvo colocándose y desplazándose por diversos lugares con motivo de las obras del Ensanche, para terminar situada sobre cimientos firmes en el centro de la Plaza Circular. Desgraciadamente se la siente empequeñecida al estar rodeada por los más altos edificios de la capital vizcaína.

En el pedestal, un relieve evoca la batalla de Algeciras en la que terminó la vida del quinto Señor de Bizkaia. Sobre el alto pedestal se alza solitaria la figura de don Diego, representado en el momento en el que otorga la carta puebla –el Fuero de Logroño–, expresando así la fundación de la Villa de Bilbao en 1300.

• **Estatua de Trueba. Bilbao**. En la estatua del escritor *Antonio Trueba* («Antón el de los Cantares»), que el Ayuntamiento bilbaíno colocó en los jardines de la plaza de Albia, **Mariano Benlliure** debió de ganarse una vez más los elogios populares por el realismo y naturalidad con la que supo presentar al popular escritor, cómodamente sentado, con las piernas cruzadas, en postura realmente desenfadada. La escultura había ganado la Medalla de honor en la Exposición Nacional de 1895.

También en **Navarra**, con ocasión de sus ensanches, se levantaron algunos monumentos conmemorativos en esta segunda mitad del siglo; pero no es notable su calidad artística. Hay que esperar al siglo siguiente, a las esculturas de Fructuoso Orduna, para poder hablar de auténtica creatividad.

• **Monumento a los Fueros. Pamplona**. Señalemos, con todo, el monumento del Paseo de los Fueros de Pamplona en el que el arquitecto **Manuel Martínez de Ubago**, que será el iniciador del Modernismo en Navarra, diseñó (1893) las esculturas, tanto de la parte inferior –alegorías de la *Justicia*, la *Historia*, la *Autonomía*, *la Paz y el Trabajo*– como la que remata el conjunto, sobre un alto pedestal: *La Madonna de las Libertades* del pueblo navarro.

• **Tumba de Gayarre. Roncal**. El mismo **Benlliure** tuvo también mucho éxito en sus monumentos funerarios. Uno de los más famosos se encuentra en Navarra. Es la tumba de Gayarre, en el *cementerio de El Roncal* (1896). No le falta originalidad ni espectacularidad romántica a este conjunto compuesto con materiales diversos: De un gran sarcófago de mármol blanco, decorado con un friso de *putti* neorrenacentistas, tres ángeles en bronce con las alas desplegadas sacan el féretro del ilustre tenor alzándolo hacia el cielo.

3.

■ Pintores románticos y realistas

Si no resulta artísticamente muy apreciable la escasa obra de los escultores vascos anterior a las últimas décadas del siglo XIX, casi lo mismo hay que decir con referencia a la pintura.

Lo obvio en un historiador que pretenda investigar sobre los pintores vascos de la primera mitad de ese siglo sería buscar en las nóminas de alumnos de aquellas Aulas de Dibujo que, como vimos, fueron patrocinadas en diversos lugares de la geografía ibérica por las Reales Sociedades de Amigos del País. ¿No salieron de aquellas aulas aventajados alumnos con el apetito de dedicarse profesionalmente al arte? Es verdad que la situación en los primeros años de esa infausta centuria, transida en Vasconia por conflictos bélicos, no ofrecía rutas fáciles para dedicarse a tan nobles y gratuitos menesteres. Con todo, no ha faltado quien ha indagado por esos caminos y ha certificado nombres vascos entre los profesionales de la pintura y escultura dispersos por tie-

MAMERTO SEGUÍ



La muerte del Centauro Nero.



El lavadero.



La cuna vacía.
Ref. gráf.: Artistas vascos en Roma, pág. 595, 217 y 216.

ANTONIO Mª DE LECUONA



Iñigo de Loyola herido en Pamplona.

45. G. de MUJICA, «Estatuas del País Vasco. Estatua de Legazpi». E.A., n. 50, pp. 34-43.

46. M. PEÑALBA, «Monumentos y esculturas en vía pública». Donostia-San Sebastián. Ondare 21 Donostia 2002, 427-434.

JOSÉ ECHENAGUSIA



Llegada al Calvario.



Plaza San Marcos de Venecia.



Dama con abanico en el balcón. Venecia.



Amaya.



Paisajismo en Roma.



La Constitución de las Hermandades de Bizkaia.



Alegoría. El tiempo vuela. La vida.
Ref. gráf.: Artistas vascos en Roma, pág. 509-519.



Techo de la Biblioteca Municipal de Bilbao.
Ref. gráf.: Hiriburuak Bilbao, pág. 284.

rras hispánicas. Llano Gorostiza investigó en esa dirección comprobando el hecho de esa dispersión de aprendices vascos de la pintura y señalando los primeros intentos de agrupación.[47]

DE LA FANTASÍA A LA OBSERVACIÓN. Como es sabido, en la Europa romántica de mediados del siglo se produce una reacción contra la epidemia historicista que había cubierto con enormes lienzos de episodios históricos, literarios, bíblicos o mitológicos los muros de los edificios públicos, de las mansiones privadas y finalmente de los museos. Esa reacción originó un nuevo estilo que los historiadores califican de «realismo». Era la respuesta que el arte daba a las preocupaciones y problemas de la época. No faltaban ciertamente convulsiones políticas y sociales que inflamaban los ánimos con fogosos anhelos y con románticas añoranzas. Pero, al mismo tiempo, en dos o tres décadas la máquina había transformado la vida ciudadana: el vapor, el ferrocarril, la hélice, los navíos metálicos, el telégrafo, el teléfono, etc. Las ciencias aplicadas y el pensamiento positivista estaban desplazando a la metafísica del intelecto y a las nostalgias de la memoria. Al pesimismo romántico sucedía el optimismo de la religión del Progreso. Todo era posible si se miran las cosas «tal como son». A la fantasía debía sustituir la observación; al pensamiento abstracto, el positivismo práctico.

Esta actitud tenía que reflejarse en la creatividad artística; no solo en la literatura (B. Pérez Galdós, Ch. Dickens, G. Flaubert, E. Zola, etc.) sino también en las artes plásticas. En pintura, los paisajistas dejan de inspirarse en sueños fantásticos y empiezan a dar la verdad exacta de lo que tienen ante los ojos: el hombre y su entorno. Courbet, uno de los máximos líderes del realismo en Francia, decía: «La pintura es un arte esencialmente concreto y no puede consistir sino en la representación de cosas reales y existentes».

La invención de la fotografía y los recursos de reproducción múltiple que en esos años centrales del siglo se fueron descubriendo contribuyeron a fomentar esa misma actitud estética. Las investigaciones científicas en torno a la luz, que habían conducido a la invención de la fotografía, y los experimentos en torno al fenómeno lumínico y a su descomposición en el espectro cromático avivaron el interés por todo lo concerniente a la visión de la realidad material.

REALISMO. Mediado el siglo, aún quedaban artistas románticos que mantenían su fiel entusiasmo por los cuadros de historia. Pero otros muchos empezaron a pintar las cosas y las personas con *realismo*; y en aquella sociedad dominada por la alta burguesía, el arte del **retrato** realista conoció un increíble desarrollo; y junto con él, su entorno natural, el **paisaje**.

Luego hubo también otros artistas que prestaron menos atención a la estructura de las cosas naturales que a la impresión visual que les causaba el fenómeno de la desintegración de las formas según las variaciones de la luz. Se les apellidó *Impresionistas*. Añadamos que a algunos de esos pintores vascos una vida larga les permitió cultivar todas esas variantes estilísticas en sucesivas etapas.

Por otra parte, eran pintores que no profundizaron con gran personalidad y energía en tales posturas. Entre los vascos que iniciaron su carrera ya mediado el siglo XIX, ninguno (salvo quizá Zamacois) pareció alcanzar una excelencia dentro de lo que llamamos creatividad artística. Románticos o realistas, casi todos se dejaron condicionar por tendencias pacatas y conservadoras, tales como el costumbrismo, el localismo, la pintura de género y la iconografía popular. Cuando se abrían algo a las nuevas corrientes, se limitaban, salvo raras excepciones, a seguir modelos europeos. En consecuencia, apenas podemos citar nombres vascos de esos años que, en la bibliografía actual, hayan merecido calificativos de celebridad y de excelencia. De hecho, en los manuales de historia de la pintura española del siglo XIX solo se recogen, fuera de algunas citas de dos líneas para Anselmo Guinea o para el malogrado Zamacois, los nombres de Darío de Regoyos y Adolfo Guiard, figuras que penetran en el siglo XX presagiando el despegue de lo que será luego la llamada «Escuela de pintura vasca».

En cuanto a su formación artística, de casi todos los artistas vascos de esa generación que alcanza su madurez a mediados del siglo puede decirse lo mismo. Tras una educación elemental en sus lugares de origen, marchaban a Madrid a cursar estudios prácticos en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando; luego algunos, los más afortunados, viajaban con una beca a Roma e Italia, y pocos, muy pocos, hacían alguna escapada a París.

Entre los años 1847 y 1857 pasaron por la Escuela de San Fernando, una buena docena de aprendices vascos. En 1847 iniciaron allí sus estudios los guipuzcoanos Luis Brochetón y Eugenio Azcue; al año siguiente, Pancho Bringas, procedente de Bilbao y Julián Arzadun, de Bermeo.[48]

En años sucesivos siguieron los guipuzcoanos Antonio Mª Lecuona, (de Tolosa), Antonio Echániz (de Getaria), Julián Martínez, donostiarra, y los bilbainos Juan de Barroeta, Eduardo Zamacois, Cipriano Otaola y Ramón Elorriaga, siendo éste, de esa generación, el último en integrarse en las Escuela (en 1857).[49]

DOS PINTORES

Antes de hablar de los Nazarenos, limitémonos a dedicar un recuerdo a dos pintores vascos que les precedieron y cuya labor fue cuantitativa y cualitativamente muy escasa.

LUIS BROCHETÓN (1826-1863), donostiarra, al tiempo que seguía los cursos de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, era asiduo en el taller de don Antonio Gómez y Cros, con el que adquirió destreza y seguridad para realizar retratos de personajes de la época: de Don Alejandro Oliván, del General Mc Crohon y Mendoza Cortina.

Algunas de esas pinturas figuraron en la Exposición de 1850; y otras se hicieron públicas después de su fallecimiento: *Hadas*, *Marineros jugando*, *Recuerdos de Santurce*… El Mu-

47. *Pintura Vasca*, Bilbao 1965, pp. 23-26; v. también Ana Mª SAINZ GIL, «Los artistas que nacieron y/o trabajaron en el País Vasco durante el siglo XIX, a través de la obra de Mariano Ossorio y Bernard, *Galería Biográfica, etc.*» *Kobie* (Bellas Artes), nº 8, 1991, 43-92.

48. Las breves referencias a este pintor comienzan en 1875 y se limitan a registrar su traslado a Pontevedra con motivo de la Tercera Guerra carlista.

49. M. LERTXUNDI, «Purismo y nazarenismo en los pintores vascos». *Ondare* 21, Donostia 2002, 389-397.

seo del Prado conserva algunos de sus retratos de una Serie cronológica de Reyes de España. Por desgracia, murió prematuramente a los 37 años.

Francisco Bringas (1827-1855), considerado por algunos como el punto de arranque de la pintura vasca contemporánea, ni siquiera podemos llamarlo estrictamente vasco, pues nació en la Ciudad de México, de padres santanderinos. Si merece aquí una cita es porque, al establecerse el jefe de la familia en Bilbao donde llegó a ocupar el cargo de Cónsul de la Casa de Contratación, el joven Pancho Bringas (como se le llamaba en la Villa) debió de hacerse muy pronto al modo de vida de su patria adoptiva. Tras una iniciación artística en la academia bilbaína del maestro alavés Pablo Bausac y Sobrino, su padre pudo enviarle a Madrid, a cursar estudios en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Esa etapa debió de durar un par de años; lo suficiente para que adquiriera prestigio entre sus compañeros de promoción. De regreso en Bilbao, se mantuvo siempre adicto al romanticismo pictórico, fiel al género pintoresco y costumbrista.

La imprenta Delmas le editó un album litográfico sobre motivos taurinos; y fue él quien realizó los carteles de toros para la Feria de Bilbao. Bringas no salió de esa temática popular en los pocos años que le duró la vida: costumbres del valle de Arratia, tipos vascos o andaluces, escenas camperas y taurinas.

De naturaleza enfermiza, y afectado de hemoptisis, Pancho Bringas tuvo que recluirse en un sanatorio pirenaico (Eaux-Bonnes) para morir en Bilbao poco después, a los 28 años.

A pesar de su corta vida, su obra, tanto al óleo como a la acuarela (técnica que cultivó con particular maestría) debió de ser abundante, pero se dispersó adquirida por personas particulares. Sus dibujos fueron recogidos y publicados en el libro que escribió Emiliano Arriaga titulado *La Pastelera*, con el fin de ilustrar cómo era Bilbao a mediados del siglo XIX, para lo cual se sirvió de un amplio portafolio con dibujos del pintor.

El cuadro más conocido de Bringas es el retrato de *Iparraguirre* (Col. Luis de Elejabeitia), pintado con clara intencionalidad política, presentando al célebre bardo popular tocado con la boina carlista, apoyado en una makilla, la chaqueta colgando del hombro, y la guitarra a sus pies, mientras detrás de un tapial asoman las cabezas de los soldados liberales.

Quizá hay que pensar que lo más valioso que dejó Bringas fue la información visual que nos dejó en pinturas y dibujos sobre la indumentaria de los aldeanos vascos en el siglo XIX.[50]

• Nazarenos y puristas

A los pintores vascos que lograron, con beca o sin ella, estudiar en Roma, les tocó respirar la atmósfera romántica que en la capital de la Cristiandad se había creado por obra y gracia de los llamados «Nazarenos», una atmósfera que había llegado también a Madrid a través de José de Madrazo y que no dejó de contagiar, al menos en algún momento, a su hijo Federico Madrazo que en el ambiente académico de la capital española fue pronto considerado como autoridad suprema e indiscutible.

Nazarenos

Pero ¿qué era el Nazarenismo? Originariamente fue un movimiento de espíritu explícitamente cristiano que se concretó en un grupo de artistas germanos que pretendió reanudar la tradición artística de la Iglesia, una tradición que había sufrido una ruptura como secuela de las ideas de los Filósofos de la Enciclopedia y de los eventos revolucionarios.

Iniciado el movimiento por dos jóvenes alemanes (Frederick Overbeck y Franz Pforr) que entonces estudiaban en la Academia de Viena, pronto se les unieron otros, que acabaron marchándose a Roma alojándose en un antiguo monasterio (de San Isidoro) que había quedado vacío. Se empezó a llamarles "Nazarenos" por el caprichoso motivo de que se dejaba libre la cabellera como la gente popular había imaginado a Jesús de Nazaret. *Los Nazarenos*, cuya agrupación no duró más de una década (1809-1820), aunque Overbeck permaneció en Roma hasta su muerte, se inspiraban en episodios de la Biblia, cultivaron el arte mural y una pintura en la que predominaba el dibujo, imitando a los artistas italianos del Primer Renacimiento. De los componentes del grupo, solo Oberbeck y Cornelius alcanzaron un cierto prestigio, por obras realizadas más tarde, que pueden considerarse como la versión romántica y católica de la tradicional pintura cristiana.

Una filosofía igualmente romántica inspiró, pocos años después, al grupo de los *Prerrafaelistas* británicos.

En el País Vasco pueden considerarse contagiados del «nazarenismo» varios de esos pintores que acabamos de citar como alumnos de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. En Madrid imperaba entonces el absoluto prestigio de Federico Madrazo. Y fue esa pintura y la de otros maestros como Joaquín Espalter (en Madrid) y la de Lorenzale (en Barcelona), la que influyó decisivamente en los pintores vascos.[51]

Nazarenos puristas. Según Llano Gorostiza, con la muerte de Bringas se abre un vacío de artistas en el País Vasco hasta la aparición de una nueva generación que, por el momento, está formándose en Madrid, en la Escuela de San Fernando, y que van a propagar *un cierto «nazarenismo» hispánico*. El influjo vendría más poderosamente por parte de los que se fueron a Roma a acabar allí su educación artística. Era la época en que, dispersado ya el primer cenáculo de los Nazarenos, quedaba en la capital de la Cristiandad su jefe principal, Overbeck. Fueron cuatro al menos, los pintores vascos que pudieron contactar con él: *Cosme Dueñabeitia*, *Francisco Sáenz*, *Eugenio Azcue* y *Ramón Elorriaga*.[52]

Se les ha llamado *puristas*. Y es que con la melosidad propia del espíritu nazarenista se

Alejandrino Irureta



Retrato de niña.
Ref. gráf:
Origen y Evolución de la pintura, pág. 25.



Invierno.



Primavera.



Verano.



Otoño.



Una calle de Venecia.
Ref. gráfica.: Artistas vascos en Roma, pág. 543-549 y 183.

50. Ana Mª SAINZ GIL, A. c., p. 31 ss., nota 7. Sobre Bringas v. también una nota biográfica de su amigo y editor J.E. DELMAS, «Pancho Bringas». En E.H, 1888, t. XIX, 424-429.

51. El ejemplo de los Nazarenos en Roma fue modelo decisivo para la formación de un grupo similar en Cataluña, que trabajaba bajo el impulso ideológico de Pablo Milá y Fontanals (hermano del célebre humanista). Es a través de esos pintores, Espalter, Cerdá, Clavé, Lorenzale, etc. como el nazarenismo contagió a varios artistas vascos.

52. M. LERTXUNDI, A. c., 390-395.

IGNACIO DÍAZ DE OLANO



El té de las cinco.



Calle Dato.
Ref. gráf.: Vitoria en el Arte II, pág 550.



Mumuración y Castigo.



Consejas.



El primer hijo.
Ref. gráf: Euskal Margolariak V, pág. 11.



Consejos de madre.



La violonchelista.
Ref. gráf.: Artistas vascos en Roma, pág. 272.

mezclaba en algunos de ellos una frialdad que por la corrección y limpieza del dibujo se ha llamado «purismo». Fue una corriente estética que tuvo sus fervorosos adeptos en Francia, donde, frente al imperio de los cromatismos sanguíneos y movimientos desbocados de los seguidores de Delacroix, hubo quienes prefirieron la serenidad, el estatismo y la pureza del dibujo . No carecían, desde luego, de ciertos rasgos románticos; y por lo mismo, podrían ser calificados como herederos de aquel «clasicismo romántico» que recordamos en el capítulo anterior, a propósito del arte de la Ilustración.

Aunque, en el ambiente parisino de la época, lo vanguardista (para utilizar un término moderno) era dejarse arrebatar por los impulsos del sentimiento, como en España había hecho Goya y lo estaba entonces haciendo en Francia Eugène Delacroix, había un sector que seguía añorando el sereno equilibrio del arte de Rafael. Ese grupo estaba capitaneado por Jean-Dominique Ingres, el maestro de Montauban, que formó escuela y que asombró a la opinión pública por la perfección y pureza rafaelesca de el dibujo «El dibujo –decía– es la probidad del arte».

Pues bien, fue esa pureza del dibujo y esa ausencia de pasión que, por otra parte, había caracterizado también a los «nazarenos» de Italia, la que ejerció su influencia en los pintores vascos del momento:

- en **Cosme Duñabeitia** que acabó dedicándose a la enseñanza;
- en **Ramón Elorriaga** (1836-1897) que comenzó pagando el consabido tributo al «historicismo» de moda (*Muerte de Abel, Lanuza camino del cadalso*, *Visión de San Martín*), acercándose luego a temas de carácter más popular y contemporáneo (*Ayer y hoy*, *Náufragos del Cantábrico*…), y dedicándose también a la enseñanza.

Más informados estamos sobre los trabajos de Eugenio Azcue y de Juan de Barroeta.

EUGENIO AZCUE fue un artista guipuzcoano que, finalizada su etapa en Roma (1855) se fue a Paris, donde pudo admirar las obras de los puristas franceses realizadas entre las décadas de 1840 y 1850 en los muros de un gran número de las iglesias de la ciudad. Sus autores, Víctor Oursel, Chenavard, J. L. Janmot, A. Scheffer, Amaury-Duval y sobre todo Hyppolyte Flandrin, considerado como un «Segundo Rafael», eran entonces muy apreciados por el clero conservador. Sin duda este contacto con los «nazarenos» o «ingristas» galos le influyó en los **ciclos decorativos** que realizó para la parroquia de *Santa María de Tolosa* (1857-60) y para la *sacristía de la basílica de Santa María en San Sebastián* (1861).

Azcue asumió otras influencias neoclásicas de Poussin y de David, como observa Mikel Lertxundi, a propósito de los murales de Tolosa: «Así, en el *Juicio de Salomón,* la composición está claramente inspirada en la obra del mismo tema de Poussin, pero la actitud de uno de los soldados está tomada del Juramento de los Horacios de David».[53]

Azcue cultivó también la pintura alegórica: En su *Irurac bat* simboliza la unión de las tres Provincias vascas: «De marcada inspiración quattrocentista, ésta es sin duda una de las obras más claramente nazarenas pintadas por un pintor vasco, en la que el autor ha resuelto la composición siguiendo el esquema habitual de las Tres Gracias».

JUAN DE BARROETA (1835-1906) es otro de los nombres que no deben olvidarse. En la Escuela de Bellas Artes de San Fernando había compartido las enseñanzas de Federico Madrazo junto a alumnos como Casado del Alisal, Palmaroli y Eduardo Rosales; y tras algún fracaso en sus aspiraciones a los premios de la Escuela, consiguió ganar una Tercera Medalla en la Exposición Nacional de 1856 presentando su *Resurrección de Lázaro*. Tres años después se acreditó con su *Despedida de Cayo Graco.*

Barroeta pudo hacer un rápido viaje a París, al menos entre julio y octubre de 1862. Federico Madrazo, que le estimaba, escribía a su hijo Raimundo (residente entonces en la capital francesa), recomendándole que atendiera a Barroeta, a quien el mismo Federico le había aconsejado que observara de cerca las obras de Hipólito Flandrin. Es interesante el juicio que Barroeta merece al acreditado maestro.[54]

Además de sus cuadros de historia, en su larga vida profesional pudo cultivar otros géneros. Pintó **paisajes** en los que se palpa la influencia de Carlos Haes, el pintor belga que aportó a España una nueva visión realista del paisaje, despojada de sentimentalismos románticos y tocada ya de cierto impresionismo. Pero, sobre todo, demostró extraordinarias facultades como **retratista**. Es excelente su retrato del rey *Alfonso XII* (Museo de Euskal Herria, Gernika) . Para la Diputación Foral de Bizkaia realizó luego una galería de retratos de personajes ilustres, además del joven rey *Alfonso XIII* y de su madre, *Mª Cristina de Habsburgo*, por los cuales ha merecido que Enrique Lafuente Ferrari le califique de «Madrazo local».[55] De Barroeta son los «**retratos históricos**» de Leovigildo y Chindasvinto… de la serie Cronológica de los Reyes de España.

JOSÉ ECHENAGUSÍA. A los nombres de Azcue y de Barroeta quizá habría que añadir algunos más como tocados de nazarenismo, aunque una vida profesional relativamente larga les obligara a evolucionar al compás de nuevas tendencias. Tal es, por ejemplo, el caso de Echenagusía, un artista que merece mucha más atención y estima que la otorgada por los historiadores cuando se refieren a los pintores vascos del siglo XIX.

Nacido en Hondarribia, José Echenagusía (1844-1912), tras varios años de formación en el Real Seminario de Vergara y luego en Bilbao y Bayona, pudo realizar, mediante la herencia de una persona de su familia, el sueño de todos los noveles artistas del momento: Viajó a Italia en 1876, instaló su taller en Roma, y allí vivió y trabajó prácticamente hasta su muerte. Trabó amistad con el Prerrafaelista Dante Gabriel Rosseti, pero su pintura fue influen-

53. Ibid., 396-397.

54. «No sé si te he dicho en alguna de mis anteriores que Barroeta irá a París a pasar algunos días, quizá un mes. Se lo he aconsejado para que vea las pinturas de Flandrin (y otros) y que en vista de ellas se inspire, para que pueda salir airoso en las pinturas murales que ha de hacer en la Capilla del Palacio de D. Vicente Bayo, que le ha construido como sabrás, Lema en Aranjuez. Ya sabes que Barroeta es listo y tiene talento; pero hace tiempo que está como desanimado y además el haber permanecido tanto tiempo en Bilbao, pintando casi exclusivamente decoraciones, le ha aprovechado poco si no es que le ha perjudicado como creo. No dejarás, cuando llegue a París, de indicarle lo que debe ver principalmente y estudiar». Cit. Por M. LERTXUNDI, a.c., 394.

55. E. LAFUENTE FERRARI, «El retrato como género pictórico. Reflexiones ante una exposició

ciada más bien por los Nazarenos. Su residencia romana no le impidió concurrir a las Exposiciones españolas.

Las primeras obras de **Etxena** (como le llamaban y él se firmaba) estaban transidas de academicismo. Su temática era preferentemente histórica o literaria, como en su *Don Quijote y los libros de caballería*, y también religiosa.

En uno de sus viajes a su patria chica (1882) realiza en un luneto de la sacristía de la *iglesia parroquial de Santa María de Hondarribia* una *gran pintura mural* (12 m. en la base) sobre una *escena de la Pasión de Cristo.*

Este tema le absorbe durante algún tiempo, y dos años después pinta el cuadro que viene a ser la pintura emblemática de su vida, la obra que le gana un prestigio internacional: *Llegada al Calvario*. A pesar de su amistad con Dante Gabriel Rosseti y de su cercanía al foco de los nazarenos en Roma, esta pintura de Etxena es de un realismo muy personalizado, bastante alejado del frío y meloso clasicismo de los nazarenos. Antes de enviarla a Madrid, en cuya Exposición Nacional ganará solo una Medalla de 2ª clase (1884), la *Llegada al Calvario* fue expuesta en el Palacio de Bellas Artes del Quirinal en Roma, con un éxito de crítica extraordinario.[56] Vendido a alto precio, el cuadro es expuesto en Londres y otras ciudades de Inglaterra y Escocia.

Con los años la firmeza de su dibujo se afirmó y su paleta cromática se enriqueció. Ganó popularidad en el País Vasco y no le faltaron encargos de particulares y de instituciones, como fue la *decoración del techo de la Sociedad* **El Sitio** *de Bilbao*.

Para el nuevo Palacio de la **Diputación de Bizkaia** se le encargó el cartón para vidriera sobre el tema de *la Jura de los Fueros por Alfonso VIII*. Y ya en 1901 realizó para el Salón de Recepciones del mismo Palacio Provincial tres grandes escenas históricas:

- *La apoteosis de Vizcaya*, en el techo,
- y *La Jura de los Fueros por Fernando el Católico* y *La pacificación de los Bandos*, en los laterales.

* * *

Fuera del ámbito cronológico que nos hemos propuesto para este capítulo, resulta difícil encontrar una fuerte influencia del purismo en los pintores vascos, si exceptuamos las primeras obras de aquellos que se formaron en la Llotja de Barcelona, donde tuvieron como maestro al nazareno *Claudio Lorenzale*. Por sus aulas, a finales de la década de 1860 y durante la de 1870, pasaron los pintores *Alejandrino Irureta*, *Mamerto Seguí*, *Ignacio Díaz de Olano* y *Adolfo Guiard*.

Alejandrino Irureta (1851-1912), nacido en Tolosa y formado en los centros de Madrid y Roma, en sus obras juveniles (*Ondina, La Gitanilla*, *Mendigo italiano*, etc.) estuvo influido por el romanticismo, evolucionando luego, ya en el País Vasco, hacia temas y lenguaje de un realismo costumbrista: *Zelaian*, *Baserritarra arando*, etc.

Cultivó también el paisaje (con reminiscencias de Carlos Haes) y el retrato (estilo Madrazo) con el que satisfizo a una amplia clientela donostiarra.

Ensayó asimismo la gran decoración (el techo del Palacio de la Diputación de Gipuzkoa), y alternó la práctica artística con la enseñanza de su oficio.[57]

Mamerto Seguí (1862-1928). Nació en Bilbao, tras sus estudios en el círculo nazareno de Barcelona, viajó a Roma en varias ocasiones, regresando a Bilbao donde alternó la pintura con la enseñanza en varios centros educativos. Su educación romántica y nazarena le llevó a abordar y tratar, sin especial originalidad, temas históricos, las trasnochadas leyendas de la tierra vasca, y sobre todo, temas costumbristas y de género: *Boda en Vizcaya* (1890), *La despedida del reservista* (1894), *La cuna vacía* (1901), etc.

Ignacio Díaz de Olano (1860-1937), vitoriano, pertenece a esa misma generación, anterior a la irrupción de los Impresionistas. Un artista del que poco se sabía hasta la reciente y perfecta monografía que le ha dedicado Santiago Arcediano.[58] Díaz de Olano pasó por la Escuela de Barcelona, y por París entre los años 1881 y 1883. Abrió taller en Vitoria, practicó el arte de la ilustración gráfica y fue creando abundante obra pictórica que daba a conocer en las Exposiciones de Madrid. Viajó a Italia donde acababa de crearse la Academia Española; desde allí fue enviando *Paisajes romanos*, *vedute de Venecia*, *retratos*, *desnudos*, etc.

Díaz de Olano fue profesor en la Escuela de Artes y Oficios de Vitoria. Como pintor, su temática fue muy variada predominando el paisaje, el costumbrismo y la pintura de género.

Estilísticamente permaneció fiel a un realismo muy luminista, que a veces parece introducirse en el Impresionismo, por ejemplo, en su *Hortelana con racimo*; pero en seguida regresa a los perfiles netos del dibujo. Su especial maestría está en la repartición de la luz en sus paisajes –*La vuelta al trabajo*, *Los segadores*, *Orillas del Zadorra*, etc. – pero también en interiores como en el conocido cuadro de *Las planchadoras.*

* * *

Además de estos pintores «romanistas» que acabamos de reseñar, hubo otros que en una historia completa del arte vasco no debieran relegarse al olvido, tales como:

- **Eugenio Arruti**, ya citado (1841-1889), influido por el paisajismo de la Escuela de Barbizon,
- **Pedro Venancio Gassis**, vasco-francés (1850-1896) un paisajista enamorado de la luminosidad veneciana,
- **Ignacio Ugarte Bereciartu** (1862-1914), un realista sutil y sentimental,
- **Antonio Aramburu Uranga** (1862-1927),
- **José Salís Camino** (1863-1926).[59]

Ignacio Ugarte



La Casa de la Misericordia de San Sebastián.
Ref. gráf.: Artistas vascos en Roma, pág. 599.



Pescadoras.



Planchadoras.
Ref. gráf.:
Origen y Evolución de la pintura, pág. 101.

José Salís



Puerto de Amberes.
Ref. gráf.: Euskal Margolariak I, pág. 82.



Calle Santiago. Hondarribia.
Ref. gráf.: Euskal Margolariak I, pág. 81.



Marina.
Ref. gráf:
Origen y Evolución de la Pintura, pág. 45.

56. V. las elogiosas críticas que la prensa italiana dedicó a la pintura de Etxena en la obra de Iñaki Moreno Ruiz de Eguino, *Artistas Vascos en Roma (1865-1915)*, pag. 139.
57. Montserrat FORNELLS, *Pedro Alejandrino Irureta Artola (1951-1912)*. San Sebastian 2001.
58. S. ARCEDIANO SALAZAR, *Ignacio Díaz de Olano*. Vitoria 2001.
59. V. sobre estos pintores los comentario de Ruiz de Eguino en el Catálogo de la Exposición organizada por la Kutxa en San Sebastián: *Artistas Vascos en Roma 1865-1915).*
59. I. Moreno Ruiz de Eguino, O.c., p. 361-363.

Pintores. Nazarenos y puristas

❶



❷



❸



❹



❺



❻



1.- Retraro de José Mª Iparraguirre de Francisco Bringas. 2.- Retrato de Alfonso XII de Juan de Barroeta. Museo Euskal Herria. Gernika (B). 3.- "La mujer adúltera" de José Echenagusia. 4.- "Rezo del ángelus en el campo" de Ignacio Díaz de Olano. 5.- Detalle de la decoración del techo de la Biblioteca Municipal de Bilbao. José Echenagusia. 6.- "Puerto de Amberes" de José Salís Camino. 7.- "El primer hijo" de Ignacio Díaz de Olano. 8.- "Estación" de José Salís Camino. 9.- "Calle Dato" de Ignacio Díaz de Olano.



❼



❽



❾

LÉON BONNAT



Pierre Puvis de Chavannes.



Le Duc d'Aumale.



Ernest Renan.



Alexandre Dumas.

Ref. gráf.: Portraits d'apogée. Léon Bonnat (1833-1922) . Musée Bonnat. Bayonne. Fotografías: Maison Braun.

Hay varios más, siempre fieles a un realismo luminista; cuya lista no podemos alargar pues con ellos entraríamos de lleno en el siglo XX.

Pero los aquí reseñados bastan para mostrar que la **gran pintura vasca** que va a irrumpir con fuerza en los primeros años de ese siglo ha sido preparada por una pléyade de pintores, si no geniales, al menos buenos conocedores de su oficio.

• UN SUPERDOTADO DEL REALISMO: LEON BONNAT

Antes que los pintores citados, había pasado por las aulas de la Escuela de San Fernando un joven pintor vasco de allende los Pirineos, discípulo como ellos de Federico Madrazo.

León Bonnat (1833-1922), había nacido en Bayona. A los 14 años se fue con la familia a Madrid donde su padre había fundado una librería. Los seis años que vivió en la capital de España los aprovechó para adquirir un profundo conocimiento de los pintores del Museo del Prado, especialmente de Ribera y Velázqez.

A los 17 años, Bonnat demostraba ya sus facultades en un cuadro titulado *Giotto guardando sus cabras.* Siguieron luego los obligados cuadros de historia o de leyenda: *La muerte de Ananías*, etc.

A su regreso a Bayona en 1853 continuó sus estudios, y al año siguiente se fue a Paris e ingresó en la Escuela de Bellas Artes, en el taller de Léon Cogniet.

En 1857 empieza a enviar sus retratos al Salón oficial; y en el concurso para el Premio de Roma gana el segundo puesto con su cuadro *La resurrección de Lázaro*.

El Municipio de Bayona le concede una beca para ir a Roma, donde descubre a los grandes maestros del Renacimiento italiano. Recorre España, Flandes, Holanda. En París su prestigio aumenta rápidamente, y la princesa Matilde le acoge en su tertulia donde contacta con altos personajes de la cultura y la política. En 1864 la emperatriz Eugenia le compra el cuadro titulado *Peregrinos ante la estatua de San Pedro.*

En años sucesivos el público, sensible al romanticismo de los temas y las formas, va admirando los cuadros con los que Bonnat concurre al Salón:

- *El Buen Samaritano* (1860),
- *Adán y Eva descubriendo el cadáver de Abel* (1861),
- *El martirio de San Andrés (1863)*, enorme composición (3,02 x 2,33 m.) que hoy puede verse en el museo Bonnat (1863),
- *San Vicente Paúl sustituyendo a un galeote* (1866),
- la *Asunción* (1869) que decora una capilla de la iglesia de San Andrés de Bayona,
- un *Cristo crucificado* (1874)
- el grandilocuente *Martirio de San Dionisio* (1880) del Panteón, etc.
- lienzos en los que se hace patente el influjo de Miguel Ángel.

Después de ganar la Primera Medalla del salón en 1869 sigue recibiendo premios y distinciones: Caballero de la Legión de honor desde 1867, se le otorgará la Gran Cruz en 1900. Le nombran miembro del Instituto (Academia), profesor de la Escuela de Bellas Artes (1888) y luego Director (1905) Y finalmente, alcanza la presidencia del Consejo de los Museos, cuya misión es aprobar o rechazar las obras destinadas a enriquecer las colecciones nacionales. Como miembro del Jurado para los concursos oficiales, tuvo la responsabilidad de juzgar obras de Manet, Renoir, Monet y Cézanne.

El realismo de Bonnat. Bonnat, que inició su brillante carrera con cuadros románticos e historicistas, como hemos dicho, abordó todos los géneros. Tuvo un dominio absoluto sobre la anatomía humana, como puede comprobarse en el *Job desnudo* (Museo Bonnat) que parece imitar el San Pablo ermitaño de Giuseppe Ribera. Buscando el máximo realismo ponía los medios más eficaces; por ejemplo, para pintar su *Cristo crucificado* con la adecuada musculatura se empeñó en poner de pie un cadáver que le servía de modelo. Se comprende que tan feroz realismo no le sirviera para expresar la muerte de un Redentor divino. Lo suyo era pintar la realidad humana y viviente: el **retrato**. Ni los cuadros antes citados, de tema religioso, ni los de sabor orientalista (lienzos que realiza después de un viaje que hace en 1868 con el pintor Gérome por tierras de Egipto y Palestina), ni los cuadros de género que también cultiva, son los más admirados y los que le atraen el favor del público, sino sus dotes superiores para el retrato. En esa labor alcanzó el máximo prestigio.

Bonnat Retratista. Bonnat es el pintor vasco que «consagró» para la posteridad la imagen de los grandes personajes de su época:

- los escritores *Alejandro Dumas* y *Victor Hugo*,
- los presidentes *Thiers*, *Jules Grevy*, *Félix Faure* y *A. Fallières*,
- el historiador *E. Renan*,
- el cardenal *Lavigerie*,
- el político *Gambetta*,
- los científicos *Sadi Carnot* y el *Dr. Pasteur*,
- los artistas *Puvis de Chabannes* y *Barye*,
- y un buen numero de damas de la alta sociedad.

Por ellos León Bonnat merece el calificativo de «el Federico Madrazo de Euskal Herria». En esos retratos, además de una corrección absoluta en el dibujo, Bonnat sabe penetrar en el carácter reflejándolo no solo en el rostro y la mirada sino también en la postura y el ademán, cuidando siempre que se haga bien visible la parte más noble y digna del alma del personaje. Desde la perspectiva actual, los retratos de Bonnat no carecen de limitaciones. Conforme al gusto de su tiempo, en las figuras femeninas Bonnat destacaba con exceso el atuendo externo; en general, halagaba demasiado al retratado y (en contraste con los grandes de la historia como Velázquez, Rembrandt o Goya) todos sus retratos adolecen de un «acabado» excesivo.

Bonnat coleccionista. A partir de algunos regalos de pinturas que le hicieron ciertos amigos y algunos acreedores que le sirvieron de modelos, nació en él la pasión del coleccionista. Y durante los últimos veinte años de su vida su más acariciado sueño fue fundar un museo. Los cuadros que poseía al morir los legó al Estado francés con la obligación de depositarlos en Bayona. Así se formó el espléndido **Museo Bonnat** que hoy posee la ciudad.

* * *

En torno a Bonnat se movía un grupo de alumnos que formaron lo que se llama «la Escuela Bayonesa», en la cual se distinguió **Helêne Feuillet,** que dirigió la Escuela Municipal de Dibujo de la Ciudad de Bayona y en la que se formarían algunos pintores de Iparralde del siglo XX.[60]

• Realistas y costumbristas

Hay otros pintores que, aunque cultivaron la pintura mural con tendencia hacia el predominio del dibujo, no pueden ser considerados como nazarenistas, sino más bien realistas con tendencia al costumbrismo y la pintura de género, como fueron Pablo Uranga, Teodoro Erenchun y tal vez José Echena en sus primeras obras.

Eduardo Zamacois (1841-1871) bilbaíno, nació en una de las más arraigadas familias de Abando. En 1859 se traslada con su familia a Madrid, donde ingresa en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, convirtiéndose en uno de las discípulos más aventajados de Federico Madrazo. Orientado por su maestro, se va a París; allí se liga de amistad con Mariano Fortuny y Eduardo Rosales; y entra en el taller del entonces líder del preciosismo pictórico Jean-Louis Meissonier. Era la época en que la afición estaba pasando del cuadro de historia al *tableautin* y a la pintura de género.

Diez años duró la estancia del joven Zamacois en la capital francesa, solo interrumpida por viajes esporádicos, como el que realizó a Roma en 1868 para pintar el Refectorio de los Trinitarios.

Según parece, el novelista inglés Charles Dickens le compró el cuadro *El guarda campestre*. En sus pequeños cuadros, como el tan conocido de *La visita inoportuna* (Museo de Bilbao), muestra una gracia y una elegancia cautivadoras, y es razonable pensar que, si una inesperada muerte no hubiera roto su carrera, en ese género preciosista hubiera igualado la gloria de Fortuny.

Antonio Mª de Lecuona y Echániz (1831-1907). Se le situa también en el grupo de los costumbristas. Había nacido en Tolosa, y se estableció en Bilbao con la nombradía ganada por un brillante expediente en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, y su cargo de dibujante científico del museo de Ciencias Naturales de Madrid, ejercido durante 22 años.

En realidad, no era un pintor excepcionalmente dotado, pero cumplió una misión positiva en la enseñanza contribuyendo a la formación de varias generaciones de aprendices bilbaínos, como lo estaba haciendo en San Sebastián otro pintor, **Eugenio de Arruti** (1841-1889), maestro como él en el arte del retrato, el paisaje y el costumbrismo.

Lecuona viajó a París, y a su regreso, se convirtió en Pintor de Cámara del monarca carlista (el llamado Carlos VII) a quien retrató *recibiendo en Durango a los representantes de las Merindades de Vizcaya* (1874) (Museo de Arte e Historia de Durango), conjunto aburrido en el que puede verse un flojo remedo del sevillano Antonio Mª Esquivel. Retrató también al mismo príncipe *jurando a la sombra del Árbol de Guernica* (1875), en un cuadro que los liberales se apresuraron a destruir apenas entraron en Gernika.

Las críticas de Unamuno a la pintura de Lecuona, que él conocía de cerca pues el rostro del pensador vasco sirvió a Lecuona para pintar al médico que atiende a *Iñigo de Loyola herido en Pamplona* (enorme lienzo «histórico» que decora una de las escalinatas interiores del Colegio de Loyola): «No se distinguía –escribe Unamuno– ni por el dibujo ni por el colorido; éste era frío y acromado en sus cuadros y aquél, cuando no incorrecto, vulgar. Mas aun con todo y con eso, su influencia en los artistas bilbaínos y en general vascongados que le han sucedido, es innegable».[61]

Lecuona, además de algunos paisajes idílicos, nos ha dejado varias vistas de interior de iglesias de Bilbao, dotadas del consabido encanto romántico propio de la época. Llano Gorostiza, por su parte, añade que los cuadros costumbristas de Lecuona «no dejan de ser otra cosa que versiones de Teniers. La influencia del pintor flamenco en el arte del tolosano es evidente». Esta afirmación que puede considerarse elogiosa si se piensa en los cuadritos de pequeño formato, debería matizarse observando la poca habilidad del tolosano para una buena composición cuando intenta pintar grupos numerosos de personajes, como le ocurre en su *Romería en Salbatore*.

En todo caso Lecuona merece un recuerdo y una mirada comprensiva si se piensa en el influjo que debió de ejercer en la iniciación estética de muchos pintores vascos.

• Impresionistas

Fue un grupo de pintores franceses a quienes habría que calificar primeramente como *realistas*, en el sentido más genérico y menos especializado del término. Queriendo reproducir la realidad visible de la manera más minuciosa, se asesoraron con la ciencia óptica. Las investigaciones de Chevreul (1839) y de Helmholtz (1856-66) les hicieron comprender y sentir con especial agudeza la visión de lo real iluminado por la luz solar. Y descubrieron que los colores reaccionan conforme a ciertas leyes; por ejemplo, que las sombras de colorean con el complementario del color local, etc. Tales artistas se comunicaron sus experiencias y finalmente se decidieron a exponer sus lienzos en la sala del fotógrafo Nadar: Abril-mayo de 1874. Se llamaban Claude Monet, Auguste Renoir, Pissarro, Sisley, Paul

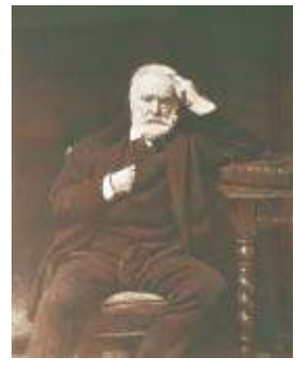
LÉON BONNAT



Le Président Félix Faure.



Ferdinand de Lesseps.



Víctor Hugo.



Hippolyte Taine.

Ref. gráf.: Portraits d'apogée.
Léon Bonnat (1833-1922) .
Musée Bonnat. Bayonne.
Fotografías: Maison Braun.

60. La Escuela Bayonesa. En I. Moreno R. De Eguino, O.c., pp. 361-363.
61. M. de UNAMUNO, *Recuerdos de niñez y mocedad*. Madrid 1908, p. 188.

DARÍO DE REGOYOS











Ref. gráf.: Darío de Regoyos.
Catálogo de exposición.

EUGENIO ARRUTI



"Fuente de la salud".
Ref. gráf.:
Origen y Evolución de la Pintura, pág. 27.

Cézanne, Degas, Guillaumin y Berta Morisot. La exposición causó escándalo. Fueron criticados con sarcasmo. Y como Monet había titulado uno de sus cuadros *Impression: Soleil levant*, fueron apodados despectivamente como *Impresionistas*.

Normalmente pintaban al aire libre, e intentaban expresar su impresión óptica; su objeto era, por tanto, la luz: el matiz cromático de la luz en cada momento del día; disolvían las formas de los objetos; y rechazaban los colores grises, negros y neutros; su paleta era espléndida, preferentemente de colores primarios: y su técnica era a base de pinceladas yuxtapuestas o superpuestas, no fundidas; pinceladas breves que reproducen el cabrilleo de las ondas lumínicas en el agua, en el aire, en las nubes, en los objetos.

El Impresionismo no se aclimató en el País Vasco, al menos en la primera época, a pesar de que por los años setenta ya habían empezado a ir a París algunos artistas vascos. En esos años solo hubo en Euskal Herria un impresionista ortodoxo, y ese fue asturiano de nacimiento, aunque podemos llamarle vasco de adopción: Darío de Regoyos (1857-1913).

DARÍO DE REGOYOS. Había nacido en Rivadesella, pero su infancia transcurrió en Madrid donde trabajaba su padre como arquitecto. Darío inició estudios de arquitectura por seguir la carrera paterna, pero, al morir su padre, de cuya herencia le tocó una buena parte, decidió dedicarse a la pintura.

Pasó varios años en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado, aprendiendo de Carlos Haes, quien, finalmente, le dio el mejor consejo: escapar. Pasando por París, se marchó a Bruselas en 1879. Y allí vivió once años, interrumpidos por frecuentes viajes a España, donde residió por temporadas. Muy pronto entró en el grupo de *L'Essor*, una agrupación de gusto ecléctico en una de cuyas exposiciones (1882) llamó ya la atención como «el más audaz de todos». Su pintura pareció «un pistoletazo en un salón». Poco después se produjo la escisión, y los más innovadores fundaron el *Círculo de los Veinte*, del que formaban parte, James Ensor, Guillermo Vogels, Van Riesselbergue y otros. Animados y promovidos por el mecenas Edmond Picard y el crítico Octave Maus, exponen obras «impresionistas», junto con lienzos de Monet, Pissarro, Seurat, Cézanne y Toulouse-Lautrec. Apenas habían pasado ocho años desde la citada primera manifestación de los Impresionistas franceses.

En Bélgica Regoyos entabla amistad con Verhaeren, Rodenbach y Maeterlink, en una tertulia a la que concurren también el músico Albéniz y el maestro Arbós. En 1888 Edmond Picard anunciaba que los *Véinte* se habían impuesto ya a la crítica. Pero la situación era muy distinta en España y en Euskal Herria.

Desde Bruselas Regoyos viajó a España en 1882, con Van Ryesselbergue y el escultor Constantin Meunier, en un viaje que fue decisivo para la carrera de este escultor. Más tarde, en 1888, regresa de nuevo a España con el poeta Verhaeren. De aquellas marchas por la ignota Celtiberia brota un cúmulo de impresiones que quedarán recogidas en un volumen, *La España Negra*, que se publicará en Barcelona en 1899 y ejercerá no poco influjo en los escritores y pensadores de la época.[62] En 1889 Darío de Regoyos hizo también un viaje a Londres y lo repetirá en 1891.

Su exquisita sensibilidad odiaba los soles excesivos, «no pretendía, como tal o cual levantino, ofuscar la retina»,[63] y, como dirá después, «le pedía País Vasco en todos los sitios por donde viajaba». Así es como, al regresar a España en 1891, fija su residencia, si así puede decirse (pues la vida de Regoyos es una constante peregrinación) sucesivamente en diversas localidades vascas: Irun, Bilbao, San Sebastián, etc. Entabla amistad con Arteta, Echevarría, Baroja, Unamuno, Maeztu y otros. Desde 1890 expone todos los años en el salón de Independientes de París y en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid.

En 1894 se traslada a Bilbao, y al año siguiente se casa allí con la parisina Henriette de Montguyon. El matrimonio se establece en Durango. Van a tener seis hijos. Siguen años de trabajo tenaz, de sucesivas exposiciones, y de viajes. En París Regoyos estrecha su amistad con artistas como Monet, Degas y Rodin, y con escritores como Daudet, Mallarmé y Edmond Goncourt.

En 1899 se le encuentra residiendo en Donostia, y al año siguiente en Irun. En 1901 participa en la exposición de Arte Moderno de Bilbao; y con Durrio, Zuloaga, Rusiñol, Uranga, Guiard y Utrillo, firma un documento de respuesta a una feroz crítica de Mariano Benlliure contra el Impresionismo.

En 1902 expone con Pablo Uranga, Ricardo Canals y Manuel Losada en las galerías Silberberg de París. Al año siguiente se le encuentra en Hernani y San Sebastián. Y mientras en París se buscan salidas del Impresionismo hacia el Puntillismo, el Simbolismo y el Expresionismo, en España y en el País Vasco la obra de Regoyos, siempre impresionista, es muy discutida y frecuentemente rechazada con aspereza por la crítica conservadora.

En España se le elogia y se le critica aún en 1904. Logra una simple mención honorífica en la Exposición Nacional de Bellas Artes, mientras encaja un duro ataque de don Antonio Cánovas, metido a crítico de arte, quien afirma que la pintura de Regoyos «ni siquiera es pintura».

En 1906 Regoyos monta una gran exposición en la Sala Druet de París bajo el título de *Impressions de Castille et du Pays Basque*. En marzo de 1907 se traslada a vivir a Durango, y al año siguiente a Las Arenas. En 1908 expone en San Sebastián junto a Vázquez Díaz, en los locales de *El Pueblo Vasco*.

El éxito rotundo en Euskal Herria solo llega en 1908 en una muestra organizada por Manuel Losada en la Sala Delclaux de Bilbao, en la que vende diez cuadros. Empezaba a ser reconocido en España como un gran artista, precisamente cuando la enfermedad le hacía sentir que estaba cerca su fin. En octubre de 1910 se traslada a Granada, donde pinta campos y caminos: *Camino de los neveros*, *Derri-*

62. Regoyos no se adhirió desde el principio y sin reticencias a la alegre pintura impresionista. Tuvo su cuaresma de pintura amarga y pesimista y, como él la llamó, «filosófica». Solo más tarde, cuando se decidió a abandonar aquella atormentada visión de la realidad, «se refugió en la luz», dice él mismo. Fue entonces cuando recuperó su equilibrio psíquico. Pero esta recuperación no se produjo sino a cambio de su fracaso social y económico.; porque desde entonces fue casi hasta su muerte en 1913 un «incomprendido».

63. P. MOURLANE MICHELENA, La lección de nuestro Darío. Hermes (reed. 1988, II), pp. 213-215.

bos, *Cumbres nevadas*, etc. ; pero regresa a Las Arenas en la primavera siguiente.

El sagaz Juan de la Encina, confrontando a Regoyos con su maestro Carlos Haes, dice que mientras el belga «pintaba con salsa espesa de guisado, Darío de Regoyos pone la limpidez, la vivacidad, la gracia y el brillo de los colores puros». El mismo Gutiérrez Abascal, Ortega y Gasset y otros han apuntado a esa ingenuidad, casi infantil y franciscana, con la que Darío miraba las cosas que tenía delante y la luz con la que ellas se revestían. Gaya Nuño ha ponderado también la curiosidad espontánea y amorosa del asturiano por todo lo que veía: «Como un niño afanoso de descubrir toda clase de sensaciones no gustadas antes, se ha ido acercando a todo, tanto al fragmento de naturaleza tierna e intocada como al hecho más peregrino; al paisaje suave del norte vascongado y al siniestro espectáculo de la quema de caballos despanzurrados en la plaza de toros. Se interesa por todo, por la ciudad, por la aldea, por la campiña… siempre en trance de perpetua curiosidad y de continuado mirar. La calle, la playa, la fiesta, el río, el bosque, el mercado, el tren, el gallinero, la danza…».

Los últimos años de su vida residió en Barcelona. En 1912 se le organizó una exposición en Buenos Aires (Argentina). En el año de su muerte le nació su última hija: Pilar. Enfermo de cáncer de lengua, falleció serenamente en el barrio de San Gervasio de Barcelona el 19 de octubre de 1913.[64] A partir de 1915 se fueron sucediendo las exposiciones-homenaje a Regoyos: en Bilbao, Oviedo, Madrid y Barcelona. «Han transcurrido más de cincuenta años desde su muerte –escribía Gaya Nuño– y todavía es dudoso que se haya comprendido la hermosura y la grandeza de su obra. Ni la fundamental honradez artística de su personalidad».[65]

Adolfo Guiard. El verdadero introductor del Impresionismo en el País Vasco fue Adolfo Guiard (1860-1916), coetáneo y amigo de Regoyos. Nacido en Bilbao y enamorado sin duda de su tierra, como «amigo de lo popular, de lo artesano y humilde» lo describe Gaya Nuño. Discípulo de Antonio Lecuona en Bilbao y de Martí Alsina en Barcelona, se fue a París donde residió de 1878 a 1886, tiempo más que suficiente para empaparse bien de las novedades artísticas del momento y trabar amistad con algunos maestros del Impresionismo, especialmente con Degas. Sin duda debió de conocer entonces a Regoyos, pero su estrecha amistad con el asturiano no se inició hasta más tarde.

A su regreso a Bilbao se gana la vida diseñando carteles de festejos taurinos, revelando una de sus más extraordinarias dotes: la de dibujante. Pero se hizo patente también que sus contactos con los impresionistas parisinos habían enriquecido su paleta. Gaya Nuño anota los cromatismos con los que «policromó los proyectos de vidrieras que se conservan en el Museo de Bilbao, dominando en ella el gris, el verde y el azul, pero estallando repentinamente los rojos oportunísimos de una camisa o los ocres de una vela».

En 1887 Guiard realiza algunas de sus obras más importantes:[66] los tres lienzos, de formato largamente apaisado, que decoran la Sociedad Bilbaína: *Cazadores en la estación del Norte* (109 x 310), *En la terraza* (110 x 470), y *La ría en Axpe* (116 x 295), cuadros en los que se respira la bruma impresionista.

Es conocida la frase de Unamuno señalando que los personajes de Guiard están vistos y pintados «a través de un vaso de chacolí»; pero –añade– sin renunciar nunca a dibujarlos con líneas precisas. «A los aldeanos de Lemona Guiard los sacó al campo libre y los puso al sol». Ahora bien, si sacar a los personajes al aire libre y bañarlos de límpido azul puede ser impresionista, no lo es el acusar los contornos y el siluetear audazmente la figura.

Por eso, Juan de la Encina, el mismo que le calificó como introductor del Impresionismo en el País Vasco, añade un rasgo contradictorio al decir que Guiard no era pintor que gustara de las fuertes explosiones cromáticas y que «prefería las armonías sordas y los tonos rebajados»; es decir, todo lo contrario de un Monet o un Renoir. Guiard tuvo la suficiente genialidad para adaptar el Impresionismo a su sensibilidad y a su gusto. Era maestro en el arabesco del dibujo y casi nunca renunció a él: *El chó* o *la aldeanita del clavel rojo* (Museo de B. Artes de Bilbao), *Aldeano de Baquio* (Col. Particular), fascinante retrato que suscitó una ardiente polémica en la prensa bilbaína.[67]

Por otra parte, con el tiempo se fue alejando del Impresionismo ortodoxo, prefiriendo la luz casi totalmente blanca, adelgazando para ello los trazos de su pincel y aligerando el pigmento pictórico, de tal modo que sus últimos paisajes marinos parecen anunciar la pintura abstracta.

Anselmo Guinea. Uno de los méritos de Guiard fue el haber arrastrado a Anselmo Guinea, seis años más viejo que él, no tanto con sus palabras cuanto con el convincente ejemplo de su creativo estilo, a la modernidad impresionista.

El bilbaíno Anselmo Guinea (1854-1906) fue discípulo de Madrazo en las Escuela de San Fernando y viajó a Roma donde residió hasta 1876, fecha en que regresó a la Villa por haber ganado la plaza de profesor de figura en la recién inaugurada Escuela de Artes y Oficios. En los años en que se vive con ardor colectivo el sentimiento foralista obtiene un gran éxito en la Exposición Provincial de Bizkaia de 1882, con su boceto sobre *Jaun Zuría jurando defender la independencia de Vizcaya*, una composición que, aunque destinada luego a una vidriera de la Diputación Foral de Bizkaia, quedó sin realizarse como tal vidriera, siendo finalmente sustituido por una *Alegoría de Vizcaya* (Museo de Euskal Herria, Gernika).

Estos éxitos le valen a Guinea que se le conceda una excedencia para trasladarse nuevamente a Roma, donde permanece hasta 1888. Viaja por Italia, y desde allí, envía numerosas obras que se exponen en Bilbao. La influencia de los *macchiaioli* italianos le lleva a pintar acuarelas a base de manchas transparentes que puede vender con profusión. Poco a poco se

Adolfo Guiard



El cho.
Ref. gráf.:
Origen y Evolución de la Pintura, pág. 83.



Anselmo Guinea



Idilio en Arratia.
Ref. gráf.: Artistas vascos en Roma, pág. 535.



La tarantela.
Ref. gráf.: Artistas vascos en Roma, pág. 537.

64. La bibliografía sobre Regoyos sigue siendo muy copiosa. Por abreviar recomendaríamos las monografías siguientes: Rafael BENET, Regoyos (Barcelona 1946); Juan SAN NICOLAS, Darío de Regoyos (Madrid 1986); Idem, Regoyos y el País vasco (exposición, en San Sebastián, 1994); Mercedes PRADO VADILLO, Darío de Regoyos: Cartas inéditas (Bilbao 1994).
65. Arte del siglo XIX. A.H., XIX, p. 393.
66. J. GONZALEZ DE DURANA, Adolfo Guiard. Bilbao 1984, pp. 41 ss.
67. V. un resumen de esta polémica, con bibliografía, en la excelente monografía de Javier González de Durana.

Realistas y costumbristas



❶



❷



❸



❹

1.- "Job" de Léon Bonnat. 2.- "Madame Stern" de Léon Bonnat. 3.- "Le Cardinal Lavigerie" de Léon Bonnat. 4.- "Madame Cahen d'Anvers" de Léon Bonnat (Ref. gráf.: Portraits d'apogée. Musée Bonnat. Fotografías: R.M.N.: R.G. Ojeda). 5.- Obra de Eduardo Zamacois. 6.- "Don Carlos de Borbón recibiendo en Durango a la representación de las Merindades de Bizkaia" de Antonio Mª de Lecuona. 7.- "La tienda de los disfraces" de Eduardo Zamacois. 8.- "La visita inoportuna" de Eduardo Zamacois.











❶

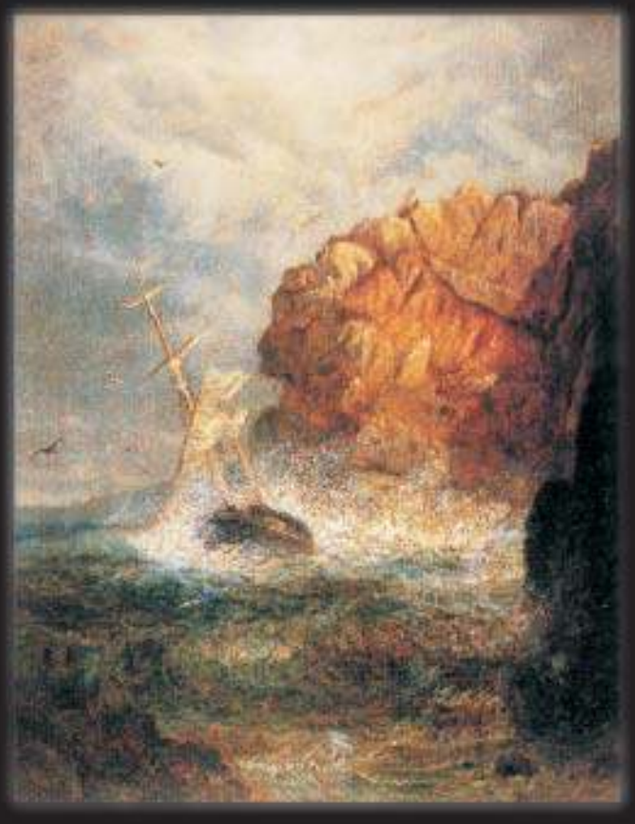


❸

❹



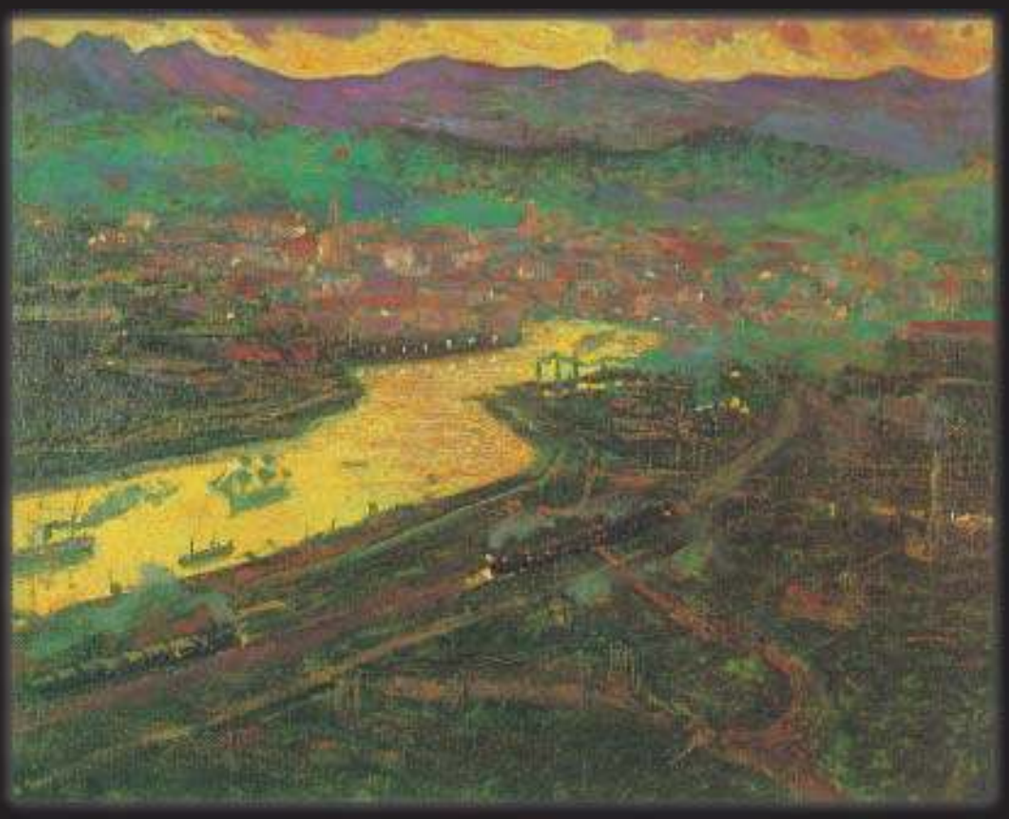
❷



❺

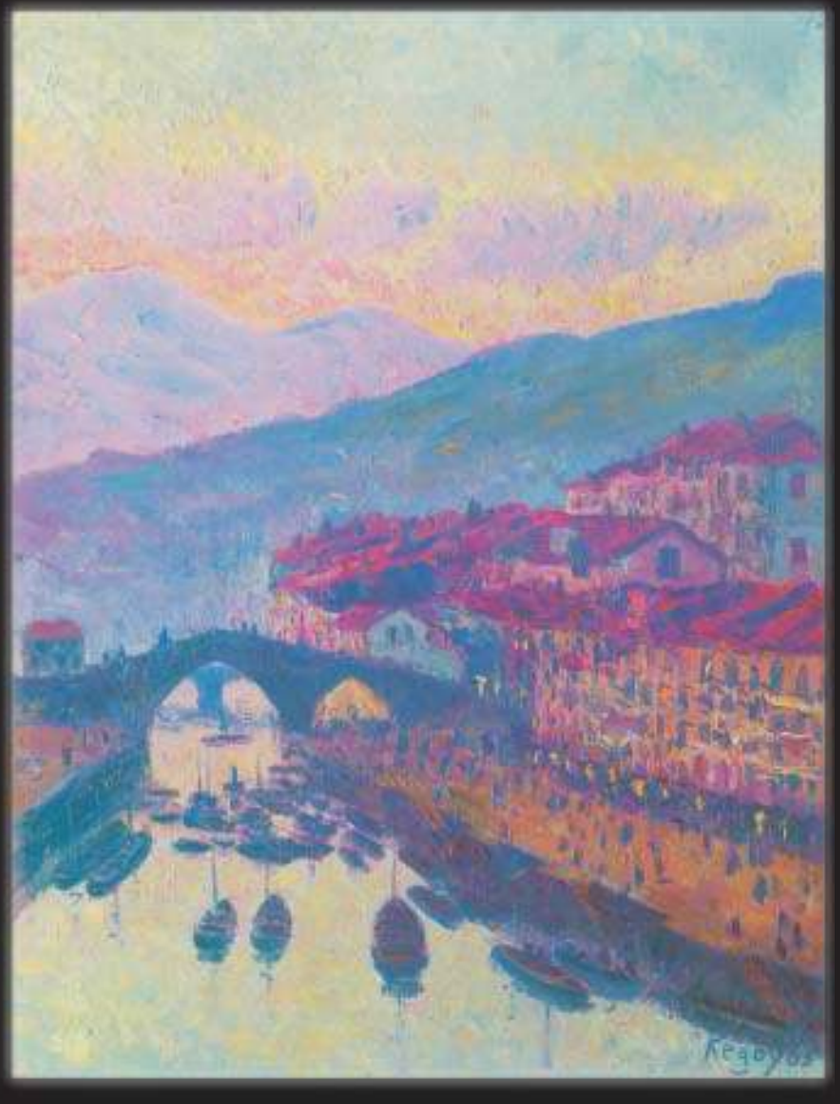


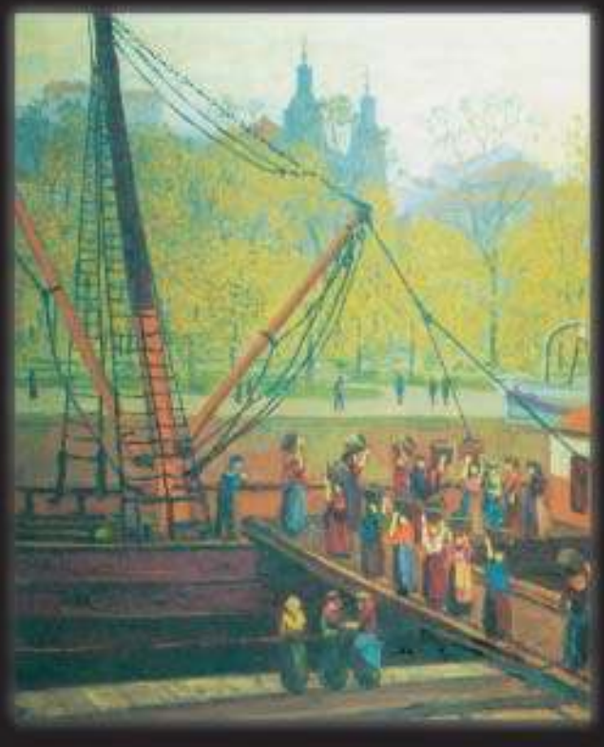
1.- "La ciudad con sol" de Fernando de Amárica. 2.- "Marina" de Eugenio Arruti. 3.- "La ciudad con lluvia" de Fernando de Amárica. 4.- "Cristianos" de Anselmo Guinea. 5.- "El Arenal" de Manuel Losada. 6.- "La ría del Nervión" de Darío de Regoyos. 7.- "Cargadoras" de Darío de Regoyos. 8.- "Ondarroa", de Darío de Regoyos.



❻

❽





❼

FERNANDO DE AMÁRICA



El valle de Leniz.
Ref. gráf.: Pintura en Álava, pág. 88.



Jardinero con carretilla.
Ref. gráf.: Artistas vascos en Roma, pág. 463.



Mar y tierra vascos.
Ref. gráf:
Origen y Evolución de la Pintura, pág. 105.

va desprendiendo de sus aficiones historicistas y se acerca a la realidad del paisaje y de la vida real, con pequeños lienzos en los que trasparece el preciosismo de Fortuny con una gran minuciosidad de dibujo y brillantez de color.

Un viaje a París (1896) acaba liberándole completamente de «romanismo»; y en su gran lienzo titulado *Cristiano*, con el tema de una boda arratiana, puede llamársele ya impresionista. En 1902 viaja de nuevo a Italia, y a su regreso a Bilbao, diseña **cartones para vidrieras** (Palacete de D. Ramón de la Sota), y pinta algunos **techos** de la Diputación Provincial con unos **murales** de un claro luminismo impresionista.

MANUEL LOSADA. Tampoco puede negarse la impronta de la nueva estética en el bilbaíno Manuel Losada (1865-1949), que fue amigo de Regoyos y de Guiard. Tras su correspondiente estancia parisina, se convirtió en uno de los más animosos promotores del arte moderno y de la cultura en su villa natal. Rasgos impresionistas pueden sorprenderse en sus retratos de damas bilbaínas, diseñadas a golpe de pinceladas largas y sueltas, no exentas de cierta gracia goyesca; lo mismo que en sus deliciosos y vibrantes pasteles sobre la vida de Bilbao.

El Impresionismo entró, pues, tarde y tímidamente en el País Vasco. Llano Gorostiza ha explicado cómo y por qué ciertos apuntes impresionistas de varios artistas vascos no fueron más que veleidades sin futuro.[68] Y desde luego, las obras de quienes pueden ser considerados como impresionitas ortodoxos se realizan ya bien entrado el siglo XX. Recordemos algunos.

FERNANDO DE AMÁRICA. Muy abundante es la obra del vitoriano Fernando de Amárica (1866-1956), quien descubrió su vocación a la pintura después de licenciarse en Derecho en la Universidad de Valladolid. Merece ser recordado por su entrega a la pintura «plenairista», y por su proximidad social y afectiva con el pintor inglés Whistler. Fue un tránsfuga del academicismo al impresionismo. En la sala que le ha dedicado el Museo de su ciudad puede comprobarse cómo siempre sus abundantes paisajes se mantienen más cercanos al naturalismo rebosante de Sorolla que al de Renoir. Le encantan los fuertes contrastes cromáticos; y no le atrae la pintura atmosférica. Con los años, Amárica tiende a acusar con mayor vigor los perfiles de las figuras como si quisiera armonizar su impresionismo con el lenguaje robusto de Zuloaga, y traer a primer término las lejanías (nubes o montañas), como había hecho Cézanne.

ÁLVARO ALCALÁ GALIANO (1873-1936), bilbaíno dispuso de medios económicos para dedicarse a la pintura. A los 19 años se fue a Madrid donde fue discípulo de Jiménez Aranda y Sorolla. En Bilbao fundó el círculo de Bellas Artes y Ateneo, ganó premios y medallas, y pintó decoraciones murales. Se mantuvo fiel al credo impresionista, cuando, en las primeras décadas del silo XX, los aires renovadores de la pintura vasca soplaban en otra dirección.



"El puente de hierro" de Manuel Losada.
Ref. gráf.: Hiriburuak. Bilbao, pág. 152



"Orbea" de Martiarena.



Basiano.
Ref. gráf.: Pintores navarros I, pág. 18

* * *

Toques claramente impresionistas se pueden hallar en otros pintores activos a principios del siglo XX, como **Pablo Uranga** (1851-1934) que, lo mismo en sus paisajes que en sus retratos y sus escenas de costumbres, anduvo siempre basculando entre la alegría luminosa de los Impresionistas y las bravuras lineales y acarbonadas de su admirado amigo Zuloaga.

Desde luego, ya bien entrado el siglo XX, serán numerosos los artistas vascos que atraviesen períodos en los que se dejan arrastrar por la pleamar impresionista –**Ascensio Martiarena** (1884-1966), **Jesús Basiano** (1889-1966), etc. –. Pero se trata de una época mucho más reciente en la que, como ocurre con todos los movimientos vanguardistas, la historia se encarga de alquitarar de ellos solo lo que queda de valioso y perenne, es decir, lo que ya se ha convertido en «clásico».

4

■ SÍNTESIS

Si algo se impone al historiador que pretenda, resumir, en contraste con siglos anteriores, el arte del siglo XIX, es la complejidad de la época, y la rapidez de los cambios de todo orden que se van produciendo con un ritmo que previsiblemente será cada vez más vertiginoso. El progreso incesante de la técnica, el número de los descubrimientos e invenciones que afectan a la vida social y la rapidez con la que se les halló aplicaciones pragmáticas crearon una era de mutaciones en la vida de las formas artísticas.

DESARROLLO URBANÍSTICO

Uno de esas novedades que se perciben a primera vista es el enorme despliegue de los espacios urbanos. La población aumenta considerablemente y provoca el fenómeno del urbanismo. La creación de la red de anchos bulevares con los que se engrandeció la capital de Francia merced a una sabia política del Baron Haussmann, que todavía 150 años después sigue causando admiración, y su reflejo en la ampliación de Barcelona y en las capitales del País Vasco, es un acontecimiento de máxima importancia para la Historia de la Arquitectura, y de la escultura monumental. Como escribe Chueca Goitia, el fenómeno urbanístico del siglo XIX no fue solo efecto de la revolución industrial sino también del enorme progreso en los medios de comunicación y de transporte y la transformación de las ideas económicas y sociales.

En ese terreno al menos, no podemos escatimar elogios a los arquitectos de ese siglo a los que, por otra parte, tanto se ha criticado. Los ensanches de nuestras ciudades vascas se hicieron casi siempre con acierto, respetando lo que debía conservarse de lo antiguo y atendiendo a las necesidades que se avizoraban ya para el futuro. Y los barrios residenciales creados luego por una burguesía opulenta (criticable quizá desde otros puntos de vista), con sus pala-

cetes de proporcionados volúmenes, rodeados de jardines y bordeando amplias avenidas arboladas «cuentan entre las más afortunadas creaciones del siglo XIX».[69]

Decadencia del arte religioso

Un capítulo evidentemente negativo en la historia del arte de ese siglo es la decadencia del arte religioso. Los historiadores del arte han acusado el hecho, pero apenas se han detenido a estudiar sus causas. Por lo que atañe a nuestra región, no podemos menos de señalar como determinante la fecha de 1837 en la que el decreto de desamortización de bienes eclesiásticos, si estaba en gran parte justificado desde el punto de vista social, no dejó de tener, por el modo como se llevó a cabo, resultados funestos para el arte cristiano, un arte que había alcanzado cimas sublimes en siglos anteriores. Empobrecida la Iglesia por eliminación de las rentas que antes se destinaban a la creación y ornato de sus lugares de culto, perseguida en sus instituciones y despojada de algunos de sus derechos, no podía ponerse a la cabeza de movimientos de fecundidad cultural y artística. La hegemonía de una cultura creativa tuvo que pasar al brazo secular.

Tono menor de la pintura

Mediado el siglo XIX será la autoridad del Estado y luego la aristocracia capitalista la que se pondrá a la cabeza de las iniciativas artísticas. Y, por el momento, no darán grandes muestras de creatividad. Desde comienzos del siglo XX la bibliografía histórico-artística ha tratado sin miramientos al arte decimonónico. Se ha considerado que los períodos del romanticismo y del realismo no han sido venturosos para las artes plásticas. No es fácil decidir hasta qué punto las alteraciones de la vida social y la inseguridad causada por las guerras carlistas influyó en que la creatividad artística y cultural de Euskal Herria fuera tan escasa.

Hemos señalado algunos rasgos que pueden definirse como románticos en algunas obras de escultores y pintores del último tercio del siglo. Pero nada hay en la pintura vasca de ese tiempo que recuerde, por ejemplo, la bravura y energía desatada del francés Delacroix, o la libertad espontánea e imaginativa de Goya, y ni siquiera la de sus seguidores hispánicos como un Alenza, un Eugenio Lucas o un Francisco Lameyer. Casi en su totalidad, la pintura vasca de la segunda mitad del siglo fue romántica por su temática y realista por sus formas; pero ambas cosas en tono menor. La «pintura vasca» de calidad es todavía un futuro deseable, aunque quizá ya previsible; y lo mismo se diga de la gran escultura que solo irrumpirá muy entrado el siglo XX.

Realismo e impresionismo

Incapaces de cualquier rebeldía romántica, los artistas vascos se instalaron cómodamente en un exangüe realismo, y muy pocos dieron el paso a un auténtico impresionismo. Pero este movimiento, aparentemente tan innovador, viene a ser, tal como nosotros lo vemos, el último acto de un drama con el que concluye el **Realismo** del arte europeo.

Con la irrupción del Impresionismo se reveló el espíritu analítico y científico de la época. Había cansancio del intelectualismo; y por eso, se prefirió la simple sensación óptica excluyendo lo que a ella podía añadir no solo el conocimiento sino también otras sensaciones (táctiles, por ejemplo). Repudiadas las fantasías de los románticos, ahora los Impresionistas rechazaron también la «literatura» de los realistas. En vez de una imagen sintética de la totalidad, había que exponer los materiales de que se compone la experiencia técnica de la pintura, disociando la pincelada. Se inauguró una tendencia a la desintegración que no parece haber llegado aún a su término en este siglo XXI.

El Impresionismo es el arte que expresó la vida como cambio; es la pintura del fenómeno. Lo que empezaba a ser la vida social: Dinamismo a todos los niveles, ideas, modas, comercio, costumbres. Versatilidad, ritmo nervioso, gusto por las impresiones súbitas y variantes. Piénsese en el nerviosismo de la música impresionista de un Debussy, por ejemplo. La experiencia del mundo como algo firme y estático se convierte en experiencia temporal; la forma se convierte en proceso, en devenir. Era la tesis del filósofo Henri Bergson: la vida es pura fluencia.

Simbolismo e impresionismo

A esa realidad los pintores de Euskal Herria, salvo los pocos casos comentados, no tuvieron los ojos muy abiertos. Los tuvieron, en cambio, muchos artistas en Francia y en otras regiones de España y Europa. Pero, antes de que acabara el siglo, ya se advertía allí el gusto por una mirada más profunda: el **Simbolismo**. Y paralelamente al movimiento simbolista, en otros ámbitos (arquitectura, decoración, artes aplicadas. .) se iniciaba el **Modernismo**.

Comenzaba para el arte una nueva época que, aunque sufriría el frenazo de la Primera Guerra mundial, ya no detendrá el torrencial empuje que acabará con todo academicismo y con todo tipo de sumisión a las apariencias engañosas del mundo visible. Se diría que amanece una era de un espiritualismo sin Iglesias y sin otros ritos que el específicamente artístico. Tal vez, en ese medio, hallará sus raíces más hondas el arte vasco.

Perspectiva de fin de siglo

A fines del siglo XIX se advertían algunos signos del cambio. Y a realizarlo contribuirá el impresionante despegue de la economía vasca.

El aumento demográfico y los ensanches urbanos habían producido una corriente de especulación de los solares; un cierto sector de la burguesía se enriqueció rápidamente. Con la retirada de las aduanas a la costa y la nueva política de aranceles se activó la modernización de la industria siderúrgica que, su vez, marcó el inicio de la explotación masiva de los ricos yacimientos de hierro en la periferia de Bilbao que en estos últimos años del siglo conoció una intensidad imprevista.

Pablo Uranga



Hombres de Segovia.
Ref. gráf.: Vitoria-Gasteiz en el Arte II, pág. 551.



Procesión.
Ref. gráf:
Origen y Evolución de la Pintura, pág. 39.



Retrato de hombre.
Ref. gráf.: Pintura en Álava, pág. 86.



Expedición de Jofre de Loaysa.
Ref. gráf.: Palacio de la Diputación Foral de Gipuzkoa, pág. 38.

Alcalá Galiano



Barcos.
Ref. gráf.: Origen y evolución de la pintura, pág. 107.

68. O.c., 58.
69. F. CHUECA GOITIA, Breve Historia del Urbanismo, p. 185.

A la nueva clase capitalista no le interesa aparecer ante la sociedad y ante la Iglesia como indiferente ante los valores culturales. Y parte del progreso del arte monumental se va a deber a iniciativas privadas, directamente o a través de las instituciones.

El hierro hace acto de presencia en las estructuras de los edificios y se presiente su mayor intervención incluso en la morfología arquitectónica. En cuanto a las artes figurativas, los signos son evidentes desde nuestra perspectiva actual: Los artistas vascos más abiertos a las nuevas formas se defienden, en los medios de comunicación, contra los ataques de los críticos y la resistencia beocia del gran público; se reúnen en clubs y constituyen agrupaciones. En 1900 se inician en Bilbao las Exposiciones de Arte Moderno; y en la primera de ellas se expone una obra de Gauguin. Detrás de la mansedumbre de Regoyos y Guiard va a aparecer la «veta brava» de jóvenes audazmente innovadores: Zuloaga, Iturrino Echevarría y algunos más. Es ahora cuando se va a poder hablar de una «Pintura Vasca».

Bibliografía

ALTUBE, F.: «Posibles influencias en la obra de Marcial de Aguirre y Lazcano». En *Urtekaria/Anuario 1991* (Museo de Bellas Artes de Bilbao/ Bilboko Arte Ederretako Museoa). Bilbao 1992, pp. 155-158.

ANDRES ORDAX, S.: «Urbanismo en Vitoria 1780-1830». En *II Congreso Español de Historia del Arte, 11-14 set. 1978.* pp. 102-116.

APELLANIZ Paloma, CORREDOR MATHEOS José: *El pintor Fernando de Amárica*. Fundación Amárica, Vitoria 1986.

APRAIZ, Emilio: «Catedral Nueva de María Inmaculada». En CMV t. III, pp. 123-137

APRAIZ BUESA, E.: «Cosas de ayer: algo más sobre los arquitectos Saracíbar». V.V.: XXIX, 1952, pp. 58-61.

ARCEDIANO, Santiago: *Ignacio Díaz de Olano*. Fundación Vital Kutxa. Vitoria 2001.

ARIAS DE COSSIO, Ana María: «El nazarenismo en la pintura española del siglo XIX». En *Actas del II Congreso español de Historia del Arte*. Valladolid 1978, II.

ARSUAGA, Miguel y SESE, Luis: *Donostía-San Sebastián. Guía de Arquitectura*. (Col. Oficial de Arq. Vasco-Navarro) San Sebastián 1996.

ARTOLA, Miguel: *Historia de la reconstrucción de San Sebastián*. Ed. Ayuntamiento de San Sebastián, 1963.

AYERBE, E. (Ed. Kit.): *Iruñea/Pamplona. Vida, paisajes, símbolos*. Oyartzun 1994.

BARAÑANO, Kosme Mª, GONZALEZ DE DURANA, Javier, JUARISTI, Jon: *Arte en el País Vasco*. Ed. Cátedra. Madrid 1987.

BARRIO LOZA, J.A.: «El cementerio de Abadiño. Abadiño». En AA. VV.: *Patrimonio Histórico de Bizkaia*, III, ficha nº 48. Bilbao 2000.

BASAS, M.: *El crecimiento de Bilbao y su comarca*. Bilbao 1969.

BASAS, M.: «Las épocas neoclásica y romántica», En *Vizcaya monumental*. Bilbao 1982, pp. 97-106.

BASAS, M.: *Vizcaya monumental*. San Sebastián 1982.

BASAS, M.: *Casa de la Villa de Bilbao. Primer Centenario 1892-1992*. T.V. n. 208, año XVIII, 1992.

BASURTO FERRO, N.: «El medievalismo en el Bilbao finisecular. Nuevos templos y reconstrucciones». En *Archivo de Arquitectura*. Vitoria, nº 1 (1995) pp. 49-60.

BEGOÑA Y AZCARRAGA, Ana de: «Particularismos y reservas. Los artistas vascos en el movimiento romántico» En *Ondare* 21. Eusko Ikaskuntza. Donostia 2002, pp. 113-143.

BEGOÑA Y AZCARRAGA, Ana de: *Vitoria. Aspectos de Arquitectura y Urbanismo de los dos últimos siglos*. Vitoria 1982.

BEGOÑA Y AZCARRAGA, Ana de: «Contribución del País Vasco a la pintura europea entre los siglos XIX y XX». En *Los vascos y Europa*. Fundación Sancho el Sabio. Vitoria 2001, pp. 279-308.

BEGOÑA AZCARRAGA, Ana de - BERIAIN, Mª Jesús: *Ignacio Díaz de Olano 1870--1937*. Vitoria 1987.

BEGOÑA Y AZCARRAGA, A. De: «Reflexiones arquitectónicas y urbanísticas para tres ciudades: Bilbao, San Sebastián y Vitoria». En *Sancho el Sabio*, 2ª época, n. 1, 1991, pp. 19-32.

BENEDITE, L.: «Léon Bonnat (1833-1922)». *Gazette des Beaux-Arts*. 1923, pp. 1-15.

BENGOECHEA, J. de: «El arte vasco (de Barroeta a Zuloaga)». En *Guadalimar*, nº 25, 1977.

BERMEJO LORENZO, C.: *Arte y Arquitectura funeraria. Los cementerios de Asturias, Cantabria y Vizcaya (1787-1936)*. Universidad de Oviedo. Oviedo 1998.

BIDAGOR LASARTE, P.: «Urbanismo y arquitectura de San Sebastián durante el último siglo». En *Revista de Arquitectura*, nº 64, 1974.

BIDART, P.: *Architectes et architectures des Pays Basque, Saint-Etienne de Baigorry*. 1998.

BILBAO SALSIDUA, Mikel: «Teatro Arriaga de Bilbao. La arquitectura como símbolo de un medio sociocultural». En *Ondare* 21, Eusko Ikaskuntza. Donostia 2002, pp. 335-343.

BUENO, Juan Adrián; «El crecimiento urbano de Vitoria-Gasteiz y el desarrollo de la ciudad». En Javier MOZAS y Aurora FERNANDEZ: *Vitoria-Gasteiz . Guía de arquitectura*. Colegio Oficial de Arquitectos Vasco-Navarros. Vitoria 1995.

BUENO, J.A., GONZALEZ MINGUEZ, C., MEDINA, P.: «El crecimiento urbano de Vitoria». En AA. VV.: *Vitoria: 800 años*. Vitoria 1981.

CASADO ALCALDE, Esteban: «Pintores pensionados en Roma en el siglo XIX». En A.E.A., n. 235 (1986), pp. 368-373.

CASTRESANA, L. de: «Pintura y pintores de Vizcaya». *T.V*. nº 61. 1980.

CUZACQ, R.: *Bonnat, l'homme et l'artiste*. Mont-de-Marsan 1969.

DELMAS, J.E.: «Pancho Bringas». *E.E.*, t. XIX, 1888, pp. 424-429.

DIAZ PEREZ, P.: «Artistas de antaño. Pancho Bringas». V.V. XI, 1934, p. 205.

ENCIO CORTAZAR, J.M.: «Evolución urbana donostiarra». En *Boletín de Información Municipal*, 65 (1975) pp. 14-34.

FERNANDEZ, M.A., ZURRUNERO, M.M.: «Escultura y arquitectura en el cementerio de Bilbao». En *Kobie (Bellas Artes)*, nº 4, 1987, pp 115-158.

FORNELLS, Montserrat: *El pintor Pedro Alejandrino Irureta Artola (1851-1912)*. Fund. Kutxa. San Sebastián 2001.

GALARRAGA ALDANONDO, I.: *La Vasconia de las ciudades. Ensayo arquitectónico e iconográfico*. Bilbao 1996.

GARATE OJANGUREN, M.: «Cambios urbanos y transformaciones económicas en la sociedad donostiarra durante la primera mitad del siglo XIX». En B.R.S.B. AP. vol. XLII, 3-4, pp. 439-450.

GARCIA GAINZA, M.C. y otros: *Catálogo monumental de Navarra (= CMN)*, 9 vols. Pamplona 1980-1999.

GAYA NUÑO, Juan Antonio: *Arte del siglo IX*. A.H. 19, Madrid 1958.

GOMEZ MORENO, Mª Elena, *Pintura y Escultura españolas del siglo XIX*. S.A., vol. XXXV, Madrid 1993.

GONZALEZ DE DURANA, Javier: *Adolfo Guiard. Estudio biográfico. Análisis estético. Catalogación de su obra.* Bilbao 1984.

HERNANDO, Javier: *El pensamiento romántico y el arte en España*. Ed. Cátedra, Madrid 1995.

HERNANDO, Javier: *Arquitectura en España. 1770-1900*. Ed. Cátedra, Madrid 1989.

HITCHCOCK, Henry-Russell: *Arquitectura de los siglos XIX y XX*. Ed. Cátedra. Madrid 1981.

ISAC, A.: *Eclecticismo y pensamiento arquitectónico en España. Discursos, revistas,congresos 1846-1919.* Diputación de Granada. Granada 1987.

JEANPIERRE, H.: *Un peintre romantique bayonnais: Helène Feuillet.* B.S.S.L.A.B., nº 105, 1964, pp. 187-217.

JEANPIERRE, H.: «Bonnat, peintre de tableaux religieux». B.S.S.L.A.B., nº 135, 1979, pp. 393-399.

LARRAÑAGA BILBAO, L.: «Historia de unos ensanches». *Boletín de Información Municipal*, 17 (1963), pp. 38-55.

LARRINAGA BERNARDEZ, J.A.: «Juan Barroeta, pintor de retratos». *Bilbao* nº 69, 1994, p. 34.

LARUMBE, María: *El academicismo y la arquitectura del siglo XIX en Navarra.* Príncipe de Viana, Pamplona 1990.

LASUEN, B. de: «Monumentos a vizcainos ilustres». *T.V.*, nº 247-248, 1995.

LERTXUNDI GALIANA, Mikel: «Purismo y nazarenismo en los pintores vascos». En *Ondare* 21, Eusko Ikaskuntza. Donostia 2002, pp. 389-397.

LERTXUNDI GALIANA, Mikel: *Eugenio Azcue (1822-1890). Vida y obra* (inédito).

LERTXUNDI GALIANA, Mikel: «Nicolás de Soraluce. Eugenio Azcue y los retratos de Miguel López de Legazpi». En *Ondare*, n. 18, 1999, pp. 143-147.

LLANO GOROSTIZA, Manuel: *Pintura Vasca.* Ed. Neguri. Bilbao 1980.

LOPEZ ALEN, F.: «Eduardo Zamacois». *E.E.*, t. XVIII, 1888, pp. 113-114.

LOSADA, R.: «Historia urbanística de Bilbao». *T.V.*, nº 78. 1981.

MACHIMBARRENA, J.: «Antonio Cortázar y Gorría (1823-1884)». En B.I.M.S.S., nº 17, 1963.

MANTEROLA, P.; PAREDES, E.: «Arte navarro,1850-1940». En *Panorama*, nº 18, Pamplona 1991.

MARRODAN, M.A.: *Diccionario de pintores vascos.* 5 vol. Madrid 1989.

MARTIN RAMOS, Angel: «Labor de arquitectos y maestros de obras en los inicios del ensanche donostiarra». En *Ondare* 21, Eusko Ikaskuntza. Donostia 2002, pp. 345-360.

MARTINEZ, Julián: *La escultura en Guipúzcoa (Breve Introducción histórica).* San Sebastián 1981.

MAS SERRA, E.: «El camino hacia el Eclecticismo: historicismos y tecnologías». En *Bilbao. Arquitectura y arquitectos.* Bilbao 2000, pp. 39-56.

MORENO RUIZ DE EGUINO, Iñaki (Ed.): *Artistas Vascos en Roma (1865-1915).* Kutxa, San Sebastián 1995.

MOZAS, J., FERNANDEZ, A.: *Vitoria-Gasteiz. Guía de arquitectura.* Vitoria 1995.

MUJICA, G. De: «Estatuas del País Vasco……» En E.A., t. III, 1913 (Reed. En la Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao 1974).

MURUGARREN, Luis: *Catedral de El Buen Pastor. San Sebastián.* Ed. Caja de Ahorros Municipal. San Sebastián 1968.

NAVASCUES PALACIO, Pedro: *Arquitectura española 1808-1914. Espasa-Calpe. Madrid 1993.*

NAVASCUES PALACIO, P.: *Del Neoclasicismo al Modernismo*. H.A.H. T.V. Madrid 1996.

NAVASCUES PALACIO, P.: «El problema del eclecticismo en la arquitectura española del siglo XIX». En *Revista de Ideas Estéticas*, 114 (1971), 111-125.

ORDIALES GINES, E.: *Guía del Castillo de Butrón.* Bilbao 1995.

ORDOÑEZ VICENTE, María: «El romanticismo funerario en Polloe (San Sebastián)». En *Ondare 21.* Eusko Ikaskuntza. Donostia 2002 pp. 399-413.

OSSORIO Y BERNARD, M.: *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid 1975.

PALIZA MONDUATE, Maite: «El papel de las publicaciones periódicas especializadas en la renovación de la arquitectura. En torno a algunas obras manejadas por los arquitectos vascos del siglo XIX». En *Ondare* 21, Eusko Ikaskuntza. Donostia 2002, pp. 361-376.

PALIZA MONDUATE, Maite: «La importancia de la arquitectura inglesa del siglo XIX y su influencia en Vizcaya». *Kobie (Bellas Artes)*, n. 4, 1987, pp. 65-100.

PALIZA MONDUATE Maite: «Marcos Ordozgoiti, una figura polémica de la escultura vasca del siglo XIX». En *Ondare* 21, Eusko Ikaskuntza. Donostia 2002, pp. 415-426.

PALIZA MONDUATE, Maite: *Bernabé de Garamendi, un escultor bilbaíno (1833--1898).* T.V. nº 297. BBK. Bilbao 1999.

PALIZA MONDUATE, M.: *El Castillo de Butrón. Un episodio del Romanticismo*. Bilbao 1992.

PEÑALBA OTADUY, Mauro: «Monumentos y esculturas en vía pública. Donostia-San Sebastián». En *Ondare*21, Eusko Ikaskuntza. Donostia 2002, pp. 427-434.

PEREZ DE LA PEÑA, G.: "La fachada neogótica 1854-1891". En *La Catedral de Bilbao*. Diputación Foral de Bizkaia. Bilbao 2000, pp. 109-121.

PERSONNAZ, A.: «Evocation de Léon Bonnat». *B.M.B.*, nº 34, 1932, pp. 345-353.

PLAZA SANTIAGO, Francisco Javier de la: «El movimiento romántico». En *Ondare* 21, Eusko Ikaskuntza, Donostia, 2002, pp. 95-112.

PORTILLA VITORIA, M.: «El patrimonio artístico religioso en Álava» En AA. VV. *I Semana de Estudios de Historia eclesiástica del País Vasco.* Vitoria 1981, pp. 275-285.

PORTILLA VITORIA, M. y otros: *Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria,*(= CMV) 8 vols. Vitoria 1968-2001.

REYERO, Carlos y FREIXA, Mireia: *Pintura y Escultura en España, 1800-1910*. Ed. Cátedra. Madrid 1995.

REYERO, C,: *La escultura conmemorativa en España. La edad de oro del monumento público, 1820-1914.* Ed. Cátedra, Madrid 1999.

RODRIGUEZ SORONDO, M.C.: *Arquitectura pública en la ciudad de San Sebastián (1813-1822).* San Sebastián 1985.

RUIZ DE AEL, Mariano: Vida y obra del arquitecto Julián Apraiz. «Revsia cuatrim. De Historia de la Arquitectura». N. 1, 1995, pp. 7-27.

SAINZ GIL, A.M.: «Los artistas que nacieron y/o trabajaron en el País Vasco durante el siglo XIX a través de la obra de Mariano Ossorio y Bernard, Galería biográfica…. En *Kobie (Bellas Artes)*,nº 8, 1991, pp. 43-72.

SAINZ GIL, A.M.: «La obra plástica de Francisco Bringas y Bringas (1827-1855). Aldeanos vascos de las cercanías de Bilbao y de Eaux-Bonnes en el siglo XIX». *Kobie (Bellas Artes)*, nº 8, 1991, pp. 25-41.

SAINZ GIL, A.M.: «Análisis plástico de la obra *Aldeano vasco en pose y paisaje con figuras* del artista Francisco Bringas y Bringas (1827-1855)». En *Kobie (Bellas Artes)*, nº 10, 1994, pp. 107-153.

SAMBRICIO, C.: *Donostiako Alde Zaharraren Berreraikuntza/La reconstrucción de la Parte Vieja de San Sebastián.* Donostia-San Sebastián 1991

TABAR ANITUA, F.: *Arquitectura y desarrollo urbano en Vitoria, del neoclasicismo al racionalismo (1800-1936)*. Tesis doctoral. Universidad Complutense, 1991.

URIARTE, J.R.: «Bilbao. Don Diego López de Haro y su monumento». V.V., XIX, 1942, pp. 241-248.

URRUTIA, E. de: «Biografía de Eduardo Zamacois y Zabala». *E.A.*, XVIII, 1928, pp. 392-393.

VIAR, J.: «Antonio María de Lecuona». *Bilbao*, nº 347, 2001, p. 16.

VIAR, J.: «Bilbao en el arte. Vol. 1: Del siglo XVI a 1875». *T.V.* nº 304, 2000.

V.V.: *Nosotros los Vascos. Arte, III y IV.*

San Sebastián 1987-1989.

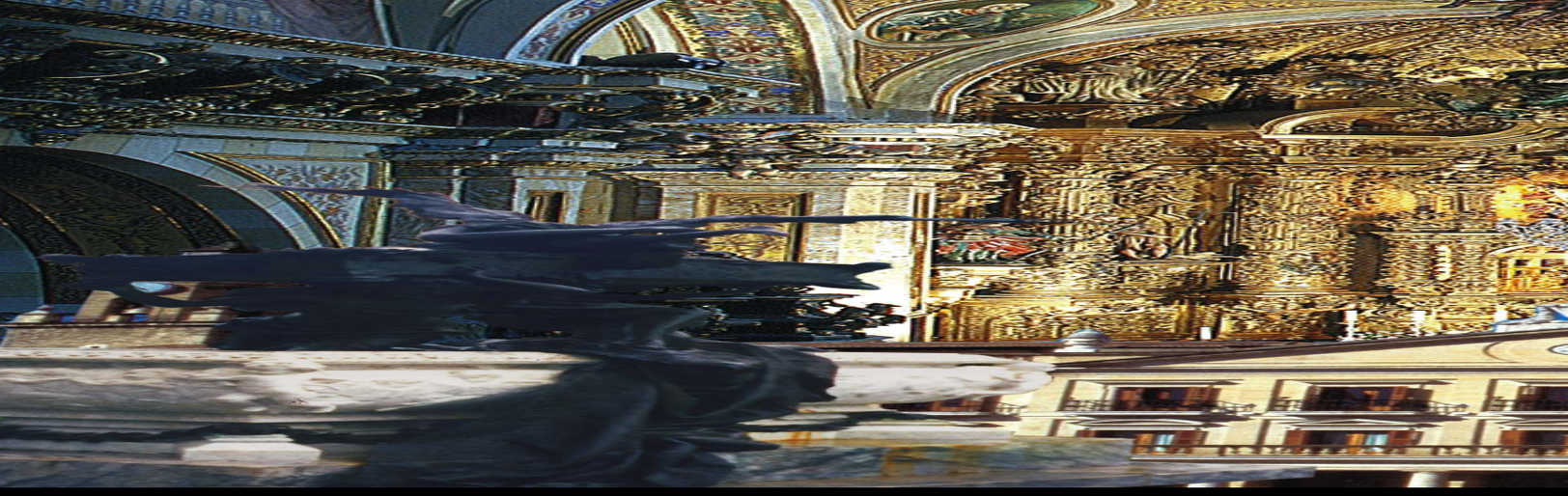
V.V.: *Bilbao 1807-1943. Siglo y medio de propuestas urbanísticas.* Bilbao 1989.

ZARATE, M.A.: «Vitoria: transformación y cambio de un espacio urbano». En B.I.S.S., nº 25, 1981.

ZORROZUA SANTISTEBAN, Julen y GOMEZ GOMEZ, Agustín: «Bibliografía del arte neoclásico y romántico en Euskal Herria. » En *Ondare* 21, Eusko Ikaskuntza. Donostia 2002, pp. 437-471.:

ZUGAZA MIRANDA, Miguel: «Géneros y tendencias en la pintura vasca del siglo XIX». En *Pintores Vascos en las colecciones de las Cajas de Ahorros.* Bilbao 1993.

La edición de este libro concluyó
el día 23 de junio, víspera de San Juan,
del año 2003.



OSTOA

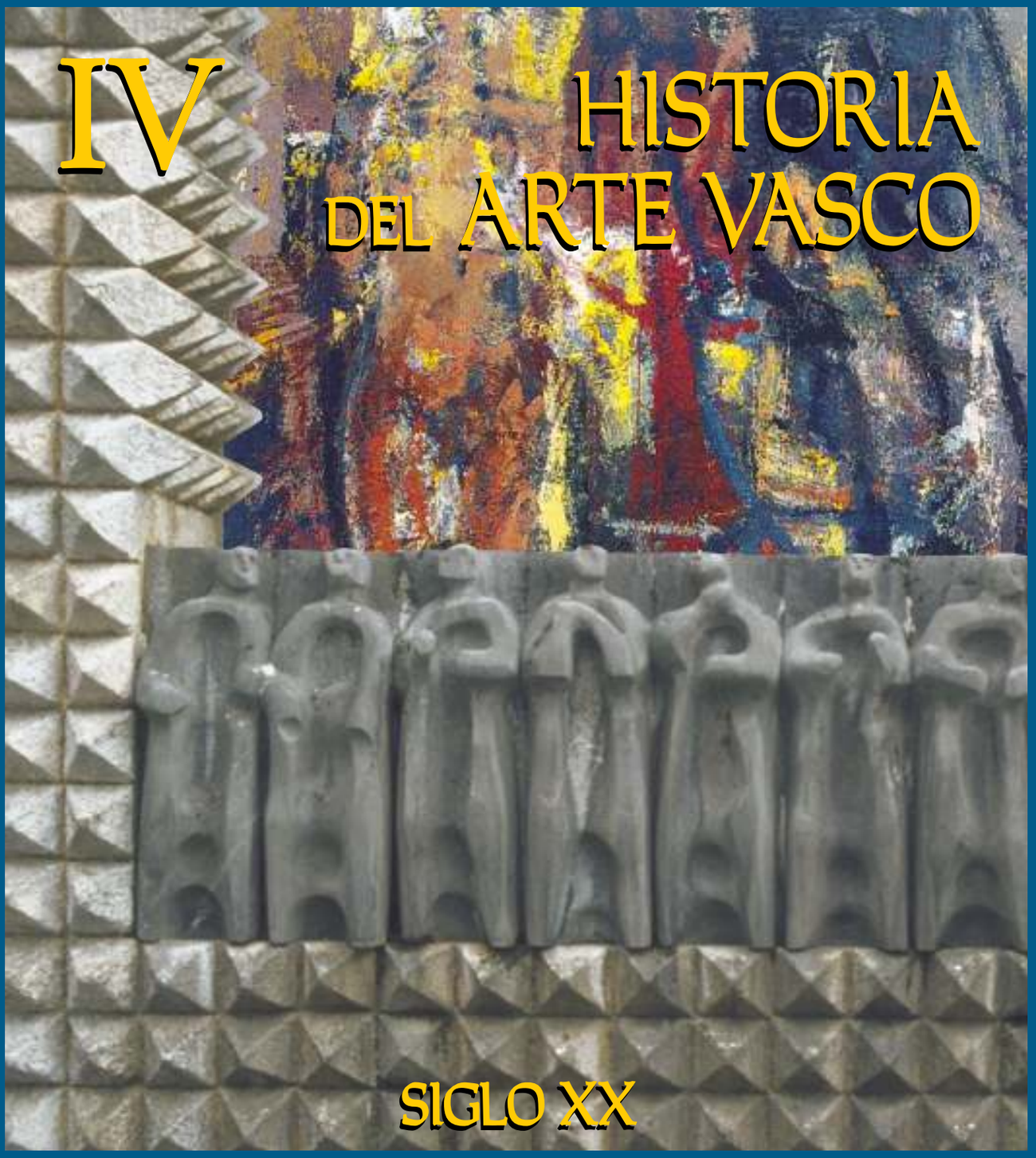
ETOR

EUSKAL HERRIA
EMBLEMÁTICA

ETOR - OSTOA

JUAN PLAZAOLA

IV HISTORIA DEL ARTE VASCO



SIGLO XX

La Enciclopedia Emblemática

ETOR - OSTOA

Historia del Arte Vasco

— IV —

Siglo XX

Autor
Juan Plazaola Artola

Dirección editorial
Enrique Ayerbe Echebarria

OSTOA
SAHATS
(Luis Mª Azpilikueta y José Mª Domench)

Fotografía

Iñaki Aguirre
Darío Garrido

Ilustración

Las fotografías que forman el cuerpo ilustrativo de esta obra provienen del archivo OSTOA y de los archivos de SAHATS *Servicios editoriales*, de *Iñaki Aguirre, y* de *Darío Garrido.*

Citas gráficas

Las citas gráficas en casi todos los casos se han colocado en los márgenes y tienen su referencia.
Expresamos nuestro reconocimiento a las editoriales de las que proceden estas citas que generalmente han sido ya en su lugar referenciadas de modo individual. Hacemos aquí mención detallada.

Los planos y alzados de edificios y monumentos, y en su caso alguna fotografía, proceden en su mayor parte de: *Bilbao. Guía de Arquitectura Metropolitana*. Javier Cenicacelaya, Antonio Román e Iñigo Saloña. Fot: José Alberto Gandía. Edit. Colegio Oficial de Arquitectos Vasco-Navarro. Bizkaia (2002); *Donostia-San Sebastián. Guía de Arquitectura.* Miguel Arsuaga y Luis Sesé. Fot: Antxon Hernández e Idoia Unzurrunzaga. Edit. Colegio Oficial de Arquitectos Vasco-Navarro. Gipuzkoa (1996); *Vitoria-Gasteiz. Guía de arquitectura.* Javier Mozas y Aurora Fernández. Fot: César San Millán. Edit. Colegio Oficial de Arquitectos Vasco-Navarro. Álava (1995); *La arquitectura y los arquitectos de la región y el entorno de Bilbao 1 y 2*. Daniel Fullaondo. Edit. Alfaguara (1969).

En varias ocasiones hemos recurrido para algunas imágenes a: *50 años de escultura pública en el País Vasco.* Director: Cosme Barañano. Edit. Universidad del País Vasco (2000); *75 años de pintura y escultura en Navarra. 1921-1966*. Exposición. Comisaria: Carmen Fernández Marcilla. Edit. Caja de Ahorros de Navarra (1996); *Arte y artistas vascos de los años 30*. Adelina Moya, Xabier Sáenz de Gorbea, J. A. Sanz Esquide. Fotografías de arquitectura actual: Antonio Aguilera. Catálogo de la exposición en Museo de San Telmo (1986); *Arte y artistas vascos en los años 60. Euskal artea eta artistak 60ko hamarkadan.* Comisario F. J. San Martín. Edit. Diputación Foral de Gipuzkoa y Fundación Kutxa. Catálogo de la exposición en Koldo Mitxelena (1995); *Artistas vascos entre el realismo y la figuración. 1970-1982*. Fotografías de J. Uriarte y J. Campano. Edit. Ayuntamiento de Madrid (1982); *Bilbo, Arte eta Historia II.* Edit. J.M. González Cembellín y A.R. Ortega Berruguete. Diputación Foral de Bizkaia (1990); *El arte en Navarra II.* Edit. Diario de Navarra (1994); *Escultura vasca en la colección Kutxa.* Edit. Kutxa Fundazioa/Fundación Kutxa (2000); *Euskal margolariak. Pintores vascos* nº 2 (1993), nº 3 (1994), nº 4 (1994), nº 5 (1996), nº 6 (1996), nº 7 (1997), nº 8*; Impulsando a los Artistas vascos. Últimas adquisiciones del patrimonio artístico Kutxa.* Elementos incorporadaros durante 1997-1998. Edit. Kutxa fundazioa/ Fundación Kutxa (2001); *La pintura en Álava.* José Antonio García Díez. Edit. Caja de Ahorros de Vitoria y Álava (1990); *Museo de Bellas Artes de Álava. Vitoria-Gazteiz.* Coordinación Armando Llanos. Fotografías de Estudios Argazkia-Edergarri. Diputación Foral de Álava (1982); *Museo de Bellas Artes de Bilbao.* Javier de Bengoetxea. Fotografías de Estudio Argazkia-Edergarri. Edit. La Gran Enciclopedia Vasca, (1978). Caja de Ahorros Vizcaína; *Museo de Navarra.* Edit. Príncipe de Viana; *Museos del País Vasco I. Museo San Telmo.* Edit. La Gran Enciclopedia Vasca, (1976). Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián. Fotografías de Sigfrido Koch; *Museos del País Vasco II. Museo de Bellas Artes. Bilbao.* Fotografías de Estudios Argazkia-Edergarri. Edit. La Gran Enciclopedia Vasca. Caja de Ahorros Vizcaína (1978); *Origen y evolución de la pintura vasca* de J.M. Álvarez Emparanza. Edit. Caja de Ahorros Provincial de Gipuzkoa, (1973); *Panorama 18. Arte Navarro 1850-1940.* P. Manterola y C. Paredes. Edit. Príncipe de Viana (1991); *Pintores Navarros I y II*. Salvador M. Cruz. Caja de Ahorros Municipal de Pamplona (1991); *Pintores y escultores vascos de ayer, hoy y mañana 2 y 22.* Dirección: J. M. de Retana. Edit. La Gran Enciclopedia Vasca; *Pintura vasca.* Llano Gorostiza. Edit. Neguri editorial; *Un siglo de arte.* Catálogo de Exposición en el Koldo Mitxelena Kulturgunea. Coordinación: Ana Salaverría. Fot: Alberto Martinena. Edit. Diputación Foral de Gipuzkoa (1993).

También se ha recurrido a los libros siguientes: *Andrés Nagel. Fuera de Servicio.* Catálogo. Comisario: A. Zaya. Fotografías de J. Uriarte. Edit. Diputación Foral de Gipuzkoa (1999); *Antonio Oteiza en el D.E.M.* Coordinación: K. Apestegi. Fotografía J. Urretabizkaia. Edit. Diputación Foral de Gipuzkoa (2002); *Aurelio Arteta. Una mirada esencial. 1879-1940.* Edit. Museo de Bellas Artes de Bilbao (1998); *Bizkaiko artea 87.* Fotografías de M. A. Nuño. Edit. Diputación Foral de Bizkaia (1987); *Carmelo Ortiz de Elguea. Del paisaje al paisaje. 1952-1984.* Edit. Museo de Bellas Artes de Bilbao (1984); *Chillida en San Sebastián.* Cosme Mª de Barañano. Fot. J. Uriarte. Edit. Instituciones Vascas (1992); *Daniel Txopitea.* Catálogo. Comisario: I. M. Ruiz de Egino. Edit. Kutxa Fundazioa/Fundación Kutxa (1998); *Dora Salazar.* Edit. Fundación Caja Navarra (2002); *Hace 30 años.* Edit. Diputación Foral de Gipuzkoa (1995); *Ilbeltza. Por caminos de sombras y silencios. Juan Luis Goenaga. Obras: 1969-1995.* Edit. Diputación Foral de Gipuzkoa (1995); *Jesús Mª Lazkano. De los tiempos.* Edit. Sala de Exposiciones Recalde (1999); *Joaquín Lucarini.* A. de Begoña y Mª J. Beriain. Edit. Diputación Foral de Álava. Museo de Bellas Artes de Álava (1985); *Julián de Tellaeche.* Catálogo. Comisario: I. M. Ruiz de Egino. Edit. Kutxa Fundazioa/Fundación Kutxa (1997); *Julián Ugarte.* Edit. Museo de San Telmo (2003); *Los genios de la pintura española. Zuloaga.* Edit. Sarpe (1988); *Miguel Ángel Álvarez.* Edit. San Telmo Museoa. Exposición retrospectiva (1995); *Nikolas Lekuona 1913-1937.* Fotografías de J. Egaña. Edit. Sociedad Gipuzcoana de Ediciones y Publicaciones (1988); *Panorama 6. Gustavo de Maeztu.* Pedro Manterola. Edit. Príncipe de Viana (1986); *Panorama 7. Fructuoso Orduna.* Clara Arahuetes. Edit. Príncipe de Viana (1986); *Ricardo Baroja y el 98.* Catálogo. Comisario: I. M. Ruiz de Eguino. Edit. Kutxa Fundazioa/Fundación Kutxa (1998); *Ucelay.* Cosme Mª de Barañano. Edit. Caja de Ahorros Vizcaína (1981); *Uztaro 94.* Edit. Diputación Foral de Gipuzkoa (1994); *Vázquez Díaz y el Bidasoa.* Comisario: I. M. Ruiz de Eguino. Edit. Kutxa Fundazioa/Fundación Kutxa (1997); *Vicente Ameztoy. Karne and Klonfila. 1976-1990.* Fotografías de I. Royo. Edit. Diputación Foral de Gipuzkoa (1991); *Vicente Larrea.* Cosme Mª de Barañano. Edit. Gobierno Vasco (1991).

Maquetación y Diseño gráfico
José León Huarte Ros
Begoña Goikoetxea Amonarraiz

Tratamiento de imágenes
Ana Jubín Ábalos

Edita
© OSTOA S.A.
Pza. del Caddie, 1. Lasarte-Oria

Fotocomposición
OSTOA S.A. Lasarte-Oria

Impresión y Encuadernación
GRAFO S.A. Basauri

ISBN: 84-96288-03-X
Dep. Legal: BI-3168-03

La Enciclopedia Emblemática

ETOR - OSTOA

Historia del Arte Vasco

– IV –

Siglo XX

Juan Plazaola

ETOR - OSTOA

ÍNDICE

HISTORIA DEL ARTE VASCO IV por Juan Plazaola

SIGLO XX

17. EN TORNO AL MODERNISMO

CONTEXTO 722
1. EL CLIMA ARTÍSTICO (1898-1923) 724
Las fuerzas sociales y políticas 724
Asociaciones, escritores y críticos 724
2. EL PAPEL DE LAS INSTITUCIONES 725
3. LAS ASOCIACIONES DE ARTISTAS Y LAS INSTITUCIONES PRIVADAS 725
Asociación de Artistas Vascos 725
Exposiciones y museos 725
Un museo de arte moderno 730
Eusko Ikaskuntza 730
Fiestas Euskaras 730
Semana Vasca 730
4. LA ARQUITECTURA MODERNISTA 730
El Modernismo en el arte 730
El Modernismo en la arquitectura 731
Bizkaia 731
El ingeniero Palacio 731
La estructura metálica. Nueva técnica y estética 731
J. Darroqui 732
Leonardo Rucabado 732
Manuel Mª Smith 732
Mario Camiña 733
Teodoro Anasagasti 733
Pedro Guimón 733
Ricardo Bastida 736
Calixto Emiliano Amann 736
Otros arquitectos vizcaínos 736
Gipuzkoa 736
Ramón Cortázar 736
Álava 737
Navarra 737
Manuel Martínez de Ubago 737
El estilo Neovasco en Iparralde 737
Henri Godbarge 738
Edmond Durandeau 738
Luis y Benjamín Gómez 738
Joseph Hiriart 738
Balance de una época 738
5. LA PINTURA CONTINUISTA 739
Jesús Basiano 739
Ascensio Martiarena 739
Elías Salaverría 739
Antonio Ortiz Echagüe 739
José Mª Sert 746
Jacinto Olave 746
Algunos pintores navarros 747
Pablo Tillac 747
6. EL SIMBOLISMO, PRIMERA SALIDA DEL REALISMO 747
Ignacio Zuloaga 748
Ángel Larroque 749
Alberto Arrue 749
José Arrue 756
Ramiro Arrue 756
Aurelio Arteta 756
Los Zubiaurre 757
Valentín Zubiaurre 757
Ramón de Zubiaurre 757
Julián de Tellaeche 757
7. UNA SALIDA HACIA DELANTE: LA FIEREZA CROMÁTICA 758
Francisco Iturrino 759
Juan de Echevarría 759
Gustavo de Maeztu 759
8. ESCULTORES MODERNISTAS 770
Gabriel Borras y Abella 770
Escultores foráneos 770
Miguel Blay 770
Agustín Querol 770
Otros monumentos 770
Escultores vascos 770
Francisco Durrio 770
Nemesio Mogrobejo 771
Quintín de Torre 771
Julio Echeandía Gal 771
Isidoro Uribesalgo 771
9. SÍNTESIS 776
La trascendencia de tres décadas 776
BIBLIOGRAFÍA 777

18. EL ARTE VASCO DE ENTREGUERRAS

CONTEXTO 778
1. UN NUEVO CLIMA ARTÍSTICO 779
Arquitectura 780
Pintura 780
2. TRANSICIÓN AL RACIONALISMO ARQUITECTÓNICO 780
Teodoro Anasagasti 780
Secundino Zuazo 781
Emiliano Amann 782
Víctor Eusa Razquin 782
3. LA ARQUITECTURA RACIONALISTA 782
El hálito europeo 782
El gatepac 783
José Manuel Aizpurua y Joaquín Labayen 783
Joaquín Zarranz 790
Pedro de Izpizua 790
Fernando Arzadun 790
4. LA SUPERACIÓN DEL REALISMO 790
La sugestión surrealista 790
Nicolás Lekuona 791
Narciso Balenciaga 791
José Sarriegui 791
Juan Cabanas Erauskin 791
El neocubismo pictórico 791
Aurelio Arteta. Cubista 791
Nicolás Martínez Ortiz 792
Jenaro Urrutia 792
Un atípico. Antonio Guezala 792
Vázquez Díaz 793
Gaspar Montes Iturrioz 793
Jesús Olasagasti 793
Roberto Rodet 793
José Miguel Zumalabe 793
Santiago Uranga 793
5. EL REALISMO SOCIAL 802
Escultura del realismo social 802
Aurelio Arteta, pintor social 802
6. LOS ESCULTORES REALISTAS 803
Higinio Basterra 803
Moisés de Huerta 803
Fructuoso Orduna 805
León Barrenechea 805
7. SÍNTESIS 810
Arquitectura 810
Artes figurativas 810
BIBLIOGRAFÍA 811

19. ENTIERRO Y DESTIERRO DEL ARTE VASCO

CONTEXTO 812
1. EL CLIMA CULTURAL Y ARTÍSTICO 812
2. LA ARQUITECTURA DE LA AUTARQUÍA 813
Colosalismo 814
Recuperación del Racionalismo. (Últimos años del 50) 814
Víctor Eusa 815
Manuel Ignacio Galíndez 815
Eugenio Aguinaga 815
J. L. López de Uralde 815
Enrique Guinea 815
Francisco Javier Sáenz de Oiza 818
Las iglesias modernas de los 60 818
3. EL GRAN ÉXODO DEL ARTE VASCO 818
Los residentes en el extranjero antes de 1936 819
Ángel Cabanas Oteiza 819
Nicolás Mújica 819
José Benito Bikandi 819
Jorge de Oteiza 826
Los que no regresaron 826
Martín Domínguez 826
Tomás Bilbao 826
León Barrenechea 826
Aurelio Arteta 826
Julián de Tellaeche 827
José León Cruzalegui 827
Juan de Aranoa 827
Mauricio Flores Kaperotxipi 828
Manuel Marina Barredo 828
Jon Zabalo, Txiki 829
Los que pudieron regresar a tiempo 829
Secundino Zuazo 829
Juan de Madariaga 829
Pablo Zabalo 830
José María Uzelay 830
Bernardino Bienabe Artia 831
Los niños del exilio 831
Néstor Basterrechea 831
Joxe Manuel Alberdi 838
Vicente Arnoriaga 838
Los emigrantes 838
Eloy Erenchun 838
José Ulibarrena 838
Guillermo Larrazabal 839
Los desterrados en el interior 839
Agustín Ibarrola 839
Ciriaco Párraga 846
Imanol Ordorica 846
4. ¿LOS ÚLTIMOS IMAGINEROS? 846
Ricardo Iñurria 846
Joaquín Lucarini 847
José Díaz Bueno 847
Carlos Elguezua Lasuen 854
Juan Guraya 854
Julio Beobide 854
5. LA ESCUELA VASCA DE ESCULTURA 856
Jorge Oteiza 856
Eduardo Chillida 857
Néstor Basterrechea 862
José Manuel Alberdi 862
Remigio Mendiburu 863
Vicente Larrea 864
Ricardo Ugarte de Zubiarrain 865
Ramón Carrera 865
Tomás Murua 870
Agustín Ibarrola 870
6. PINTORES VASCOS DE LA POSTGUERRA 870
Un realismo al servicio de la política 870
Carlos Sáenz de Tejada 870
Juan Cabanas Erausquin 871
Un realismo libre 871
Enrique Rentería 871
Ciriaco Párraga 871
Roberto Rodet Villa 872
Pelayo Olaortua 872

Arturo Acebal Idígoras 872
Antonio Santafé Largacha 872
Eloy Erenchun 872
Antonio Valverde 872
El gupo UR 872
Mentxu Gal 873
Enrique Albizu 873
Carmelo García Barrena 873
Carlos Añibarro 873
Gonzalo Chillida 873
Julián Ugarte 873
Miguel Ángel Álvarez 873
Jesús Apellániz 880
Presencia de la mujer 880
Un moderado realismo social 880
Luis García Ochoa 880
Dionisio Blanco 880
7. La irrupción de la vanguardia 881
El movimiento de la no-figuración 881
El influjo de la escultura abstracta 881
Rafael Ruiz Balerdi 881
José Antonio Sistiaga 881
Ramón de Vargas 882
José Luis Zumeta 882
Bonifacio Alfonso 882
Amable Arias 882
María Paz Jiménez 883
José Barceló 883
Darío Villalba 883
Síntesis 892
Bibliografía 893

20. EN LA DEMOCRACIA Y AUTONOMÍA

Contexto 894
1. Artes plásticas sin fronteras 894
2. La arquitectura liberada 895
Principios directivos actuales 895
Las escuelas de Arquitectura 896
Bizkaia 896
Juan Daniel Fullaondo 896
Bizkaia 897
Jesús Rafael de Basterrechea 897
Rufino Basáñez 897
Frank O. Gehry (EE. UU.) 897
Gipuzkoa 897
Luis Peña Ganchegui 897
Escuela de Arquitectum 904
Miguel Garay y J. Ignacio Linazasoro 904
Miguel Garay 904
José Ignacio Linazasoro 904
Alberto Ustarroz y Manuel Iñiguez 905
Xabier Unzurrunzaga 905
Miguel Oriol Ybarra 905
Navarra 905
Escuela de arquitectura de Pamplona 905
Francisco Mangado y Alfonso Alzugaray 905
José Rafael Moneo 906
Álava 906
Jose Erbina Arregui 906
Roberto Ercilla Abaitua 906
3. Dos generaciones de escultores 907
Antonio Oteiza 907
Jean-Robert Ipousteguy 914
Jose Ramón Anda Goikoetxea 914
Faustino Aitzkorbe 914
Angel Garraza 914
Cristina Iglesias 915
Aitor Mendizabal 915
Andrés Nagel 916
José Zugasti 916
Pablo Donezar 916
Txomin Badiola 916
Koldobika Jáuregui 917
Juan Luis Baroja Collet 917
María José Lacadena 917
Imanol Agirre Arriaga 917
4. Los pintores contemporáneos 922
Variantes del Abstraccionismo 922
Joaquín Fraile 922
Juan Mieg 922
Santos Iñurrieta 923
Insistente presencia expresionista 923
Miguel Díez Álava 923
Iñaki de la Fuente 923
Fernando y Vicente Ruscobas 923
Escuela de Pamplona 923
Realismo Surrealista 923
Carlos Sanz 923
Vicente Ameztoy 930
Informalismo y Gestualismo 930
Gabriel Ramos Uranga 930
Carmelo Ortiz de Elguea 930
Darío Urzaiz 930
Inquietos investigadores 931
Daniel Txopitea 931
Juan Luis Goenaga 931
Ángel Uranga 931
Síntesis 936
Multiplicidad de tendencias 936
Preocupación por el urbanismo 936
Estar en vanguardia 936
Impacto de los técnicos 936
Arte de una cultura postmoderna 937
Bibliografia 937

21. CARA AL SIGLO XXI

Contexto 938
1. El arte vasco
entre la profesionalización y el carisma 938
Proliferación de la actividad artística 938
El asociacionismo artístico 938
Los Centros de Enseñanza Artística 939
El influjo de las instituciones oficiales 939
La profesionalización del arte 940
Creatividad artística y sensibilidad receptiva 941
2. ¿Puede hablarse de una Escuela Vasca? El debate .. 941
Sentidos de "Escuela Vasca" 941
3. Frente a la globalización 943
La globalización cultural y artística 943
Desterritorialización 943
La oposición a la globalización 943
La contradicción cultura-globalización 943

"VIAJE INDETERMINADO"



JUAN LUIS BAROJA COLLET

Fotografía: Luis Mitxelena
Ref. gráf.: Arteko Galería de arte. Donostia-San Sebastián.

■ SIGLAS

A.A.E.: Archivo de Arqueología Española.
A.E.A.A.: Archivo Español de Arte y Arqueología.
A.E.A.: Archivo Español de Arte.
A.M.N.: Arte Medieval Navarro.
A.H.: Ars Hispaniae.
A.P.M.: Sociedad de estudios Vascos. Artes Plásticas y Monumentales.
B.A.C.: Biblioteca de Autores Cristianos.
B.C.M.V.: Boletín de la Comisión de Monumentos de Vizcaya.
B.I.S.S.: Boletín de la Institución Sancho el Sabio.
B.R.S.B-A.P.: Boletín de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País.
B.S.A.A.: Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid.
B.S.E.E.: Boletín de la Sociedad Española de Excursiones.
C.M.N.: Catálogo Monumental de la diócesis de Navarra.
C.M.V.: Catálogo Monumental de la diócesis de Vitoria.
C.A.E.: Cuadernos de Arte Español.
E.A.A.: Estudios de Arqueología Alavesa.
E.D.: Estudios de Deusto.
E.V.: Estudios Vizcaínos.
H.S.: Hispania Sacra.
L.D.: Letras de Deusto.
M.N.E.: Monumentos Nacionales de Euskadi.
O.C.: Obras Completas.
P.V.: Príncipe de Viana.
R.A.B.M.: Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
R.I.E.: Revista de Ideas Estéticas.
R.I.E.V.: Revista Internacional de Estudios Vascos (Eusko Ikaskuntza).
S.A.: Summa Artis.
T.C.P.: Temas de Cultura Popular.
T.V.: Temas Vizcaínos.
V.: Véase.
V.V.: Varios Autores.

Sumario

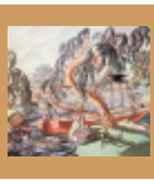
Historia del Arte Vasco IV



17. En torno al modernismo



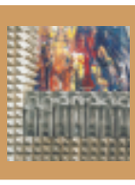
18. El arte vasco de entreguerras



19. Entierro y destierro del arte vasco



20. En la democracia y autonomía



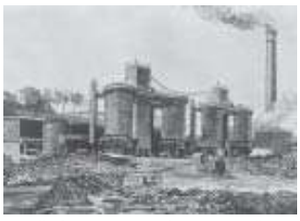
21. Cara al siglo XXI



Palacio de Cristal. Parque del Retiro. Madrid. Martín Alberto del Palacio.
Ref. gráf.: Archivo Darío Garrido

17.

En torno al Modernismo



"Altos Hornos de Vizcaya".
Ref. gráf.: Archivo Ostoa





Grabado en el que se representa una convocatoria a la celebración del primero de Mayo en el ambiente minero.
Ref. gráf.: Hiriburuak. Bilbao, pág. 174



"Frente al Banco de Vizcaya". José Arrue.
Ref. gráf.: Bilbao entre dos siglos, pág. 63

CONTEXTO

El **panorama europeo** *que podría servirnos de lejano encuadre en el que debe inscribirse el nacimiento del arte* ***moderno*** *en España y en Vasconia, está dominado por un turbio juego de alianzas políticas entre bloques de estados (Francia, Inglaterra y Rusia por un lado, los Imperios alemán y Austro-Húngaro y Turquía, por otro) a los que la mutua desconfianza y una demencial carrera de armamentos iba a llevar a la hecatombe de la Primera Guerra Europea. El resultado de ésta fue el Tratado de Versalles, y con él, la desaparición de los tres imperios citados, la revolución bolchevique con el nacimiento de la URSS, y frente a ella, el surgimiento de dos sistemas políticos predominantes que debían configurarse y fortalecerse progresivamente en el curso del siglo XX: el régimen democrático y el nacionalismo totalitario. Es la época de las grandes crisis políticas, acentuadas por el crack económico de 1929.*

La exacerbación nacionalista en la nueva República Alemana, motivada por el revanchismo contra la hipoteca impuesta por los vencedores, llevará a una nueva confrontación bélica (1939-1945). Mientras tanto el movimiento socialista seguirá gravitando sobre los Estados liberales europeos (España incluida) y tras la revolución bolchevique de 1917 quedará cantonado en la URSS.

Con la regencia de María Cristina de Habsburgo y la mayoría de edad de Alfonso XIII, en España se consolida la monarquia canovista, un régimen que tendrá vigencia desde 1874 hasta 1931, uno de los modelos políticos de mayor duración en toda la historia de España.

En Vasconia *la abolición de los Fueros (1876) halló una repulsa general. Pero ello no impidió que las mismas personalidades políticas del país que lucharon por recuperar el régimen foral se integraran cómodamente en la vida política, necesitados como estaban de la protección arancelaria del Estado para impulsar el arranque de la industria vasca. Se comprende así que, hasta finales de la década de los 80, la representación parlamentaria del país sigue en manos de notables liberales de viejo cuño, generalmente de los fueristas transigentes e independientes de los dos grandes partidos que rigen el estado.*

Mientras en **Iparralde** *una población demográficamente muy limitada se mantiene en su tradicional economía rural y en un estancamiento político y cultural sostenido por la leva trágica de la Guerra europea (1914-18), en la* **Navarra** subpirenaica *se mantiene vivo el movimiento fuerista, como demostró en 1893 la protesta popular de la "Gamazada", un movimiento que se acentúa con el apoyo desde Bizkaia de la Unión Vasco-Navarra, y en el mismo Pamplona con la Asociación Euskara y el Consejo Foral que establece la Diputación, si bien es verdad que solo se aspira a volver al régimen anterior a 1876. Región poco industrializada, y predominantemente agrícola, Navarra tuvo en estos años algunos problemas referentes a la propiedad y administración de terrenos comunales y a la repartición y destino de las tierras laborables. El sindicalismo llegó algo tarde y fue predominantemente moderado y católico, y en lo político era notable su pasividad electoral, apta para todo tipo de caciquismo.*

También **Álava**, *no obstante su repulsa a la ley antiforal de1876, se acomodó a la nueva situación, y los únicos partidos políticos no fueron sino sucursales de los partidos estatales. La actividad industrial siguió siendo predominantemente artesanal, aunque algo contribuyó al progreso la instalación de la estación ferroviaria en el trazado Irun-Madrid. Solo ya bien entrado el siglo XX Vitoria conoció el gran salto en demografía y en el desarrollo industrial.*

En contraste con Navarra y Álava, en las dos provincias marítimas, ***Bizkaia y Gipuzkoa****, ocurren importantes transformaciones económicas que tienen su secuela en la vida política. Entre 1890 y 1900 la industria vizcaína alcanza un desarrollo espectacular. Prosigue la* explotación minera *y nacen las* grandes empresas siderúrgicas *(Vizcaya, Altos Hornos, Echevarría, etc.) que hacen entrar a Vasconia en la era industrial del siglo XX. Este desarrollo atañe sobre todo a Bilbao y su entorno. Gipuzkoa tuvo sus empresas de industria repartidas por toda la provincia, con diversificación mayor que en Vizcaya: metalurgia, papel, textil.* La Junta de Obras del Puerto de Bilbao, *estable-*

cida en 1872, promovió infrastructuras para el atraque y embarque de transatlánticos. Los años de la Primera Guerra Mundial son de gran incremento del negocio marítimo. Nacen empresas de construcción y reparación navieras (Astilleros del Nervión, Euskalduna), las más importantes de España.

Un incremento parecido conoció la industria eléctrica. En pocos años se hace el tendido de mayor extensión y longitud de la Europa de la época. Las empresas eléctricas vascas acabarán fundiéndose en Iberduero (1944).

Todo este desarrollo industrial y comercial trae consigo la constitución de empresas bancarias de gran calado. El Banco de Bibao, nacido varias décadas antes, se absorbe en 1901 al Banco de Comercio; Ese mismo año se funda el Banco de Vizcaya; dos años antes se habían fundado el de Vitoria, y el Banco Guipuzcoano en San Sebastián. La euforia bancaria lleva a la expansión. A fines de los años 20 el Bilbao y el Vizcaya participaban como socios mayoritarios en la mayoría de las empresas industriales de España.

En esos años se incrementa notablemente el fenómeno migratorio. Se va integrándose en Vasconia una numerosa población originaria de Castilla, la Rioja, Cantabria y León. Este aumento de la población trabajadora en las provincias vascas trae consigo el nacimiento y fortalecimiento progresivo de los partidos políticos y de los sindicatos.

Mientras se consolida la oligarquía en su aspecto económico, se acentúa su ingreso en la política. Como han observado algunos historiadores, la burguesía desertó del papel revolucionario que tuvo en toda Europa en el siglo anterior. Incluso el tono liberal de la clase comercial bilbaína se atenuó. Y aprovechando la oportunidad histórica que el sistema político le ofrecía, buscó el apoyo de los órganos de opinión y con ese fin se fundaron algunos periódicos.

Aparece y se difunde el socialismo y se produce la crisis de los partidos carlistas y fueristas, crisis que culmina con la aparición del nacionalismo fundado por Sabino Arana (1865-1903). Este partido nace reclamando al Estado el regreso a la situación anterior a 1839, no a la anterior de 1876 como pretendían los llamados fueristas transigentes (con el Estado) o intransigentes. Y sí en el seno del Socialismo vasco se advierten dos tendencias diversas, representadas por Perezagua y Prieto, también en el Partido de Sabino Arana, a la muerte del fundador, se produce la división. Ello no impide que el movimiento nacionalista vaya aumentando su fuerza popular, como revelan los resultados de las elecciones para diputados a Cortes en 1918.

En la coyuntura de los dos siglos, son, pues, tres las principales fuerzas que cubren el campo político de Euskal Herria. Junto a la oligarquía, dos partidos –el Socialismo y el Nacionalismo– que, al acentuarse las luchas sociales, ponen en marcha sus Sindicatos. Hacia 1890 había iniciado su actividad en Bizkaia la UGT; y solo veinte años después, nace en 1911 el sindicato ELA (STV), la Solidaridad de Obreros vascos de inspiración nacionalista, y en 1917 participará en la huelga revolucionaria.

Comparada con el siglo XVIII, a fines del XIX la sociedad vasca presentaba una pluralidad política, social e ideológica impresionante. Fue un fenómeno histórico que no puede separarse del fenómeno más amplio de la irrupción de las masas en la vida pública a través de la lenta afirmación del modelo democrático de participación electoral y de la libertad de asociación política. En 1890 se había producido la primera huelga general de Bizkaia en la que el partido de Pablo Iglesias se hace con el liderazgo indiscutible en las minas vizcaínas. En ese mismo año, Arana Goiri comienza a publicar los primeros artículos independentistas.

A todo esto hay que añadir la entrada en acción de una clase intelectual muy amplia que en muchas ocasiones habría de ser el espejo y detonante de la crisis de la forma de Estado. De convicciones liberales y espíritu avanzado, eran escritores, políticos, historiadores y poetas que se unieron bajo denominaciones más o menos acertadas como generación del 98, regeneracionistas, etc. Fueron los primeros en hacerse eco de las necesidades sociales y políticas del pueblo y en denunciar la incapacidad del régimen para satisfacerlas.

En 1919 la euforia económica que había traido la Primera Guerra europea se quebró antes de que ésta terminara. Con la depresión económica crecen los embates contra el Gobierno motivada también por los errores en la guerra de Marruecos, el desastre de Anual, una guerra que terminará con un balance final de 14.000 muertos. Los conflictos obreros que se acentúan. La movilización obrera alcanzaría en 1920 proporciones históricas en Bizkaia. Más de 124 huelgas organizadas por motivos laborales… , y como respuesta al incremento del primer capitalismo vasco. El Gobierno responde deteniendo a varios líderes socialistas. Siguen las huelgas y las represiones sangrientas en varias ciudades españolas. Se producen atentados anarquistas: en 1912 había sido asesinado el presidente liberal José Canalejas; en 1921 el conservador Eduardo Dato. Algunos jefes políticos critican duramente la debilidad del Gobierno. En setiembre de 1923 el general Primo de Rivera da un golpe de Estado y el Rey le confía el poder.

Se diría que en este ambiente de confrontación entre las diversas fuerzas sociales y políticas de Euskal Herria no podría pensarse en la posibilidad de un desarrollo cultural. Con todo, en setiembre de 1918 se había celebrado el **Primer Congreso de Estudios Vascos**, promovido por los Presidentes de las Diputaciones vascas y los obispos de Vitoria, Pamplona y Bayona. Fue inaugurado en la Universidad de Oñati por el rey Alfonso XIII. Se dividió en siete sectores: Raza, Lengua, Historia, Arte, Enseñanza, Ciencias políticas y sociales, y Estudios Vascos.

Las ponencias fueron encomendadas a profesores universitarios o investigadores y estudiosos muy acreditados. Las de Arte estuvieron a cargo de Ángel de Apraiz, el jesuita Félix López del Vallado, los arquitectos Pedro de Muguruza y Manuel Mª Smith, el músicólogo Padre Donosti, y el crítico Juan de la Encina, que tuvo dos ponencias de crítica sumamente luminosa y certera sobre la situación de la pintura vasca en los inicios del siglo.

Uno de los frutos del Congreso fue la fundación de Euskaltzaindia, Academia de la Lengua Vasca, que inició sus actividades en 1920.

En los años siguientes, antes de la guerra civil y a pesar de una situación de Dictadura, se celebraron otros seis Congresos, en distintos lugares de Euskal Herria.

ALBERTO DEL PALACIO



Puente siviendo de base a construcciones sobre el Nervión (a la izquierda, un fragmento del Teatro Principal).
Ref. gráf.: La arquitectura y los arquitectos de la región y el entorno de Bilbao-2, pág. 260



Cine Olimpia.
Ref. gráf.: La arquitectura y los arquitectos de la región y el entorno de Bilbao-2, pág. 350



Casa de pisos en la calle Colón de Larrategui, esquina con la Alameda de Recalde.
Ref. gráf.: La arquitectura y los arquitectos de la región y el entorno de Bilbao-2, pág. 356



Proyecto de galería interior en el Puente Cubierto de Bilbao.
Ref. gráf.: La arquitectura y los arquitectos de la región y el entorno de Bilbao-2, pág. 260

ALBERTO DEL PALACIO. PROYECTOS



"Monumento a los Fueros Vascongados", 1894.
Ref. gráf.: La arquitectura y los arquitectos de la región y el entorno de Bilbao-2, pág. 259



Proyecto de Catedral en Vitoria.
Ref. gráf.: La arquitectura y los arquitectos de la región y el entorno de Bilbao-2, pág. 261



Monumento a Cristobal Colón.
Ref. gráf.: La arquitectura y los arquitectos de la región y el entorno de Bilbao-2, pág. 258



Monumento a Alfonso XIII en Madrid.
Ref. gráf.: La arquitectura y los arquitectos de la región y el entorno de Bilbao-2, pág. 260



"Monumento del Sagrado Corazón de Jesús". Cerro de los Ángeles. Madrid.
Ref. gráf.: La arquitectura y los arquitectos de la región y el entorno de Bilbao-2, pág. 261



Catacumba en el Cerro de los Ángeles. Madrid.
Ref. gráf.: La arquitectura y los arquitectos de la región y el entorno de Bilbao-2, pág. 261

1.

■ EL CLIMA ARTÍSTICO (1898-1923)

No obstante la pérdida del régimen foral (1876), la expansión económica que empezó a disfrutar Euskal Herria, y especialmente las provincias marítimas, ya desde finales del siglo XIX y en las primeras décadas del XX favoreció la creación de un clima propicio para un incremento cultural y una progresiva modernización en la arquitectura y en las artes plásticas.

● LAS FUERZAS SOCIALES Y POLÍTICAS

A ese progreso contribuyeron, cada una en su grado y sus propias características, las tres fuerzas sociales y políticas que, como ya vimos, se habían ido configurando en el País desde el último tercio del siglo XIX: *la Oligarquia*, que se concretó en la liga de Acción Monárquica, *el Nacionalismo Vasco* y *el Socialismo*. Eran tres fuerzas que, simplificando mucho la visión del problema y sólo con cierta aproximación, podríamos considerar como representativas de tres clases sociales: la «nobleza» del dinero, la burguesía media y las masas obreras.

Aunque la cultura y el arte no eran temas prioritarios en los programas de los tres sectores, sus miembros no dejaron de manifestar sus preferencias y sus opiniones críticas en materia de política cultural (lengua, literatura y arte) cuando se presentaba la ocasión.

En los planes de Sabino Arana la promoción de la cultura estaba subordinada al ideal de *«Dios y Patria Vasca»*; pero no faltaron en el seno del nacionalismo vasco grupos y focos de difusión cultural destinados a promover que las letras y las artes fueran primeramente manifestación de la propia nacionalidad y a depurar la tradición vasca de los errores inoculados por fuerzas foráneas y extrañas al auténtico concepto de la raza. Y no faltarán tampoco debates enardecidos sobre qué artistas (los Zubiaurre, Flores Kaperotxipi, etc.) sabían reproducir con mayor exactitud y fidelidad los rasgos fisionómicos de la etnia vasca.

En las filas del *socialismo*, por su parte, se fueron concretando las tendencias culturales de manera distinta. No se puede hablar de una pintura vasca social doctrinaria en el sentido de que con ella aspirara a una transformación política de la sociedad. Pero sí podría hablarse de una pintura hecha con un cierto realismo social, surgida en el círculo de Tomás Meabe, Ramón Basterra, etc. De ella dará testimonio Arteta con sus lienzos evocadores de las tensiones de la vida de trabajo (a la que consagrará los frescos del Banco de Bilbao en Madrid) y sus cuadros sobre la oscura tristeza de los barrios obreros. Incluso algunos cuadros de Alberto Arrue y de Tellaeche no estarán exentos de una cierta simpatía por la penosa labor de las gentes del mar. Será una pintura que podría juzgarse como tentativa por superar el folclorismo burgués en el que se estancarían algunos artistas tocados de nacionalismo, para desarrollar un arte de compromiso. En todo caso, aun en esos pocos artistas en los que apunta una cierta evocación de las tensiones sociales del momento, no siempre sus realizaciones están libres de tinte vasquista.

Por lo que se refiere a las posiciones adoptadas por *la oligarquía industrial y bancaria* en materia cultural y artística, sus tendencias se manifiestan no en declaraciones programáticas, sino indirectamente en las decisiones que se tomaban en los Jurados de los certámenes, en las becas que se concedían y en las ayudas que se otorgaban a través de las instituciones financieras donde dominaban los poderes económicos del País.

Por otra parte, no puede decirse que los ideales estéticos de los artistas vascos estuvieran en dependencia directa del influjo de las corrientes políticas en cuanto tales. Mucho mayor influjo ejercía sobre ellos el distanciamiento mayor o menor con las novedades artísticas de Europa. Como en el siglo XIX, tampoco ahora fueron muchos los jóvenes artistas vascos que pudieron salir a formarse en el extranjero. Salvo algunos de ellos que pudieron residir algún tiempo en el ambiente efervescente y renovador de París, la mayoría de los que obtuvieron becas para estudiar en Francia o en Italia tenían que regresar pronto a la patria.

● ASOCIACIONES, ESCRITORES Y CRÍTICOS

Las cosas empezaron a cambiar cuando comenzaron a organizarse exposiciones que revelaban las nuevas corrientes artísticas en Europa, y eso fue fruto de la actividad de Asociaciones que se fueron fundando a partir de 1910. Influyó asimismo el revulsivo ideológico de ciertos *escritores y críticos* del momento que estaban al tanto de la nueva sensibilidad estética que en Europa se estaba creando. En los artistas y escritores del País Vasco existían evidentemente discrepancias ideológicas, sobre todo de orden político, que desgraciadamente irían agravándose y acabarían estallando con fulgores trágicos en la guerra civil. Pero en las dos primeras décadas del siglo se vivía con fervor y simpatía un proyecto común en lo relativo a la conformación de un amplio frente cultural vasco. Pilar Mur ha recordado a este propósito algunas declaraciones de los ideólogos y escritores progresistas del momento que, en las páginas de la efímera revista «El Coitao», daban testimonio de la entusiasta fe con que se creía en la potencialidad renaciente y civilizadora de Bizkaia. Ese entusiasmo se concretaba en la esperanza de que del fomento y cultivo de las artes se derivaría un verdadero renacimiento vizcaíno donde la preponderancia y el empuje económico correría parejo de una hegemonía cultural innovadora y regional. «Somos el corazón de la vertiente atlántica… Tenemos por delante una gran obra que cumplir», escribía Unamuno. Y en la conferencia inaugural de la Exposición-Homenaje tributada en la Sociedad Filarmónica al escultor Mogrobejo, recientemente fallecido, el mismo Unamuno se congratulaba del renacimiento artístico y musical que veía en el público vasco y añadía: «Yo espero mucho del sentido artístico de nuestro pueblo». Ramiro de Maeztu escribía por entonces con igual ardor: «En nuestra tierra vasca ha comenzado ya una nueva vida, hemos crecido y comenzamos a saber hablar: estamos entrando en lo que hasta aquí apenas si habíamos vis-

lumbrado: en la vida del pensamiento universal. Y necesitamos que entre en ella todo nuestro pueblo». [1]

2.

■ El papel de las instituciones

En esa transformación elogiada como meta alcanzada o prevista a corto plazo por los intelectuales tuvieron un importante papel las instituciones públicas y privadas del país.

En Bizkaia, donde más palmariamente se mostró la sensibilidad estética y cultural de las instituciones políticas fue en la prestación de locales para las exposiciones que los mismos artistas organizaban en Bilbao, y en el establecimiento de museos con carácter provisional. Y no debe olvidarse que a una Junta de delegados de la *Diputación* y del *Ayuntamiento* se debió la decisión de establecer un *Museo de Bellas Artes* (5 de octubre de 1908) y, al cabo de pocos años, la de construir para él un edificio de nueva planta, así como la compra de obras de arte para ir creando el patrimonio de tales colecciones.

En Gipuzkoa fue la Diputación la primera institución que inició una labor significativa de apoyo al arte joven mediante la exposición de *Artistas Noveles* que, anual en sus comienzos con presupuesto de 7. 000 pesetas, se hizo bianual desde 1928. De alcance muy localista al principio, pues los aspirantes debían ser guipuzcoanos, más tarde se mitigó esta condición. En su primera época, es decir, hasta 1928, la Exposición puede decirse que fue muy beneficiosa para la promoción de los jóvenes dotados para el arte. Si los premios no eran suficientes para permitirles largas permanencias en el extranjero, al menos se conseguía que la crítica diera a conocer los nuevos valores, que artistas ya consagrados estimularan a los representantes de una nueva generación y que surgieran bienhechores que patrocinaran o compraran algunas de sus obras. De hecho, un premio de la Exposición de Noveles era un primer paso para entrar en los círculos artísticos de Bilbao, Madrid o Barcelona.

En Álava, la acción institucional en el terreno artístico solo se hará efectiva después de la guerra cuando el Consejo de Cultura de la *Diputación* Foral adquiera en el Paseo de Fray Francisco de Vitoria el palacio Augusti, mencionado en el capítulo anterior, para convertirlo en Museo y Archivo provincial, un hermoso inmueble construido a principio de ese siglo en un ostentoso estilo ecléctico, y que será el embrión del futuro Museo de Bellas Artes de Álava.

3.

■ Las asociaciones de artistas y las instituciones privadas

Desde 1900 y mientras entre los miembros de la Diputación de Bizkaia y del Ayuntamiento de Bilbao se iba alimentando el proyecto de crear el museo, entre los artistas se iba sintiendo cada vez con más fuerza la necesidad de asociarse, una idea que, ya muchos años antes, se había convertido en realidad no solo en el extranjero sino en Madrid y Barcelona. En nuestro País venía a ser, como ha escrito alguien, «la única tabla de salvación frente a la nueva realidad del mercado». [2]

• Asociación de Artistas Vascos

En Bilbao este sueño se hizo realidad en Noviembre de 1910 llamándose primeramente *Círculo de Bellas Artes*. Al año siguiente logró la necesaria aprobación sindical y oficial con el nombre de **Asociación de Artistas Vascos** (AAV). Aunque no conocemos con exactitud la nómina completa de los que la constituyeron en su nacimiento, conocemos sus Estatutos y su Reglamento por el documento oficial de su aprobación por el Gobierno de Bizkaia, según la Ley de Asociaciones, firmada el 22 de noviembre de 1911. Asimismo, la prensa contemporánea y el epistolario de algunos artistas y críticos han ido dejando información suficiente para conocer lo que aquí puede interesarnos.

Esa historia revela que no existía un credo ideológico común a todos los artistas implicados en la Asociación; pero todos ellos, unos asumiendo actitudes que hoy nos parecen tradicionales y conservadoras, y mostrándose otros totalmente vanguardistas, se posicionaron a favor de la innovación, con el fin primordial de despertar en la capital vizcaína un dinamismo cultural que permitiese, por medio de exposiciones, proyectar el arte vasco hacia el exterior.

• Exposiciones y museos

La AAV comenzó inmediatamente a cumplir sus objetivos de convocar y organizar exposiciones. La primera de tales muestras tuvo lugar los meses de agosto y setiembre de 1912 en los salones de la Sociedad Filarmónica. Se solicitó y se logró que el Ayuntamiento consignara parte de su presupuesto a la compra de obras artísticas destinadas al futuro museo.

Las exposiciones de arte siguieron su curso con regularidad sin que faltaran contiendas periodísticas y protestas de quienes se sentían minusvalorados al ser excluidos por los Jurados de admisión; y con ese motivo propiciaron la fundación de un *Círculo de Bellas Artes* y *Ateneo* (1914).

Instalada provisionalmente en un salón de la Gran Vía, la AAV, además de organizar ininterrumpidamente exposiciones colectivas y personales, inició la publicación de la revista *Arte Vasco*.

Mientras, iba tomando forma precisa la idea de crear un *Museo*. Este proyecto, promovido como hemos dicho antes, por la Diputación y el Ayuntamiento, se hizo realidad en febrero de 1914 en un vetusto caserón de Achuri que había sido Hospital.

En el fomento del arte en Bilbao, y en el País Vasco en general, algún influjo ejercieron las exposiciones que tuvieron lugar en los años de la Primera Guerra mundial, en Madrid y Barcelona (1916-1917), en Zaragoza y París (1919) así como la de artistas extranjeros (tales

MANUEL MARÍA SMITH



Casa Tomás Allende, 1917. Bilbao.
Ref. gráf.: La arquitectura y los arquitectos de la región y el entorno de Bilbao-1, pág. 280



Casas de Ramón de la Sota. Bilbao.
Ref. gráf.: Bilbao paso a paso, pág. 113



Casa de Lezama-Leguizamón.
Ref. gráf.: La arquitectura y los arquitectos de la región y el entorno de Bilbao-1, pág. 284



Hotel Carlton, 1919. Bilbao.
Ref. gráf.: Bilbao paso a paso, pág. 115

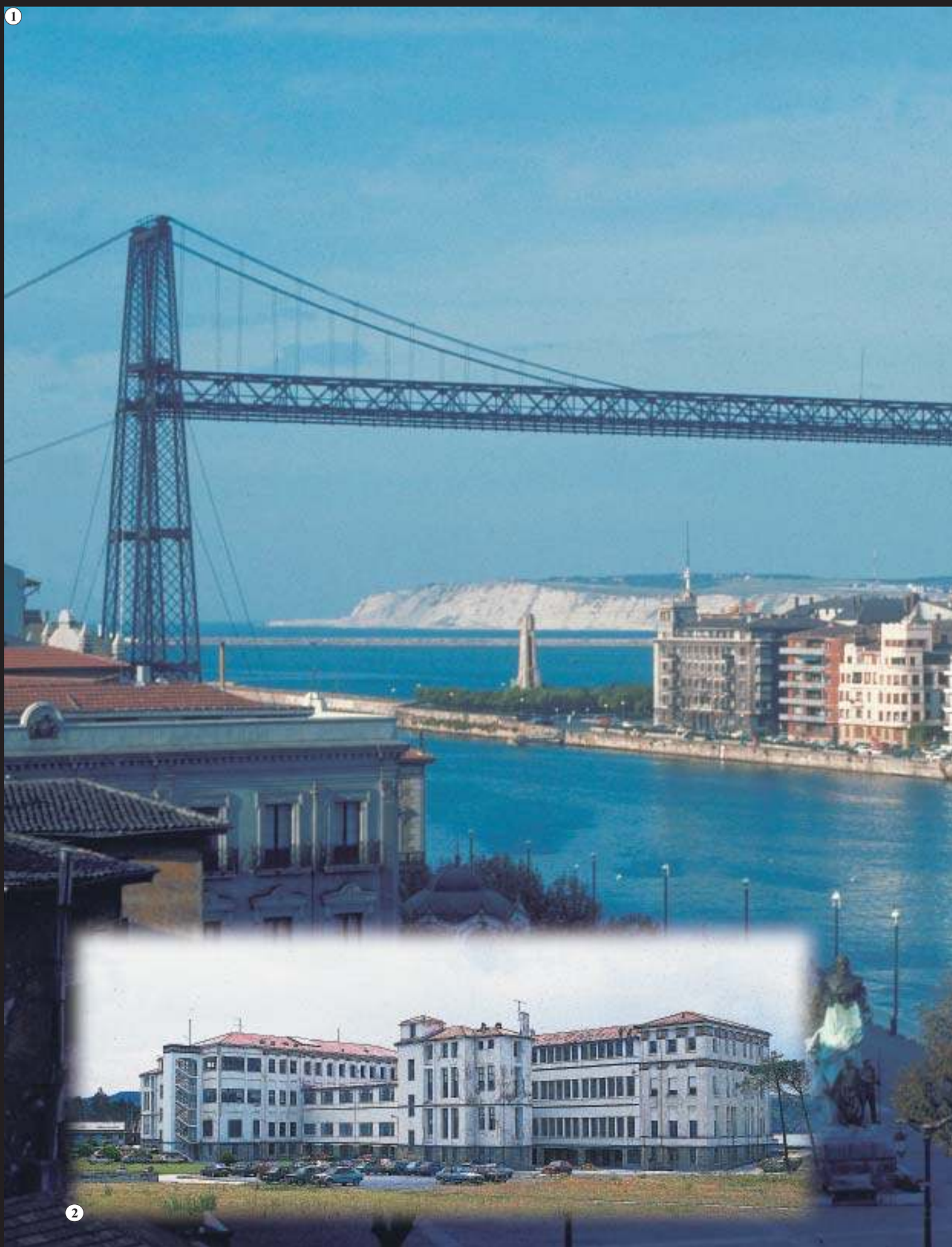


Estación de Achuri, 1912. Bilbao.
Ref. gráf.: Bilbo, Arte eta Historia II, pág. 70



Chalet en Neguri (B).
Ref. gráf.: La arquitectura y los arquitectos de la región y el entorno de Bilbao-1, pág. 284

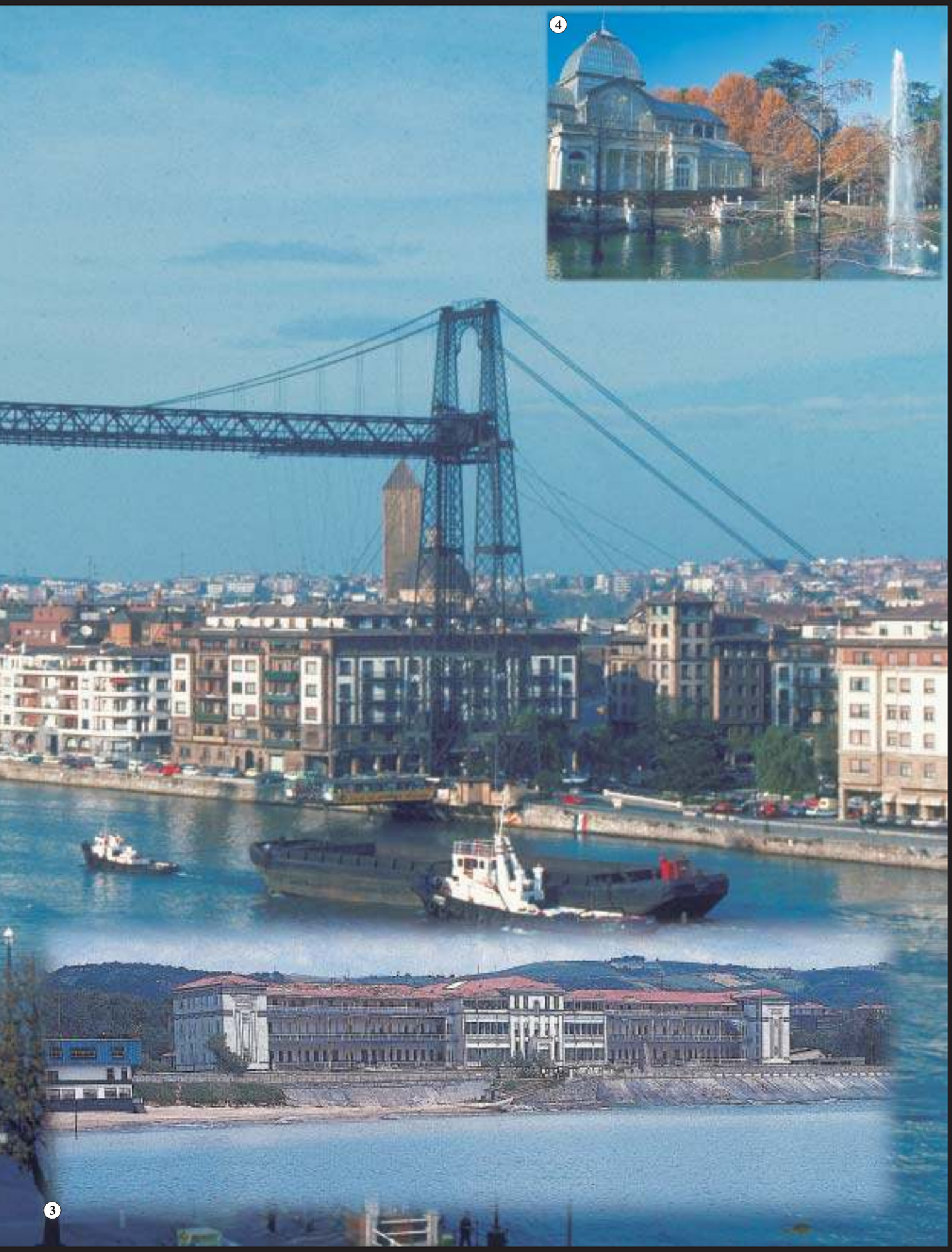
1. Véanse las citas y referencias en Pilar MUR PASTOR, *La Asociación de Artistas vascos* Museo de B. Artes, Caja de Ahorros Vizcaina, Bilbao 1985, pp. 9 ss.
2. La AAV y la revista *Hermes* son, a juicio de Gz. de Durana, las dos instituciones más relevantes en la segunda década del siglo XX.



1

2

1.- Puente Colgante de Portugalete (B). Martín Alberto del Palacio. 2 y 3.- Sanatorio de Gorliz (B). Mario Camiña.
4.- Palacio de Cristal. Parque del Retiro. Madrid. Martín Alberto del Palacio.



Arquitectura. Modernismo


1


2


3

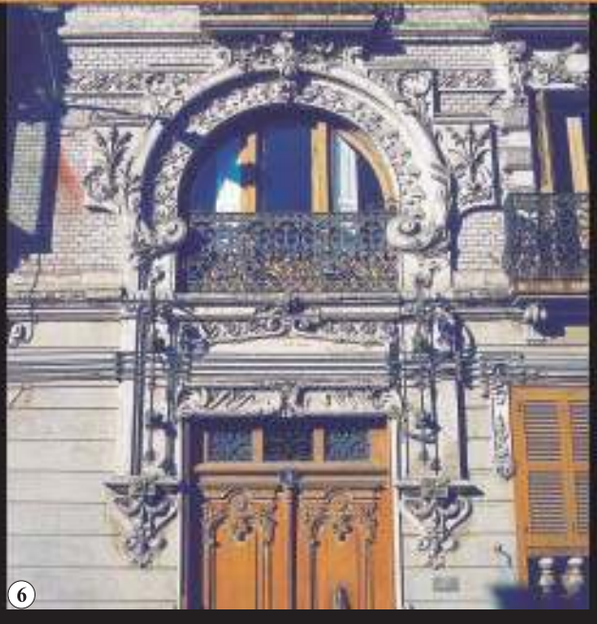


4


5

1.- Universidad de Deusto. Bilbao. F. de Cubas y J. Mª Basterra. 2.- Edificio de la Sociedad Bilbaína. Bilbao. Calixto Emiliano Amann. 3.- Palacio de Lezama-Leguizamón. Getxo (B). M. Mª Smiht. 4.- Detalle de la fachada de la Estación de Santander (la Concordia) Bilbao. S. Achucarro y V. Gorbeña. 5.- Fachada del Teatro Campos. Bilbao. A. Acebal. 6.- Puerta del edificio modernista en el primer ensanche de Pamplona. M. M. de Ubago. 7.- Edificio de Muebles Bonilla. Vitoria-Gasteiz. F. Albiñana y J. Casaus.




6


7

MARIO CAMIÑA



Sanatorio de Gorliz (B).
Ref. gráf.: La arquitectura y los arquitectos de la región y el entorno de Bilbao-2, pág. 446



Casa de Campo. Neguri (B), 1916.
Ref. gráf.: La arquitectura y los arquitectos de la región y el entorno de Bilbao-2, pág. 444

como Robert y Sonia Delaunay) en la Sala de la AAV de Bilbao (1919).

Pero la que causó mayor impacto y constituyó el máximo acontecimiento artístico de aquella segunda década del siglo fue la que, en setiembre del mismo año, se abrió en las escuelas Berástegui de la plaza Albia (nueva sede provisional del ansiado museo). Allí, entre las 400 obras expuestas, pudieron verse y admirarse desde pinturas de Cézanne, Van Gogh, Gauguin, Matisse y Valloton hasta Picasso y Zuloaga. En las salas españolas estuvieron presentes desde Gutiérrez Solana a Pablo Picasso, pasando por los escultores Pablo Gargallo y Julio Antonio».[3] Algunas fueron compradas por la Diputación de Bizkaia.

• Un museo de arte moderno

En ese ambiente de un inicial conocimiento y aprecio de autores contemporáneos, surgió la idea de constituir un *museo* específico de *Arte Moderno y Contemporáneo* que albergase las obras adquiridas y otras de artistas vascos de las nuevas generaciones. La idea fue propuesta y defendida en la Diputación por don Lorenzo Hurtado de Saracho en diciembre de 1922. Este nuevo museo se instaló con extraña rapidez en varias salas de un segundo piso de una casa propiedad de la Diputación, y se inauguró el 25 de octubre de 1924. El pintor Aurelio Arteta fue nombrado director; pero dimitió pronto con motivo de unas manifestaciones despectivas de algunos concejales del Ayuntamiento. Estas pequeñas disensiones y otras dificultades no impidieron que la AAV siguiera con su política de montaje de exposiciones y de promoción de actos culturales.

• Eusko Ikaskuntza

Por esos años se logró una estrecha colaboración con *Eusko Ikaskuntza*. Dado que algunos de sus miembros eran artistas de la AAV, esta colaboración fue beneficiosa desde el punto de vista organizativo y económico, y también práctico, puesto que las dos entidades acabaron ocupando, al menos durante algún tiempo, los mismos locales de la Gran Via.

• Fiestas Euskaras

En Gipuzkoa se había ido produciendo una evolución parecida. Las *Fiestas Euskaras*, que se celebraban en años consecutivos desde 1896 hasta 1913, se reanudaron en 1925 en Hondarribia y dieron ocasión para una espléndida exposición del arte moderno en sus diversas técnicas.

• Semana Vasca

Especialmente importante iba a ser la *Gran Semana Vasca* de 1928 que motivó una gran Exposición, inaugurada en el Gran Casino de San Sebastián, donde pudieron verse unas 200 obras, no faltando tampoco una muestra de la arquitectura contemporánea. Aunque no muy comentada por la prensa, fue un acontecimiento que influyó notablemente en el desarrollo del arte moderno en Euskal Herria.

Con ese impulso preparó otra trascendental muestra que bajo el título *Arquitectura y Arte Contemporáneo* se celebró en 1930 y de la que hablaremos en seguida pues fue para el público vasco el escaparate de la arquitectura racionalista que entonces estaba surgiendo en los países europeos más avanzados.

PEDRO GUIMÓN



Iglesia de los Trinitarios. Algorta (B).
Re. gráf.: La arquitectura y los arquitectos de la región y el entorno de Bilbao-2, pág. 423



Casa Zuloaga. Zumaia (G).
Re. gráf.: La arquitectura y los arquitectos de la región y el entorno de Bilbao-1, pág. 378

4.

■ La arquitectura modernista

A finales del siglo XIX, en el que habían predominado las corrientes del romanticismo y del realismo, en el arte europeo se manifestaron dos corrientes innovadoras que están relacionadas entre sí, y que pueden considerarse como dos caras de un mismo movimiento de reacción: el *Simbolismo* y el *Modernismo*. El primero tuvo sus principales manifestaciones en las artes figurativas; el segundo se hizo más visible en la arquitectura y artes aplicadas.

• El Modernismo en el arte

Lo que se llamó **arte modernista** nació en parte buscando una salida del arqueologismo que seguía contaminando todos los empeños constructivos. En parte también, fue una reacción de tinte esteticista que, al menos en Inglaterra, se produjo contra el industrialismo en el que estaban cayendo la arquitectura y las artes aplicadas. Este movimiento innovador estaba impulsado por las ideas estéticas de *John Ruskin* y las utopías socialistas de *William Morris*. Ambos escritores y sus seguidores pronto se convencieron de que el progreso industrial y el maquinismo eran inevitables; pero no abandonaron la idea de que el arte era necesario para una vida feliz, como una actividad gratificante tanto para el artista como para la sociedad.

Al margen de estas ideas de carácter social y político, en el campo específicamente artístico, mediante la *Arts Workers Guild* y las exposiciones de la sociedad *Arts and Krafts*, surgió un grupo de artistas y empresarios que lograron que se acortara, por decirlo así, la distancia entre el arte y la industria. Por otra parte, las grandes estructuras de ingeniería de Eiffel, que culminaron en su torre parisina (1887-89), impulsaron hacia el uso generalizado del metal, que sería característico del nuevo estilo. Y algo debió de influir también el entusiasmo causado por las estampas japonesas que empezaron a divulgarse en esos años entre los pintores simbolistas.

En la historia de la arquitectura occidental quizá sea este momento el único en el que no se ve el nacimiento de un estilo artístico como respuesta a una necesidad de expresar nuevos contenidos y a nuevas concepciones de la vida y de la sociedad, sino por hastío de lo anterior, por el cansancio de los historicismos. Se quiso simplemente hallar algo nuevo.

Y el nuevo estilo nació bruscamente, fue divulgado con prisas, y por eso mismo murió también con rapidez. Se comprende, pues, que se le denominara *Modern Style* en Inglaterra, y *Art Nouveau* en Bélgica y en Francia donde halló promotores en seguida. En Alemania recibió el nombre de *Jugendstil* (una revista de Munich), *Sezesion* en Austria (por el nombre de un salón de disconformes), y estilo *Liberty* o *stilo floreale* en Italia.

• El Modernismo en la arquitectura

El nuevo estilo se identifica por su diseño de líneas ondulantes, torsiones asimétricas, fluideces que recuerdan las formas vegetales, brillos y trasparencias, etc., un conjunto de rasgos que parecen reminiscencias del rococó y que dieron motivo a Eugenio d'Ors para calificar el nuevo estilo como *barocchus finisecularis*. Este flujo de impulsos irracionales se propaga en el mueble, en el papel ornamental, en la joyería, en el tejido, en el libro, en el cartel, y más ostentosamente, en la epidermis arquitectónica. Arte esencialmente decorativo, se desarrolla y encuentra su caldo de cultivo en el ambiente de la cultura y la iconografía simbolistas.

El peligro de una decoración irracional es grave cuando se trata del arte arquitectónico, donde puede buscarse una ornamentación abstracta en detrimento de la función que deben tener las formas. Los buenos arquitectos evitan caer en ese defecto porque se dan cuenta de que el nuevo estilo dejaba intactos los antiguos esquemas estructurales; y a los mejor dotados, los belgas Victor Horta y Henry Van de Velde, el escocés Mackintosh, el austríaco Otto Wagner y sus discípulos, el francés Hector Guimard y, sobre todo, al genial Antonio Gaudí, les irá llevando a acentuar un racionalismo que caracterizará al estilo siguiente.

El modernismo se vulgarizó pronto en multitud de cafés y restaurantes por toda Europa, en las entradas del Metro, en estructuras metálicas de almacenes, en la ornamentación de fachadas y de escaleras interiores; pero los arquitectos más imaginativos, sensibles contra esa superficialidad, lo abandonaron ya antes de la Primera Guerra europea.

La arquitectura modernista entró en España por Cataluña, hallando en Barcelona su ambiente propicio. En esa región algunos autores distinguen un Modernismo de raíces regionales, correspondiente al movimiento cultural de la *Renaixença* y que derivará hacia el *Noucentismo*, y otro *Modernismo manierista*, de raíz europea.

• Bizkaia

En el País Vasco el Modernismo entra algo tarde. Ya en los primeros años del siglo aparecen los primeros signos de una aceptación de esta nueva sensibilidad artística.

Antes de dejar constancia de tales impactos modernistas en la arquitectura vasca, nos parece ineludible y necesario dedicar un recuerdo a las importantes novedades traídas a Madrid y a Bilbao por el genio de un bilbaíno.

El ingeniero Palacio

Martín Alberto del Palacio y Elisague (1858-1939). Aunque, por atenernos a un ordenamiento cronológico, de él hicimos ya una mención en el capítulo anterior, por lo genial y novedoso de su temperamento creativo su puesto debería estar aquí, ya en los inicios de un nuevo siglo y de unos nuevos planteamientos técnicos.

Daniel Fullaondo, a quien se debe la más completa información crítica sobre Palacio[4] lamenta el olvido en el que se ha mantenido relegada por los historiadores de la arquitectura la genial aportación de Palacio, a quien debe calificarse como el «máximo ingeniero de la construcción que ha dado el eón cultural de la gran ingeniería del siglo XIX».

Ingenio polifacético, abierto a todas las curiosidades científicas de su época, diseñador de numerosos proyectos no realizados, Alberto Palacio fue el Ledoux o Boullée de la arquitectura moderna.

Palacio de Cristal. Fue el proyectista del *Palacio de Cristal* del Retiro de Madrid (1885-87), en el que aplicó la fórmula de las delgadas columnas de hierro fundido y bóvedas de vidrio que pocos años antes habían empleado Paxton en el Cristal Palace de Londres y Labrouste en la Biblioteca Nacional de París.

El puente de Bizkaia. A Palacio le debe Bizkaia el puente trasbordador entre Portugalete y Las Arenas: la solución de una barquilla transportada por cables desde un puente superior constituía, dentro de su simplicidad, el primer puente colgante del mundo (1885-1887). Aunque como arquitecto vivió dilacerado entre el monumentalismo ecléctico y las nuevas formas, no exentas de lirismo, inspiradas por el racionalismo de la moderna ingeniería, su obra ingenieril merece aquí una cita subrayada, sobre todo si se incluyen en la cuenta sus fascinantes **proyectos** que quedaron en el papel, como:

- el **Monumento a Colón** (1891), ganador del Primer Premio y Medalla de Oro en el Concurso Internacional de Chicago,
- y el **Monumento a los Fueros Bascongados** (1894).

El genio de este eminente proyectista merece un puesto en la historia del arte vasco, aunque solo sea por el injusto olvido que ha sufrido desde que en 1894, su patente fue comprada por el francés Fernando Arnodin a quien tal adquisición había de aportar un prestigio internacional.

El recuerdo de Palacio Elisague y de su genial inventiva lleva al historiador al mundo de la ingeniería y su utilización en los problemas de ensanches y urbanización que se planteaban gravemente a finales del siglo XIX. Los límites que nos imponen en este libro nos obligan a ceñirnos al estudio e información de lo que normalmente se llama la actividad artística de los arquitectos, como diseñadores y proyectistas, en contraste con la labor de los ingenieros. Por ello nada diremos de los notables ingenieros vascos que tuvieron que plantearse la urbanización del gran Bilbao que estaba naciendo en esos años.

La estructura metálica. Nueva técnica y estética

En la coyuntura del siglo, y respondiendo al espectacular desarrollo capitalista de Bizkaia, una pléyade de arquitectos de la región (que pudiera repartirse en dos generaciones) puso su indudable ingenio y competencia al servicio de dicho despliegue económico. Sus obras se mantienen aún muy sometidas a la mentalidad arqueologista, y el modernismo solo se va aceptando lentamente y casi siempre como accesorio a una estructura de corte decimonónico.

RICARDO BASTIDA



Alhóndiga de Bilbao.
Ref. gráf.: La arquitectura y los arquitectos de la región y el entorno de Bilbao-2, pág. 403



Edificio de viviendas en la Gran Vía de Bilbao.
Re. gráf.: La arquitectura y los arquitectos de la región y el entorno de Bilbao-2, pág. 399



Escuelas de Indautxu. Bilbao.
Re. gráf.: La arquitectura y los arquitectos de la región y el entorno de Bilbao-2, pág. 399



Chalet en Ondategui. Las Arenas (B).
Re. gráf.: La arquitectura y los arquitectos de la región y el entorno de Bilbao-1, pág. 310

3. K. de BARAÑANO, J. Gz. de DURANA y Ion JOARISIT, *Arte en el País vasco*. Madrid, Cátedra, 1987, pp. 275-276. V. también «la Exposición internacional de Pintura y Escultura, Bilbao 1919». En *Kobie*, IV, 1987, 159-186.
4. J. D. FULLAONDO, «La arquitectura y los arquitectos de la región y el entorno de Bilbao». En Alfaguara, t. II, 252-255 y 273-345

EMILIANO AMANN



La Sociedad Bilbaína, 1913. Bilbao.
Re. gráf.: Bilbao paso a paso, pág. 112



Solokoetxe, 1932. Bilbao.
Ref. gráf.: Bilbo, Arte eta Historia II, pág. 167

ANTONIO DE ARALUCE



Balneario de Igeretxe (B), 1913.
Ref. gráf.: La arquitectura y los arquitectos de la región y el entorno de Bilbao-2, pág. 460



Balneario de Igeretxe (B), 1913.
Ref. gráf.: La arquitectura y los arquitectos de la región y el entorno de Bilbao-2, pág. 460

Los historiadores se extrañan de que, habiéndose inventado estructuras metálicas desde mediados del siglo XIX y el hormigón armado a fines de ese siglo, los arquitectos no se lanzaran a emplear esas técnicas que, por simple lógica y economía, habrían dado por resultado el nuevo estilo que todos buscaban. Pero hay que reconocer, como ya se ha hecho, que «las posibilidades en potencia de esos materiales requerían, para manifestarse en toda su amplitud, una base de conocimientos relativos a sus propiedades tecnológicas. Los arquitectos de la época no poseían, por lo general, tales conocimientos… Los hechos aislados de signo positivo que se producen durante aquellos años primeros (en Vasconia y en España en general) y que citaremos, son excepciones que no pueden tomarse como característicos del período.[5]

Otras causas debieron de influir también en esta perezosa actitud de los arquitectos vascos para adoptar la nueva estética, como fue el deseo de complacer a la clientela, una oligarquía que sin duda manifestaba su preferencia por un monumentalismo que fuera demostración visual y elocuente de su ascensión económica; y algo pesaría igualmente el miedo al riesgo que siempre implica todo lo que es nuevo y poco experimentado.

J. DARROQUI

La **casa Montero.** La obra más antigua de la capital del Señorío, y seguramente de toda Vasconia, construida conforme al *art nouveau, es* un edificio de viviendas, *casa Montero*, de la Alameda Recalde, número 34 (1900), que aunque diseñado por **Luis Aladrén** en estilo convencional, al fallecimiento de este arquitecto, fue terminado por un decorador de su equipo, el francés J. Darroqui, que se permitió cambiar totalmente el plan de fachada previsto.

De este Darroqui se sabe poco, salvo que tenía un estudio en Bilbao y otro en San Juan de Luz. Más conocido fue su hijo, *Bernard Darroqui*, residente en Hendaya y constructor de varias villas en estilo neo-vasco.

El **Teatro Campos Elíseos.** Es del mismo estilo modernista, convertido más tarde en cine, que fue inaugurado el 7 de agosto de 1902. Fue construido por **Alfredo Acebal**, aunque en su diseño debió de intervenir el citado decorador francés J. Darroqui. Pese a la falta de unidad estructural y a una especie de desdoblamiento en tres cuerpos progresivamente decrecientes, que critica Fullaondo, hay que alabar en este edificio la excepcional audacia modernista de su fachada rococó con absoluto predominio del horror vacui y de la ordenada algarabía del *art nouveau*.[6]

LEONARDO RUCABADO

Por sus obras, relativamente pocas, pero sobre todo por su influencia en Bizkaia, merece aquí una mención el cántabro *Leonardo Rucabado*. Se formó en Barcelona como algunos arquitectos vascos de la primera generación a comienzos del siglo. Debió de ser de una sensibilidad abierta y extraordinariamente versátil, a juzgar por la multiplicidad de apuntes estilísticos (lo mismo goticistas que secesionistas) con los que decoró sus obras eclécticas, sin duda captados *de visu* en las obras visitadas en sus múltiples viajes por Europa. A él le debe Bilbao:

Varios chalets construidos en el barrio bilbaíno de Indautxu.

En una segunda fase, a partir de 1910, se produce en él una conversión al *regionalismo arquitectónico*, en concreto a la arquitectura de su tierra cántabra. Parece que intenta aclimatarlo en el País Vasco, alcanzando dos de sus cotas máximas en:

- la **Casa de Tomás Allende** (1910),
- el **Palacio de Barbier** en Neguri (1918).

De esta segunda época no dejó mucha obra realizada, pero su actividad significó una siembra de ideas sobre la que se ha denominado *arquitectura regionalista*.

Es en esta tendencia al **estilo neovasco** en la que habrá de distinguirse quien puede considerarse como su seguidor y discípulo, Manuel Mª Smith».

MANUEL Mª SMITH

Manuel Mª Smith, este bilbaíno fue el arquitecto más representativo y sin duda el más prolífico de su generación. Alumno de los Jesuitas de Orduña, hizo una brillante carrera en la Escuela de Arquitectura de Madrid, y se distinguió muy pronto en Bilbao. Resumiendo la totalidad de sus obras, Maite Paliza Monduate, en su excelente y exhaustiva monografia, considera «la arquitectura de estilo inglés y la arquitectura regionalista como los pilares fundamentales de la obra del arquitecto Smith».[7]

Estas dos influencias las fue desarrollando en el curso de su larga y fecunda vida de arquitecto al modo entonces dominante del eclecticismo. En algunas de sus obras predomina la arquitectura pintoresquista anglosajona, de raíz popular (estilo *old english*) o culta (estilo *Reina Ana*); en otras predomina la huella de la arquitectura vernácula o regional, en sus versiones vasquista y montañosa.

La versatilidad de Smith no se limita a una sucesión y sustitución cronológica de gustos. Le complacía simultanear preferencias de estilos históricos en obras que diseñaba y construía al mismo tiempo. Apenas había distancia temporal entre la *iglesia medievalista de Echévarri* (1907) y algunos de sus *chalets anglosajones de Neguri*.

Entre sus obras podríamos destacar:

- la **Casa Víctor Chávarri** (1914), llamativo conjunto residencial sobre una planta en «U», definiendo cuatro áreas funcionales en el interior, y ofreciendo al exterior formas asimétricas, detalles pintorescos, líneas quebradas, y fuertes contrastes de claroscuro:
- **Palacio del Marqués de Triano** en Leioa (1915-1917),
- **Casas de Sota** en la Gran Vía bilbaína (num. 45 y 47),
- **Hotel Carlton** (1919-1926),
- **casa de vecindad Tomás Allende** de Getxo,
- **Palacio Lezama-Leguizamón** también en Getxo (1916) y otros más. A propósito de este palacio, Fullaondo analiza con severidad las

5. Carlos FLORES, *Arquitectura Española Contemporánea 1880-1950.* Madrid, Aguilar, 1989, p. 22.
6. Sobre la obra de Daroqui en Bilbao, v. las acertadas observaciones de K. Barañano y J. Gz de Durana: O.c., 269-270.
7. *Manuel Mª Smith arquitecto*. Exposición. Bilbao 1991, p. 18; v. también la obra fundamental de esta autora, *Manuel Mª de Smith Ibarra, Arquitecto 1879-1956* Diput. Foral de Bizkaia, Bilbao 1988.
8. FULLAONDO, A. c., p. 366.
9. A. LOPEZ DE ABERASTURI, *La Casa-Torre de Loyola, Historia y noticia de las obras de consolidación.* Ed. Mensajero, Bilbao, 1997.
10. Maite PALIZA MONDUATE, O.c., 1991, p. 23.
11. FULLAONDO, A. c., p. 347
12. Idem, p. 369.

incongruencias de Smith a quien por otra parte no se le puede negar especiales dotes de creatividad formal. La tentativa de flirtear con el racionalismo en unas viviendas construídas en los últimos años de su vida revela la tragedia de un arquitecto que no alcanza a comprender el significado de una nueva mentalidad y la necesidad de liberarse de su arraigada filiación monumentalista.[8]

- *restauración de la* **Casa Torre de San Ignacio de Loyola.**

Su insaciable eclecticismo y, al mismo tiempo, su poderosa e inventiva imaginación dio la nota máxima en esta restauración de la **Casa Torre de San Ignacio de Loyola**, que le encomendaron los Jesuitas, una restauración que, prescindiendo de cualquier intento de repristinización de la torre bajomedieval, que había sufrido ya varias restauraciones anteriores, se quería realizar transformando el interior de la vieja torre en santuario a base de capillas y altares. Smith hizo lo que se le pidió, demostrando su genial capacidad de adaptarse a diversos estilos, uno de ellos el modernista. No se le puede negar a esta rehabilitación una gran riqueza formal y estilística, en la línea del eclecticismo más puro. En su diseño los elementos tenían validez por sí mismos y se utilizaban de manera homogénea para decorar una determinada capilla pero totalmente heterogénea respecto a las otras capillas.[9]

Estudiando la abundantísima y variada obra de Smith, el calificativo de eclecticismo es el que viene a la mente del historiador cuando pretende dar un juicio complexivo. Su hijo, Juan Carlos Smith, también arquitecto, ha dicho de él: «¿Un ecléctico? En el fondo, mi padre era un barroco». Para colmo, en los últimos años de su vida, después de la guerra, en el diseño de una casa de vecinos en las Arenas, Smith «con gran audacia se acercó al mundo de la arquitectura racionalista».[10]

Mario Camiña

Mario Camiña fue probablemente dentro de esa generación, el arquitecto vasco más sensible al *art nouveau*. Se distinguió como constructor de chalets para la oligarquía de Neguri. Su división constante de superficies recuerda el *estilo Secesion*, pero su excesivo decorativismo, acumulamiento de formas y claroscurismo contrastan con la sobriedad de los modelos vieneses.

Casas de Campo. Camiña demostró su intensa fuerza inventiva dentro de la novedad modernista en **dos casas de campo**, desaparecidas, que realizó en Getxo. Además de detalles curiosos de un decorativismo a ultranza, Camiña puso en esos edificios unas audaces torres y arriesgadas cubiertas, a juicio de Fullaondo «lo más personal y auténtico del frustrado *art nouveau* vasco». En su lírico comentario a los dos chalets de Camiña en Neguri, Fullaondo enumera todos sus rasgos definidores: exotismo oriental; agitación y valoración de la línea *art nouveau* sobre las blancas superficies; un secesionismo *a la Hoffmann* en cuanto tales líneas delimitan y subdividen las superficies; una sugerencia más simbólica que constructiva, de un entramado estructural de madera; valoración del claroscuro, etc.[11]

Sanatorio de Gorliz. El *Sanatorio de Gorliz* (1910-1914) es una grandiosa obra, en la que se produce la leve, pero curiosa síntesis, entre un aletargado modernismo y un protorrenacimiento racionalista. Camiña tiene el mérito de haber sido el primero en emplear con conocimiento de causa la técnica del hormigón armado en una gran construcción. «Si analizamos su técnica, su diseño, su delimitación espacial, su programa, el Sanatorio de Gorliz se nos aparecerá como uno de los más avanzados planteamientos arquitectónicos de la época española. En Bizkaia, el primero, sin duda, al lado de Igueretxe de Araluce».[12]

Teodoro Anasagasti

En su enumeración de los relevantes arquitectos de estas dos primeras décadas del siglo XX, detrás de los tres anteriores, debe destacarse la figura de *Teodoro Anasagasti* (1880-1938). Se trata de un arquitecto que, por razones de edad y de formación, difícilmente podía liberarse de la atracción hacia los *estilos historicistas*. Por otra parte, por su temperamento poético Anasagasti tuvo que sentirse atraído hacia el romanticismo germano, en cuyo medio vivió algún tiempo.

Con todo, su definitiva adopción de la técnica moderna, el hormigón armado, le condujo por lógica a soluciones racionalistas. Por eso, preferimos situarlo como hombre de transición en el próximo capítulo.

Pedro Guimón

Su itinerario constructivo es el caso más llamativo del arquitecto que, perdido en el laberinto de los estilos contemporáneos, no se decide a dar preferencia decisiva y directiva a ninguno de ellos y prefiere tantear las posibilidaes de cada uno de ellos:

- *neovasco* en la **vivienda de Ignacio Zuloaga** en Zumaia;
- *neobarroco* en **La Pérgola** del parque de doña Casilda;
- *neobizantino* en la **iglesia de los Trinitarios** de Algorta,
- *neopalladiano* en la **fachada del Banco de Comercio**, etc.

Ninguna de estas obras debe menospreciarse; pero el conjunto sugiere una impresión de desconcierto ante la infinidad de alternativas que parecían seducirle al menos como experimentación. Quizá por ello no le faltó tampoco una incursión experimental en el modernismo.

Guimón es, en suma, un ejemplo palmario de cómo un gran ingenio puede malograrse por falta de vinculación con las corrientes culturales de su tiempo. Para colmo, es curioso constatar que, alcanzada lo que él creía ser la reflexión de su madurez, llega a avergonzarse y arrepentirse de haber estado un momento a la altura de la sensibilidad reformadora de su tiempo. El pensó que aquello había sido un error, y confesaba que él, como otros, se había dejado contagiar por la moda.

«De ella no pudo escapar nadie. El mal gusto y la decadencia del público se enamora de ese pseudoestilo, cuyas esencias pretendieron algunos de sus defensores situarlas en el prerra-

Ramón Cortázar



Conjunto residencial Plaza del Centenario, 1922 y 1924. Donostia-San Sebastián.
Ref. gráf.: Donostia-San Sebastián. Guía de Arquitectura, pág.130



La Perla. Donostia-San Sebastián
Ref. gráf.: Archivo Darío Garrido.



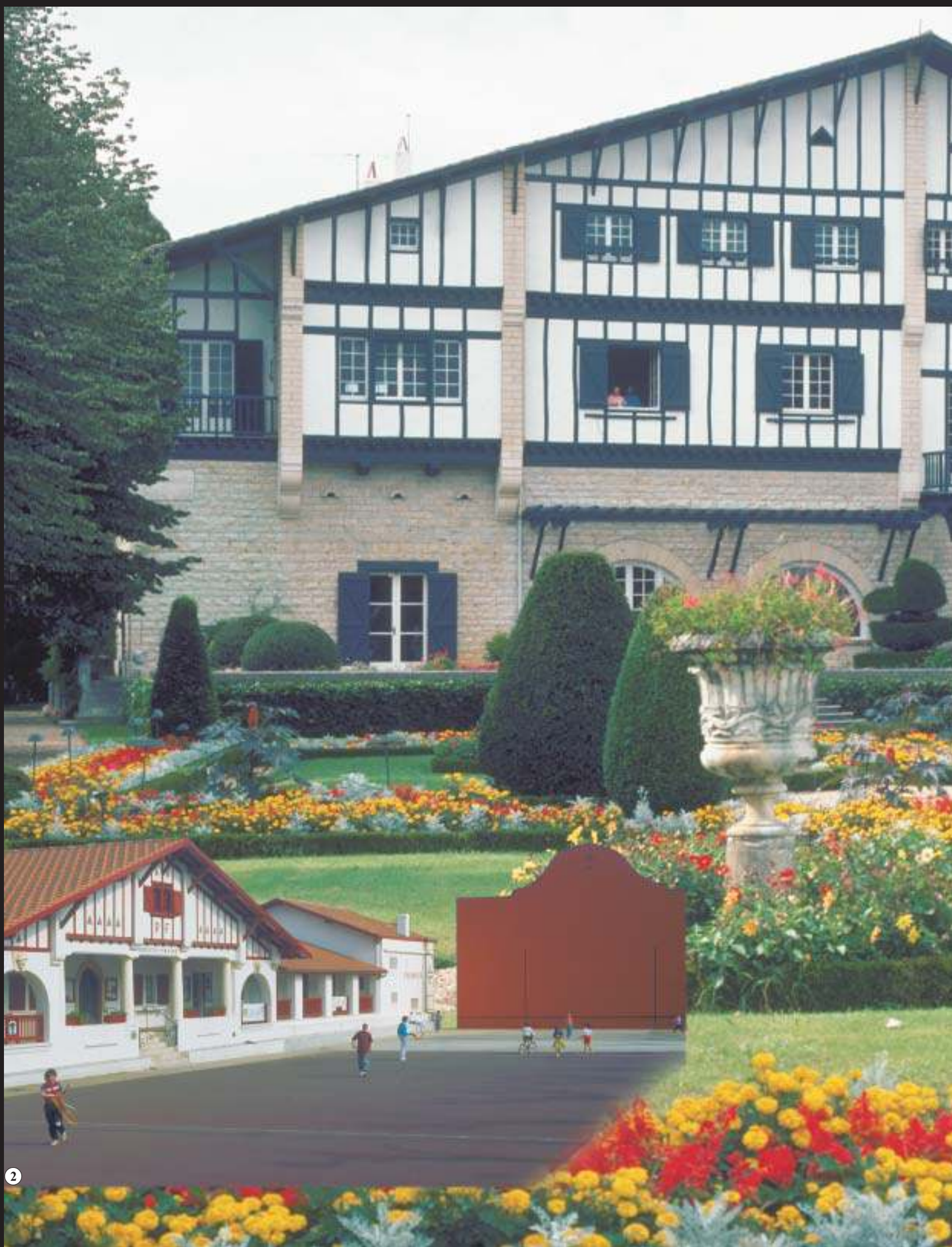








Estaciones de ferrocarril del la línea del Urola de estilo neovasco y neorregionalista.
Ref. gráf.: Archivo Ostoa



2

1.- Casa Arnaga. Museo de Edmond Rostand en Cambo Les Bains.
2 y 3.- Ayuntamientos de estilo Neovasco en el País Vasco Continental.



VITORIA-GASTEIZ



Correos y Telégrafos, 1922.
Luis Díaz Tolosana.
Ref. gráf.: Vitoria-Gasteiz.
Guía de arquitectura, pág. 93



Ajuria Enea.
Alfredo Baeschlin.
Ref. gráf.: Archivo Iñaki Aguirre.



Plaza de Abastos, 1897.
Javier de Aguirre.
Derribada en 1975.
Ref. gráf.: Vitoria-Gasteiz.
Guía de arquitectura, pág. 48



Colegio Santa María.
Javier de Aguirre.
Ref. gráf.: Vida colegial. Vitoria 1958



Seminario Diocesano, 1930.
Pedro de Asúa.
Ref. gráf.: Vitoria-Gasteiz.
Guía de arquitectura, pág. 148

faelismo. Se exaltó la libertad de la línea sin ninguna contención, descoyuntando sus significados. El capricho y la arbitrariedad se adueñaron de todos, y en medio de un ambiente de laicismo, recargado de sensualidad, se construyeron gran número de obras que hoy son ludibrio de vergüenza de los verdaderos artistas. Por lo que a mí respecta, debo confesarle que lamento con toda el alma haberme abandonado transitoriamente a tal desvarío. La *Fábrica de Tintes* de la Casilla, en Bilbao, –que mereció el premio de fachadas otorgado por el Ayuntamiento–, y algunas otras construcciones del mismo sabor, constituyen para mí un remordimiento más que un timbre de gloria. Gracias a mi entrañable amor al arte genuinamente vasco me libré de aquella enfermedad, que aún perdura para desgracia del siglo».[13]

RICARDO BASTIDA

Ricardo Bastida (1879-1953), discípulo de Domènech i Montaner en Barcelona, vivió allí la efervescencia modernista. Vuelto a Bilbao, entró en el estudio de Severino de Achúcarro (1904), y participó en el Concurso para la Ampliación del Ensanche. Fue nombrado técnico municipal de Bilbao, teniendo que intervenir en numerosos encargos relativos a la arquitectura y al urbanismo de la Villa.

La Alhóndiga. La *Alhóndiga de Vinos* (1905-1909) es su obra más famosa, aunque quizá no la más afortunada a juicio de Elías Mas Serra.[14] La *Alhóndiga de Vinos*, es un conjunto monumentalista y ecléctico, dotado de resonancias mudéjares, y de indiscutible belleza formal. En su exterior, le dan carácter los elementos horizontales –piedra artificial en el basamento, ladrillo de Llodio y entrepaños– en contraste con las torres de ángulo y las grandes entradas al edificio, además de su diseño lineal en el que destaca la acertada contraposición de formas en los vanos. Mérito suyo es también el empleo del hormigón armado de su estructura, que le salvó del incendio sufrido en 1919. Afortunadamente el edificio, el mejor de Bastida a nuestro juicio, se ha salvado no solo del incendio sino de un amenazante proyecto de demolición y de una estrambótica cubrición por un famoso y cristalino cubo.

Edificio Olimpia. Se le debe también a Ricardo Bastida el edificio *Olimpia*, concebido en 1906 como Exposición Comercial permanente, luego transformado en el Cine Olimpia hasta 1947 y Cine Gran Vía hasta 1996. Bastida, a partir de 1915 evolucionó hacia un Modernismo funcionalista.[15]

Como arquitecto municipal, Bastida diseñó centros escolares (1915-17), como:

- el **Instituto de Segunda Enseñanza** (1926),
- la **Casa Cuna** (1912),
- el **Centro de Desinfecciones** (1916),
- el **Parque de Bilbao** (1907).

Todas ellas «obras en las que puso en juego su versátil imaginación y una rara sensibilidad para la belleza formal de los contrastes cromáticos»[16].

Como arquitecto diocesano que también era (además de municipal), fiel a su eclecticismo, diseñó algunas **iglesias** dentro y fuera de España, varias de ellas no construidas o desaparecidas.

CALIXTO EMILIANO AMANN

Calixto Emiliano Amann (1882-1942):

- Fue otro cultivador del neo-vasco, en sus **chalets de Neguri** (1905-1910); de «honda raíz secesionista» lo califica Barañano.
- Regresa al revival neoclásico en el *diseño de la* **Universidad Comercial de Deusto**.
- Su decisión más creativa se muestra en el bloque de la **Sociedad Bilbaína**, diseñado audazmente en un estilo Segundo Imperio.
- Su arqueologismo no le impidió tener en ciertos momentos de audacia algunas veleidades protorracionalistas, en proyectos y realizaciones de **casas de vecindad, en Solokoetxe** (1932) por ejemplo.

• OTROS ARQUITECTOS VIZCAÍNOS

Una enumeración generosa de arquitectos vizcaínos de esta generación, acreditados en las tres primeras décadas del siglo recogería los nombres de:

- **Ignacio Smith**,
- **Ismael Gorostiza**,
- **Federico Ugalde**,
- **Angel Líbano**,
- **Antonio Araluce**, a quien se debe la primera utilización de la técnica del hormigón armado en el **balneario de Ygueretxe**, simultáneo del Sanatorio de Gorliz,
- **Castor Iriarte**, autor del antiguo **frontón de Gernika**,
- **Francisco Hurtado de Saracho**,
- **José Luis Oriol**, de no muy abundante producción en el País Vasco y exponente de la *arquitectura plutocrática* en los **chalets Araluce y Oriol** de Neguri.

No sería justo negar a algunos de ellos maestría, elegancia formal y virtuosismo técnico. Pero todos ellos estaban lejos de los planteamientos estéticos y culturales de la Europa contemporánea. El aburrimiento de su ecléctico monumentalismo apenas se desvanecía, en algunas de sus obras, con algún rasgo «modernista» o algún destello de fantasía y de lirismo.

• GIPUZKOA

Por lo que se refiere a Gipuzkoa los representantes del modernismo donostiarra fueron Ramón Cortázar y su primo **Luis Elizalde**, quienes, sin entregarse totalmente al nuevo estilo, dejaron suficientes muestras de su apertura a la nueva sensibilidad. Ramon Cortazar especialmente.

RAMÓN CORTÁZAR

Era hijo de Antonio Cortázar, el autor del primer ensanche donostiarra. A la muerte de su padre, le sustituyó como arquitecto de la Diputación, tarea a la que dedicó casi toda su vida profesional.

- Intervino en la terminación de la **torre del Buen Pastor**.

13. José IRIBARNE, *El arquitecto Pedro Guimón y las modernas orientaciones pictóricas en el País Vasco*. Bilbao 1922, p. 21.
14. E. MAS SERRA, *Arquitectos municipales de Bilbao*. Bilbao 2001, p. 80.
15. J. Ramón FORESTIER BASTIDA y Elisa de BASTIDA DIAZ TEJERO, *Ricardo de Bastida, arquitecto*. Colegio Of. de Arquitectos Vasco-navarros. Bilbao 2002. V. también Adelina MOYA y Jesús ARPAL, «El Bilbao de Ricardo Bastida. Un proyecto metropolitano para una sociedad industrial». En P. BIDART, *Architectes et architectures des Pays Basques (XIXe-XXe)*. Pp. 111-133.
16. K. BARAÑANO, J. Gz. de DURANA, J. JOARISTI, O.c.,

- En 1896, junto a Elizalde, ganó el concurso para la construcción del **Instituto de Segunda Enseñanza**.

Su modernismo templado y adaptado a lo que empezaba a ser San Sebastián, lo demostró construyendo, **varios inmuebles** (Garibay 21, Prim 17 y 33, Easo 20, y Zubieta 1) entre 1901 y 1906 que todavía hoy son referentes para conocer el modernismo donostiarra.

De Ramón Cortázar en San Sebastián son:

- **Caseta Real de Baños**
- **La Perla**, exponentes del típico paisaje de la ciudad y de su Concha.

En otras obras, incluso posteriores, no se muestra tan visible esta referencia a la modernidad:

- **Plaza del Centenario nº 2** (1922)
- **Paseo de Francia** (1926)

Pero ello no contradice su tendencia y capacidad de ensayar formas nuevas, como se ve en la sorprendente pieza construida en:

- **Usandizaga nº 21** (1926).

Cortázar nunca llegó a ser un racionalista.[17] Era un arquitecto muy competente, con una gran capacidad expresiva, no insensible a los nuevos tiempos, y muy capaz de evolucionar, de tal manera que el historiador puede preguntarse si su rechazo al linealismo desnudo de la arquitectura racionalista, que él tuvo que conocer en sus viajes, no se debe a su viva sensibilidad para adaptarse al cliente, y al *genius loci* de la capital donostiarra.

• Álava

Urbanismo. En Vitoria, el hecho más notable en la primera mitad del siglo XX desde el punto de vista de la arquitectura es el de su expansión urbanística, que fue tomando realidad, a partir de 1927, conforme a los planos de **Roberto Dublang** y **Julián Apraiz**; y que seguirá aumentando entre los años 1950-1980, salvo un breve período de desaceleración como consecuencia de la crisis económica mundial (1972-73). Esta progresiva expansión se debió al crecimiento demográfico por inmigración, al amparo de la segunda industrialización del País Vasco.

Arquitectura. En cuanto al desarrollo estrictamente constructivo y estilístico, no hay mucho que destacar en la época que precede a la guerra civil. Lo que puede señalarse como digno de interés es escaso. Aun así, podríamos prestar alguna atención a estos edificios:

- *Palacio Zulueta* (hoy *Fundación Sancho el Sabio*, en el Paseo de la Senda), de **Fausto Iñiguez de Betolaza** (1902);
- *Catedral Nueva*, desmesurado proyecto gótico de **Javier Luque** y **Julián Apraiz**, de 1907;
- *Correos y Telégrafos*, de **Luis Díaz Tolosana**, (1916-22), que con su aspecto de Casa-Torre, es una de las muestras más aparatosas del regionalismo vasco, aplicado a la decoración fachadística de la construcción;
- *Plaza de Abastos*, desaparecida, de **Javier Aguirre** (1897), (actual Plaza de los Fueros);
- *Colegio Santa María (marianistas)* (1908) del mismo **Javier Aguirre**;
- *Palacio de Ajuria Enea*, regionalista, (1920) atribuido a **Alfredo Baeschlin**;
- el llamado *Muebles Bonilla*, de **Francisco Albiñana** y **J. Casaús**, de evidente calidad en los detalles modernistas que ostenta su elegante fachada;
- *Seminario Diocesano* de **Pedro de Asúa** (1932), uno de los primeros edificios vitorianos en que la estructura portante es totalmente de hormigón armado;
- *grupo de hotelitos* en el ensanche de la franja sur de la ciudad, donde realizaron proyectos **Julio Saracíbar**, **Fausto Iñiguez de Betolaza**, el tanden **Luque-Apraiz** y algunos más, entre 1900 y 1915, dándose una intrincada proliferación de pertinaces eclecticismos, regionalismos, modernismos y demás, constituyéndose por ello en lo más notable de la arquitectura local.

• Navarra

En la capital navarra donde se había realizado su primer y pequeño Ensanche en 1889, se siguió en las siguientes décadas la misma corriente eclecticista, como ya observamos en el capítulo dedicado al romanticismo.

Manuel Martínez de Ubago

Aquí habría que recordar el nombre de *Manuel Martínez de Ubago* (diseñador del monumento a los Fueros) que viene a ser el genuino representante del *modernismo pamplonés*, manifestado en **inmuebles de viviendas**, como son los de:

- **General Chinchilla, 6** (1900),
- **San Nicolás, 72** (1899),
- **José Alonso, 4** (1902)
- y **Estafeta 67** (1899), entre otros.

• El estilo Neovasco en Iparralde

A finales del siglo XIX o, si se quiere, a principios del XX, en el País Vasco septentrional se forma un estilo propio de la región laburtana y que se va a hacer especialmente visible en las conocidas **villas** del País.

La villa vasca es la que, a través de una recomposición sofisticada de la vieja finca rural de Lapurdi, va a integrar una serie de **rasgos de la villa vasco-francesa** que harán inconfundible este estilo en casi todo el curso del siglo XX, un modelo que se extenderá hasta las zonas de Arcachon por el norte y de Toulouse por el este:

- disimetría en las cubiertas y las fachadas del edificio con fines estéticos;
- espacio doméstico concebido según las normas estéticas de la burguesía: grandes vanos;
- juego de paralelas planchas de madera en las fachadas con fines decorativos.

Según algunos, este estilo se inicia con la **villa Toki-Ederra** (1896) de arquitecto desconocido. Poco después van surgiendo en Guétary, San Juan de Luz y en Biarritz otras villas ya más documentadas.[18]

Después de la Segunda Guerra mundial, se producirá una crisis del regionalismo; pero eso no impedirá que, al amparo del gusto del pú-

Neovasco en Lapurdi



Casino de San Juan de Luz, 1925. Proyecto de William Marcel.
Ref. gráf.: Archivo Iñaki Aguirre.



Casa en Hendaia. Godbarge.
Ref. gráf.: Archivo Iñaki Aguirre.



Residencia M. Varin. San Juan de Luz. Arquitecto Longeray.
Ref. gráf.: Archivo Iñaki Aguirre.



Casa Roja, 1911-1925. Hendaia. Durandeau.
Ref. gráf.: Archivo Iñaki Aguirre.



Residencia Euskalduna. Hendaia.
Ref. gráf.: Archivo Iñaki Aguirre.



Casa vasca. Hendaia. Godbarge.
Ref. gráf.: Archivo Iñaki Aguirre.

17. V. J. LABORDA Y NIEVA, «Discurso de ingreso en la RSBAP» 14 de diciembre de 2000. En *Nuevos Extractos*, 14 G.

18. Jean-Claude LASERRE, «Le néo-basque, une autre face à la modernité (1920-1940)». *Documents historiques*, nº147, oct. -nov. 1986, pp. 65-72; Maurice CULOT et Bernard TOULIER, (dir.), *Le Pays Basque. Architectures des années 20 et 30.* Institut Français d'Architeture, Norma 1993; Pierre BIDART (dir.): *Architectes et architectures des Pays Basques (XIXe-XXe).* Ed. Izpegi, Baigorri 1997, pp. 9-110.

JAVIER CIGA ECHANDI



"Procesión del Corpus en Pamplona", 1944.
Ref. gráf.: 75 años de pintura y escultura en Navarra. 1921-1966, pág. 25



"El violinista Castillo".
Ref. gráf.: Museo de Navarra, pág. 200



"Chacolí.
Ref. gráf.: Museo de Navarra, pág. 199



"El viático en el Baztan".
Ref. gráf.: Archivo Ostoa

ENRIQUE ZUBIRI



"Valcarlos", 1930-1936.
Ref. gráf.: 75 años de pintura y escultura en Navarra. 1921-1966, pág. 42



"Retrato de Paulino Caballero".
Ref. gráf.: El arte en Navarra II, pág. 583

INOCENCIO GARCÍA ASARTA



"Carro tirado por bueyes", 1893.
Ref. gráf.: Museo de Navarra, pág. 192

blico burgués y de la simplificación y facilidad de imitación que ofrece el modelo inicial ya consagrado como propio del país, se mantenga largamente el estilo frente a los embates del internacionalismo racionalista moderno. La aparición del cemento armado hizo que el lienzo de madera vertical abandonara su función estructural pero se mantuvo como elemento decorativo.

HENRI GODBARGE

Henri Godbarge (1872-1946), nacido en Burdeos, titulado en la Escuela de Bellas Artes de París, e instalado definitivamente en San Juan de Luz será quien, con un entusiasmo poco común, promoverá este regionalismo arquitectónico y se convertirá en heraldo del estilo neo-vasco. Godbarge exaltaba la flexibilidad de un estilo que, según él, podía servir igualmente para colmar el gusto refinado de la alta burguesía como para adaptarse a la habitación del obrero de los bloques colectivos.

Del arquitecto Henri Godbarge[19] retengamos algunas notables villas:

- **villa Asmuteguia** en San Juan de Luz (1922-23),
- **villa Irrintzina** en Ciboure (1921)) y en Biarritz (1925),
- **villa Adiskide-Enea** en Guetary (1925-26).

Junto a él, los hermanos Gómez, Luis (1876-1940) y Benjamín (1889-1950) contribuyeron de modo original a la definición del nuevo estilo.

EDMOND DURANDEAU

Merece también una especial mención la obra de *Edmond Durandeau (1878-1960)*, nacido en Angulema, que en 1919 fijó su residencia en Hendaya y allí construyó una serie de villas, algunas a la orilla del mar, que aún retienen la atención de cualquier amante de la belleza arquitectónica:

- **Etche Ferdia** (1907),
- **Gure Kaiola** (1910-28),
- **La Maison Rouge** (1910),
- **Itsas Lorea** (1913),
- **Itsas-aldean** (1910-27),
- **Aguerre Mendi** (1923-29), etc.

LUIS Y BENJAMÍN GÓMEZ

Los hermanos Luis (1876-1940) y Benjamín Gómez (1889-1950) que, fueron colaboradores de Godbarge, residían en Bayona. Luis, que era especialmente constructor; se completaba con su hermano Benjamín que era más bien decorador. Ambos se empeñaban en la difusión de un estilo regionalista, de evidente tradición rural lapurtana, pero conjugándolo con elementos del estilo *Beaux-Arts*, *Art Déco* e *Internacional*...

Nacidos en Bayona, se formaron una amplia clientela difundiendo con gusto el estilo neo-vasco, que era muy apreciado por las familias burguesas, no solo de la región, sino también de París, donde no eran pocas las que buscaban las estaciones termales de la costa vasca. Fue precisamente en la Exposición Internacional de las Artes Decorativas de París, en 1925, donde los Gómez dieron a conocer sus obras, al mismo tiempo que Le Corbusier presentaba su «Pavillon de l'Esprit Nouveau» y Robert Mallet Stevens el «Pavillon du Tourisme», ambos concebidos sobre principios que anunciaban una nueva arquitectura.

Resulta sumamente instructivo ver el contraste entre el **Sporting Casino** de Hosségor, obra de los Gómez asociados a H. Godbarge y L. Danglade, y el **Casino La Pérgola**, en San Juan de Luz, obra de R. Mallet Stevens. Su confrontación revela el debate que se reñía en ese momento entre el regionalismo vasco y el internacionalismo.

La estima general a la que se hicieron acreedores los hermanos Gómez no se debió solo al atractivo formal de los aspectos externos de sus villas, sino también a que eran capaces de completar la casa con su decoración interior y su mobiliario.

El interior de la **villa Malaye** en Bayona (1932) demuestra que *Benjamín Gómez* acercaba ya su modernismo regionalista a las fórmulas austeras de un arte internacional.

Citemos como *obras conjuntas* de ambos hermanos:

- **Villa Pare Gabea** de San Juan de Luz (1923);
- **Villa Paz** en Biarritz (1931).

JOSEPH HIRIART

Joseph Hiriart (1888-1946) es otro nombre que merece retenerse en este capítulo de las villas vascas de Iparralde, quien asociado a otros dos constructores, Tribou y Beau, edificó entre 1926 y 1928:

- **tres villas** en la vertiente norte de la colina de Ciboure. Una de ellas, la **villa Lehentokia** ocupa un terreno triangular muy pendiente con una vista impresionante sobre el fuerte de Sokoa; la casa combina la tradición laburtana con el gusto por el arte-deco.

BALANCE DE UNA ÉPOCA

En época posterior, cuando se impuso la corriente Internacional, las villas y edificios que se construyeron en Iparralde no fueron afortunados, no se acertó con un estilo propio de la región. Alguien los criticó calificándolos de «sublime caos», dando por supuesto que la sublimidad estaba en el paisaje y el caos en la construcción. Lo más aceptable fue lo que se hizo recuperando el estilo neo-vasco de los años 20 y 30.

Al resumir así nuestra reseña de la arquitectura a ambos lados del Pirineo, no sería justo, como en algún momento ha ocurrido, ensañarse críticamente en los constructores vascos de principios del siglo XX por no haber adoptado la modernidad al ritmo de la vanguardia europea. Es verdad que, como ha observado Fullaondo, en todos predominó la erudición sobre la verdadera cultura, la maestría formal sobre las convicciones sólidas, y los compromisos con el stablishment sobre el gusto por la aventura creadora. Pero quizá sea demasiado duro el juicio final que el eclecticismo ha merecido de algunos historiadores de hoy, como Carlos Flores: «El eclecticismo era un estilo a la medi-

da de aquellos nuevos ricos que deseaban ante todo hacer ostentación de la fortuna conseguida y que, por otra parte, no estaban capacitados para discriminar la calidad de una arquitectura y menos aún para ofrecer una norma que encauzara aquel desbordamiento».[20]

Probablemente algo debió pesar también en la conciencia de aquellos arquitectos una cierta inseguridad respecto a la validez de aquel desbordamiento que significó el *modernismo* que no aportaba nada nuevo al nivel estructural. Solo un genio como Gaudí debió de comprender que el ornamentalismo no podría resistir el veredicto de la historia si no se inventaban nuevas soluciones estructurales.

5.

■ La Pintura Continuista

Con ese nombre nos referimos a una generación que, dentro de una situación de autarquía cultural en la que se había anclado la sociedad vasca y navarra, no podían entender ni valorar positivamente los criterios estéticos que inspiraban las novedades artísticas que aparecían en Francia. El título de *Pintores Contemporáneos* que da Carmen Alegría en una síntesis histórica de la pintura navarra en el siglo XX[21] resulta incómodo para una lista de pintores que, hasta llegar a Gustavo de Maeztu, son simples epígonos del realismo y, cuando más, del impresionismo.

● Jesús Basiano

En el capítulo anterior de esta historia recordamos a algunos artistas navarros, que aunque trabajaron bien entrado el siglo XX, estilísticamente se integran con comodidad en la escuela impresionista como *Jesús Basiano (1889-1966)*, quien supo superar su formación académica para adoptar durante toda su vida, un avanzado impresionismo, con el que comunica su emoción ante la variedad del paisaje navarro.

● Ascensio Martiarena

También recordamos allí al donostiarra *Ascensio Martiarena (1884-1966)*, gran conocedor de las novedades de París donde logró participar en exposiciones con cierto éxito de crítica y de público.

En 1925 el Gobierno francés le seleccionó para una muestra internacional de un centenar de artistas en el que había de ser el «Museo Galliera».

Represaliado por los vencedores de la guerra civil, Martiarena tuvo dificultades para sobrevivir económicamente y desarrollar con plenitud sus facultades artísticas. Fundó en San Sebastián una escuela-taller, convirtiéndose en maestro de una generación de pintores (Olasagasti, Sarriegui, Ciga, A. Valverde, Canogar, etc.) que, gracias a su enseñanza, supieron empalmar con diversas formas de modernidad.

Fue profesor de dibujo de la Escuela de Artes y Oficios de San Sebastián y un elemento activo de la Asociación de Artistas Vascos.

En San Sebastián pintó *tres paneles* en el acceso del recientemente construido Teatro Victoria Eugenia, representando a las tres musas (música, danza y poesía).

En su pintura Martiarena se mantuvo fundamentalmente en la línea del impresionismo, con una tendencia progresiva a la valoración de la materia pictórica, que sin duda procedía de su extraordinaria experiencia del pastel, con el que realizaba sugestivos retratos como el de:

- *Unamuno*, 1926. Buen pintor de paisajes, algunos de ellos sin dejar de ser impresionistas, muestran que su autor evoluciona hacia una pintura muy libre y ágil de factura.
- *Donostia nevado*
- *Puerto de Donostia.*

● Elías Salaverría

Menos audaz que Martiarena pero igualmente dotado para la pintura naturalista fue el lezotarra *Elías Salaverría (1893-1952)*, un buen continuador de aquella «pintura de historia» que se resistía a desaparecer aun entrado ya el siglo XX. Si algún mérito tiene la pintura de Salaverría es el arte de superar el peso excesivo de «lo literario» mediante su excepcional capacidad para expresar el alma de sus personajes.

Elías Salaverría cosechó medallas pintando retratos de personajes célebres, como:

- *San Ignacio de Loyola* (1916),
- *Don Juan Tenorio* (1927),
- *Don Ramiro.*

Igualmente recibió reconocimientos evocando episodios históricos y de costumbres como:

- *La procesión del Corpus* (premiada en la Nacional de Bellas Artes de 1912).
- *Desembarco de Sebastián de Elcano* (1924).

Obras todas ellas que sin duda adolecen de cierto academicismo, pero que por su fuerza expresiva en la creación de tipos psicológicos puede decirse que superan lo simplemente folclórico.

● Antonio Ortiz Echagüe

Nacido en Guadalajara, hijo de un militar granadino y de una mujer alavesa, *Antonio Ortiz Echagüe (1883-1942)* fue un artista que por la condición militar de su padre y por otras circunstancias tuvo que unir a sus excepcionales dotes de pintor, el destino de ser un trotamundos. Fueron numerosos sus viajes y residencias en diferentes países y regiones; entre ellas el País Vasco. Ortiz Echagüe residió en San Sebastián cinco años, de 1914 a 1919, circunstancia que explica que el Museo San Telmo posea una colección de cuadros suficientes para llenar una de sus salas. Viajó y residió también en París, Roma, Madrid, Cerdeña, Holanda, Marruecos, y finalmente en Argentina donde pasó los últimos años de su vida.

Sus numerosos viajes y la variedad de sus residencias explican las huellas de múltiples influencias que se advierten en su estilo: Velázquez, Goya, Manet, Sorolla, Zuloaga, etc. Montserrat Fornells, en su magnífica monografía sobre el artista,[21bis] ha señalado todas esos influjos juzgando acertadamente que no cons-

Jesús Basiano



"Nieve en el Arga", 1943.
Ref. gráf.: 75 años de pintura y escultura en Navarra. 1921-1966, pág. 23



"Puerto".
Ref. gráf.: Museos del País Vasco I. Museo San Telmo, pág. 421



"El paisaje de Navarra".
Ref. gráf.: Pintores Navarros I, pág. 18



"Aguadora", 1935.
Ref. gráf.: Museo de Navarra, pág. 205



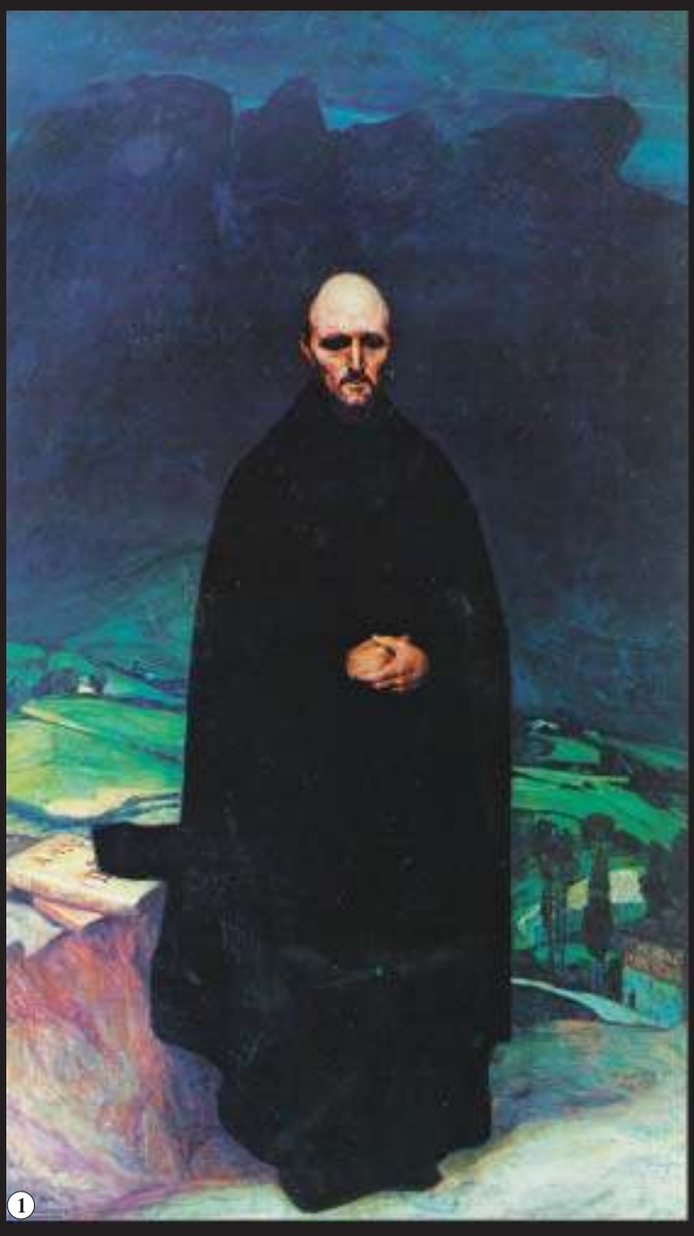
"Mujer con cesta de frutas".
Ref. gráf.: Museo de Navarra, pág. 206

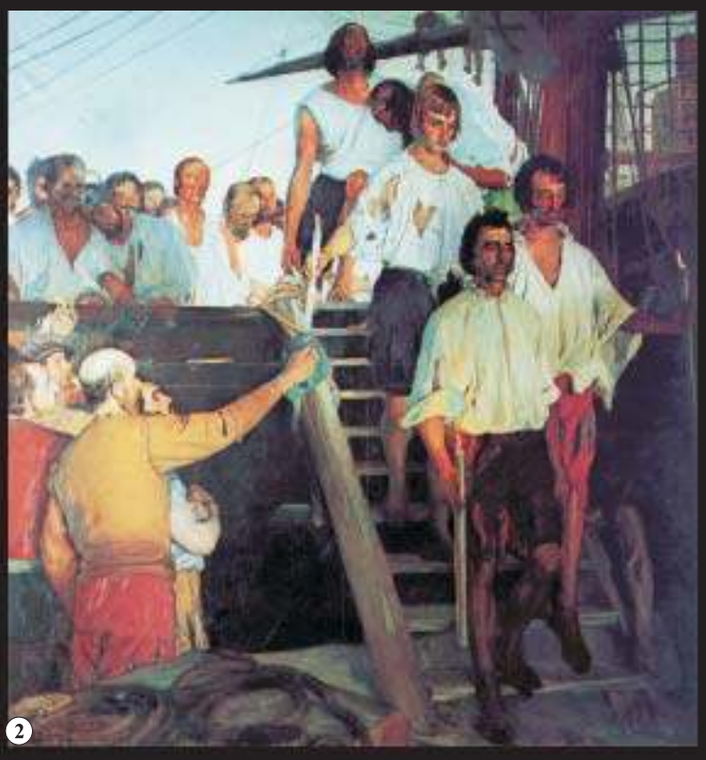


"El paisaje de Navarra".
Ref. gráf.: Pintores Navarros I, pág. 25

19. Sobre el arquitecto Godbarge, v. Claude LAROCHE, «Henri Godbarge, Le néobasque prospectif. En *Documente historiwues*, nº 189, set-oct. 1993, pp. 74-78.
20. Carlos FLORES, O.c. p. 25.
21. Carmen ALEGRIA GOÑI, «Pintores contemporáneos» En *El Arte en Navarra.* Ed. Diario de Navarra, num. 37.
21bis. Antonio Ortiz Echagüe (1883-1942). Madrid. Centro Cultural del Conde Duque, 1991.

Pintura Continuista


1

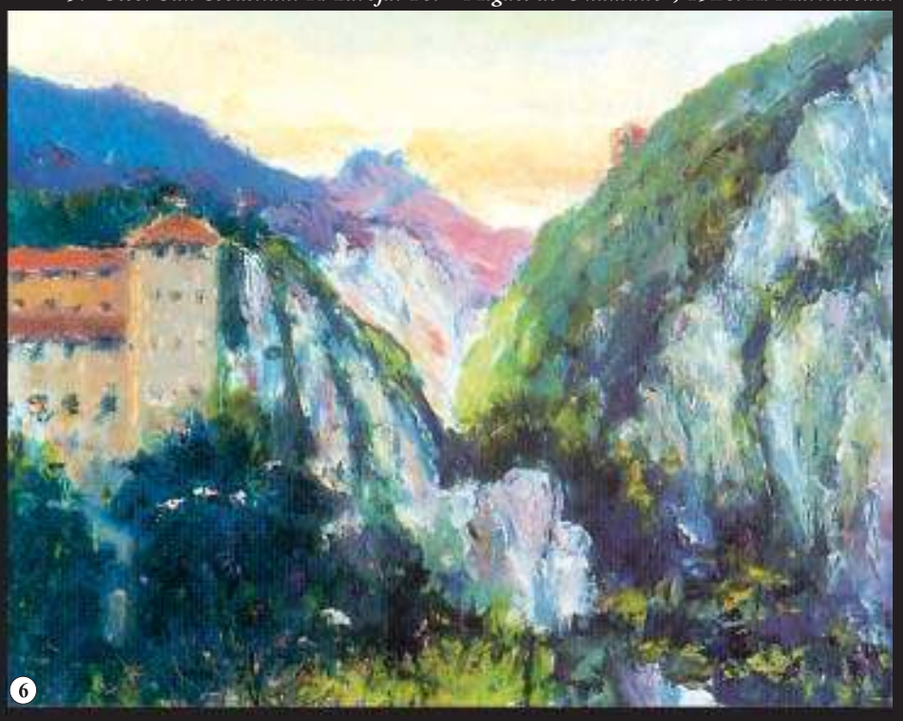

2


3


4

1.- "San Ignacio de Loyola". E. Salaverría. 2.- "La ofrenda de Elcano". E. Salaverría. 3.- "Los mineros". E. Salaverría. 4.- "La procesión del Corpus en Lezo". E. Salaverría. 5.- "El barrio de Gros desde el estudio del pintor", 1950. A. Martiarena. 6.- "Vista de Aranzazu al atardecer", 1950. A. Martiarena. 7.- "Puerto". R. Baroja. 8.- "La casa de la rubia", 1926. R. Baroja. 9.- Óleo. San Sebastián. R. Baroja. 10.- "Miguel de Unamuno", 1926. A. Martiarena.

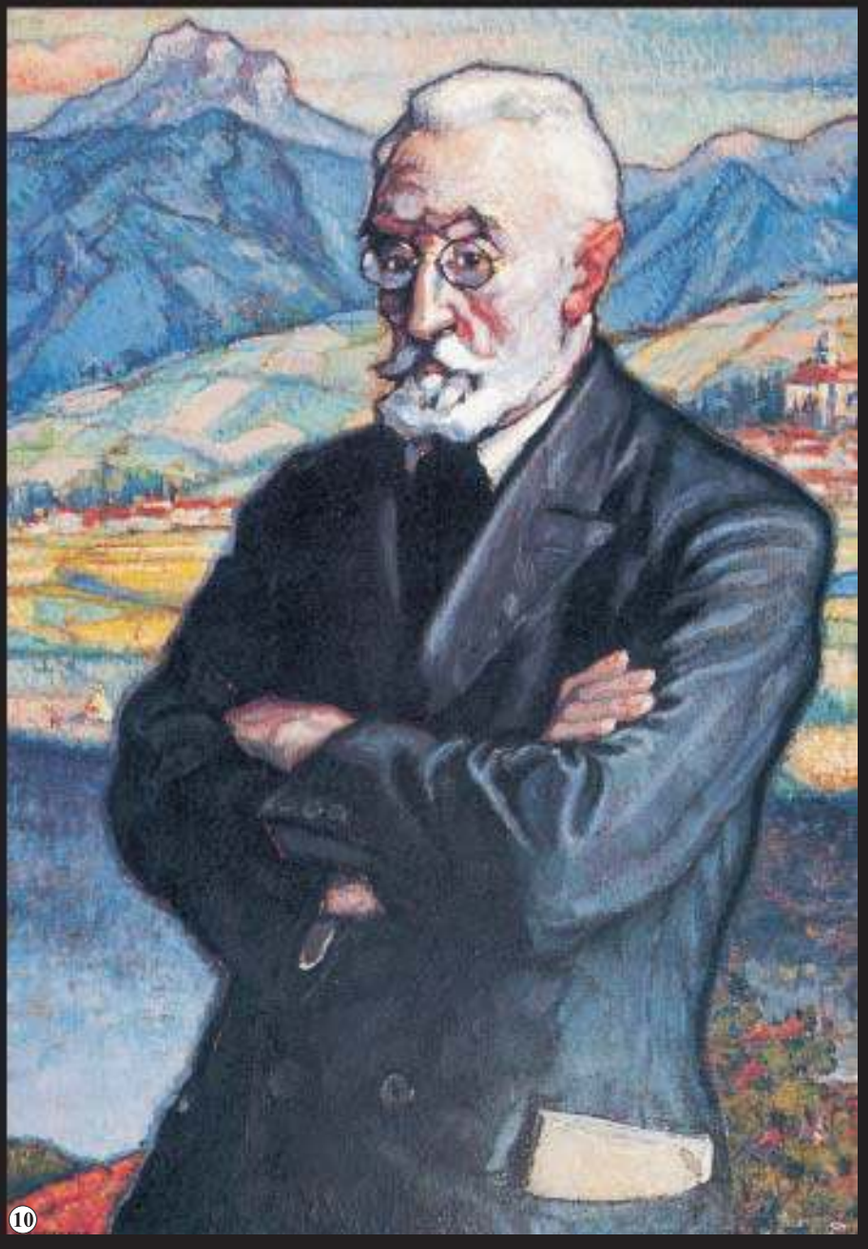

5


6

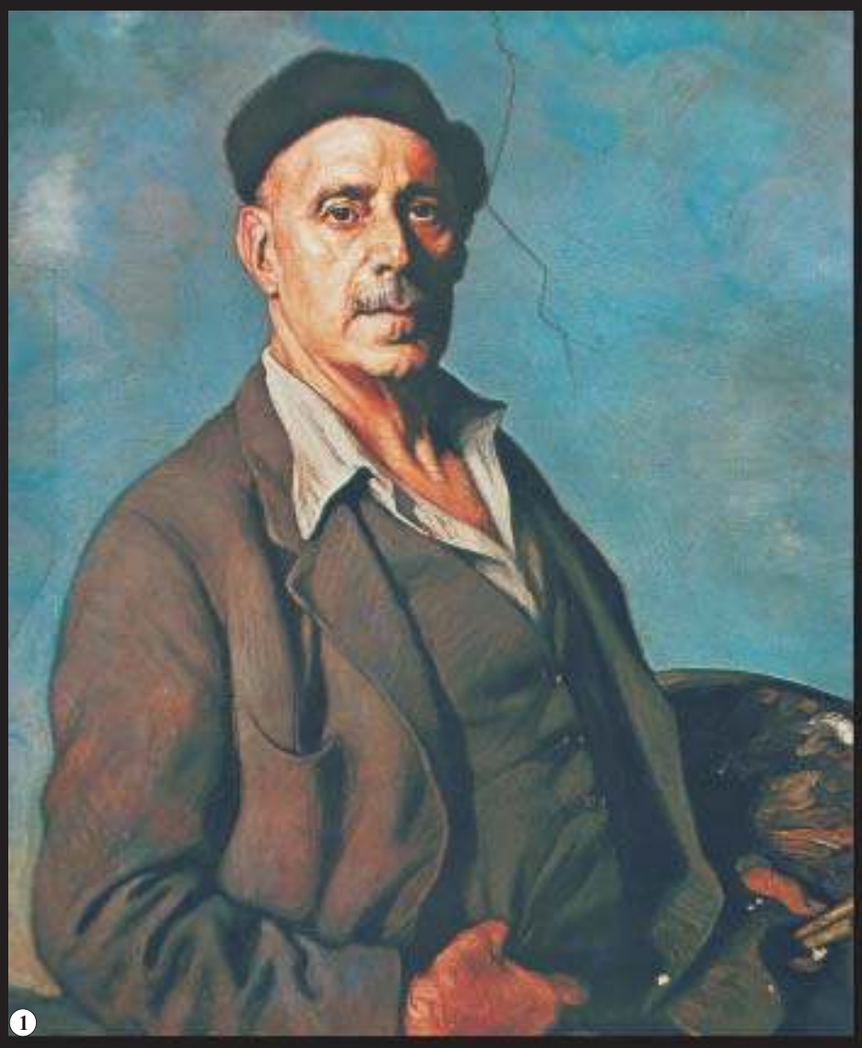

7


8


9


10

El Simbolismo. Ignacio Zuloaga


1


2


3


4


5


6

1.- "Autorretrato". 2.- "Mi tío y mis primas", 1898. 3.- "Mujeres de Sepúlveda", 1909. 4.- "El Cristo de la sangre", 1911. 5.- "Torerillos de pueblo". 6.- "Torerillos de Turégano". 7.- "Retrato de la Condesa de Noailles". 8.- "Paisaje de Calatayud", 1930. 9.- Plaza del Acueducto. 10.- "Alcázar de Segovia", hacia 1938.

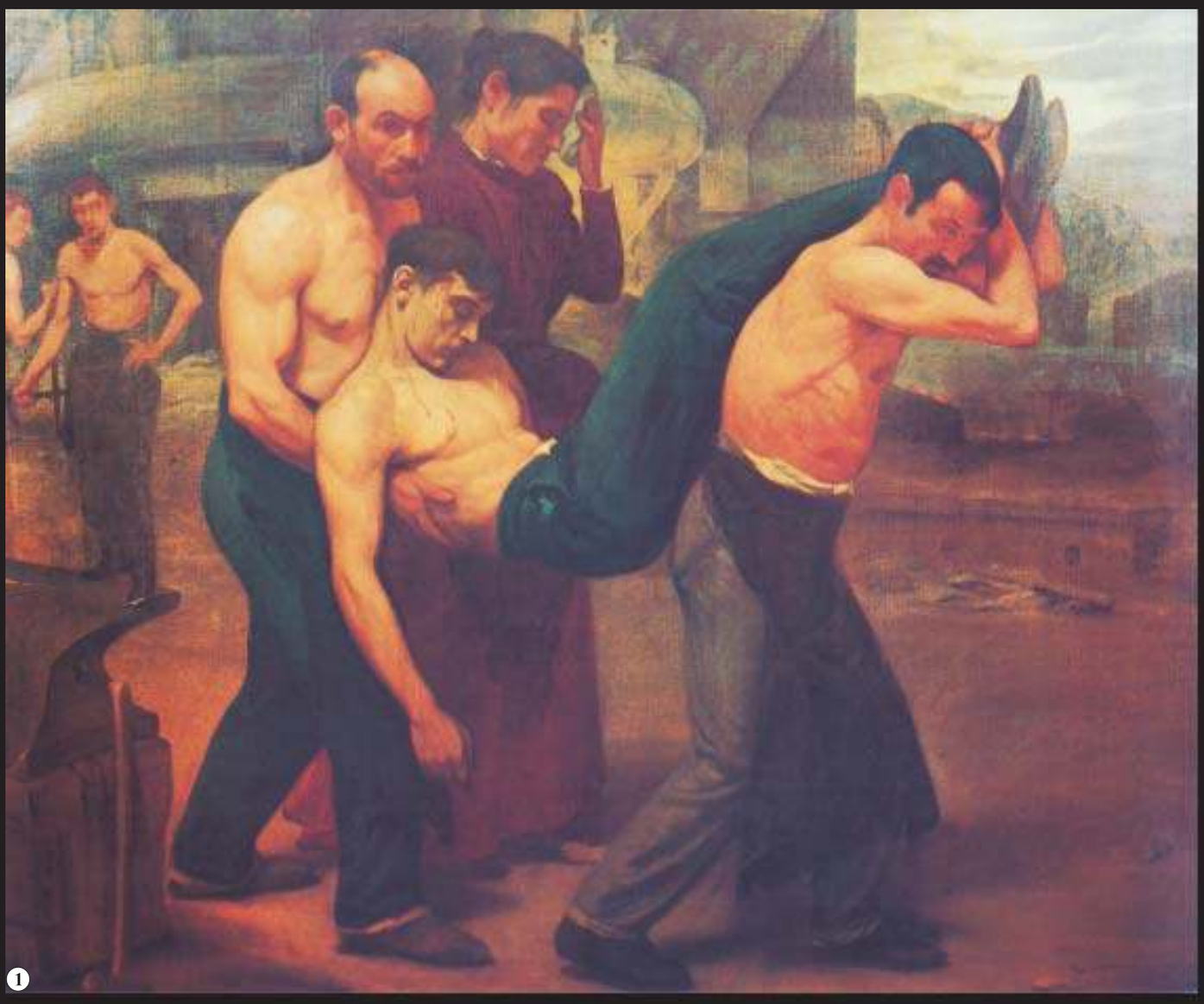

7


8


9


10

El Simbolismo. Larroque, Echagüe


1


2


3


4


5

1.- "Accidente de trabajo". A. Larroque. 2.- "Familia campesina vasca". A. Larroque. 3.- "Muchacha con cántaro". A. Larroque. 4- "Arrantzale con niña". A. Larroque. 5.- "La chica del gato". A. Larroque. 6.- "El beso de la madre". A. Ortiz Echagüe. 7.- "Mi hija a caballo". A. Ortiz Echagüe. 8.- "Mi mujer y mi hija en la estancia". A. Ortiz Echagüe. 9.- "La joven del sofá". A. Larroque.



6



7



8



9

IGNACIO ZULOAGA



"Elkano".
Ref. gráf.: Pintura vasca. pág. 136



"Retrato de Manuel de Falla", 1932.
Ref. gráf.: Los genios de la pintura española. Zuloaga, pág. 37



"Retrato de Madame Malinowska, -La Rusa-", 1912.
Ref. gráf.: Los genios de la pintura española. Zuloaga, pág. obra 23



"Retrato de Azorín", 1941.
Ref. gráf.: Los genios de la pintura española. Zuloaga, pág. 47



"Retrato del escultor Beovide", 1936.
Ref. gráf.: Los genios de la pintura española. Zuloaga, pág. 44

tituyen desdoro alguno para la alta estima que merece el artista. Desde que, a sus 20 años, ganó una plaza de pensionado en la Academia de Roma, sobre él fueron recayendo premios y medallas: de la Nacional de Bellas Artes de Madrid (años 1904, 1906, 1910, 1924, de Munich 1909, de París 1921 y medalla de oro en 1923).

Los cuadros de su juventud –*La misa en Narvaja*, *Lady Godiva*, *Las planchadoras*, *Fiesta de la cofradía de Atzam*, etc.– revelan ya, por su abocetamiento, que, dentro de un aparente sello académico, su realismo iba a ser de gran originalidad. En el curso de su vida, relativamente corta, Ortiz Echagüe unió a un magistral dominio del dibujo, una gran sensibilidad para asimilar de manera personal las cualidades que descubría en los grandes maestros citados: el sabio empleo de los tonos, los bellos contrastes cromáticos, y los efectos lumínicos.

Con una pincelada impresionista, larga y suelta, inspirada en su admirado Franz Hals, distanciándose así de la minuciosidad de otros pintores académicos anteriormente citados como Elías Salaverría, Ortiz Echagüe abordó todos los géneros. En sus **paisajes** no es difícil sorprender la huella de Sorolla. Más interés puede hallarse en la variedad de **tipos somáticos y de vestimenta** de los países que conoció largamente y que él supo pintar con personalísimo acierto mediante estupendos contrastes cromáticos, como en sus *Mujeres azules* o en sus *Senegalesas*, de su época marroquí... Cultivó también el **desnudo**, huyendo tanto del idealismo clasicoide como del vulgar naturalismo. Sus desnudos femeninos, liberados de toda esclavitud fotográfica, concitan la atención por la sobriedad de los tonos empleados, como en *La Hamaca* (Museo San Telmo). En sus **cuadros de costumbres** pueden hallarse admirables efectos lumínicos, como en *La santera* (Granada 1919). Esta última cualidad es la que destaca también en los **retratos**, su género preferido; en ellos, si la verdad sensible del personaje se hace palpable, más evidente aún se hace la fidelidad a los recursos estrictamente pictóricos que a veces convierten cada lienzo en una orgía de color, como en los *Tipos árabes* de Fez, en *La Gitana* (1914, Alfaro, La Rioja), o en el zuloaguesco pastel dedicado a *Mi hija con sus juguetes*. Bastaría esa innovadora cualidad para justificar el recuerdo de Ortiz Echagüe en este veloz recorrido por la pintura vasco-navarra del siglo XX.

• JOSÉ Mª SERT

No porque haya que situarlo en la línea «continuista» de la pintura vasco-navarra, sino más bien como caso atípico, habría que recordar aquí las pinturas de otro artista foráneo, el barcelonés *José Mª Sert* que decoró, entre los años 1930 y 1932, los muros de la iglesia del antiguo convento dominico de San Telmo. Tres nombres deben recordarse a este propósito: el de Zuloaga que tuvo la idea de recurrir al gran decorador catalán para esta misión, el del alcalde donostiarra José A. Beguiristain, que acogió con entusiasmo la idea, y el del mismo artista que se entregó inmediata y rápidamente al cumplimiento de su encargo. Se trata de once enormes telas que cubren por completo el ábside y los muros de la iglesia, con una pintura de color sepia en diversas tonalidades sobre fondos de oro, enmarcados por cortinajes fingidos, que con el lenguaje de arrebatada fantasía que caracteriza a Sert (véase su obra en la catedral de Vich, en la Sociedad de Naciones de Ginebra, en el Rockefeller Center de New York y en otros lugares privados), evoca aquí la vida heroica y las actividades propias de la gente vasca: : pueblo de santos, de ferrones, de comerciantes, de navegantes, de pescadores, de armadores, de hombres libres, pueblo de raza singular, pueblo de fueros, de sabios y de leyendas. Un verdadero museo de grandiosas pinturas cuya contemplación es ineludible para todo turista llegado a San Sebastián con deseo de conocer «*el arte en el País Vasco*».

• JACINTO OLAVE

En contraste con el entorno internacional y la nombradía que gozaron pintores como José Mª Sert e Ignacio Zuloaga (a quien volveremos enseguida), la humildad y modestia con la que otros artistas de esta tierra protegieron la sinceridad de su obra no debiera inducirnos a dejar en el olvido unas obras cualitativamente muy válidas. Tal es el caso del eibarrés *Jacinto Olave (1877-1957)*, quien, tras una infancia en Argentina, regresó a la ciudad armera donde muy pronto demostró su natural disposición para el dibujo y la pintura. Tales demostraciones le valieron el apoyo mecenático de la marquesa de Isasi para costearse los estudios en la Escuela de San Fernando.

Olave fue un artista concienzudo, exento tanto de especulaciones mercantiles como de ambiciones de fama o dinero, mucho más interesado por la calidad de su pintura que por llevarla a exposiciones. Casi nunca salió de su ciudad natal, y en ella estableció su taller, alternando su labor creativa con la enseñanza de su oficio. Fue Director de Dibujo en las Escuelas Municipales, practicando también el modelado y el grabado. Por su afición al trabajo retirado y solitario casi no se le conocía fuera de su inmediato entorno. Cuando en las Salas Municipales de Eibar se le montó una gran exposición en 1948 el éxito fue tal que se le calificó de verdadera revelación.

Olave cultivó preferentemente la pintura de género y el retrato. Con su lienzo *La buena madre* demostró que su realismo estaba ungido de un sugestivo halo poético, vinculando las figuras con los fondos, como habían hecho los simbolistas franceses. La misma armonía cromática entre el tema sustantivo y los celajes del fondo se observa en *El piropo.* Es evidente que Olave era consciente de que, en cada caso, hay que elegir un partido; y si en algunos lienzos se permite francas explosiones de color, como en *El rapazuelo*, o en casi todos sus bodegones, en cambio, en *El Cafetín* el ambiente sórdido se expresa muy acertadamente, casi omitiendo el color, pero sirviéndose de un valiente juego de valores. La misma sordina cromática se muestra en su paisaje de las *Ruinas de Isasi*.

El género en el que destacó sobremanera el talento creativo del artista eibarrés es sin duda el del los *Retratos*. En ellos, sobre un dibujo casi

invisible pero perfecto, la pincelada larga y libre va unida a una sabia entonación del color. Destaquemos por su técnica el retrato de *Indalecio Ojanguren*, y por su evocación psicológica el del *Dr. Arrillaga* y algunos retratos femeninos, como el de la *Sra de Garín de Lasa*, y el de la propia esposa del pintor. Pero donde Olave hizo, a nuestro juicio, una obra maestra fue en su *Autorretrato* (Colección Familia Olave), sobre el que justamente se ha recordado el arte de Rembrandt.

• Algunos pintores navarros

Dentro de una serie de artistas navarros que no supieron o no quisieron desprenderse de un naturalismo con ciertos ribetes impresionistas podríamos destacar los nombres de:

- **Enrique Zubiri** (1868-1943) que formó a un buen número de pintores de su tierra,
- **Inocencio Garcia Asarta** (1861-1921) que se instaló en Bilbao donde logró considerable crédito como retratista;
- **Ricardo Baroja** (1871-1953), nacido en Huelva y formado en Madrid. Al regresar a Navarra e instalarse en Itzea (Vera de Bidasoa), inicia su labor como pintor de retratos y costumbres con una técnica semi-impresionista, dedicándose luego al grabado. Finalmente, tras un accidente, da por concluida su tarea plástica para absorberse en la literatura y otras actividades.
- **Javier Ciga** (1877-1960), que es el más prestigioso pintor navarro en la primera mitad del siglo. Se forma en Madrid y en París, donde residió algún tiempo (1912-1914), dotándose de un notable bagage de conocimientos y experiencias de las que hizo gala en el curso de una larga vida. Por su sentido de la armonía cromática y su gusto por la luz, Ciga podía haber sido un notable impresionista; pero prefirió ser fiel al naturalismo costumbrista como en el ***Mercado de Elizondo*** con el que logró grandes éxitos en Navarra.

• Pablo Tillac

No podemos abrir el capítulo de los pintores que merecieron el nombre de «la Escuela Vasca» sin que dediquemos una cita al famoso dibujante *Pablo Tillac (1880-1969)*. Aunque nacido en Angulema, puede ser considerado vasco por su cordial adhesión al país y por su habitual residencia en Cambo. Estudió en París y viajó por Estados Unidos y España. Ignorado por galeristas y críticos coetáneos, dejó una copiosísima obra en forma de dibujos al carboncillo, a la mina de plomo, a la tinta china, al pastel y al óleo. Cultivó también el grabado y la litografía. En sus dibujos empleaba el trazo corto y fragmentado, con el que «cazaba» la esencia de las formas y los movimientos. En muchos casos, añadía el color a las figuras así definidas. Aparte sus numerosas ilustraciones de libros clásicos y modernos, su temática más importante fue la vida tradicional, campesina y marinera, del pueblo vasco: tipología étnica, vida religiosa, deportes, costumbres, etc.

6.

■ El Simbolismo, primera salida del Realismo

Contemporáneamente a los impactos modernistas en el arte de la construcción, en Euskal Herria se va sintiendo el influjo de la corriente simbolista que, como hemos dicho, tuvo en las artes figurativas su principal campo de acción.

El Movimiento Simbolista nació en Francia como reacción contra el realismo y su última versión, el impresionismo, que fue atacado por su esencial materialismo, pues la luz, objeto directo de los pintores impresionistas, solo se sentía como el revestimiento de objetos materiales, necesario para ser captado por la retina del hombre. El mismo Auguste Renoir había reconocido la debilidad sustancial del realismo impresionista: «Hoy no se quiere nada con los dioses. Y los dioses son necesarios a nuestra imaginación. Hay que confesarlo, el racionalismo moderno, si puede satisfacer a los sabios, es un modo de pensar incompatible con una concepción del arte».[22]

El simbolismo fue promocionado no solo para las artes plásticas sino, primeramente, para la poesía y la literatura. En la penúltima década del siglo XIX, poetas y pintores empezaron a invocar la necesidad de recurrir al símbolo para expresar sus más profundas experiencias. Había que renunciar al naturalismo y extraer de la captación de la realidad sensible formas simbólicas que, sin representar los objetos, sugirieran los sentimientos que suscitaban en el artista.

En correspondencia con esta nueva estética, los artistas plásticos manifestaban que no querían ser didácticos sino sugerentes. Sus obras –como decía el poeta Apollinaire– debían ser evocadoras como la música.

En la primera fase del movimiento simbolista, la figuración, en artistas como Gustave Moreau, Puvis de Chavannes, Odilon Redon, etc, tiene todavía mucha importancia; se pretende buscar el símbolo en las figuras mismas.

Más tarde, en torno a Paul Gauguin se formó un grupo de pintores que buscaron la función simbólica menos en las figuras representadas que en los recursos meramente plásticos. «Cuanto más avanzo –escribe Gauguin– más me persuado de la necesidad de traducir el pensamiento por medios distintos de la literatura». No hay que detenerse en las figuras de la naturaleza; hay que tomar de ellas equivalencias plásticas, hay que soñar ante la naturaleza; buscar la sugestión más que la descripción.

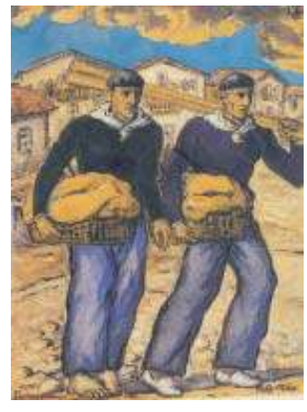
A pesar de que la historia de la vanguardia artística europea a principios del siglo XX no puede hacerse sin los nombres de Picasso, Miró, Dalí, Gris, Julio González, etc., la verdad es que España, como sociedad, si se exceptúa la Cataluña del Modernismo y de la Renaixença, no mostró sensibilidad para los nuevos estilos ni participó en los debates estéticos que los engendraron. Naturalmente, el País Vasco, tampoco.

El simbolismo y la Escuela Vasca. No es fácil definir de qué manera y a través de qué

Pablo Tillac











22. Juan PLAZAOLA, *Historia y Sentido del Arte Cristiano*. BAC, 1996, p. 980.

ANTONIO ORTIZ ECHAGÜE



"Fiesta en la Cofradía de Atzam (Cerdeña)".
Ref. gráf.: La pintura en Álava, pág. 104



"Mujeres de Tafilalet".
Ref. gráf.: Museos del País Vasco I. Museo San Telmo, pág. 386



"Desnudo de espaldas".
Ref. gráf.: Museos del País Vasco I. Museo San Telmo, pág. 388-389

JOSE MARÍA SERT





nuevas ideas motrices suficientemente precisas fue penetrando la vanguardia pictórica europea en Vasconia. Probablemente, el mismo talante de menosprecio del realismo académico que había movido a algunos arquitectos a dar una modesta entrada en sus diseños al *art nouveau* fue lo que movió también a los pintores a abrirse a las corrientes europeas sin que tal decisión significara que se tenía una concepción muy definible de la creación artística propia del momento. De hecho cada artista se dejó llevar por sus preferencias ocasionales. Y así ocurre que en los artistas de la primera generación hallamos (a veces en un mismo artista) obras que recuerdan el postimpresionismo, el simbolismo, el fauvismo francés y el cubismo, por no decir nada del costumbrismo vasco que reaparece aquí y allí como residuos de una herencia inevitable. En todo caso, este es el momento al que historiadores, periodistas y críticos se refieren cuando hablan de la «**Escuela Vasca de pintura**». Es, pues, importante detenerse en esta coyuntura histórica.

Aquí también la moda vino de París. Y fueron los jóvenes vascos que recalaron en la capital francesa los primeros que superaron el impresionismo. En el capítulo anterior vimos cómo Adolfo Guiard, al que Juan de la Encina había calificado de «introductor del Impresionismo en Vasconia», y Manuel Losada habían aclimatado este movimiento «francés» a la vaporosa atmósfera de Euskal Herria. Pero fue Zuloaga quien, con su titánica fuerza independiente, debía dar la puntilla al impresionismo.

IGNACIO ZULOAGA

El eibarrés *Ignacio Zuloaga (1870-1945)*, que se había iniciado en el dibujo en el taller de su padre, el ceramista y grabador Plácido Zuloaga, después de breves estancias adolescentes en Madrid y Roma, halló en París el ambiente que le convenía para que, entre la vida algo bohemia y la soledad de un encarnizado afán de superación, se revelara su excepcional capacidad creativa.

En París, donde iba a estar veinte años, le influyeron al principio los impresionistas, sobre todo Degas.

Pero también tuvo contactos con Paul Gauguin, Emile Bernard y Maurice Denis. Su amistad con el hierofante del movimiento, Gauguin, se estrechó aún más en los años 1893-95. Se explica así que algunos de los cuadros de su primera época recuerdan las consignas simbolistas de las zonas de color plano y uniforme y una búsqueda de las siluetas bellas y decorativas que tanto gustaban al equipo de Gauguin y Maurice Denis. La impronta simbolista está clara en los cuadros del eibarrés de aquellos años, como en:

- *Mi tío y mis tres primas* (1898),
- el retrato de *Valentine Desthomas* (1900),
- cuadros posteriores como *La Rusa* (1913).

Muy pronto la energía de su carácter y la certera visión del valor de los grandes artistas del pasado le llevaron a crear su propio lenguaje: una conjunción de la moderna liberación de las formas con el estilo sólido y firme de clásicos hispánicos: Greco, Ribera y, sobre todo, Goya. En la plenitud de creatividad, Juan de la Encina le describía con clarividencia: «El pintor eibarrés enclava con todo su volumen en la tradición: casi todos los caracteres externos de su obra son oriundos de la vieja pintura nacional; pero la actitud crítica y satírica, el pensamiento íntimo que pone en ella, es algo que no corresponde en modo alguno a nuestro arte viejo. Porque Zuloaga ha formado su pensamiento y educado su sensibilidad particular en el espíritu europeo de su tiempo».[23]

Si hubiera que elegir una idea o un vocablo que resumiera la obra total de la vida de Zuloaga, habría que referirse a la **fuerza**. Como cualidad moral del artista, habría que hablar de su energía y su independencia; *Atreverse, atreverse, atreverse*, repite en los carnets que escribía para sí mismo. Y si se tratara de definirle con conceptos estéticos, habría que decir que Zuloaga prefirió siempre el *carácter* a la belleza. No le importaba nada la pintura de atmósfera, que tanto interesó a los impresionistas de la generación anterior.

Su biógrafo y crítico Lafuente Ferrari lo ha situado acertadamente por referencia a otros artistas, «Con Ribera tenía de afín el cuidado y la energía del dibujo; con Goya, la concentración en el carácter; con Cézanne el afán de constructividad volumétrica; Van Gogh le interesó por sus espesas pastas surcadas por el pincel, como si el arado peinase la arcilla húmeda; a Gauguin le debe el gusto por las curvas ampulosas, decorativas, de sus nubes; a Degas le acerca la afición a descentrar las composiciones, con el motivo principal fuera, muchas veces, del eje compositivo».[24] En todo caso, Zuloaga es inclasificable; es él mismo y no otro. Muy pronto abandonó todo parecido con los impresionistas por su adicción al color negro, su eliminación de luces atmosféricas y su bravura y firmeza en el dibujo.

A Zuloaga se le puede considerar como artista de la generación del 98 por su visión de España grandiosa, melancólica y quizá pesimista. Con su característico y enérgico dibujo dio existencia a tipos de la meseta castellana en ambientes de tristeza, y de miseria, evocadora de decadencia y fracasos históricos, una visión que provocó un largo debate entre los críticos y ensayistas coetáneos, Gregorio de Balparda, Unamuno, Ignacio de Zubialde y Juan de la Encina.[25]

Como pintor, Zuloaga era un superdotado del dibujo y un maestro incomparable en el arte del retrato. El triunfo definitivo en París le llegó relativamente pronto, con el cuadro *Mi tío y mis primas,* anteriormente citado, expuesto en 1899.

Luego vinieron los grandes cuadros conocidos, pintados en Segovia (en el ábside de la iglesia desafectada de San Juan de los Caballeros):

- *La Celestina* (1906),
- *El enano Gregorio*,
- *El Botero*, hoy en Moscú (1906),
- *Las Brujas de San Millán,* hoy en Buenos Aires (1907),
- *Los Flagelantes*, hoy en Nueva York (1908),
- *Mujeres de Sepúlveda* (1909),

23. La *trama del arte vasco*. Bilbao 1920, p. 25.
24. *Exposición-Homenaje al pintor Ignacio Zuloaga*. Museo San Telmo. San Sebastián. Abril 1976.
25. Este debate lo inició Gregorio de Balparda en las páginas de la revista *Hermes* (I, 1917, 255), criticando los cuadros de Zuloaga que presentan una España de caricatura, y afirmando que «la gloria de Zuloaga llegará a la posteridad empequeñecida a causa de las influencias exóticas que estragan su espíritu». El debate se amplió con la intervención de otros escritores: Unamuno («La labor patriotica de Zuloaga», en Hermes 1917, 493-497), Ignacio de Zubialde («El vasquismo de Zuloaga», Ibid. 488-502) y finalmente J. De la Encina («El arte de Ignacio Zuloaga», ibid. 515-542).

- *la Víctima de la fiesta* (1910),
- *El Cristo de la sangre* (Madrid, 1911).

Hay que hacer mención de los magníficos retratos de:

- *Larreta* (1912),
- *El Cardenal* (1912),
- *La Condesa de Noailles* (1913) del Museo de Bilbao,
- *Los Torerillos de Turégano* (1013), del Museo de San Sebastián, etc.

La guerra europea le obligó a regresar a España para asentar su estudio de Zumaia. Allí iban a verle poetas, filósofos, artistas e historiadores y allí le fueron a buscar para contratar exposiciones en varios países de Europa, de Norteamérica y de las principales salas de Hispanoamérica. En 1920 se trasladó a Madrid, y en su estudio del barrio de las Vistillas se dedicó preferentemente al paisaje hasta su muerte.

Ángel Larroque

Pintor tocado también, en su primera época, por el lenguaje simbolista fue *Ángel Larroque (1874-1961)*, un artista que, a pesar de las notables facultades que mostró desde muy joven lo que concitó las mayores esperanzas en el medio bilbaíno, no llegó a alcanzar prestigio internacional. Becado por la Diputación se fue a París en 1893 y tres años después envió a Bilbao dos pinturas que causaron admiración por su valiente modernismo:

- *Maternidad* y
- *La chica del sofá* (1895).

En este último se ven las tintas planas del rojo, del negro y del amarillo conjugarse con fines sugerentes y decorativos. Parece que se dejó influir por el francés Carrière, un pintor naturalista con ribetes simbolistas.

Larroque viajó por Europa, se detuvo en Madrid donde se dedicó a asimilar el estilo de los grandes clásicos hispánicos, Murillo y Velázquez. A pesar de que una nueva pensión le permitía lanzarse a abrir caminos nuevos, prefirió dedicarse al retrato, arte en el que reveló una tendencia a imitar a los grandes retratistas ingleses del siglo XVIII,[26] siendo especialmente apreciado por sus retratos infantiles:

- *Don Ramón de la Sota*, 1908,
- *Cosme y Horacio Echevarrieta*, niños,
- *Srta. Yvonne Turner*,
- *Sebastián Sotomayor* 1817,
- *Isabel San Martín*, 1919, etc.

Durante algunos años pareció quedar desorientado respecto al camino a seguir. Abordó temas costumbristas vascos, pero sin la garra original de los Zubiaurre, y con marcado lastre academicista:

- *Aldeana*,
- *Rapaces comiendo*,
- *Camino del mercado*, etc.

Finalmente prefirió la tranquilidad de su virtuosismo en el retrato de la sociedad elegante y la estabilidad de la docencia en la Escuela de Artes y Oficios de Bilbao. Despreocupado del «qué diran» de su pintura, y apresado en la red de su entusiasta conocimiento de los clásicos, su pintura quedó estancada. Al término de su vida, su personalidad pictórica quedó casi totalmente marginada por los críticos. «Presumiblemente –escribe González de Durana– el triunfo social como retratista y el sueldo fijo de docente apuntillaron un genio que, al quedar retenido en un nivel brillante pero discreto, le convierte en más humano y no menos revelador, siendo en cualquier caso un pintor extraordinario».[27]

Alberto Arrue

Más vigor y más larga fidelidad al simbolismo que Larroque, mostró su coetáneo *Alberto Arrue (1874-1944)*, primogénito de una familia de artistas:[28] residió en París por los años 1900-1902.

Se advierten evidentes reflejos de lo que se estaba haciendo en París en su:

- *Vuelta de la romería*.

Alberto Arrue fue un miembro muy activo de la Asociación de Artistas Vascos, recibió pensiones para viajar por Italia, volvió a París, participó en casi todas las exposiciones de Bilbao y Madrid, en las cuales fue un retratista muy apreciado.

Sus retratos de esta época muestran con evidencia las preferencias por esa estética de los «nabis» franceses que concebían el cuadro pintado, ante todo, como «una superficie plana cubierta de colores organizados de una manera determinada». Arrue tenía una magistral destreza para unificar plásticamente sus composiciones fundiendo hábilmente tierras y celajes como hacían los simbolistas galos:

- *Tamborilero vasco*,
- *La gitana*, etc.

A excepción de varios desnudos que fueron criticados por razones morales y no por lo que debían serlo –esto es, por demasiado fotográficos– en general, las obras de Alberto Arrue evitaban el excesivo realismo; eliminaba deliberadamente los valores táctiles y toda excesiva plasticidad para deleitarse en la gracia del arabesco.

- *Manola*,
- También lo hacía en los retratos de *Emiliano de Arriaga*,
- *Tiburcio Larrínaga*,
- *Tomás Meabe*, etc.

Buscó una cierta subjetividad interior y poética mediante el recurso a los *aplats* en los colores. Sobre todo en los años de su madurez, reaparecen claras resonancias gauguinianas en algunas espléndidas telas, como en:

- *Fray Juan de Zumárraga*, imponente y monocromático, de la Galería de Ilustres Vizcaínos (Diputación Foral) o
- *La sirga* (Museo de Bilbao), y en pequeños lienzos.

Casi todas las obras de Alberto Arrue que conservaba en 1936 fueron destruidas por «orden superior» al entrar en Bilbao el ejército franquista. Afortunadamente no todas:

- *La Evacuación del baserritarra*, es un lienzo que guardan sus herederos, en él se describe que, ante la irrupción del invasor, recoge sus enseres sobre el carro tirado por bueyes y se

Ricardo Baroja



"Autorretrato".
Ref. gráf.: Ricardo Baroja y el 98, pág. 111



"Marina".
Ref. gráf.: Ricardo Baroja y el 98, pág. 101



"Bodegón", 1925.
Ref. gráf.: Ricardo Baroja y el 98, pág. 133



"La casa de la rubia", hacia 1926.
Ref. gráf.: Ricardo Baroja y el 98, pág. 139

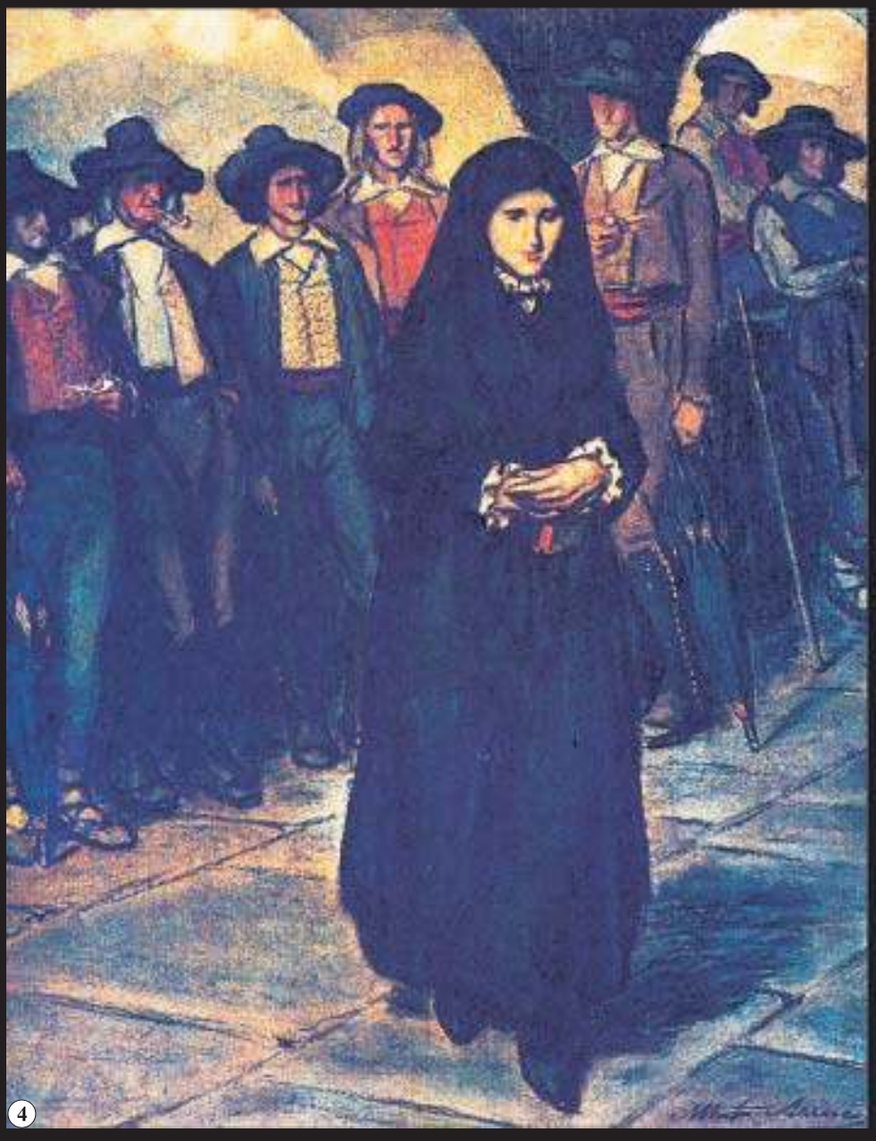
26. Alejandro de la SOTA, *Angel Larroque y la escuela de los retratistas ingleses*. Edit. Vasca 1961.
27. J. Gz. de DURANA, *La renuncia a un destino*. Bilbao 1977. Sobre Larroque véase la exhaustiva monografía de este mismo autor: *Angel Larroque (Bilbao 1874-1961). Un pintor, el olvido y la memoria*. Ed. Museo de Bellas Artes, Bilbao 2003.
28. Cuatro de los seis hermanos Arrue fueron profesionales del arte. JOSÉ (1988-1977) se dedicó a la caricatura y el diseño folklórico en el que conquistó una gran popularidad; RICARDO (1989-1978) residió algún tiempo en París donde Durrio le enseñó el arte del esmalte y finalmente emigró a Venezuela donde ganó premios y recompensas; RAMIRO, el más joven (1892-1971) vivió casi toda su vida en Iparralde, dedicado preferentemente a la pintura de paisaje.

El Simbolismo. Los Arrue

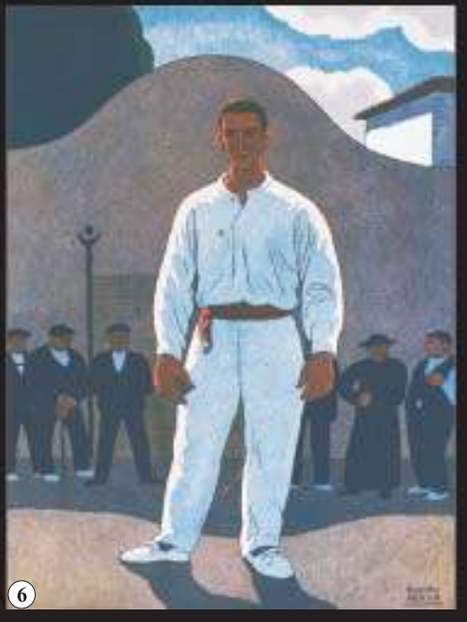

1


2


3


4


5

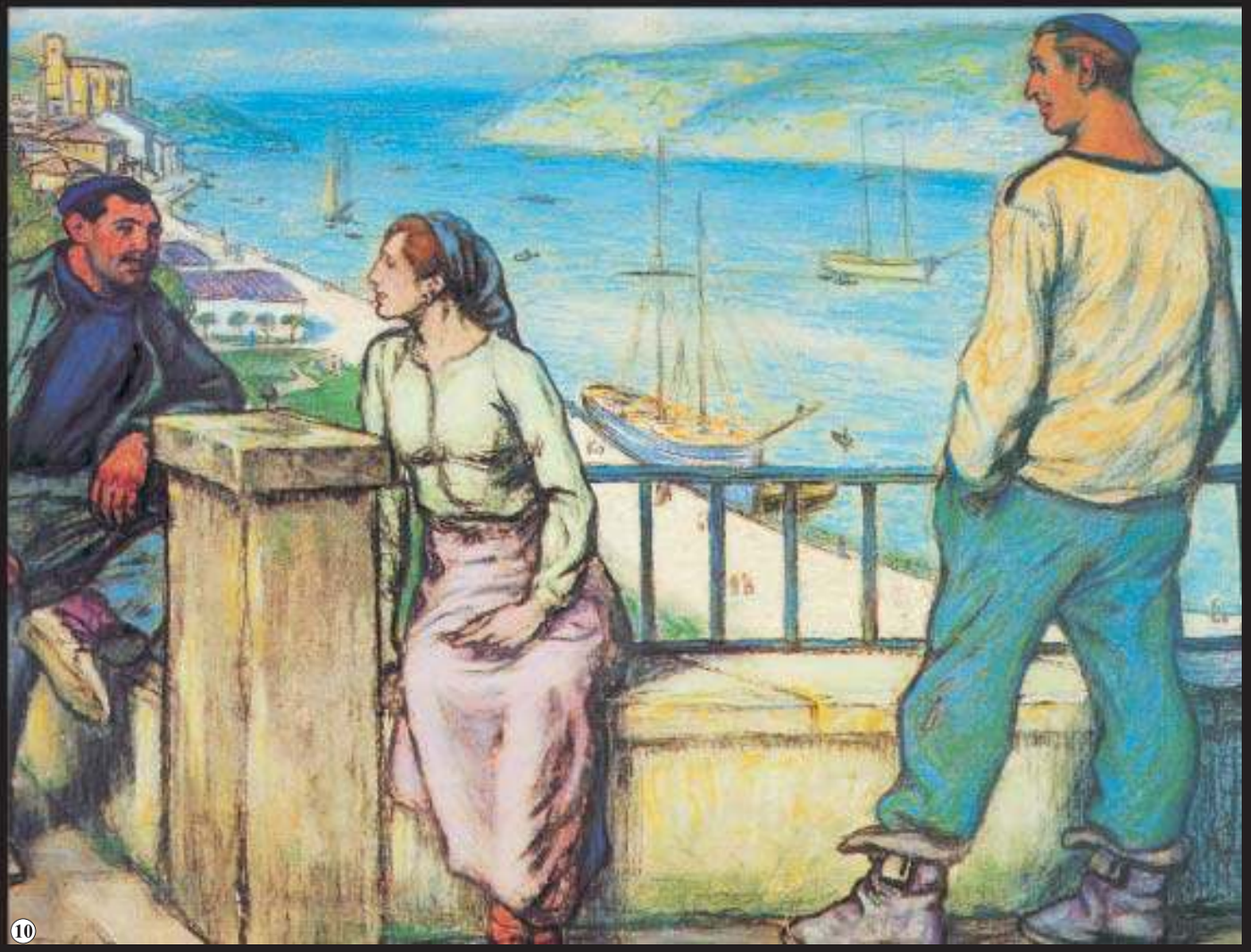

6

1.- "Mediodía". Ramiro Arrue. 2.- "Montañas vascas". Ramiro Arrue. 3.- "Castillo y caseríos". Ramiro Arrue. 4.- "Tipos arratianos". Alberto Arrue. 5.- "Trinkete". Ramiro Arrue. 6.- "Pelotari". Ramiro Arrue. 7.- "La galerna". Alberto Arrue. 8.- "Tomás Meabe". Alberto Arrue. 9.- "Escena costumbrista". José Arrue. 10.- "Marina de pescadores". Alberto Arrue.


7


8


9


10

El Simbolismo. Aurelio Arteta


1

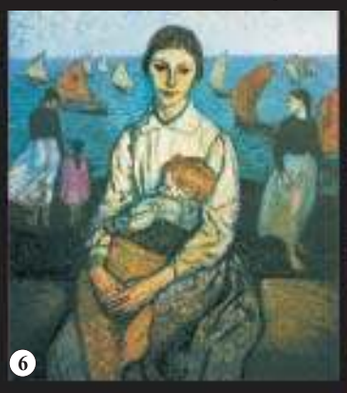

2

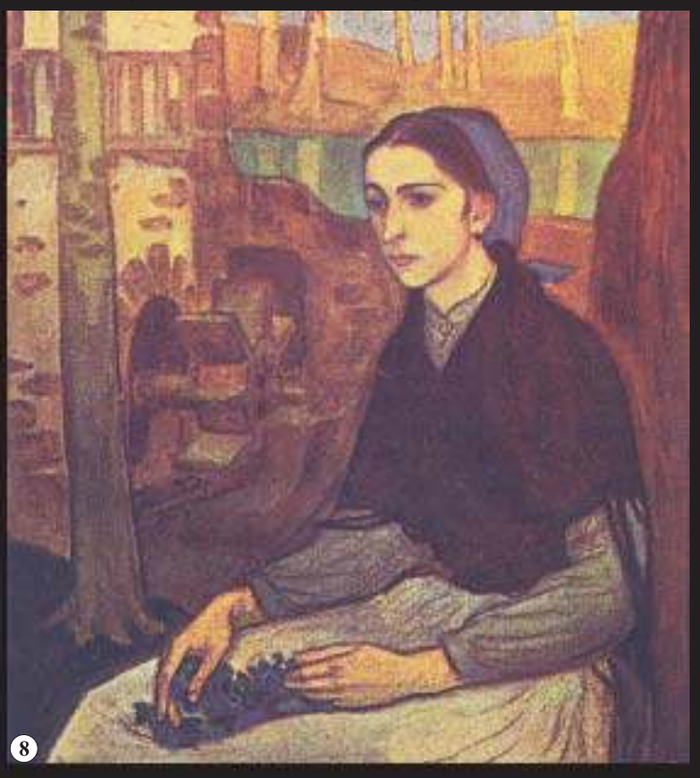

3


4

1.- "Eva arratiana", 1913. 2.- "Romería en Durango". 3.- "Sardinera sentada". 4.- "En la romería". 5.- "Pareja de novios". 6.- "María". 7.- "La pereza y el trabajo", 1909-1910. 8.- Ilustración para la ópera "Mirentxu", de Jesús Guridi. 9.- "La mina". 10.- "El sembrador". 11.- "La fundición". 12.- "El ferrocarril". 13. "Los descargadores". 14.- "El astillero".


5


6


8


7


9


10


11


12


14


13

El Simbolismo. Jacinto Olabe


1


2


3


4


5


6

1.- "Regreso de la romería". 2.-"La niña enferma". 3- "Rapazuelo". 4.-"La buena madre". 5.-"El piropo". 6.- "Regreso del mercado". 7.-"Los pendientes nuevos". 8.-"Leda". 9.- "Retrato del Dr. Don Antonio Arrillaga". 10.-"Retrato de mi esposa". 11.- "Autorretrato". 12.- "Retrato de Indalecio Ojanguren". 13.-"El cafetín".



7



8



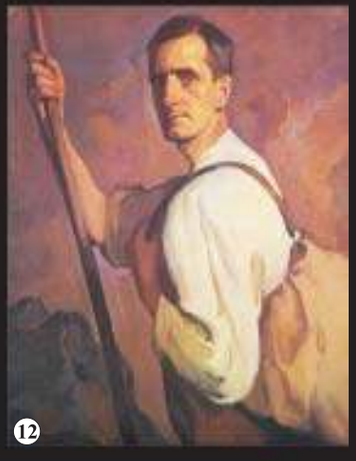
9



10



11



12



13

VALENTÍN ZUBIAURRE



"Tres generaciones".
Ref. gráf.: Pintores y Escultores vascos de ayer, hoy y mañana. Valentín Zubiaurre, pág. 232



"Jugando a las cartas".
Ref. gráf.: Archivo Ostoa



"Merienda en familia".
Ref. gráf.: Pintores y Escultores vascos de ayer, hoy y mañana. Valentín Zubiaurre, pág. 218



"Gazteak".
Ref. gráf.: Pintores y Escultores vascos de ayer, hoy y mañana. Valentín Zubiaurre, pág. 223



"Los intelectuales de mi aldea". Ramón Zubiaurre.
Ref. gráf.:
Museo de Bellas Artes de Bilbao, pág. 325

aleja del caserío ancestral. En el cielo planeaba un avión amenazante, planeaba –decimos– porque ante las repetidas visitas de la policía al hogar del pintor, tuvo que desaparecer del lienzo.

José Arrue

Tratándose de los Arrue, es obligada la cita de *José Arrue (1885-1977)* sobre temas vascos, las populares *estampas humorísticas.*

Ramiro Arrue

Es necesario recordar al gran pintor que fue el menor de la familia, *Ramiro Arrue (1892-1971)*, que, un poco autodidacta, vivió largas temporadas en París tratando a los artistas vascos allí residentes: Zuloaga, Durrio, etc., asimilando la lección permanente de Gauguin, del que siempre le quedó bien aprendida una sabia organización de los colores, que supo conjugar con un constructivismo postcubista.

En contraste con los Zubiaurre que no pueden prescindir de los hombres y mujeres de la tierra, que normalmente acaparan toda la superficie del cuadro con la afirmación de su presencia frontal, en los paisajes de Ramiro el hombre está poco presente; son trozos vivos de la tierra vasca los que desde sus pequeños lienzos cautivan la mirada del espectador, porque respiran soledad, paz y silencio, pero están transidos de una amable y delicada humanidad.

El museo Ramiro Arrue de San Juan de Luz posee telas del artista dedicadas al paisaje de Iparralde, vistas del país que, «por elusión», como diría algún filósofo postmoderno, constituyen reflejos emotivos de una presencia humana y vasca.

Aurelio Arteta

Por cronología y por su apertura a las innovaciones estéticas de los simbolistas, aquí hay que dar un puesto al gran artista que fue *Aurelio Arteta (1879-1940)*, aunque por su significación emblemática dentro del arte vasco y por el amplio alcance social de su obra, el Arteta maduro tendrá su lugar propio en el siguiente capítulo.

Nacido en Bilbao, estudia en la Escuela de Artes y Oficios, pero en 1894 por necesidades de la familia debe instalarse en Valladolid; tres años después va a Madrid, y completa su formación en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Pensionado con una beca por la Diputación de Bizkaia, marcha a París en 1902 y viaja por Italia. Cuando regresa a Bilbao ha digerido las tendencias modernas.

No es difícil discernir las obras en que Arteta demuestra haber asimilado la estética de los simbolistas franceses. Sus obras de juventud revelan una conjugación entre el realismo etnográfico y el simbolismo; en ellas se sorprenden reminiscencias de Cézanne, Gauguin y Toulouse-Lautrec, y sobre todo, de Puvis de Chavannes, al que debió sentirse especialmente atraído por la discreción de sus cromatismos, la perfección de su dibujo y el equilibrio sereno y clásico de sus composiciones, y hasta por ese aroma de profundidad interior y de melancolía que se desprende de las pinturas murales del maestro de Lyon.[29]

Tras una primera época dedicada especialmente al dibujo, a partir de 1906 desarrolló una intensa actividad como pintor, litógrafo y cartelista. Algunas personalidades de Bilbao empiezan a solicitarle como retratista. En torno a 1910 sus óleos:

- *La pereza y el trabajo* (c. 1909-1910), donde mantiene como en otros, su tendencia simbolista,
- *Romería en Durango* (Col. part. 1910), donde se inclina hacia el costumbrismo.

De la primera mitad del siglo son algunos lienzos de un especial formalismo simbolista:

- *Eva arratiana* (1912),
- *Camino de la fiesta*, (1913),
- *Despedida de las lanchas* (1915-17),
- *Mirentxu,* delicioso retrato,
- varias maternidades,
- y bellas y melancólicas muchachas (1915-1916).
- *Pareja de novios* (c. 1916) donde empieza a verse el modelado de los cuerpos sin abandonar la gracia de las líneas.

Estas obras le consagraron ante los críticos como uno de los mejores artistas vascos del momento; y esa nombradía contribuyó a que se convirtiera en un retratista muy solicitado por la alta sociedad. El arquitecto Bastida le encargó en esos años:

- el retrato de *Alfonso XIII*,
- y la *decoración mural* de la sede del Banco de Bilbao en Madrid.

Este encargo resulta ser un estimulante reto para él pues no ha practicado la pintura mural. Se prepara para esa labor con una pintura en un comedor de Ondarroa titulada: *En la romería* (1922).

La gran obra con la que culmina esta época de plena madurez son, pues, los **doce frescos** del Banco madrileño, dedicados a los trabajos del pueblo vasco y a sus alegorías. De esa obra se conservan gran cantidad de bocetos que revelan la seriedad y tenacidad que puso para cumplir su compromiso (1922-1923). Constituyen una especie de epopeya sintética, nada anecdótica, del mundo del trabajo, inspirada según Juan de la Encina en las poesías del belga Verhaeren. Formalmente se conjugan en esas escenas la energía del dibujo, la expresión del dinamismo laboral, el acierto en la composición y un leve modelado de las figuras descritas en cromatismos neutros (reminiscencias de Puvis de Chavannes) con el que el artista consigue evitar que se «horade el muro».

Esta experiencia de Madrid y sus contactos contemporáneos con la tertulias de Tomás Meabe, Ramón de Basterra, etc. avivan en Arteta su sensibilidad social y empieza en esa mitad de la tercera centuria del siglo a abordar temas del mundo obrero. Pero esta nueva sensibilidad en cuanto a los contenidos a expresar y al mismo tiempo la aproximación a un cierto postcubismo van a ser para Arteta un nuevo desafío y una segunda época en el itinerario de su madurez. A ella tendremos que volver en próximo capítulo.

29. V. sobre estos aspectos de Arteta la tesis doctoral de Edorta KORTADI: *Aurelio Arteta en su obra (Bilbao 1879-México 1940). Entre la renovación y las vanguardias.* Univ de Deusto, San Sebastián 1996, p. 304.

Los Zubiaurre

La pintura de los Zubiaurre (lo mismo que la de Arteta) en esos años dio mucho que hablar a propósito de su adjetivación como etnográfica o costumbrista. Digamos, de una vez por todas, que calificar una pintura de etnográfica o costumbrista no significa nada estéticamente indicativo, pues en arte lo que importa y califica no es el contenido sino la forma.

En el aspecto formal, los Zubiaurre están muy lejos del naturalismo de otros artistas vascos costumbristas. Su temática, muy cerca siempre de lo popular vasco no les impidió acercarse al lenguaje formal de los simbolistas. La esplendidez cromática con la que dotan a sus figuras de remeros y pescadores queda realzada por la precisión de sus perfiles siluetados sobre fondos luminosos o tenebrosos; y sus cielos preñados a veces de nubes de un amarillo ácido se integran bravamente con las figuras humanas pintadas en los primeros términos de sus cuadros. No hay duda que en ellos hay resonancias gauguinescas.

Ortega recordaba con motivo de una exposición en Buenos Aires que los dos Zubiaurre eran «vascos, sordomudos y pintores. Esto quiere decir que hay en ellos tres potencias del mutismo. Ser vasco es, sin duda, una renuncia nativa a la expresión verbal». Con todo, los dos eran de temperamento diferente y, aunque al principio cultivaron una pintura estilísticamente muy parecida, en su madurez desarrollaron una manera más personalizada y discernible.

Los juicios que de ellos han dado los críticos son contradictorios;[30] pero es que unos los juzgan como personas y los otros como pintores. Y todos sabemos lo arriesgado que es juzgar el temperamento de un artista simplemente por lo que se nos revela a través de sus obras. Parece que Valentín Zubiaurre, el mayor, era expansivo y espontáneo, al menos en la vida, aunque en la pintura parezca más grave y serio que su hermano. Ramón, tres años más joven que Valentín, era en realidad más reconcentrado, más reflexivo y técnico, aunque en sus cuadros a veces parezca más divertido y más humorista.

En ambos hallamos la misma superación del etnicismo vasco; en ambos –como ha observado Pedro Manterola– «palpita el mismo *espíritu latente*, la misma *irradiación de intimidades*, que ha hecho de la obra de los dos hermanos una referencia ineludible de la pintura vasca».[31]

En el próximo capítulo habrá que registrar la evolución de otros pintores coetáneos, como Arteta, hacia una pintura más cezaniana y casi cubista. Nada de eso se produce en los Zubiaurre que permanecen fieles a *su visión postimpresionista*, siempre personalísima, de lo vasco, de hombres y mujeres de Euskal Herria, de su indumentaria, de sus casas, de sus costumbres y diversiones, de sus montes, de su tierra y de su mar.

Valentín Zubiaurre

La vida de *Valentín Zubiaurre (1879-1963)*, su vida después de un viaje que hizo con su hermano por Bretaña y algunos países de Europa, fue más sedentaria que la de Ramón. Vivió en Madrid y en Garay (Bizkaia). Se dejó influir por la ideología del modernismo y de la generación del 98.

Tenía una tendencia a los colores oscuros, sobre todo al principio. Sus figuras casi ocultan los cielos. Evolucionó lentamente, y luego aceptó cielos más luminosos. Su pintura se centró en los tipos vascos y castellanos. En los primeros, comparados con los segovianos, acentuaba los rasgos de virilidad y fuerza:

- *Familia reunida*,
- *Merienda en familia*,
- *Gazteak*, etc.

En sus últimas obras, unifica su composición haciendo que una misma luz, generalmente rojiza, penetre todo el paisaje: cielos, edificios y figuras, sobre todo los rostros. Pero las actitudes son rígidas; no le interesan los movimientos físicos, sino la vida interior de sus personajes, generalmente vistos de frente.

Ramón de Zubiaurre

Ramón de Zubiaurre (1882-1969) pintó los mismos temas etnográficos y costumbristas que su hermano. En él hay quizá un mayor conocimiento de la anatomía humana. Desde luego Ramón superó con creces el tipismo etnográfico. Se le ha acusado de que sus retratos son algo caricaturescos. Es verdad que busca el *carácter*, y que lo hace con una buena dosis de humor.

«Su pintura es áspera y no conoce la adulación. A veces –escribe su biógrafo– hasta resulta antipática para el espectador, pero existe sin éste; no lo necesita. En su obra los personajes encierran todas las facetas humanas. En ella palpita la vida, la historia de cada uno de ellos».[32]

- *Autoridades de mi aldea*, de 1910 (Museo Prov. de Álava), inició su revelación.
- *Pícaros y mendigos* fue su primer gran triunfo. Fue llevado a Chile y fue expuesto también en Madrid y Roma.
- *Shanti Andia el Temerario*, en 1923 se expondrá en París (y al año siguiente en Madrid, donde gana la Primera Medalla). Una colosal figura del patrón marinero, alzada sobre un tremendo contraste de colores espléndidos y cielos tormentosos, extendiendo el imperioso brazo sobre el oleaje con toda la serena majestad de un Cristo apaciguando la tormenta.

Ramón de Zubiaurre fue un viajero empedernido. De su viaje a Holanda trajo varios cuadros sobre temas populares de aquel país. En 1920 hace su primer viaje a América a donde regresará en otras cuatro ocasiones, exponiendo siempre con notable éxito.

Julián de Tellaeche

Aunque guipuzcoano como nacido en Bergara (Gipuzkoa) *Julián de Tellaeche (1884-1957)* debió de considerarse vizcaíno pues muy pronto se trasladó a Lekeitio donde fijó su residencia. En Madrid asistió a las clases de Eduardo Chicharro; estudió restauración, y luego se marchó a París, en cuyos barrios y talleres artísticos contactó con los líderes del postmodernismo. Más tarde haría frecuentes viajes a la ciudad del Sena. Vuelto a Lekeitio, ingresó en la Escuela Náutica, y durante dos años

Ramiro Arrue



"Muchacha".
Ref. gráf.: Palacio Retiro pág. 138



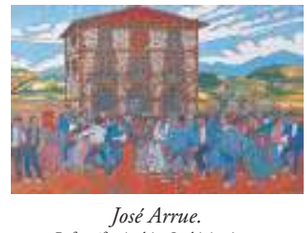
"Jugadores de cartas".
Ref. gráf.: Pintura vasca, pág 44



"Mutil dantza".
Ref. gráf.: Arte popular vasco, pág. 9



"Muchacha sentada".
Ref. gráf.: Pintores Vascos, 3 pág. 74



José Arrue.
Ref. gráf.: Archivo Iñaki Aguirre.

30. Véanse citas sobre tales juicios contradictorios en J. SAENZ DE GORBEA, *Los hermanos Zubiaurre*. T. V. num. 87, Bilbao, marzo 1982.
31. P. MANTEROLA, «Notas sobre algunos pintores inolvidables». En *XX. Mendeko Euskal Pintura. Pintura Vasca siglo XX.* Kutxa, Donostia 1999, p. 23.
32. Takeschi MACHIZUKI, *Ramón de Zubiaurre. El pintor y el hombre.* Bilbao 1980, p. 20.

JUAN ECHEVARRÍA



"Autorretrato".
Ref. gráf.: Pintores y Escultores vascos de ayer, hoy y mañana. Juan Echevarría I, pág. 64



"Ávila".
Ref. gráf.: Pintores y Escultores vascos de ayer, hoy y mañana. Juan Echevarría II, pág. 225



"Unamuno con una cuartilla blanca".
Ref. gráf.: Pintores y Escultores vascos de ayer, hoy y mañana. Juan Echevarría III, pág. 81

"Retrato de Valle Inclán".
Ref. gráf.: Pintores y Escultores vascos de ayer, hoy y mañana. Juan Echevarría II, pág. 232





"Retrato de Azorín".
Ref. gráf.: Pintores y Escultores vascos de ayer, hoy y mañana. Juan Echevarría I, pág. 87

"Don Pío".
Ref. gráf.: Pintores y Escultores vascos de ayer, hoy y mañana. Juan Echevarría V, pág. 51





"La Concha de San Sebastián".
Ref. gráf.: Pintores y Escultores vascos de ayer, hoy y mañana. Juan Echevarría V, pág. 43

(1909-1910) navegó por los mares de Europa y América, volviendo con un apetito insaciable de pintar temas marineros.

En 1910 expuso sus pinturas en la Exposición de Arte Regional de Bilbao, un acontecimiento en el que germinará la Asociación de Artistas Vascos en cuyo evento participó Tellaeche. Desde entonces lienzos «marinos» del pintor vergarés aparecen año tras año en casi todas las muestras en que participan artistas vascos durante las dos décadas siguientes.

La actividad del artista vergarés, su autoridad y su influencia se alargaron hasta la época de la República, en la que llegó a la presidencia de la Sociedad GU, para oscurecerse luego, emigrando a Perú donde murió.

Probablemente más marino que pintor, Tellaeche pintó siempre lo que sentía, lo que embargaba su alma de emoción y de nostalgia:

- puertos,
- veleros,
- barcas,
- grumetes,
- hombres y mujeres del mar.

Tal vez intuyó que era ésa su tesitura artística y no le era permitido transgredir esos límites. Entusiasta de las novelas de Conrad al que había traducido, le gustaba explicar en qué consistía la auténtica pasión por el mar: «Los barcarolistas no hacen más que ver; y el mar no quiere ser mirado, sino navegado y luego sugerido». Y esto es lo que Tellaeche lograba: sugerir, sugerir como Gauguin. Aguas de Lekeitio, velámenes y mástiles cantábricos, marineros vascos… pero siempre con una superación evidente de lo folclórico, con un aire cosmopolita no muy distante de la vanguardia europea.

* * *

Claro está que todos estos pintores vascos están lejos de las audacias del maestro de Tahití, de un Serusier, de un Bernard e incluso de las apacibles y armoniosas composiciones con las que tapizaba sus lienzos el pincel de Maurice Denis. Da la impresión de que todos estos pintores vascos eran sensibles a la belleza sugerente de los modelos franceses, pero que a ninguno de ellos parecía convencerles la filosofía simbolista con la que Gauguin y Denis habían pretendido fundamentar su movimiento.

Añadamos también que, si en los artistas vascos que regresaban de París con la lección aprendida se observa cierta resistencia a abandonarse sin reticencias a los principios simbolistas, es comprensible que las fuerzas vivas de la sociedad bilbaína (salvo contadísimas excepciones) estuvieran poco convencidas del valor perenne de aquellas novedades, y que, consiguientemente, en la célebre exposición bilbaína de 1919, promovida por la Asociación de Artistas Vascos, se perdiera la ocasión de adquirir una veintena de cuadros de Gauguin (salvo *Las lavanderas de Arles*, que hoy honra el Museo), que su propietario, Paco Durrio, ponía a la venta.

7.

■ UNA SALIDA HACIA DELANTE: LA FIEREZA CROMÁTICA

Si el Simbolismo era una reacción radical, un giro de 180 grados en cuanto movimiento ideísta y espiritualista frente a la esclavitud de la retina que había significado el Impresionismo, el Fauvismo o *Fierismo* puede ser considerado, al contrario, como una «salida hacia adelante» sobre los presupuestos estéticos de Monet y Renoir. Los impresionistas habían hecho gala de una nueva y especialmente aguda sensibilidad de la retina, y por ello pueden considerarse como los representantes artísticos de un sector de la ciencia óptica y de sus célebres descubrimientos en aquellos años del siglo XIX, que luego tuvieron también su correspondiente interpretación filosófica en las ideas de Henri Bergson.

Pero un grupo de la nueva vanguardia –los Fauves– despreció olímpicamente ese pretendido sentido agudo de la visión impresionista, ese empeño por descubrir el matiz luminoso y cromático. Querían traducir la sensación, no analizándola, como los impresionistas, sino intensificándola brutalmente. Repudiaban los elementos intelectuales (la composición, la matización del color), y buscaban la máxima simplificación e intensificación sustituyendo a la composición la yuxtaposición, a la línea el segmento. El efecto final es el de una indiscreción que dista del tacto impresionista tanto como de la reserva clásica. Este grupo, Matisse, Dufy, Marquet, Rouault, Vlaminck, Derain y Friesz, en ese primer momento fueron una explosión de sensualismo sano en el marco simbolista y espiritualista del momento.

Lo que buscaron fue la exageración máxima de los colores como medio de expresar su visión ante lo real, una nueva visión que quizá era menos fisiológica que psíquica y moral. En ellos existía, más o menos camuflado al principio (más evidente después, sobre todo en Rouault), un cierto expresionismo; y de hecho, fue enorme el impacto que sobre ellos causó la arrebatada pintura de Van Gogh. Y no es de extrañar que, simultáneamente a este grupo de pintores franceses, en Alemania aparecieran los primeros expresionistas con una pintura distinta pero, en cuanto a lo formal, igualmente violenta.

Los *fauves* no buscaban lo discreto sino lo estentóreo. Si el artista había sorprendido un leve matiz sanguíneo en una carnación había que vacíar allí el bermellón más vibrante de la paleta. Si Matisse había advertido una tonalidad verde en la sombra gris de una nariz, había que poner allí un verde chillón por el que la figura tendría que denominarse «el retrato de la raya verde». No interesaba la exactitud de los matices, ni la conjugación de los tonos, y mucho menos la composición. Había que comunicar la primera impresión con pinceladas que cayeran sobre el espectador como zarpazos de una fiera. Tales fueron los *fauves*,[33] aquellas «fieras» que se echaron al ruedo del Salón de Otoño de 1904 con la intención declarada de devorar la sensibilidad de más de un cristiano conservador. Huelga decir que con el paso de

los años todos ellos regresaron a una pintura equlibrada y serena, sobre todo Matisse que, al fin de su vida, declaraba que la buena pintura era la que trasmitía esa impresión de paz, quietud y satisfacción que comunica la ocupación de un buen sofá.

¿A cuántos artistas vascos, testigos de aquella novedad parisina de un siglo inicial, iba a conquistar la nueva estética?

Francisco Iturrino

Solo *Francisco Iturrino (1864-1924)*, santanderino (de origen vasco, eso sí) dotado de un carácter independiente y una vehemencia dionisíaca, que viajó a Bélgica en el momento en que el Círculo de l'*Essor* rompía amarras académicas, y también repetidas veces a París donde entabló amistad con Picasso y Matisse, y se dejó ganar por aquel espíritu vertiginoso de Montmartre.

Aunque pintó algunos paisajes, su género preferido fue la figura. Expuso:

- *Fiesta flamenca,*
- *Mujeres a caballo* en el Salón de Otoño de 1903.

Siguió con una serie de exposiciones anuales en París (el Salón de Otoño de 1911 le expone 28 lienzos), y luego por diversas ciudades de España; acompañó a Matisse en sus viajes por Andalucía (1910-1911) y en Enero de 1912 a Tánger, donde pintaban a veces los mismos temas.[34]

Iturrino practicó el grabado (el Museo de Bilbao posee 52 planchas para aguafuertes), pero, sobre todo, fue un colorista entusiasta de la estética *fauve,* y en cierto modo su precursor; y fiel a esa estética independiente y frenética, volvía continuamente a sus temas preferidos:

- gitanas abigarradas,
- bodegones, interiores ornamentados,
- y jardines exuberantes.

Pintaba con atropellada factura, temas que no le interesaban por sí mismos, sino por la ocasión que le ofrecían para desatar sus arrebatos cromáticos. En tierras salmantinas y andaluzas abordó temas más ruralistas:

- reses bravas,
- caballos,
- mayorales.

Entonces su paleta se ennegrecía algo más, acercándose a una visión zuloaguesca.

Juan de Echevarría

Por un prurito de clasificación, junto a Iturrino suele colocarse a *Juan de Echevarria (1875-1931)*, y no hay duda que algunos de sus retratos –como el de Unamuno–, la chillona luminosidad de sus paisajes castellanos, el intenso y desbordante colorismo de sus bodegones nos remiten a maestros franceses. Pero, no hay que engañarse: lo que define a Echevarría no es la imitación de los *fauves*, sino su indómita originalidad, una autonomía cimentada en la cultura que poseía y en la honda intelectualidad con la que fundamentaba su pintura.

Le situamos aquí en este capítulo del fauvismo; pero añadamos que su cuidado de la composición y de la armonía tonal, y su esmero en amarrar con trazo firme las formas en los personajes que retrataba, le alejan sensiblemente del fauvismo ortodoxo.

Gustavo de Maeztu

Otro tanto puede decirse de *Gustavo de Maeztu (1887-1947)*, un vitoriano a quien puede considerarse como navarro por haber residido largo tiempo en Estella donde murió y en cuyo museo se guarda gran parte de su obra. Humanamente, era un personaje que ejerció con gusto diversas profesiones: torero, escritor de folletines, poeta; en todo caso, un trotamundos excéntrico que se deleitaba escandalizando al público timorato. Ha sido calificado como el «último romántico». Maeztu llama la atención por la fantasía e imaginación de las que hace gala en sus lienzos.

Se formó en París, residió algún tiempo en Inglaterra, donde su hermano Ramiro era corresponsal de *El Heraldo* de Madrid. Entre 1910 y 1936 se extiende su etapa más fecunda y de mayor actividad, que le llevó a colaborar con la Asociación de Artistas Vascos y a realizar frecuentes viajes recorriendo toda España y pintando sus paisajes y tipos populares. De esos años datan algunas de sus obras más interesantes como:

- *Los novios de Vozmediano*,
- *La tierra ibérica*,
- *El ciego de Calatañazor*,
- *Eva*.

Eva es una figura femenina que asustó a muchos críticos por romper todos los esquemas ideales y académicos, pero quizá de gran fuerza simbólica, diseñada con un dibujo potente que construye formas rotundas, colores suntuosos y luces misteriosas.

- En la Casa de Juntas de Gernika se conserva un tríptico titulado *Lírica y Religión*, que alguien ha calificado de «verdadera araucana compositiva de fuerza épica».[35]
- Especialmente notable por su acertada composición es el titulado *Mujeres del mar* (Diputación de Bizkaia).
- Del mismo sentido épico se puede también hablar por la descomunal grandeza física y la expresión de angustia reprimida de las cuatro matronas que componen el cuadro *Las Samaritanas.*[36]

En sus lienzos todo está ensombrecido por unos colores densos y matéricos, y sus figuras están siempre ceñidas por un dibujo grueso y oscuro que no da paso a la luz solar.

En su mejor pintura –escribe P. Manterola– «alienta la rudeza de las cosas primitivas que Maeztu prefería, la suntuosidad ardiente del color, la grandeza y pesantez del dibujo y el carácter legendario de sus composiciones, que resuelve en un alto simbolismo la dimensión decorativa que comúnmente se le atribuye».[37]

Su etapa estellesa será, por el contrario, bien distinta. Es el «Maeztu de la posguerra» que conocerá una cierta decadencia de sus facultades.[38]

Gustavo de Maeztu



"Autorretrato", 1900.
Ref. gráf.: Archivo Sahats.



"San Marcial. Romería en Irun".
Ref. gráf.: Pintores y escultores vascos de ayer, hoy y mañana 2, pág. 87

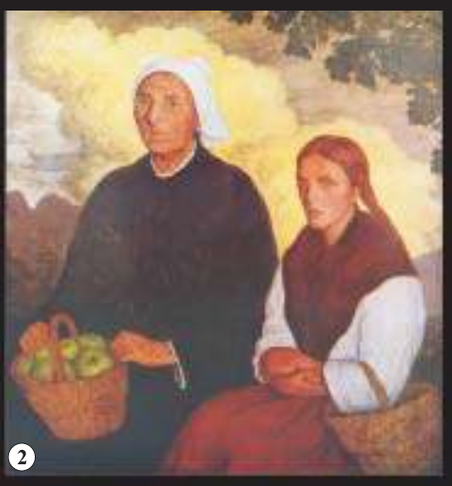


" Retrato de Ramiro de Maeztu".
Ref. gráf.: Alava en sus manos pág. 316

33. La denominación de *fauves* (fieras) fue puramente ocasional y anecdótica. En su exposición de Otoño 1904, el periodista L. de Vauxelles exclamó al contemplar una estatuita clásica en medio de la sala donde se hallaban colgados esos cuadros: *Donatello au milieu des fauves* («Donatello en medio de las fieras»)
34. Sobre esta estancia de Iturrino y Matisse en Marruecos, v. los trabajos de Kosme de BARAÑANO, *Francisco Iturrino. Obra gráfica.* Vitoria 1988; también «La relación Iturrino y Matisse». En V. V., *Francisco Iturrino. Exposición.* Kutxa 1996, pp. 53-63.
35. K. de BARAÑANO, J. Gz de DURANA y Jon JUARISTI, O.c., p. 287.
36. Sobre las líneas de composición de los cuadros de Maeztu, y su impresión de cansancio, quietud y derrota, v. K. BARAÑANO, J. Gz de DURANA, O.c., p. 290.
37. P. MANTEROLA, M. SANCHEZ ORTIZ y J. ZUBIAUR, «Gustavo de Maeztu». En *Panorama* 6.
38. Carmen ALEGRIA GOTI, «Pintores contemporáneos». En *Historia del Arte en Navarra*, n. 37. Ed. Diario de Navarra.

El Simbolismo. Los Zubiaurre


1


2


3


4


5

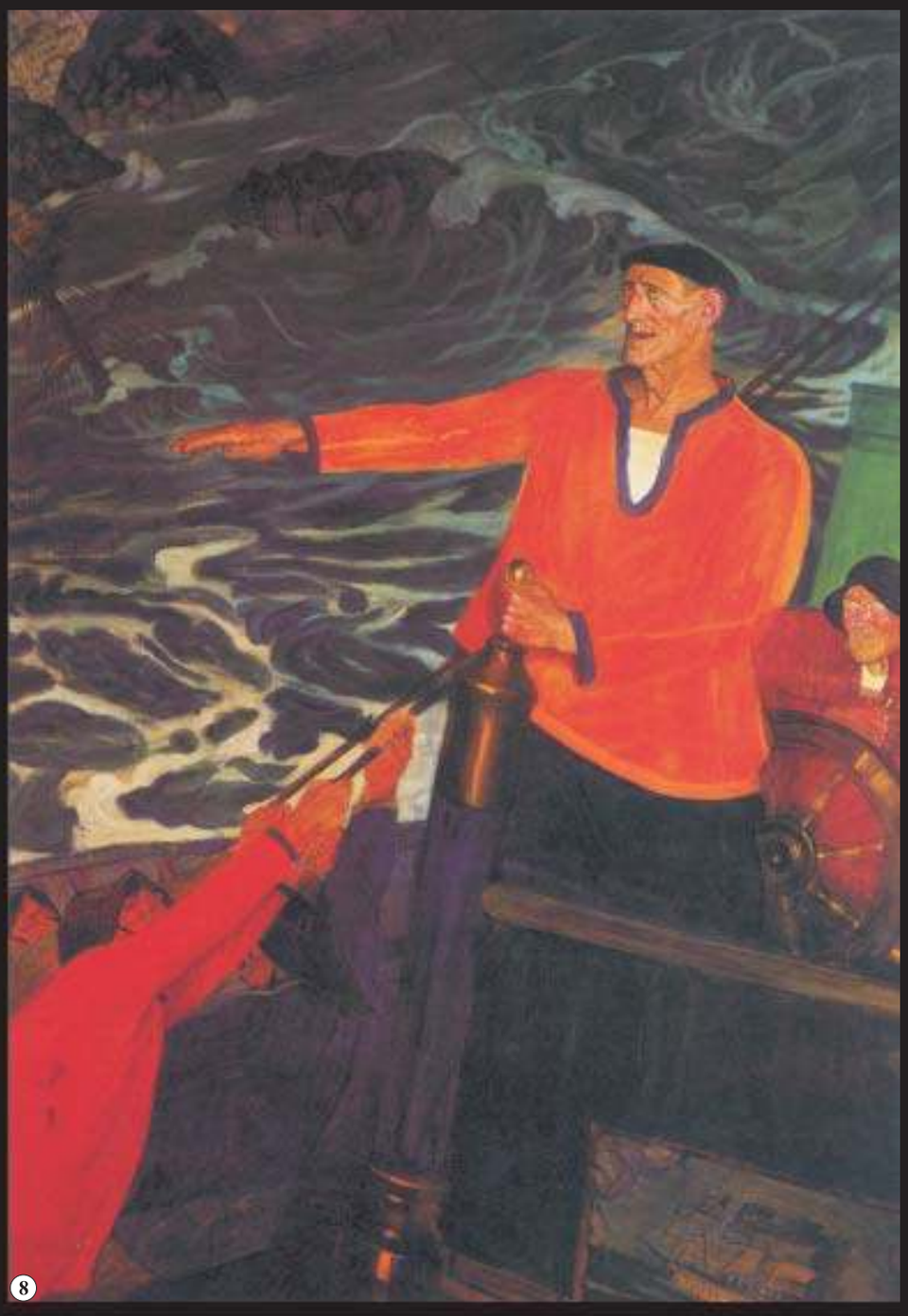

6

1.-"Dulcísima Mirentxu". Ramón. 2.-"Viejas leyes, nueva flor". Valentín. 3.-"Hogar vasco". Ramón 4.-"Costa cántabra". Valentín. 5.-"Jóvenes merendando". Ramón. 6.-"Salida de las lanchas". Valentín. 7.-"Los segovianos de la bola". Valentín. 8.- "El marinero Shanti Andia". Ramón. 9.-"Romería vasca". Valentín. 10.-"Procesión". Valentín. 11.- "Pescadores en Ondarroa". Ramón. 12.-"Bertsolaris". Valentín.


7


9


10


8


11


12

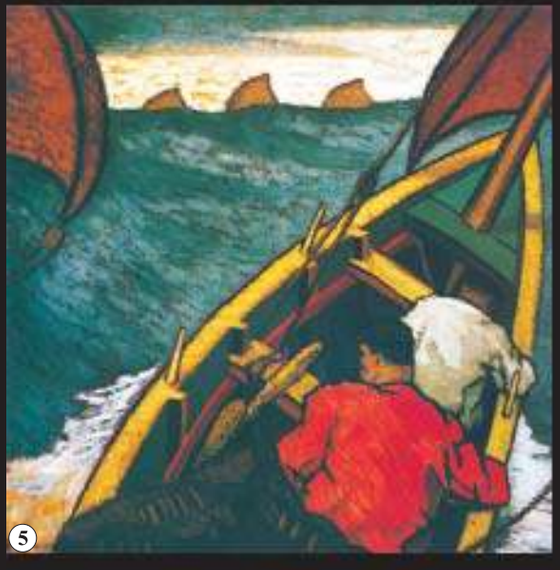
El Simbolismo. Tellaetxe


1


2


3


4


5


6


7

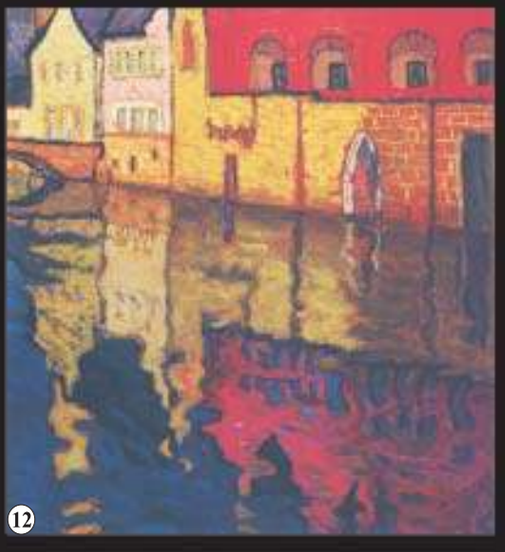
1.- "Reflejos", 1920-21. 2.- "El tuerto de Lekeitio", 1919. 3.- "Arrantzale con boya", 1919. 4.- "Txo", 1921. 5.- "Faenando". 6.- "Remero", 1919. 7.- "Mástiles y velas", 1932. 8.- "Maternidad". 9.- "Maternidad". 10.- "Rincón del puerto", 1921. 11.- "El puerto", 1924. 12.- "Canal de Brujas", 1922. 13.- "Puerto de Bermeo".


8


9


10


11


12


13

Los Fauves. Iturrino


1


2


3

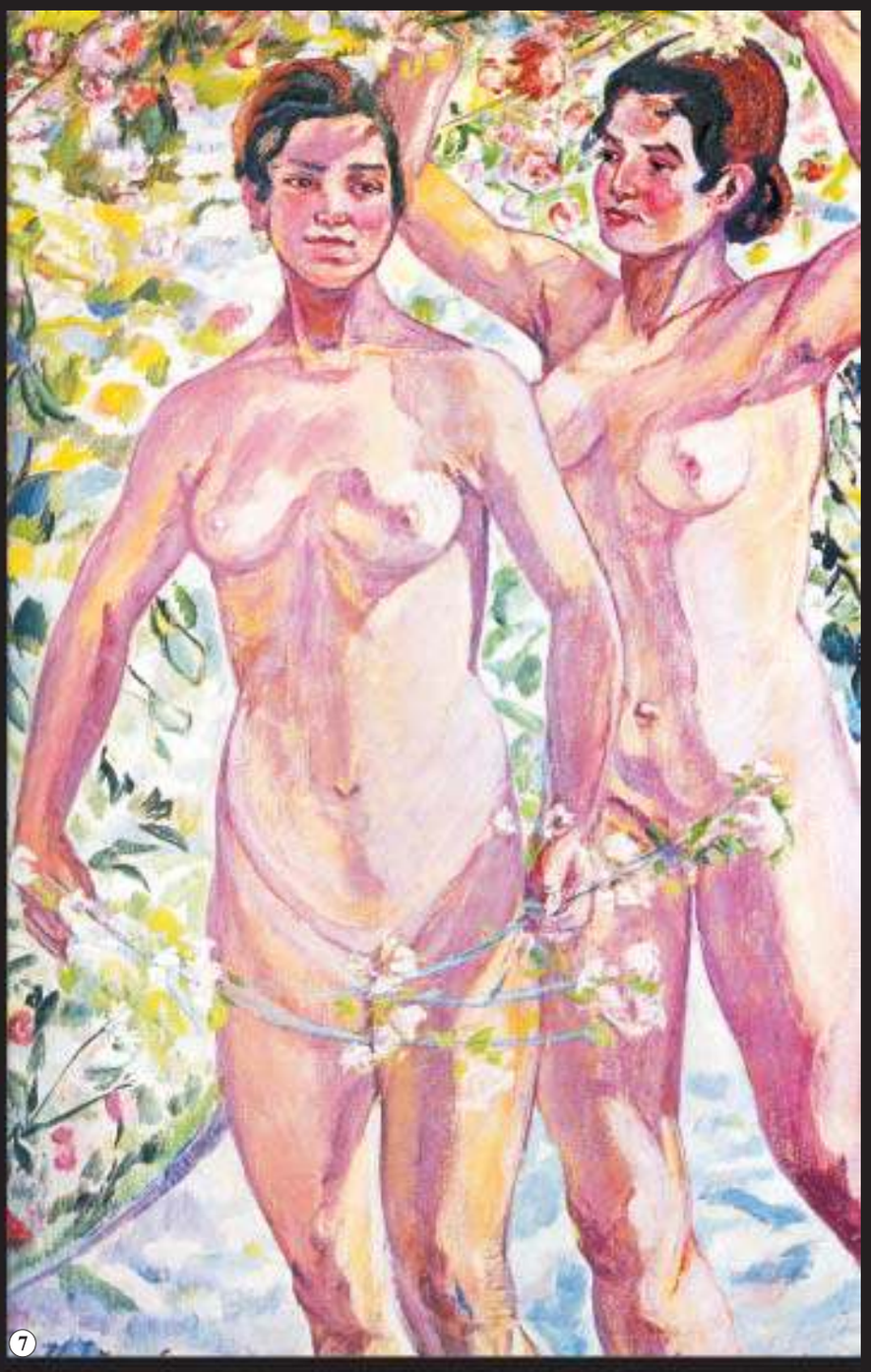

4


5

1.- "Bodegón español". 2.- "Jardín con surtidor". 3.- "Jardines de Málaga. La Concepción". 4.- "Desnudos en carrera". 5.- "Potros en el campo". 6.- "En el Moulin Rouge". 7.- "Mujeres desnudas en el campo". 8.- "Manola fauve". 9.- "Gitanos". 10.- "Fiesta flamenca".



6



7



8



9



10

Los Fauves. Echevarría

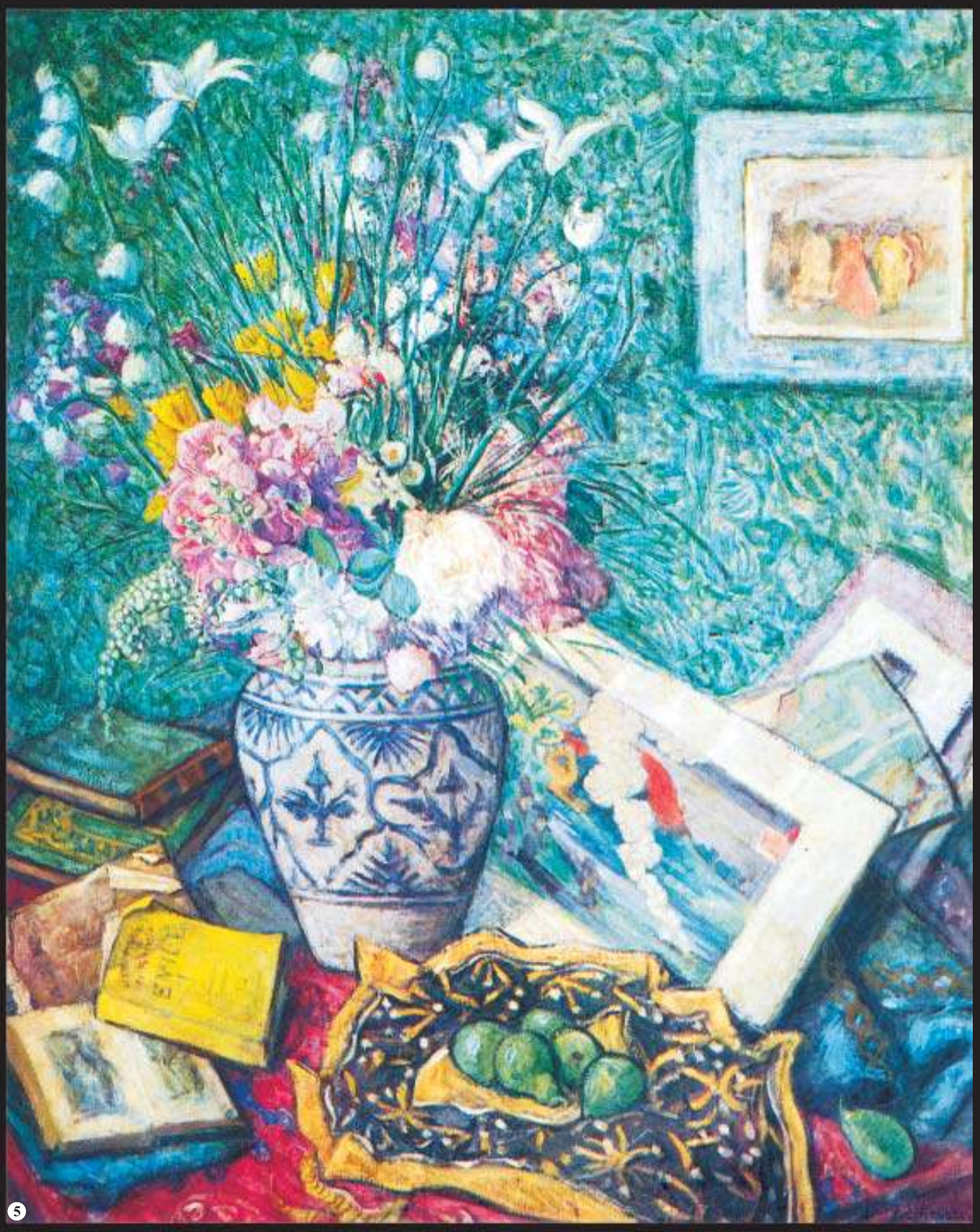

1


2

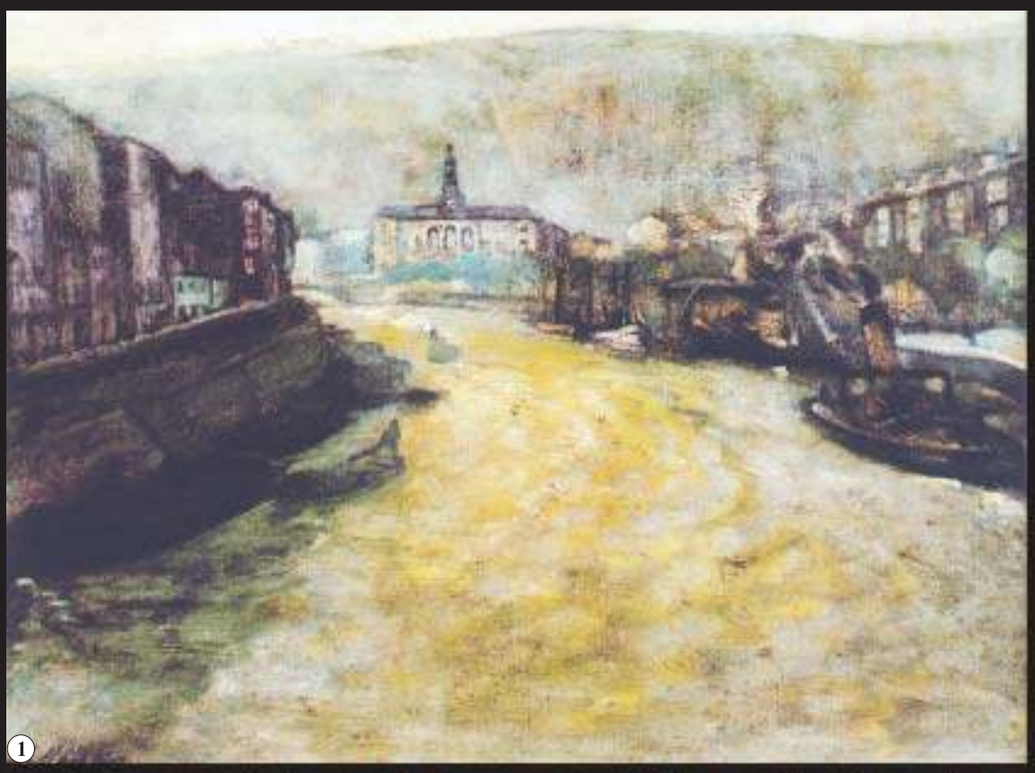

3


4

1.- "Mestiza desnuda". 2.- "Puente de Ondarroa". 3.- "Merienda vasca". 4.- "Gitanos". 5.- "Florero, libros, estampas y peras verdes".



Los Fauves. Maeztu


1


2


3

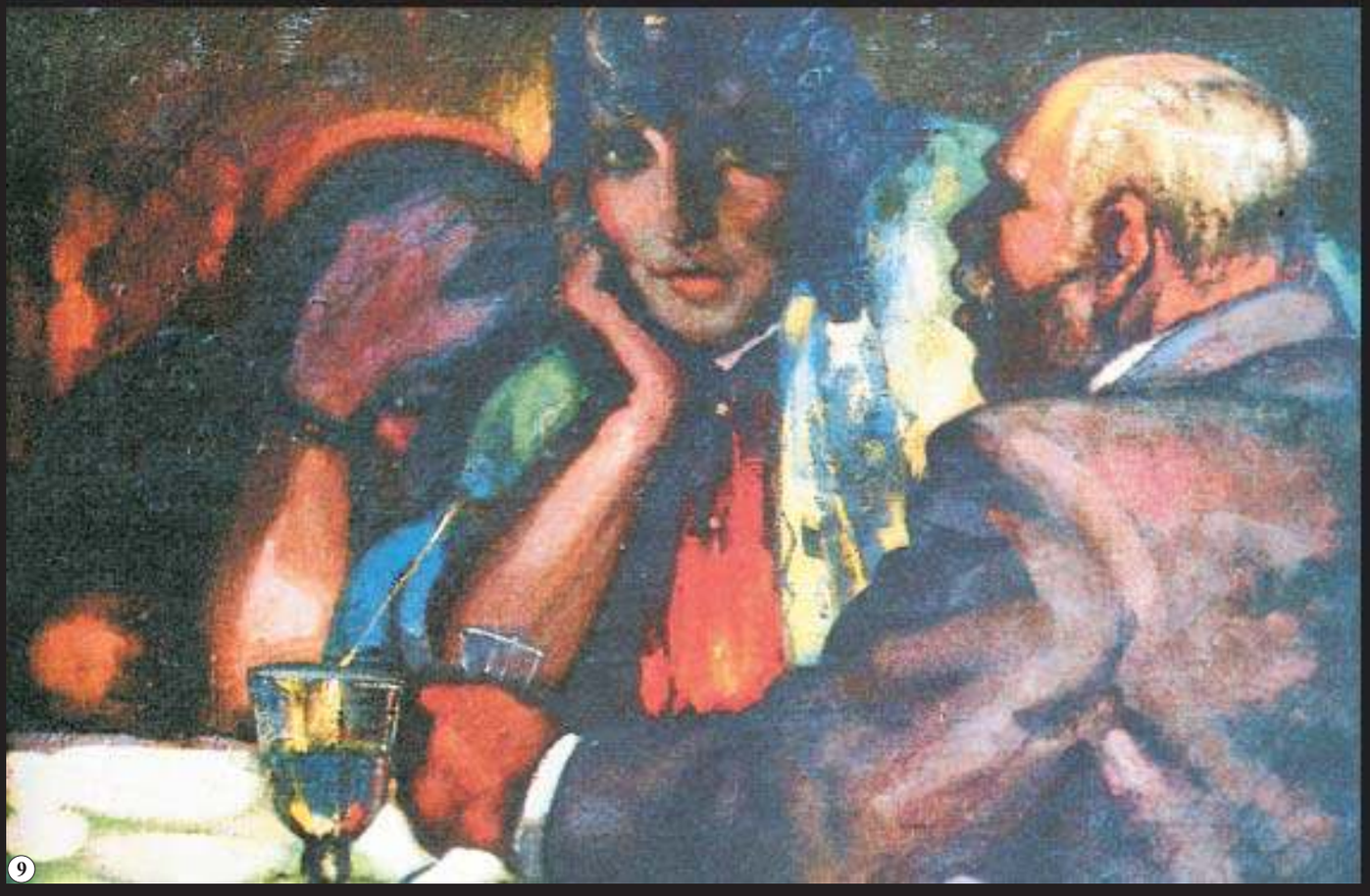

4


5


6

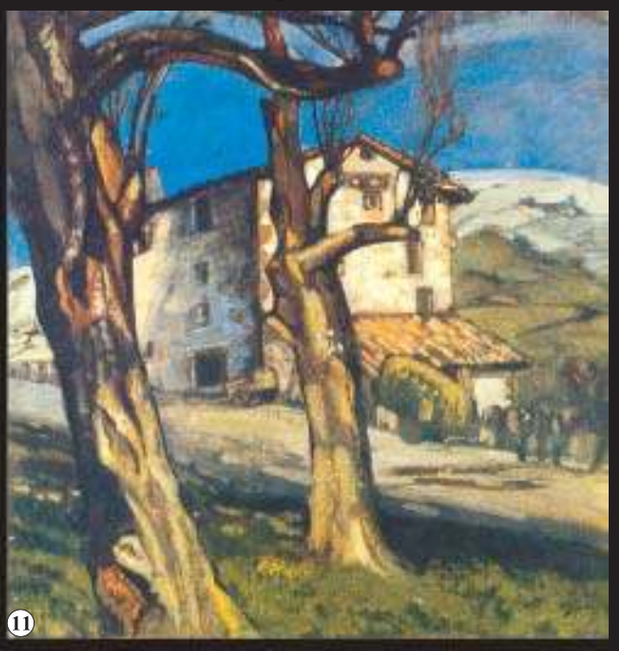

7


8


9

1.- "Ayuntamiento de Bilbao". 2, 3, 4, 5, 10 y 12.- Detalle de "Los novios de Vozmediano". 6.- "Mi hermana María". 7.- "Las samaritanas". 8.- "Bailarina", 1900. 9.- Óleo. 11.- "Paisaje". 13.- "Café de la Paix", 1918. 14.- "Vuelta de la guerra", 1938. 15.- "Eva", 1915.


10


11


12


15


13


14

8.

■ Escultores modernistas

Se ha observado con razón que la fecha emblemática del 98, que trajo cambios en algunos aspectos de la vida social, política y literaria en España, no provocó ninguna crisis de particular relieve en el terreno de las expresiones plásticas. Más bien, al contrario, siguió predominando, como si nada hubiera pasado, la escultura histórico-conmemorativa acentuando quizá algunos rasgos realistas, pero manteniendo casi siempre el valor semántico convencional de determinadas figuras y motivos alegóricos.

Por otra parte, ateniéndonos a una posible evolución del lenguaje formal que respondiera al estilo modernista tal como le vemos en la pintura, apenas puede hablarse de esculturas de este tiempo en las que podamos sorprender «una disolución de la superficie escultórica en aras de sugerir efectos evanescentes de la materia, táctiles, pictóricos o decorativos».[39] En comparación, pues, con las otras artes plásticas, en la mayoría de los monumentos escultóricos de este período no es fácil advertir cambios que puedan considerarse paralelos a los que se estaban dando en la arquitectura y en la pintura.

Sin embargo, en Vasconia debemos subrayar la presencia de dos egregias excepciones, a las que ya nos referimos en el capítulo anterior cuando, citando los nombres de Paco Durrio y Nemesio Mogrobejo, dijimos que es en el ámbito del modernismo, donde debemos situar a ambos artistas.

Dado que Durrio pasó toda su vida en París y que Mogrobejo murió prematuramente, se comprende que para la tarea de levantar monumentos recordatorios y encomiásticos (campo en el que se concretaba la labor de los más célebres escultores del momento) también en Euskal Herria se prefiriera recurrir a artistas de prestigio, aunque fueran foráneos. Empezaremos, pues, por reseñar las obras que estos artistas realizaron en las ciudades del País Vasco.

Gabriel Borras y Abella

Monumento a la Batalla de Vitoria. Una de las obras más representativas de esta época es el monumento a la Batalla de Vitoria, que levantó en una céntrica plaza de esta capital *Gabriel Borras y Abella (1913)*. Este escultor que se había formado en el taller de Mariano Benlliure, realiza aquí «una epopeya narrativa muy similar a la acostumbrada por el célebre escultor valenciano». [40]

● Escultores foráneos

Miguel Blay

Monumento a Victor Chávarri. Fundador de la empresa Vizcaya, fue confiado a este escultor que contaba entonces de gran predicamento. Consta de un busto de bronce, ceñido por una rama de roble, símbolo de fuerza creadora, que descansa sobre un enorme bloque de mármol blanco. Ante el monumento destaca, fundido en bronce, por un lado, un grupo de dos obreros; y en el lado opuesto, una figura femenina ofrece una corona de flores. Fue inaugurado el 23 de diciembre de 1903.

Agustín Querol

Monumento de doña Casilda Iturrizar. Fue solicitado al escultor **Agustín Querol** para alzar el *Monumento de doña Casilda Iturrizar*, a la memoria magnánima promotora de la cultura y el bienestar de la Villa. El monumento fue inaugurado el 19 de agosto de 1906, en el parque que lleva su nombre, y sobre un pedestal al que se adhieren varias figuras alegóricas y en el que destaca en relieve el rostro de su marido, se alza el hermoso busto de la homenajeada.

Monumento a Pedro Viteri, en Arrasate-Mondragón (Gipuzkoa), se erigió para honrar la memoria de un hijo del pueblo, gran promotor de escuelas en Gipuzkoa, fue financiado con suscripción popular. Entre quince proyectos, fue elegido el presentado por el *equipo de Piqué, Molina y Ríu*, que seguía el esquema entonces usual en este tipo de estructuras: basamento de piedra, columna o pilastra, y escultura o busto coronando el monumento. Aquí junto al basamento (0,90 m) se ven dos niños absortos en la lectura. En el frontis del soporte (3,40 m de alto) un obrero de robustos rasgos, ofrece un ramo de laurel a Viteri, cuyo busto corona el monumento. Fue inaugurado el 29 de junio de 1911.

Otros monumentos

No consideramos necesario detenernos a describir otros monumentos de la época que, por diversas causas han desaparecido. Solo citaremos dos, que debieron ser especialmente llamativos:

- **Monumento a Dugiols Balanzátegui**, un héroe de la guerra de Filipinas (1897), esculpido por **Lorenzo Fernández Viana**. Se la dedicó la villa de Tolosa en 1901, fue destruido clandestinamente en 1937.
- **Monumento a los ediles de Zubieta**, con mayor escenografía. Fue realizado por **Piqué** en San Sebastián en recuerdo de la quema de la ciudad, al celebrarse el primer centenario del suceso, y que, además de un recuerdo honroso para los famosos ediles que en Zubieta decidieron la reconstrucción de la ciudad, contenía una estatua de la reina Maria Cristina de Habsburgo. Fue inaugurado el 1º de setiembre de 1913.

● Escultores vascos

Más justo y oportuno que este recuento de obras escultóricas salidas de talleres de diversas regiones hispánicas, nos parece prestar atención a los dos grandes artistas vascos que acabamos de recordar: Durrio y Mogrobejo.

Francisco Durrio

Francisco Durrio (Bilbao 1876-Paris 1940) ha sido casi un desconocido en la historiografía vasca hasta fechas recientes en que se ha investigado sobre su personalidad, su vida y su obra.[41] Fernandez Olivier nos informa bien sobre su personalidad física y moral: «Era muy pequeño, redondo, de temperamento original, sincero y enamorado del arte, y muy generoso con sus colegas». Por otros testimonios sabemos que procedía de una familia francesa (su verdadero apellido era Durrieu) y que vivió en París toda su vida; que estaba dotado de un extraordinario gusto para la decoración, y que su tarea creativa se aplicó a lo que se ha llamado artes menores. Montó sus hornos en Saint-Prix, cerca de París, y más tarde trasladó su taller a Montmartre. De ese taller salieron vasijas, jardineras, objetos de cerámica, bellísimas joyas. Su fama de artista quedó consagrada en una gran exposición que le dedicó la manufactura de Sèvres. En todo su trabajo siguió los cánones del arte modernista.

Son deliciosas sus obras de **pequeño formato** que posee el Museo de Bilbao:

- *Cabeza de Cristo*, (museo de Bellas Artes de Bilbao)
- *Fuente*,
- *Gran placa circular* en relieve, (Museo de Bellas Artes de Bilbao)
- obras de orfebrería (Museo Español de Arte Contemporáneo).

En cuanto a esculturas de **gran formato**, Bilbao posee dos obras notables.

Monumento a Juan Crisóstomo de Arriaga, músico bilbaíno encargado por el Ayuntamiento, en 1906, le costó un proceso por malversación de fondos; y cuando fue expuesto, provocó un escándalo. Durrio tardó ciertamente muchos años en dar por terminada la escultura.

La «excesiva desnudez» de la figura escandalizó a cierto sector del público bilbaíno y su exhibición se retrasó, hasta que el monumento fue inaugurado en 1932.

Este monumento –dice Gaya Nuño– «es el primero que rompe con el uso de la época, con una parquedad casi expresionista al simbolizar un homenaje pero sin la figura del homenajeado». Alzada sobre un firme basamento en el que se inscribe un pequeño relieve de rostro oriental y simbólico, la figura de una musa atlética, de rotundos volúmenes simbolizando plenitud de vida y de inspiración, se yergue sobre sus pies abrazando o destrozando una lira contra su pecho, y alzando al cielo su protesta por la muerte prematura del

músico (Arriaga murió antes de cumplir sus 20 años).

Monumento sepulcral de la familia de Cosme de Echevarrieta. Una obra menos conocida por estar situada en una capilla de la necrópolis de Getxo. Es una estatua de San Cosme, flaco y extremadamente larguirucho, de pie sobre la tumba en actitud meditabunda y con una calavera entre las manos. En el simbolismo expresionista de esta escultura hay que ver tal vez la primera y audaz irrupción del nuevo arte europeo en Euskal Herria.

Nemesio Mogrobejo

De este mismo expresionismo hay que hablar cuando reseñamos la obra del malogrado *Nemesio Mogrobejo (1875-1910)*. Nacido en Bilbao, aprendió modelado en el taller de Federico Sáenz, y de allí le sacó Paco Durrio para llevarlo a París. En la capital francesa hizo dos cosas trascendentales en su vida: asimilar la fuerza del modelado de Rodin, y enamorarse perdidamente de una condiscípula austríaca, Paula Scheneck, con la que emprende un apasionado viaje en 1897. Al año siguiente muere Paula, y esa muerte está quizá en la raíz de esa fuerza impetuosa, desesperada y melancólica que el escultor va a poner en su obra. Él mismo, consumido de tuberculosis, muere pocos años después (1910), malogrando una carrera artística brillante. Gaya Nuño y Eugenio d'Ors opinaron que, de haber vivido más, Mogrobejo hubiera alcanzado una grandeza paralela a la de Rodin.

Cuando Mogrobejo regresó a Bilbao, modeló dos desnudos espléndidos:

- **Eva**, su robusta anatomía tiene evidentes resonancias de Rodin; y los acusados acentos de su modelado, en cierto modo, prolongan el estilo de Carpeaux, sin alcanzar la simplificación volumétrica de un Maillol.
- **Despertar**. Lo mismo que de la anterior puede decirse de esta estatua masculina que simboliza el retorno a la vigilia.
- **Muerte de Orfeo**. En 1904 Mogrobejo marcha a Florencia y trabaja en esta obra conservada hoy, como las dos anteriores, en el Museo de Bilbao. Este relieve, modelo de composición, presenta a tres ménades desnudas de cuerpos recios, lanzándose con sus punzones sobre el infeliz y enamorado Orfeo, conforme al viejo mito. «Con todas sus adherencias decimonónicas, patentes e indudables –opina Gaya Nuño– ésta es una de nuestras primeras obras escultóricas dignas de la adscripción al actual siglo. Hay en ella un movimiento y una tensión hasta entonces desconocidos, de dinamismo veraz, de carnaciones briosas, los cuerpos matizados con un inédito amor, con infinito cuidado de los perfiles femeninos».[42]

Aunque Eugenio d'Ors decía que Mogrobejo le parecía estar más cerca de Canova que de Miguel Ángel, si tenemos en cuenta que el dinamismo y el brío de estas figuras nacen de las manos de un artista que no ha cumplido los 30 años, en esa coyuntura de principios de siglo en que predomina el decorativismo modernista, tendremos que reconocer que Mogrobejo, si hubiera vivido unos años más, habría desembocado en un expresionismo de la más alta tensión y calidad artística. Unamuno elogió sobre todo la fuerza, la hondura espiritual, la adustez y la sinceridad de este lenguaje en el que veía la más exacta correspondencia con el alma vasca. Y tres años antes de la muerte del escultor, Zuloaga afirmaba: «Mogrobejo es para mí el primer escultor que hoy tenemos en España». Lo decía cuando en España reinaban los nombres de Mariano Benlliure y Agustín Querol.

Resumiendo la presentación de ambos artistas, ha escrito Marín-Medina: «Los pasos iniciales de la nueva escultura en el País Vasco no pudieron ser más importantes. Durrio es la presencia de formas auténticamente nuevas, y la aparición de conceptos renovadores. Mogrobejo cabalga entre el impresionismo escultórico de Rodin y un particular expresionismo que tanto le caracteriza, aproximando la escultura al símbolo estético puro».[43]

* * *

Después de estos dos nombres egregios nos vemos obligados a bajar el tono panegírico para mencionar a otros escultores, hijos de la tierra, que dejaron algunas obras no muy creativas ni innovadoras, pero quizá suficientemente dignas para poder afirmar que fueron preparando el camino a la generación siguiente, la que merecerá el nombre de «la gran *Escuela de la escultura vasca*».

Quintín de Torre

El más notable de este grupo es *Quintín de Torre (1877-)* un bilbaíno que fue, pensionado por la Diputación, a Barcelona y París. A pesar de su estancia, prolongada durante quince años en la capital de las novedades artísticas, no aportó nada especialmente nuevo, quizá porque su adicción a la talla policromada le vinculó excesivamente con la tradición hispánica, concretamente con la imaginería sevillana, y le sustrajo a la atención admirativa con la que entonces se miraban en Francia los mármoles de Rodin.

Torre sintió también la sugestión de un arte cercano a lo popular:

- *Niña pasiega*,
- *Cargadora bilbaína*,
- *Joaquina*,
- *Marino*, etc.

Se han apreciado especialmente sus bustos que parecen inspirados por un sentimiento étnico y social al mismo tiempo:

- *Pinche forjador*,
- *Cargador de muelle*, etc.

Le gustó asimismo usar el mármol policromado, en el que están trabajadas algunas de sus mejores imágenes religiosas:

- *Dolorosa,*
- *Descendimiento*.

Monumento a Aureliano Valle, es una de sus esculturas más logradas y expresivas, director de la Sociedad Coral bilbaína, situado en el parque de Doña Casilda Iturrizar, que inaugurado en 1922, anteriormente a la del monumento de Durrio a Arriaga, aunque quizá inspirado en él.

«El éxito que acompañó a Quintín de Torre, con el tiempo se ha desvanecido un tanto, quedando el artista hoy en su propio lugar de escultor honrado y seguro, con especial atractivo en sus creaciones más delicadas, sutiles y expresivas».[44]

Julio Echeandía Gal

Julio Echeandia Gal (1872-1943) fue un irunés que empezó a trabajar con buenos auspicios pues ya en 1898 ganó una Primera Medalla en la Academia de Bellas Artes de Munich donde hizo sus primeros estudios de plástica. Al año siguiente consiguió una Tercera Medalla en la Exposición Nacional de Madrid, y poco después una de bronce en la Exposición Universal de París.

- A Echeandía se le encargó *la Estatua del P. Mendiburu* que hoy se alza en la plaza de Oiartzun.

También se le deben otras esculturas enviadas al extranjero y numerosos bustos. Sus esculturas hoy pueden parecernos excesivamente convencionales, pero cuando se observan algunos de sus pequeños trabajos, no se le puede negar un dominio excepcional del modelado anatómico y un sentido notable de la gracia en las posturas y movimientos del cuerpo humano, por ejemplo:

- *Dos pilletes* que posee el Museo San Telmo de San Sebastián.

Finalmente se retiró a Irun en cuya Academia de Artes y Oficios hizo una meritoria labor como profesor de una generación de artistas.

Isidoro Uribesalgo

Isidoro Uribesalgo (1873-1928) fue sobre todo un fecundo imaginero. Nacido en Aretxabaleta, se inició en el dibujo en la Escuela de Artes y Oficios de Vitoria. Luego fue enviado a Roma, y durante diez años anduvo observando y estudiando a los grandes clásicos en museos italianos, para terminar completado su formación en París, donde no debió de aprender mucho. A su regreso, se instaló en San Sebastián.

Son obras suyas:

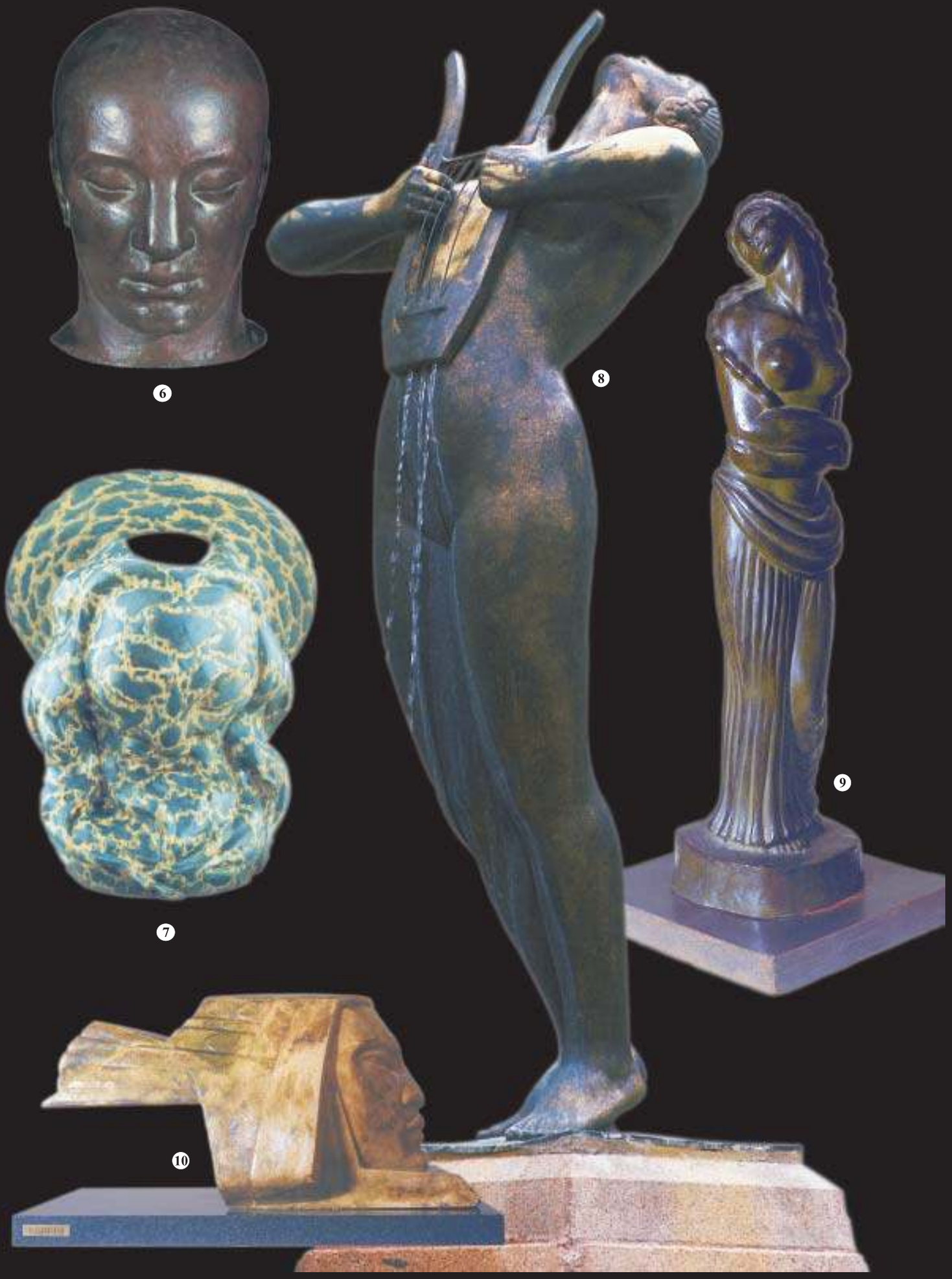
- **Fray Andrés de Urdaneta**, la estatua que se alza en una plaza de Ordizia. En realidad, el proyecto fue encargado por la Diputación Foral, cuando llegó la noticia de que en Manila se pensaba levan-

Escultores modernistas



772 — Historia del Arte Vasco IV

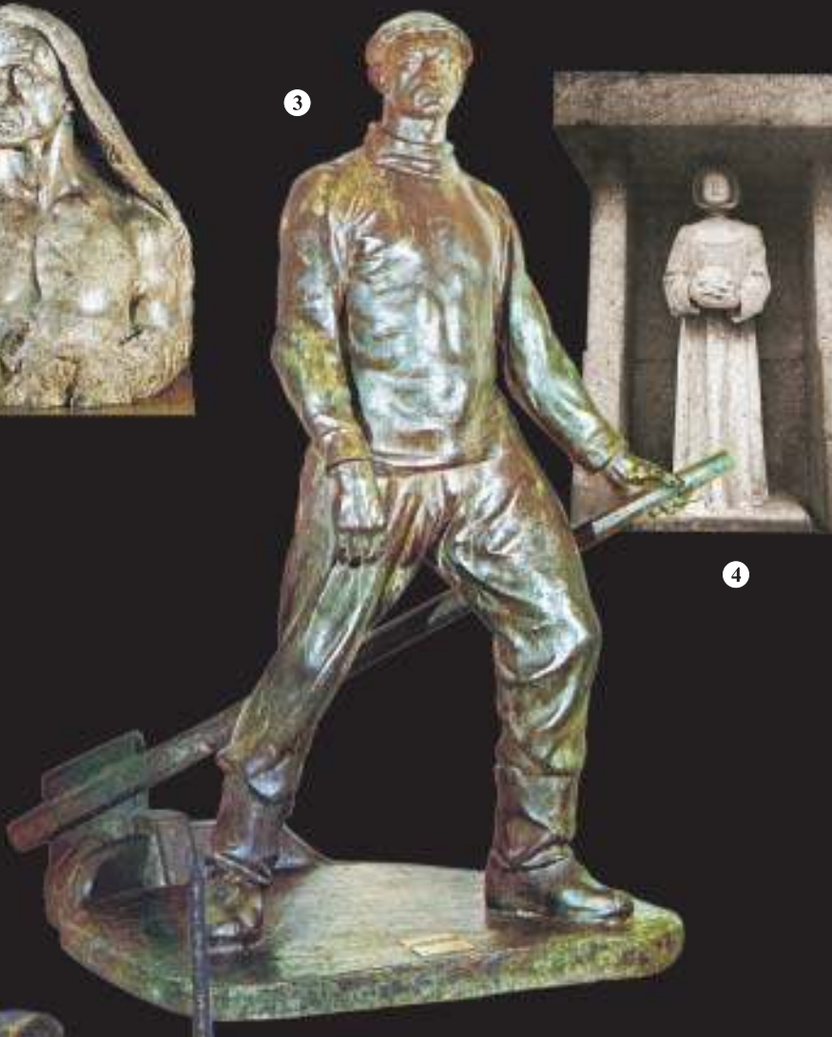
1.- "Risveglio", 1903. Nemesio Mogrobejo. 2.- "Hero y Leandro", 1910. Nemesio Mogrobejo. 3.- "Eva". Nemesio Mogrobejo. 4.- "Eva". Nemesio Mogrovejo. 5.- "La muerte de Orfeo". Nemesio Mogrobejo. 6.- "Máscara de hombre". Francisco Durrio. 7.- "Cabeza de Cristo". Francisco Durrio. 8.- Francisco Durrio y Madrón. 9.- "Homenaje a Arriaga". Francisco Durrio. 10.- Francisco Durrio



Escultores modernistas. Torres, Querol


1


2


3

4


5


6

1.- "Grumete". Quintín de Torre. 2.- "Cargador de Bilbao". Quintín de Torre. 3.- "El timonel". Quintín de Torre. 4.- Monumento funerario. Quintín de Torre. 5.- "Monumento a Víctor Chávarri", 1903. Esculturas en bronce de dos obreros, obra de Agustín Querol. 1907. 6.- "Amor profano". Quintín de Torre. 7.- "Monumento a Aureliano Valle". Quintín de Torre. 8.- "Monumento a la batalla de Vitoria" en Vitoria-Gasteiz. Gabriel Borras y Abellas. 9.- "Fray Andrés Urdaneta", 1916. Isidoro Uribesalgo. 10.- "Monumento a Casilda Iturrizar". Bilbao. Agustín Querol.



7

8



9



10

tar un monumento al conquistador Legazpi. ¿Por qué no levantar otra a su compañero de aventuras, sabio cosmógrafo y luego fraile agustino, hijo ilustre de Villafranca de Ordizia? Uribesalgo, comisionado al efecto en 1899, siguió el esquema consabido: basamento de mármol, pedestal con relieves en bronce representando episodios de la vida de Urdaneta, estatua del héroe, vestido con el hábito de su Orden, en actitud de evangelizar a dos indios. Para la cabeza del fraile, parece que se inspiró en el rostro pintado por Alejandrino Irureta, en todo caso imaginario. Terminada la obra, el pueblo de Ordizia logró que la Diputación la cediera al pueblo natal del héroe, donde fue inaugurada en 1904.

- el *San Ignacio* que posee el colegio de los Jesuitas de Las Palmas.
- numerosos bustos de amigos y conocidos.

Algunos de sus retratos están realizados en la técnica del relieve, como los de

- *Vicente Manterola*
- *José María Usandizaga*, situados en las fachadas de sus respectivas casas natales.

9.

■ Síntesis

Al concluir este capítulo, el lector debe tener la impresión de que se le ha relatado la crónica de una *generación decisiva,* una de esas generaciones que, según el filósofo español José Ortega y Gasset, corresponden a una época que debe llamarse no *cumulativa* sino *beligerante*.[45] Independientemente del valor que se otorgue a esta teoría como instrumento para imponer o descubrir un orden lógico en el caos torrencial de la historia, en este caso de la aparición de una **Escuela Artística Vasca** podría presentarse a esta generación que va del Zuloaga postimpresionista al Arteta neocubista como una *generación decisiva*. Podríamos también denominarla como la *generación parisina*. En el período desde 1890 hasta 1910 viven en París, sea como residentes fijos, sea esporádicamente, todos los artistas que hemos reseñado someramente en este capítulo. Son ellos los que obligan a los cronistas, críticos y ensayistas del momento a hablar del nacimiento de la *Escuela Vasca de Pintura*.

Es esta generación la que se adapta al paso que marca la vanguardia francesa, que avanza con la consigna de «Abajo la mímesis» y «viva la expresión del Yo profundo del hombre». Los arquitectos, por su parte, avanzan hacia la modernidad a un ritmo más lento, condicionados como están por el gusto de una clientela recién enriquecida y que solo busca la ostentación de unas residencias «al viejo estilo». En los años veinte del siglo, los más inquietos y clarividentes de esos constructores no ven aún con nitidez el camino que deben tomar, pero perciben con claridad por donde no deben ir: «¡Abajo el eclecticismo!».

En todas las áreas de la creatividad se empieza a sostener la primacía de la forma sobre los contenidos, sin que, por el momento, se vea con claridad adonde se va a llegar, pero se tiene la sensación de que el culto a la forma es un instrumento para liberarse de un mundo que camina a su destrucción. El terreno estaba preparado por poetas y artistas que habían deseado alcanzar esta meta.

Un siglo antes, Winckelmann, al mismo tiempo que iniciaba la verdadera Historia del Arte en un libro dedicado al *Arte de la Antigüedad*, exponía su concepto de obra artística exigiendo en ella la búsqueda de una forma ideal, pero expresando al mismo tiempo el principio de que, por ser obra humana, la obra de arte no podía evitar el destino de ser también *expresión*, es decir, de tener, además de *forma* ideal, *carácter*. Lamentable necesidad, pensaba Winckelmann, porque la obra de arte es como el agua, tanto mejor cuanto menos sabor tenga. Esta concepción estética había prevalecido durante un siglo. Ahora, a fines del XIX, era el *carácter* el que se exigía al quehacer del artista. Era el Yo del artista el que debía expresarse en la obra, como formulaba Cézanne, el gran maestro de la nueva generación: «Lo que yo busco es reflejar *ma petite sensation*». Era una nueva estética, la que se halla en la raíz de todos los *ismos* modernos, y la que nos va a hacer contemplar las obras artísticas de una manera completamente nueva. Antes se intentaba conocer cómo era Monna Lisa en un cuadro de Leonardo; ahora se va a intentar conocer cómo era Leonardo en un retrato de Monna Lisa.

Los artistas vascos a los que nos hemos referido en este capítulo constituyen dos generaciones y a ellas se debe atribuir la irrupción de la modernidad en el arte vasco. Si buscáramos los factores causales de este fenómeno en un contexto histórico, preciso sería referirnos, como recordamos al comienzo de este capítulo, al espectacular desarrollo económico que se produjo en esos años en casi toda la geografía de Vasconia. Gracias a ese desarrollo, pudieron surgir las plataformas culturales que se fundaron en poco tiempo: Museos, Asociaciones de Artistas, Congresos Vascos, Sociedad de Estudios Vascos, Euskaltzaindia, etc. El enorme progreso económico de la región favoreció el que instituciones y personalidades del país pudieran contribuir con ayudas económicas a esa renovación. Hizo también posible el que las grandes fortunas entraran en el mercado del arte, y se diera un gran impulso al coleccionismo, y posteriormente con la ingrata secuela de una inimaginable y monstruosa cotización de las obras de arte.

Pero esta generosa colaboración se fue produciendo a un ritmo nada traumático. «Una de las características diferenciales del comportamiento del arte vasco –observa justamente Jaime Brihuega– fue su poca virulencia en la dialéctica de renovación artística».[46]

Pero pronto esa tensión renovadora adquirirá un ritmo más precipitado y polémico. En el próximo capitulo veremos cómo, en el breve período de vanguardia que surge en San Sebastián con motivo de la célebre exposición de 1930, se produce una más dura confrontación de sensibilidades en torno a lo que ya se sentía como *tradición pictórica propia*.

Un primer acto de esa confrontación, o si se quiere, una primera escaramuza de guante blanco se había dado en años anteriores entre dos escritores conocidos: Juan de la Encina y Gregorio de Balparda, y de ella conservamos testimonios directos en las páginas de la revista *Hermes.* Un artículo de Balparda de carácter más bien político, en el que se criticaba la manía de mirar excesivamente al exterior de España, y en el que se hacía una simple referencia al *exotismo artístico*, es decir, a la tendencia a olvidar y desconocer a los insignes artistas del clasicismo español, le dio a Juan de la Encina un motivo para publicar en la revista bajo ese mismo título de *exotismo artístico* un artículo en el que justificaba los viajes y estancias de los artistas vascos en París. «El País Vasco –escribía– no tiene ninguna tradición artística. Y al aparecer de pronto un grupo de artistas más o menos distinguidos, más o menos originales, han necesitado recurrir a culturas artísticas exóticas para educar y enriquecer su sensibilidad y pensamiento estético y hacerse con los medios de expresión». Y seguidamente, el ilustre crítico, hacía una sagaz distinción entre una falsa fidelidad a la tradición, mera copia de elementos epidérmicos de los grandes maestros, simple academicismo, y otra fidelidad recreadora «que nos lleva a sentir en lo pasado una como vena perenne que atraviesa nuestro presente y corre hacia nuestro porvenir».[47] Esto es lo que han hecho nuestros artistas vascos (Losada, Guiard, Mogrobejo, Zuloaga, los Arrue, los Zubiaurre, etc.). En artículos posteriores de la misma revista, el debate, exento siempre de virulencia, entre Balparda y de la Encina y otros escritores, fue derivando hacia la crítica de la pintura de Zuloaga como poco acertada y justa con la sociedad española.

● La trascendencia de tres décadas

Finalmente, es necesario subrayar la trascendencia que, dentro de la historia del arte occidental, tienen estos 30 años que hemos reseñado en este capítulo. Constituye la puerta que nos abre no solo a novedades estilísticas (como hemos observado en capítulos anteriores) sino también a nuevas concepciones de lo que es el arte. Por primera vez en la historia se oyen críticas por parte de un público que protesta y clama que «no entiende el arte». Desde ahora poetas y artistas no van a te-

ner reparo en afirmar que sus obras van destinadas a «la inmensa minoría». En sus carnets Zuloaga no cesa de repetir que «el público no entiende de pintura». Los artistas escriben manifiestos; pero, sobre todo, «se manifiestan» en sus obras. La práctica del arte va a convertirse en teoría estética. Kant y Baumgarten creyeron que descubrieron una teoría para orientar la práctica del arte. Ahora se va a hacer arte para justificar una teoría. Pero no adelantemos acontecimientos.

■ Bibliografía

ABON, Satur: *Biografía de Julián de Tellaeche (Infancia y juventud, 1884-1919)*. Exposición. San Sebastián 1997.

ALEGRIA GOÑI, Carmen: «Pintores contemporáneos». En *El Arte en Navarra*, n. 37. Ed. Diario de Navarra, 1994.

ALVAREZ EMPARANZA, J. M.: *Origen y evolución de la pintura vasca*. Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, 1973.

ANDRES ORDAX, S.: «Arte». En *País Vasco*. Col. *Tierras de España*. Madrid 1987; pp. 139-331.

ANONIMO: *Julián de Tellaeche*. Exposición. Fundación social y cultural Kutxa, San Sebastián 1997.

ARANO, F.: «Estatua de Viteri». *Euskalherriaren-Alde*, 1913, n. 55. pp. 193-197.

ARSUAGA, Miguel y SESE, Luis: *Donostía-San Sebastián. Guía de Arquitectura*. Donostia-San Sebastián, Colegio Oficial de Arquitectos Vasco-Navarro, 1996.

BARAÑANO, K. Mª y GONZALEZ DE DURANA, J.: «El escultor Francisco Durrio (1868-1940). Epistolario, Catálogo y Notas sobre su vida y su obra». *Kobie (Bellas Artes)*, n. V, 1988, pp. 113. 154.

BARAÑANO, K., GONZALEZ DE DURANA, J. JUARISTI, J.: *Arte en el País Vasco*. Madrid, Cátedra, 1987.

BARAÑANO, Kosme et al.: *Francisco Iturrino (1864-1924)*. Exposición. Kutxa, San Sebastián 1996.

BASURTO, N.: *Leonardo Rucabado y la arquitectura montañesa*. Bilbao 1986.

BASURTO, N.: *Aspectos de arquitectura y urbanismo durante los dos últimos siglos*. Vitoria 1982.

BIDART, Pierre (dir.): *Architectes et Architectures des Pays Basques (XIXe-XXe)*. Ed. Izpagi, Baigorri 1887.

BIONA, G. De: «Estatua de Chávarri», *Euskalerriaren Alde*, v. III 1913, pp. 558-591

CAMON AZNAR, José: *El arte de Juan de Echevarría*. Bilbao 1977.

CENICACELAYA, J., ROMAN, A., SALOÑA, J.: *Guia de Arquitectura metropolitana*. Bilbao 2003.

CENICACELAYA et al.: *Bilbao 1300-2000. Una visión urbana*. Bilbao 2003.

CHAVARRI, Raúl: *Maestros de la pintura vasca*. Madrid 1973.

ENCINA, Juan de la: «El Arte de Ignacio Zuloaga». En *Hermes*, I, 1917, pp. 515-542.

ENCINA, Juan de la: *La trama del arte vasco*. Bilbao 1919. (Ed. Facsímil).

FLORES, Carlos: *Arquitectura Española Contemporánea. I: 1880-1950*. Madrid, Aguilar 1989.

FLORES KAPEROTXIPI, Mauricio: *Arte Vasco. Pintura, escultura, dibujo y grabado*. Buenos Aires 1954.

FORNELLS, M.: Antonio Ortiz Echagüe (1883-1942). Madrid, 1991.

FORNELLS, M.: Los lienzos de José María Sert en la iglesia de San Telmo de San Sebastián. Donostia-San Sebastián, 1985.

FULLAONDO, J. Daniel: *La Arquitectura y los arquitectos de la región y el entorno de Bilbao*. T. II, Ed. Alfaguara

FULLAONDO, Daniel: *Manuel Mª Smith e Ibarra. Reestreno de un arquitecto*. Madrid 1980.

GOMEZ DE CASO ESTRADA, Mariano: *Cinco pintores vascos*. Caja de Ahorros y Monte de piedad de Segovia, 1993.

GONZALEZ DE DURANA, Javier: *Historia social de la pintura vasca, 1876-1936*. Vitoria 1986.

LAFUENTE FERRARI, Enrique: *La vida y el arte de Ignacio Zuloaga*. Madrid 1950.

LLANO GOROSTIZA, M.: *Pintura Vasca*. Bilbao 1966.

LASUEN, Balendin de: *Monumentos a vizcaínos ilustres*. Bilbao, Bilbao Bizkaia Kutxa, 1995.

MADARIAGA, L.: *Pintores vascos*. 3 vols. San Sebastián 1971

MARIN-MEDINA, José: *La Escultura Española Contemporánea*. Madrid 1978.

MAS SERRA, Elías: *Arquitectos municipales de Bilbao*. Bilbao 2001.

MOZAS, J. Y FERNANDEZ, A.: *Vitoria-Gasteiz. Guía de arquitectura*. Vitoria, COAVN, 1995.

MUGICA, S.: Estatua de Urdaneta. *Euskalherriaren Alde*, v. III, n. 54, 1913, pp. 162-170.

MUGICA, S.: Estatua de Dugiols. Euskalherriaren Alde. v. III, n. 58, 1913, pp. 290-295.

MUR PASTOR, Pilar: *La Asociación de Artistas Vascos*. Bilbao 1985.

ORBE SIVATTE, A.: *Arquitectura y Urbanismo en Pamplona a finales del siglo XIX y comienzos del XX*. Pamplona 1985.

PALIZA MONDUATE, M. T.: «Estudios de la obra del arquitecto Manuel Mª Smith». *Kobie*. Bilbao 1985-86.

PALIZA MONDUATE, Maite: *Manuel Mª de Smith Ibarra. Arquiteto 1879-1956*. Diput. Foral de Bizkaia, Bilbao 1988

PEREZ REYES, C.: Escultura. En *Del Neoclasicismo al Modernismo*. Vol. V de *Historia del Arte Hispánico*. Madrid 1979, pp. 149-240.

PIZZA, A.: *Guía de la arquitectura del siglo XX. España*. Milano-Madrid, Electa, 1997.

REYERO, Carlos: *La escultura monumental en España. La edad de oro del monumento público, 1820-1914*. Madrid, Cátedra, 1999.

REYERO, C.: La cátarsis hipócrita. El 98 y la escultura monumental en Nueva York y España. *XII Congreso español de Historia del Arte. Arte e identidades culturales*. Oviedo, 1998, pp. 327-336.

REYERO, C. Y FREIXA, M.: *Pintura y escultura en España, 1800-1910*. Marid 1995.

RODA, D.: *Arquitectura moderna en Bilbao*. Bilbao 1924.

RODRIGUEZ SORONDO, M. C.: *Arquitectura pública en la ciudad de San Sebastián (1813-1922)*. San Sebastián 1985.

SAENZ DE GORBEA, X.: *Escultura vasca, 1889-1939*. Bilbao 1984.

SERDAN Y AGUIRREGAVIRIA, E.: *Historia del monumento y de las medallas de la batalla de Vitoria*. Vitoria 1916.

URRUTIA NUÑEZ, Angel: *Arquitectura española Siglo XX*. Manuales Arte Cátedra, Madrid 1997.

V. V.: *Arte Vasco*. San Sebastián 1982.

V. V.: *Guía de arquitectura de Bizkaia*. Diput. Foral de B. Bilbao 1997.

V. V.: *Guía de arquitectura de Bilbao*. Bilbao 1993.

V. V.: *Manuel Mª de Smith Ibarra, Arquitecto*. Exposición Bilbao 1991 (Texto de Maite Paliza Monduate)

V. V.: *Pamplona. Guía de arquitectura. Pamplona*. COAVN, 1994.

39. Carlos REYERO, *La escultura conmemorativa en España*. Madrid 1999, pp. 92-93.
40. C. REYERO, O.c., pp. 84-85; v. también J. J. MARTIN GONZALEZ, La escultura española 1996, p. 160.
41. Crisanto LASTERRA, *En París con Paco Durrio, Fernande Olivier, Picasso y sus amigos*. Bilbao 1966. V. también K. BARAÑANO y Gz. de DURANA, «El escultor Francisco Durrio (1868-1940). Epistolario, Catálogo y Notas sobre su vida y su obra». En *Kobie*, V, 1988, pp. 113-154.
42. J. A, GAYA NUÑO, *Arte del siglo XX*, A. H., XXII, p. 62.
43. J. MARIN-MEDINA, *La escultura española contemporánea 1800-1978*. Madrid 1978, p. 77.
44. J. MARIN-MEDINA, O.c., p. 137.
45. *En torno a Galilea*. Obras Completas, III, Madrid 3ª ed. 1962, pp. 147-148.
46. Jaime BRIHUEGA, *Metales en crisol. Encrucijada plástica de Aurelio Arteta*. Cit. en E. KORTADI, *Aurelio Arteta. Una mirada esencial: 1879-1940*. Bilbao, Museo de B. Artes 1998, p. 19.
47. *Hermes*, I, 1917, 203-205.



"Cabeza de Unamuno". Moisés de Huerta
Ref. gráf.: M useo de Bellas Artes de Bilbao, pág. 382

18.

El arte vasco de entreguerras

Nuevo clima artístico



Sello de Unión Arte realizado por Urbano
Ref. gráf.: Arte y artistas vascos de los años 30, pág. 256.



Exposición Artistas Vascos en Barcelona.
Ref. gráf.: Arte y artistas vascos de los años 30, pág. 274.



Exposición de Arquitectura y Pintura Moderna, 1930.
Ref. gráf.: Arte y artistas vascos de los años 30, pág. 161

CONTEXTO

Las principales consecuencias de la Primera Guerra mundial, en cuanto se refiere al mapa político de Europa, fueron la desaparición de los grandes imperios centroeuropeos, la emergencia de nuevas nacionalidades y el nacimiento de nuevos estados. Por otra parte, mirando al futuro mundial, lo más importante fue que el apoyo prestado por los Estados Unidos de América, decisivo para la victoria aliada, significaría pronto, para Europa, el fin de su hegemonía en el mapa político mundial. Otro hecho que había de marcar la vida política de Europa y del mundo durante 70 años fue la victoria del bolchevismo en Rusia.

En el plano del pensamiento político surgieron dos movimientos destinados a conjugarse o confrontarse en el curso del siglo XX: el espíritu democrático, cuya asimilación iba a costar muchos esfuerzos, y el nacionalismo, que, en cambio, iba a tener un auge amenazador. Ese mismo carácter amenazador para la Europa democrática iba a tener la URSS bajo el mandato férreo de Stalin.

En 1918, recién terminada la Guerra Europea, se había fundado, promovida por el presidente Wilson, la Sociedad de Naciones, con el fin de mantener la paz mundial y fomentar la cooperación entre los Estados. Pero, como en las negociaciones de paz, cada estado había mirado por sus propios intereses con exigencias desmedidas, pronto reapareció en el horizonte el fantasma de una nueva guerra.

En Alemania, las excesivas pretensiones de Francia, los errores de los elementos conservadores y el miedo al marxismo facilitaron la subida al poder del Nacional Socialismo.

En Italia nació el fascismo a causa de la necesidad de autoridad frente a los conflictos sociales (1919-1920) y del ultranacionalismo. Musolini llegó al poder en las elecciones de 1924 con un programa de reformas sociales y de conquistas territoriales, y de eliminación de sindicatos y partidos (socialistas y comunistas). Abolió las Cámaras sustituyéndolas por el «Gran Consejo Fascista».

En España y en otros estados europeos se consiguió mantener el régimen democrático, pero en situación inestable y precaria por las crisis económicas y sociales. La Dictadura de Primo de Rivera, nacida ante los graves desórdenes de carácter social y la ineficacia de los gobiernos parlamentarios, no fue mal recibida en el País Vasco, al menos en las clases conservadoras. El Nacionalismo, que había conocido un notable incremento en años anteriores, ante la adhesión al nuevo régimen por parte de la oligarquía financiera, tuvo que replegarse al terreno deportivo, folclórico y artístico por medio de sus organizaciones. Las buenas intenciones del Dictador por encauzar la situación promoviendo el regionalismo fracasaron ante el agravamiento de la crisis social, la pérdida de confianza por parte del rey y las intrigas políticas. La llamada ***Dictablanda*** *no aportó ninguna solución. En el PNV se reafirmó la conciencia de su creciente fuerza popular. Su sindicato ELA/STV secundó la huelga revolucionaria.*

El 17 de agosto de 1930 tuvo lugar en San Sebastián una reunión entre republicanos, socialistas y catalanistas (con extraña ausencia de nacionalistas vascos) que concluyó en una declaración de principios, el famoso Pacto de San Sebastián, cuyo resultado inmediato fue la Conjunción republicano-socialista con la que la izquierda española quiso presentarse a las elecciones municipales. El resultado de éstas no provocó ninguna insurrección ni demostración violenta, pero bastó para que, como se ha dicho, se suicidase la monarquía. La República fue proclamada por primera vez en Eibar (y tal vez también en Vigo), y al día siguiente en Madrid.

Inmediatamente volvió a incrementarse la presencia activa del Nacionalismo en las provincias vascas; y una comisión de alcaldes declaraba su plan de constituir un Gobierno Vasco vinculado a la República Federal española. Y el 14 de julio de 1931 se celebró en Estella (Lizarra) una asamblea de Ayuntamientos vasco-navarros en la que se discutió y se aprobó por gran mayoría (427 a favor, de un total de 548 municipios) un proyecto de Estatuto General del Estado Vasco, con el que se quería recuperar la situación anterior a 1836. Presentado oficialmente este Estatuto al jefe del Gobierno Alcalá Zamora, fue inmediatamente archivado.

La vida de la Segunda República Española, que no iba a cumplir seis años, se puede dividir en tres períodos: los dos primeros años gobernados por la izquierda fueron de una vida política de confrontación virulenta (quema de conven-

1. Oriol BOHIGAS: *Arquitectura española de la Segunda República* . Barcelona 1970, p. 41.

tos, disolución de la Compañía de Jesús, expulsión del obispo de Vitoria y del Cardenal Segura, Primado de España, represión del nacionalismo, etc.), y culminó en la revolución de Asturias (octubre 1934), tras cuya derrota y represión, se dio paso a otro período gobernado por la derecha unida a los radicales, llamado por algunos bienio negro*; finalmente, un tercer período en el que tras el triunfo electoral del Frente Popular (febrero 1936), se acentuó la represión de los partidos conservadores provocando el espíritu de conspiración antirrepublicano y católico que había de concretarse (18 de julio 1936) en la insurrección de una gran parte de las fuerzas armadas, secundadas por tradicionalistas y falangistas, y originando así una espantosa guerra civil cuya duración y trágicas consecuencias nadie había previsto ni deseado.*

Ateniéndonos a las consecuencias que estos episodios tuvieron en lo que aquí nos interesa, se acepta con bastante asenso general de los historiadores, que la caída del régimen monárquico en 1931 fue más bien beneficiosa para el progreso de la cultura y del arte en España.

Oriol Bohigas vincula muy explícitamente el ímpetu renovador de los arquitectos racionalistas con la libertad política y «la real aventura de la Segunda República», con toda su carga de «preocupaciones sociales y su inconformismo a todos los niveles».[1] *En referencia al País Vasco se puede afirmar algo parecido pues, como veremos, apenas proclamada la República, al menos en San Sebastián se produjo una notable vitalización artística.*

1.

■ Un nuevo clima artístico

En el capítulo anterior expusimos de qué manera la crítica en Euskal Herria se fue haciendo receptiva a las nuevas formas artísticas. Recuérdese que, en gran medida, fueron las exposiciones las que jugaron un papel decisivo en esta apertura de la sensibilidad pública. Aunque la provincia de Bizkaia fue por delante en esta operación aperturista, vimos que gran parte de este influjo se produjo gracias a la exposición del Gran Casino de San Sebastián y con motivo de la Gran Semana Vasca, que tuvo lugar en el mes de Julio de 1928. Ya en ella se vieron muestras de la arquitectura contemporánea europea.

La Exposición de Artistas Ibéricos. Aún más trascendental fue la Exposición que, bajo el título de *Arquitectura y Arte contemporáneo* se organizó en 1930 en el Ateneo donostiarra, y que permitió augurar el papel importante que iban a tener algunos arquitectos vascos en el próximo despegue de la arquitectura racionalista sobre la geografía española.

A este propósito podría aquí aludirse al influjo que sobre el País Vasco ejerció en ese momento la comunicación con las inquietudes artísticas que se sentían en el centro de la península. En la capital de España se había abierto en 1925 la llamada *Exposición de Artistas Ibéricos*, que tuvo un efecto beneficioso en el nacimiento de las vanguardias artísticas, un movimiento que poco después (ya instaurada la Segunda República) tomó forma en la *Sociedad de Artistas Ibéricos*. Todo esto resulta sumamente significativo para la historia del arte vasco en los años 30-40, pues la *Segunda Exposición de Artistas Ibéricos* tuvo lugar en San Sebastián en setiembre de 1931.

La Asociación de Artistas Vascos. En Bizkaia, por su parte, la Asociación de Artistas Vascos (AAV) mantuvo, en los primeros años de la República, su ritmo de exposiciones, colectivas e individuales. Con ellas, más que contribuir al lanzamiento de artistas jóvenes, lo que hizo fue promover a artistas ya consagrados.

Por ejemplo, la *Segunda Exposición de Artistas Vascongados* (1931-32) en el Museo de Arte Moderno fue la confirmación artística de la generación de los años 20 (Aranoa, Urrutia, Olasagasti) y de los fundadores de la AAV (los Arrue, los Zubiaurre, Tellaeche, Maeztu, etc.), de tal manera que algunos artistas jóvenes, sintiéndose marginados, pidieron y lograron que se les concediera un local para exponer sus obras rechazadas. Todo ello contribuyó a animar el cálido ambiente de ideas y debates sobre el arte moderno, pero no mucho a enderezar la actividad de los artistas por sendas renovadoras y creativas.

La actividad de la AAV decayó sensiblemente, aunque cumplió con su costumbre de su muestra colectiva anual del arte vasco. En diciembre de 1934 tuvo lugar la *Tercera Exposición de Artistas Vascongados*.

La Unión-Arte. La salida de una situación de disensiones con la generación joven llegó mediante la fundación de una nueva Asociación: la *Unión-Arte*. Nació el 20 de mayo de 1933 con el fin de fomentar el arte (se entiende, moderno), para ayudar a artistas sin recursos y «formar un bloque para paliar en lo posible esta situación tan desfavorable para nosotros», y concretamente para los recién salidos de las Escuelas de Arte sin medios para darse a conocer. Pedían para ello el apoyo de las Corporaciones y de la Prensa. Lograron así organizar su **Primera Exposición** (del 12 al 30 de agosto) en las escuelas de Berastegi, cedidas al efecto por el Ayuntamiento. Allí se pudieron ver más de 200 obras de artistas como Matías Ángel Álvarez, Arturo Acebal Idígoras, Juan Luis Cruzalegui, Joaquín Lucarini, F. Maidagan, Higinio Polo, L. Revenga, Santtafe Largacha, etc.

La Unión-Arte, que en marzo de 1934 contaba 60 asociados, logró ayuda para varias exposiciones más antes de la guerra civil, y organizó conferencias culturales. Estuvo más cerca del pueblo que la AAV. Pero esto no quiere decir que las facilidades que así se ofrecían a los más jóvenes se concretaran en mayor apertura a tendencias renovadoras. Más bien fomentaron la vulgarización del arte y, según parece, se posicionaron contra la vanguardia. La prensa no los encomió especialmente ni encontraron gran apoyo por parte de artistas ya consagrados.

ALEA. En 1936 el grupo acabó fundiéndose en otra asociación, muy compleja en cuan-

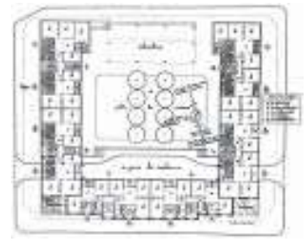
Emiliano Amann



Ref. gráf.:
Arte y artistas vascos de los años 30, pág. 44



Ref. gráf.: La arquitectura y los arquitectos de la región y el entorno de Bilbao - 2, pág. 409



Ref. gráf.: Bilbo, Arte eta Historia II, pág. 182



Grupo de viviendas en Solocoeche, 1932. Bilbao.
Ref. gráf.:
Arte y artistas vascos de los años 30, pág. 44

Secundino Zuazo



Edificio Cine Consulado, 1946. Bilbao.
Ref. gráf.: Bilbao Guía de Arquitectura Metropolitana, pág. 49



Edificio de Correos, 1927. Bilbao.
Ref. gráf.: Bilbao Guía de Arquitectura Metropolitana, pág. 49

TEODORO ANASAGASTI



Real Cinema en la Plaza de Isabel II, 1921. Madrid.
Ref. gráf.: La arquitectura y los arquitectos de la región y el entorno de Bilbao - 2, pág. 473



Iglesia de San Jorge, 1926. Madrid.
Ref. gráf.: La arquitectura y los arquitectos de la región y el entorno de Bilbao - 2, pág. 477



Cine Pavón. Madrid.
Ref. gráf.: La arquitectura y los arquitectos de la región y el entorno de Bilbao - 2, pág. 468



Monumental Cinema, 1923. Madrid.
Ref. gráf.: La arquitectura y los arquitectos de la región y el entorno de Bilbao - 2, pág. 470

to a sus componentes, llamada **ALEA**, que pretendía dinamizar la vida cultural bilbaína.

Fue en San Sebastián donde, en esos primeros años de la República, sopló con más fuerza el huracán de las nuevas tendencias europeas. Fue allí donde algunos de los artistas premiados en el *Certamen de Artistas Noveles* iniciaron un movimiento de auténtica vanguardia. Fue un breve período al que se debe aplicar la apreciación de Pilar Mur: «Frente a cierta desidia bilbaína en los años de la República, San Sebastián tomaba la batuta de la dirección artística del País».[2]

Gu. En 1934 el acontecimiento más importante fue la fundación de **GU**, una asociación que pretendía promover una renovación de la cultura organizando exposiciones artísticas, conferencias, recitales y homenajes. Su núcleo fundacional salió de los componentes de la tertulia del Café Madrid de San Sebastián: Aizpurua, Olasagasti, Carlos Ribera, Julián Tellaeche y Ángel Cabanas Oteiza. El local de su sede, en *la parte vieja* de la ciudad, fue decorado por Sorondo, e inaugurado con un discurso de Sánchez Mazas. Sus elementos más efectivos en el terreno ideológico parece que fueron los arquitectos Aizpurua y Lagarde, que dieron un tinte algo falangista a sus declaraciones.

Eusko Pizkunde. En una dirección algo divergente pero contemporánea a GU actuaba *Eusko Pizkunde*, organización cultural que promovía también representaciones escénicas y musicales, exposiciones y actos culturales. Al margen de experimentaciones vanguardistas, mantuvo un carácter folclórico-populista muy cercano al nacionalismo.

• ARQUITECTURA

En la tercera década del siglo, concretamente hacia 1925 se producen en Europa una serie de acontecimientos artísticos cuya información va entrando en España y en el País Vasco, favoreciendo, en los espíritus más abiertos, una sensibilidad nueva, la que corresponde al:

- racionalismo arquitectónico,
- constructivismo cubista,
- y a un purismo geométrico tendente a la abstracción.

Ya en octubre de 1920 había iniciado su andadura la revista *L'Esprit Nouveau* en cuyas páginas Le Corbusier proclamaría la necesidad de una nueva arquitectura. Poco después aparecía en Alemania la revista *Die Form*, órgano del *Deutscher Werkbund*. Revistas de similar tendencia aparecen en otros países.

En 1925 Gropius proclama la *Internazionale Architektur*; y empiezan a publicarse libros con la misma orientación: *Die Baukunst der neuen Zeit*, por Gustav Adolf Platz, y *Bauen in Frankreich, Eisen und Eisenbeton*, por Sigfried Giedion.

Al mismo tiempo se estructuran grupos renovadores como **Die Ring** en Stuttgart, y el **Grupo 7** en Italia. Le Corbusier moviliza a un grupo de arquitectos renovadores en torno a la revista *Arquitectura*, y en poco tiempo logra la fundación del CIAM (Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna).

Noticias de estos empeños de vanguardia penetran en el ámbito de los alumnos de la Escuelas de Arquitectura de Barcelona y de Madrid suscitando curiosidad y entusiasmo. Josep Lluis Sert, recién terminada su carrera, se va a trabajar con Le Corbusier en su estudio de la rue de Sèvres. En Madrid es García Mercadal el líder de un grupo de jóvenes que, a punto de finalizar su carrera, se constituye en motor del nuevo movimiento, en el que van a participar, como veremos, varios arquitectos vascos.

• PINTURA

Todo este movimiento renovador en el sector de la Arquitectura tuvo reflejos en otros sectores artísticos y particularmente en el de los pintores; y ello se concretó en la *Exposición de Arquitectura y Pintura Moderna*, a la que ya nos referimos anteriormente, que fue organizada en parte por J. Manuel Aizpurua y que tuvo lugar en el *Ateneo Guipuzcoano* en setiembre de 1930.

Los principios de la nueva arquitectura influyeron para crear en todos los artistas una tendencia:

- a la pureza en el empleo de materiales y de técnicas,
- a la búsqueda de la perfección de la forma más que a la expresión de sentimientos,
- y al abandono de mitos contenidistas para expresarse con el lenguaje propio de cada técnica artística.

Así ocurrió que el cubismo se hiciera, al menos, comprensible para muchos artistas jóvenes del País Vasco, que las fórmulas de Vázquez Díaz, que parecía situarse entre Cézanne y Juan Gris, influyeran en el lenguaje de algunos artistas guipuzcoanos. Con todo, parece que la prioridad de toda esta movida artística debe atribuirse al sector de la arquitectura; y por él debe empezarse esta historia.

2.
■ TRANSICIÓN AL RACIONALISMO ARQUITECTÓNICO

TEODORO ANASAGASTI

En el capítulo anterior recordamos que **Teodoro Anasagasti (1880-1938)** podría ser clasificado como arquitecto de transición, ya que desde ciertas preferencias historicistas y secesionistas derivó hacia el racionalismo. Y en esta escuela habría sido probablemente un gran maestro si no hubiera sido atajado por una temprana muerte. Para mayor desgracia, la guerra destruyó su estudio con todos sus materiales. Anasagasti pertenece a la generación de arquitectos nacidos en Bermeo a finales del siglo XIX: como *Antonio Goicoechea*, *Francisco Arzadun* y *Pedro Ispizua*.

Pensionado en Roma, se deja influenciar al principio por el monumentalismo romántico alemán. Ganó la pensión de Roma en 1910. Por su *Proyecto de Cementerio Ideal* se le otorgó uno de los seis Grandes Premios en la Ex-

2. *La Asociación de Artistas Vascos*. Bilbao 1985, p. 189.
3. Desgraciadamente, hoy día esta obra tras las reformas a las que fue sometida a la muerte del arquitecto, tiene muy poco que ver con el diseño original. J. D. FULLAHONDO, o.c., p. 370.
4. Mª Victoria GARCIA MORALES: *Teodoro Anasagasti* (1880-1938)
5. TORRES BALBAS (Sobre Anasagasti)
6. *Arquitectura española contemporánea (1880-1950)*. Madrid, Agular, 1980, p. 141.

posición Internacional de Roma de 1911, de los cuales otro fue concedido a Otto Wagner, el iniciador del movimiento secesionista de Viena.

Son reseñables sus **proyectos** de:

- **Cementerio Ideal**,
- **Tumba**,
- **Templo de dolor** (1909).

Igualmente reseñables son sus **obras**:

- **Monumento a la Reina María Cristiana** (1928)
- **Torre del Silencio**.

Todas tienen algo que ver, como apunta Manuel Abril, «por su uniformidad, con el orden, la quietud, y la eternidad; por su aridez, desolación; por su seria grandeza, respetuosa majestad; por su conjunto, en fin, silenciosa y grave consternación ante algo imponente, misterioso y grande».

Luego, como técnico municipal de Bermeo, construye:

- el **Colegio San José** (1909)
- la **Escuela Náutica** (1917)

Más tarde diseña edificios en otras ciudades de España:

- la **Casa de Correos** de Málaga,
- la **iglesia de San Jorge** de Madrid,
- el **Real Cinema** de Madrid donde aparecen algunos rasgos de la secesión vienesa,
- el **Cine Pavón** de Madrid también de mármol donde se utilizan ciertos lineamentos modernistas con una limpieza de paramentos casi totalmente racionalista.[3]

Fue otro caso excepcional por su temprana comprensión de la necesaria adopción de las nuevas técnicas; fue uno de los introductores del hormigón armado en la arquitectura vasca. Anasagasti tiene además otros méritos personales, como teórico de la arquitectura pues publicó una serie de artículos que arrojan mucha luz sobre su propia estética arquitectónica[4] y dejó escritos algunos textos interesantes: *Ironía de las construcciones* (1927), *Hundimientos, gran desastre de la construcción* (1931).

Estos ensayos habían sido precedidos por un trabajo sobre la renovación de la Enseñanza de su profesión: *Enseñanza de la Arquitectura-Cultura Moderna, Teórico-Artística* (1923).

Anasagasti, a juicio de Torres Balbás, fue un poeta que sintió sus imágenes en clave romántica pero realizó sus trabajos en lenguaje moderno, sin que estuviera libre de comienzos historicistas.[5]

Secundino Zuazo

Bilbaíno, **Secundino Zuazo (1887-1970)** pasa por ser, a nivel de toda la arquitectura peninsular, el hombre más dotado en las dos generaciones anteriores a la guerra civil.

Sociedad Bilbaína. Aunque uno de sus primeros edificios, en que colaboró al lado de Emiliano Amann, la *Sociedad Bilbaína*, debe calificarse aún como un monumento neobarroco, su temperamento eminentemente realista le fue sugiriendo pronto fórmulas más válidas y apropiadas a las necesidades urbanísticas de los nuevos tiempos.

Proyecto de edificios. Fullaondo ve una especie de inspiración sullivanesca en *proyecto de edificios*, para el muelle de *la Ripa* de Bilbao (1923) y lo anota como una «extraordinaria intuición».

Palacio de la Música. Trasladado a Madrid, Zuazo diseña el *Palacio de la Música* en la Gran Vía (1926) de cierto aire italianizante y romántico. Hasta esas fechas debe ser considerado como un ecléctico.

Casa de Correos. Pero tras un viaje a Holanda proyecta la *Casa de Correos* de Bilbao (1927) en la que aparece un cierto rigor racionalista a lo Berlage en el empleo exclusivo del ladrillo visto y la desnudez de los paramentos. Zuazo es un arquitecto concienzudo, que cuida con esmero cada parte de sus edificios y elige con lógica sus materiales después de haber estudiado bien sus posibilidades.

Participó en el **Concurso urbanístico de Madrid**, y aunque éste se declara desierto, el proyecto de Zuazo colma a su autor de merecido prestigio.

Nuevos Ministerios. Indalecio Prieto le encarga los *Nuevos Ministerios*, obra que más tarde quedará algo desfigurada al caer en manos de otros arquitectos.

Casa de las Flores. La conocida *Casa de las Flores* (1932) marca otro paso adelante en la línea del rigor, la pureza de líneas, la belleza de las superficies y el realismo urbanístico, puesto que Zuazo rompe aquí la tradición de la manzana cerrada, creando un patio abierto entre tres cuerpos como en los planos de Cerdá para el ensanche de Barcelona. Para esas fechas estaba ya fundado el GATEPAC, y Juan Manuel Aizpurua trabajaba en el Club Náutico de San Sebastián.

Frontón Recoletos. Poco después, Zuazo, secundado por la técnica de Eduardo Torroja, diseña su obra cumbre: el *Frontón Recoletos* (desgraciadamente demolido en 1973); un gran espacio rectangular, cubierto por dos bóvedas de cañón paralelas, contiguas y de diámetros desiguales, feliz conjugación de la audacia técnica con el rigor del diseño.

Exiliado en Francia durante la guerra (1936-39) y al acabar ésta, confinado en las Islas Canarias (1940-43), construye:

- El **Seminario de Las Palmas**,
- otros **edificios** en Madrid.

Frontón de Gernika. Finalmente el *frontón de Gernika* (1963), obra que no aporta nada nuevo a la arquitectura ni añade nada a su prestigio.

En su arquitectura de posguerra Zuazo siguió dando con rigor respuesta a los problemas planteados y con fidelidad lógica a las exigencias de los materiales empleados, pero se ve que su posición respecto a una mentalidad representativa de la arquitectura de nuestro tiempo ha cambiado.[6] Los historiadores no aciertan a dar una respuesta suficientemente explicativa de este hecho.

Zuazo fue el arquitecto del rigor, de la lógica y de la sinceridad, y por estas cualidades estéticas, que tal vez llevaba en las raíces de su temperamento vasco, valía la pena detenerse

Víctor Eusa



Edificio Kursaal. Donostia-San Sebastián.
Ref. gráf.: Archivo Iñaki Aguirre.



Edificio "La Vasco-Navarra", 1925. Pamplona.
Ref. gráfica: Archivo Sahats.



Edificio en la Plaza Príncipe de Viana. Pamplona.
Ref. gráfica: Archivo Sahats.



Casa en la calle García Castañón. Pamplona.
Ref. gráfica: Archivo Sahats.



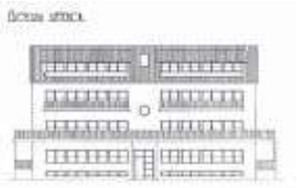
Edificio del Ayuntamiento de Olite (N).
Ref. gráfica: Archivo Sahats.

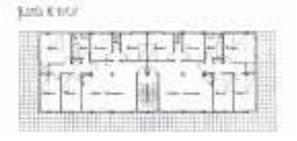


Asilo. Tafalla (N).
Ref. gráfica: Archivo Sahats.

JOSÉ MANUEL AIZPURUA









Casa en Hondarribia (G), 1935.
Ref. gráf.:
Arte y artistas vascos de los años 30, pág. 39



Casa en Hondarribia (G), 1935.
Ref. gráf.:
Arte y artistas vascos de los años 30, pág. 40

algo en él y señalar las obras realizadas por él fuera de las fronteras de Euskal Herria.

EMILIANO AMANN

Emiliano Amann participa junto a Secundino Zuazo, en el edificio ecléctico de la *Sociedad Bilbaína*.

Viviendas de Solokoetxe. Habría también que recordar aquí a Emiliano Amann por su tentativa de aproximación al racionalismo en el **grupo de viviendas de Solokoetxe** (Bilbao, 1932): un bloque de planta en "U", con alzados que excluyen toda superfluidad, y donde la célula residencial queda reducida a superficies mínimas, pero respondiendo con suficiencia y acierto a las exigencias de funcionalidad e higiene.

VÍCTOR EUSA RAZQUIN

La evolución desde el monumentalismo neoromántico hacia un protoracionalismo se advirtió también en otros arquitectos de la época. Destaca entre ellos el navarro **Víctor Eusa Razquin (1894-1990)**, formado en Madrid y discípulo de Anasagasti, se convirtió pronto en un maestro de recia personalidad. Desarrolló su obra casi exclusivamente en Pamplona.

Gran Kursaal. Su primera realización monumental ecléctica fue, el *Gran Kursaal* de San Sebastián, resultado de un concurso de 1920, y hoy sustituido por el edificio de Rafael Moneo.

Luego inicia una etapa de influencias complejas y contradictorias, basadas sobre todo en su admiración por el expresionismo holandés (Berlage, W. M. Dudock) que se manifiestan en algunos edificios:

- **Seguros La Vasco-Navarra** (1924-26),
- **Colegio de los Escolapios** (1926),
- **Casa de Misericordia** (1927).
- **Iglesia y Convento de los Paúles** (*La Milagrosa*, 1928).

Hacia el año 1931, demuestra una gran madurez con tendencia al simbolismo, a base de elementos wrightianos y expresionismos precubistas en:

- **Casino Eslava**, algo deteriorado posteriormente,
- **bloques de viviendas** (Plaza Príncipe de Viana 3 y calle Fernando Arenas 4).

Seminario Conciliar. Ese afán de simbolismo se muestra más explícitamente en el *Seminario Conciliar* (1931-36), magna obra, alzada sobre planta cuadrada y un desarrollo de bloques en tridente, con una fuerte afirmación geométrica y un bello contraste de materiales vistos: hormigón, ladrillo y vidrio. Este juego compositivo con diferentes materiales se da también en los patios interiores donde la textura del ladrillo y del cemento visto alcanzan virtuosismos arabizantes. La gigantesca cruz incrustada en la fachada del edificio es expresión simbólica no solo del programa sino de un momento (la Segunda República) de lucha por la Religión Católica.

Finalmente, fiel todavía a ese expresionismo, ensaya las fórmulas racionalistas en:

- **Asilo de Tafalla** (1933)
- **chalet Erroz**, (1933) desaparecido,

Tras la guerra será más explícitamente racionalista en una obra ahora recuperada:

- **Cine Coliseo** de Eibar (1947).[7]

3.

■ LA ARQUITECTURA RACIONALISTA

Si quisiéramos reducir a un esquema la historia de la arquitectura vasca desde 1925 a 1939, como hace Oriol Bohigas, pensando sobre todo en la arquitectura catalana y con mentalidad política, nos limitaríamos a definir con relativa aproximación **tres breves períodos**:

- *el primero* –de 1925 a 1931–, sería el de la mentalización vanguardista y contactos con Europa en ciertos grupos pioneros y minoritarios, al tiempo que las empresas edilicias más importantes se realizan en clave monumentalista;
- *el segundo*, en los primeros años de la República, sería el de las primeras realizaciones de arquitectura racionalista unida a ideales urbanísticos y sociales, bajo el impulso de una política oficial de izquierdas;
- *el tercero* correspondería al bienio 1934-36 en que se advierte un golpe de freno, sufrido por los proyectos de Secundino Zuazo.

Luego vendría la hoguera bélica y, tras ella, la helada del franquismo, a cuya cultura artística dedicaremos el próximo capítulo.

● EL HÁLITO EUROPEO

Entre los años 1925-1930 un hálito europeo que ya había barrido de esquemas academicistas muchos talleres de pintura, abrió también las ventanas y atravesó los estudios de la Península:

- En una reunión de arquitectos jóvenes en un castillo de Suiza se había fundado el CIRPAC (Comité Internacional para la Resolución de los Problemas de la Arquitectura Contemporánea), que promovió los Congresos del CIAM (Congreso Internacional de Arquitectura Moderna). En ese Congreso de Suiza (1928) había participado un arquitecto español, el zaragozano *García Mercadal*, quien siguió asistiendo a otros congresos celebrados en Frankfurt (1929) y Bruselas (1930).
- Poco antes, en 1928, el donostiarra *Martín Domínguez*, colaborador con Zuazo en el diseño del café Zahara de Madrid (y que terminaría sus días exiliado en Cuba y USA) había contactado en París con Le Corbusier.
- Walter Gropius, el fundador de la Bauhaus, fue llamado a Bilbao en 1930 para pronunciar una conferencia en el Carlton.
- En setiembre de ese año, y organizada por el Ateneo Guipuzcoano, se celebró en el Gran Casino de San Sebastián una exposición de arquitectura y pintura modernas de la que dimos noticia en el capítulo anterior. En el

sector de arquitectura destacaban obras de García Mercadal, Churruca (maqueta de la Plaza de Toros), José Manuel Aizpurua y Joaquín Labayen (proyecto del Club Náutico).

El GATEPAC

Esta muestra indujo a varios de los participantes a promover un congreso en Zaragoza, en el que nació el GATEPAC (*Grupo de Arquitectos y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea*). Era el 26 de setiembre de 1930. Sus miembros fundadores, admiradores de las ideas y obras de Le Corbusier, se repartían en tres grupos: Madrid, Cataluña y País Vasco. Los representantes de este tercer grupo eran *Vallejo*, (por Bizkaia) y *J. Manuel Aizpurua* y *Joaquín Labayen* (por Gipuzkoa).

El GATEPAC fundó la revista A.C. (*Arquitectura Contemporánea*), dedicada a hacer crítica de cuanto se proyectaba y se hacía. «Lo más interesante de la revista es, sin duda, los resúmenes de toda la tarea que el GATEPAC fue realizando o los proyectos que polémicamente intentaba en el campo de la arquitectura y, sobre todo, en el del urbanismo».[8] En sus primeros números puede seguirse paso a paso la historia de este movimiento; la revista vivió seis años; feneció ya iniciada la guerra civil, en 1937. La obra del GATEPAC y de su revista A.C. puede decirse que fue, muy principalmente, catalana. En este contexto se sitúa la obra breve y excepcional de Aizpurua y Labayen.

José Manuel Aizpurua y Joaquín Labayen

José Manuel Aizpurua (1904-1936), donostiarra, malogrado artista asesinado al comienzo de la guerra civil, era un entusiasta de las nuevas formas. Montó con **Joaquín Labayen** un estudio (hoy desaparecido) en la planta baja de la calle Prim, num. 32 (San Sebastián), decorando su fachada de modo vanguardista. Ambos arquitectos habían iniciado su labor en una línea próxima al movimiento *De Stijl*, influenciados por Teo Van Doesburg, que visitó España en repetidas ocasiones. Luego siguieron la línea de Le Corbusier.

La calidad e inventiva de Aizpurua fue pronto reconocida por un grupo de artistas e intelectuales que formaron una generación coherente provocando una serie de realizaciones que, en su mayoría, quedaron en su etapa de mero proyecto.

Con la colaboración de Labayen, Aizpurua había diseñado un *proyecto de restaurante en el Monte Ulía* (1927) que demuestra –quizá por primera vez en España (dice Oriol Bohigas,)– un intento absolutamente logrado de integrarse en la línea de Le Corbusier, incluso con referencias formales muy directas.

Siguieron también en San Sebastián una serie de obras menores en esta línea:

- los **Almacenes Generales de Papel** (1928),
- el **Yacaré Bar Club** (1928),
- el **Salón Sacha**,
- y el **Studio**, citado y desaparecido, de los dos arquitectos de la calle Prim nº 32.

Paralelamente Aizpurua trabaja en el tema de la **vivienda mínima** con propuestas similares a los estudios que el GATEPAC realiza en Cataluña y aplica sus investigaciones:

- a la construcción de algunos **chalets**
- al concurso para un **grupo de viviendas** en una manzana del barrio de Amara en San Sebastián (1932).

En 1933, junto con Labayen, presentó un *proyecto para el Museo de Arte moderno de Madrid* al que se le otorgó el Segundo Premio, ganando García Mercadal el Primer Premio.

En 1935 traza el **proyecto del Ensanche de Amara** (San Sebastián), que viene a ser, aunque con cierta timidez entonces comprensible, paralelo al proyecto de la Diagonal de Barcelona; un proyecto que, después de la guerra, quedó realizado con otro criterio absolutamente reaccionario.

En 1933, revienta el escándalo del *concurso para el Hospital de San Sebastián*, en el que no logra vencer el proyecto de Aizpurua, Labayen, Lagarde y Sánchez Arcas, el único con una decencia cultural suficiente.

Hay también, en el conjunto de la obra de Aizpurua, una serie de proyectos de edificios escolares que revisten un extraordinario interés, no solo por su evidente calidad, sino porque son aportaciones muy valiosas al estudio de esta tipología que provocó esforzadamente el GATEPAC:

- las **Escuelas Elementales de Ibarra** (Gipuzkoa,1930), alzadas sobre pilotes con aprovechamiento de la planta baja para campo escolar.

Sencillez, pureza de líneas, racionalidad fueron también las pautas que presidieron su diseño del:

- **Café Madrid**,
- **Yacaré Club**,
- **Salón de la Degustación**, en San Sebastián.

El Club Náutico (1929-1930) es su obra maestra, cuya belleza de líneas, frescura y luminosidad hoy podría pasar desapercibida a quienes transitan entre el puerto y la aparatosa mole del actual Ayuntamiento; pero para cualquier donostiarra de mediana cultura este edificio, vetusto por su datación y novísimo por su belleza y originalidad, se ha convertido en edificio emblemático de la ciudad.

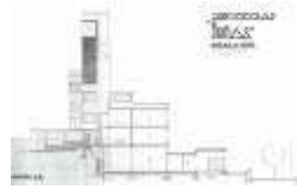
En este edificio, en contraste con la gravedad monumentalista del contiguo Casino (hoy Ayuntamiento) –escribe un crítico– «hay optimismo, luz, aire, una policromía en tonos pálidos que nos trae alegría mediterránea, alegría y reposo». En la capital donostiarra el Club Náutico tuvo que ser una sorpresa espectacular el prescindir del ventanaje tradicional sustituyéndolo por un espacio continuo de comunicación.

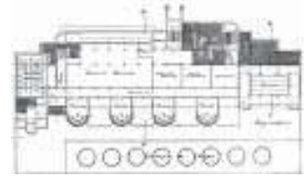
Un crítico, originario de otras latitudes, como Juan Antonio Gaya Nuño, no le ha escatimado encomios: «Era y es una maravilla absoluta, con su traza de barco anclado. No se trata de un mero deseo de simbolizar, sino de adaptar las formas dinámicas de una embarcación, presumida veloz, a una estructura tectónica, precisamente al borde del mar, lo que

Pedro Ispizua Susunaga



Ref. gráf.: Bilbo, Arte eta Historia II, pág. 173







Grupo Escolar Briñas, 1933. Bilbao.

Ref. gráf.: Arte y artistas vascos de los años 30, pág. 82 y 83



Kiosko del Arenal, 1923. Bilbao.

Ref. gráf.: Bilbao Guía de Arquitectura Metropolitana, pág. 100

7. Alberto UZTARROZ, «Victor Eusa: un architecte expressioniste». En P. BIDART (dir.), *Architectes et architectures des Pays Basques (XIXe-XXe)*, pp. 135-160; O. BOHIGAS: O.c., 85-86:, v. también Angel URRUTIA; *Arquitectura española siglo XX*. Cátedra 1997, 280-281.
8. O. BOHIGAS: O.c., p. 47. Sobre la historia del GATEPAC, sus miembros en las diferentes regiones hispánicas, y la labor de la revista A. C., véase Carlos FLORES, o.c.,. pp. 177-213.

Arquitectura de transición al Racionalismo



1



2

1.- Detalle decorativo en el edificio Bahía. Pamplona. 2.- Interior de la iglesia del Puy. Estella (N). 3.- Fachada del Seminario. Pamplona. 4.- Edificio de los Escolapios. Pamplona. 5.- Fachada de la Misericordia. Pamplona. 6.- La Milagrosa. Pamplona.







Arquitectura. Racionalismo



1



3



2



4



1.- Vivienda en la calle San Antonio, 1937-1939. Vitoria-Gasteiz. Jesús Guinea. 2.- Casa barco Kikunbera, 1930. Bermeo. Fernando Arzadún. 3.- Edificio de Aviación y Comercio, 1943-1944. Bilbao. Pedro de Ispizua y Fernando Arzadún. 4.- Grupo Escolar Luis Briñas. Pedro de Ispizua. 5.- Mercado de la Ribera, 1930. Bilbao. Pedro de Ispizua.



5



1 y 2.- Club Náutico. Donostia-San Sebastián. José Manuel Aizpurua.
3.- Edificio La Equitativa. Donostia-San Sebastián. Fernando Arzadún.



NICOLÁS LEKUONA



"Autorretrato".
Ref. gráf.: Nikolas Lekuona 1913-1937, pág. 6



"Examen de conciencia", 1935.
Ref. gráf.:
Arte y artistas vascos de los años 30, pág. 239



Fotomontaje.
Ref. gráf.: Nikolas Lekuona 1913-1937, pág. 189



Fotografía-bromuro, 1935.
Ref. gráf.:
Arte y artistas vascos de los años 30, pág. 241



Sin título.
Ref. gráf.: Nikolas Lekuona 1913 - 1937, pág. 51

hacía participar al felicísimo hallazgo de dos talantes, el de navío anclado y de pabellón en tierra firme. Y no hay que olvidar el verdadero refinamiento de que se revistió cada detalle».[9]

JOAQUÍN ZARRANZ

Como único navarro miembro del GATEPAC habría que dedicar aquí un recuerdo a **Joaquin Zarranz**, muerto prematuramente durante la Guerra civil española, a quien se debe, dentro de su escasa obra,

- un **edificio de viviendas** (Pº Sarasate 5), ganador de concurso, en el que puede apreciarse la simplicidad de la distribución tipológica de las viviendas y de las oficinas de la Caja de Ahorros. La austeridad racionalista se manifiesta en la horizontalidad de los balcones, de los voladizos y de los retranqueos y en el subrayado de algunos ángulos fuertes, demostrando con todo un notable y nuevo sentido de la composición.

PEDRO DE IZPIZUA

También debemos adscribir al racionalismo al menos alguna parte de la obra del bermeano **Pedro de Izpizua (1895-1976)**. Según Mas Serra, su trayectoria personal debe interpretarse no tanto como fidelidad a una doctrina cuanto como una reacción natural de la genialidad de su temperamento.[10] Estudió en la Escuela de Barcelona e inició su labor colaborando allí mismo con Lluys Doménech i Montaner. Luego Ricardo Bastida se lo trajo a Bilbao y en la Villa le sustituyó como arquitecto municipal.

Como arquitecto municipal, realizó muy diversas obras:

- **Grupo Escolar Ollerías** (1922)
- **Grupo Escolar de Achuri**, de marcado regionalismo,
- **Kiosko del Arenal**, que «parte de la tradición decimonónica y modernista, para redefinirla, rediseñarla y obtener una obra funcional, ingrávida pero tensa y expresiva, con una cubierta graduada materialmente hasta desafiar las leyes de la gravitación».[11]
- **Mercado de la Ribera** (1930), un paso más hacia el racionalismo funcionalista y sorprendentemente decoroso como «palacio de abastos».
- **Grupo Escolar Luis Briñas** en el barrio de Bolueta. Ésta fue la obra que le dio renombre, un edificio (1932-33) en el que parece adoptar los principios de Le Corbusier, (planta baja libre, etc.) y que, desgraciadamente, hoy ha quedado aprisionado entre horrendos bloques de cemento. En ese edificio Ispizua buscó el efecto plástico de aglomeraciones volumétricas, acentuándolo por el notable desnivel que llevó a la adopción de cuatro plantas de altura. Oriol Bohigas observa que, más que de un racionalismo ortodoxo, habría que hablar de un estilo asimilable «a la estética industrial de un Owen Williams en obras como la famosa fábrica Boots en Nottingham».[12]

El Batzoki de Bermeo. Durante los años de la República (1933) levantó, en Bermeo, el *Batzoki* (Centro Nacionalista). Recuperado hoy por el PNV, es un ejemplo de bello funcionalismo, a pesar del deterioro sufrido por su abandono durante los largos años del franquismo.

FERNANDO ARZADUN

Fernando Arzadun es otro bermeano adepto del racionalismo entre cuyas obras cabe citar:

- el **bloque de viviendas** *de la calle Buenos Aires* de Bilbao, contruido en 1938, hoy perfectamente identificable pues el arquitecto lo concibió como entidad válida por si misma sin cuidarse de intergrarla plásticamente en el entorno. Su estructura permite, en planta baja, la existencia de dos locales situados a ambos lados de un pequeño portal. En alzado se potencian la simetría y la verticalidad, utilizando el arquitecto para ello un cuerpo que sobresale en fachada, apoyado en dos miradores que arrancan de la tercera planta, sobre los que se sitúan dos esbeltos mástiles que acentúan la verticalidad.
- la **Casa-Barco**, también denominada *Kikunbera,* es más llamativamente racionalista construida por Arzadun para sus padres en 1930. Se levanta en un terreno acantilado de gran pendiente, con excelentes vistas a la bahía, teniendo el acceso alejado de la carretera, con una amplia zona ajardinada entre casa y carretera.

* * *

Las obras del donostiarra *Pablo Zabalo* (el Sanatorio de Leza 1935), y del bilbaíno *Juan de Madariaga* habrá que recordarlas en el grupo de los que sufrieron un largo destierro.

4.

■ LA SUPERACIÓN DEL REALISMO

No faltaron, en ese período de entreguerras, intentos de romper con las formas heredadas de una concepción del arte sustancialmente atado a las apariencias del mundo sensible. Tales tentativas podrían resumirse en dos tendencias que se consideraban de vanguardia en la Euopa de aquellos años: el **surrealismo** y el **cubismo**.

• LA SUGESTIÓN SURREALISTA

Era la respuesta artística a las teorías de Freud sobre el influjo del subconsciente en la actividad creativa de los artistas. El arte, según Freud, sería uno de los medios que tiene el hombre para derivar sobre símbolos –que se han hecho inofensivos merced a una estilización idealizada o «sublimación»– las obsesiones de origen normalmente sexual. El artista queda así protegido por su arte contra las asechanzas de la enfermedad mental, y por ello, puede, en cierto modo, situársele a medio camino entre el individuo normal y el neurótico.

El surrealismo nació así, en parte, apoyado en la teoría del Psicoanálisis. Y ante algunas obras artísticas de grandes genios del pasado (L. Lotto, Leonardo da Vinci, el Greco, Goya,

etc.) de carácter ilógico, fantasmal y onírico, no han faltado historiadores y críticos que han ensayado explicaciones y aun interpretaciones desde el punto de vista del inconsciente colectivo o del subconsciente personal.

Nicolás Lekuona

En el ámbito vasco de este período en que empiezan a conocerse algunas obras surrealistas de artistas franceses, habría que recordar la obra escasa pero singularísima del malogrado **Nicolás Lekuona (1913-1937)**. Nacido en Ordizia, había de morir en el frente al comienzo de la guerra civil.

Fue quizá el más vanguardista que produjo el País Vasco antes de la guerra. Estudiante de arquitectura en Madrid en los años de la República cuando la revista ARTE (con Manuel Abril y Gómez de la Serna) promovía todos los movimientos de vanguardia (Alberto, Dalí, Gutiérrez Solana), la pintura del joven Lekuona se desliza hacia el surrealismo, sin cerrarse a otras experiencias, tanto de carácter material y técnico como formal.

En Setiembre 1932 en la exposición de San Telmo presentó ya algunos dibujos titulados *Tipo vasco*.

En 1933 logra el 2º premio con 5 óleos y 7 dibujos.

En 1934, junto a sus amigos Oteiza y Balenciaga, expuso en los salones del Kursaal, dentro de la Semana Vasca:

- un lote de 19 fotos,
- un fotomontaje,
- 11 óleos y
- 5 dibujos.

Lekuona se formó muy pronto un concepto esencial de la creación artística por medio de la fotografía. El fotomontaje fue una de sus formas de experimentación artística. Lo empleó como medio para realizar combinaciones de carácter onírico y surrealista. La versatilidad de Lekuona desconcertó a algunos críticos del momento, pero hoy es testimonio de una sensibilidad creadora poco común.

Narciso Balenciaga

Un artista amigo de Lekuona, y malogrado como él, pues murió a los 30 años, fue **Narciso Balenciaga (1905-1935)**. Nacido en Arrona, galardonado en Artistas Noveles. Se autoexilió con Oteiza en Hispanoamérica y expuso en Argentina, Chile y México.

Pretendió realizar una pintura vasca pero con ostentosa hostilidad a lo folclórico y etnográfico. Sus obras desorientan al común espectador por la irregularidad y rapidez con que pasa por temas y estilos muy diferentes:

- paisajes urbanos pintados con aparente ingenuidad *naïf*,
- deformaciones corrosivas del *expresionismo* y aun del *surrealismo*.

José Sarriegui

Habría que colocar también en este grupo al ordiziano **José Sarriegui (1911-1967)**, pintor hoy casi olvidado, amigo de los anteriormente citados, que participó en exposiciones antes de la guerra civil, y en aquel entonces hizo sus incursiones en la pintura expresionista y surrealista.

Juan Cabanas Erauskin

Y no debemos olvidar que entre las apetencias que tuvo el versátil **Juan Cabanas Erauskin (1907-1979)**, no faltaron, tras su estancia en París (1926-28), ni el surrealismo ni el cubismo.

• El neocubismo pictórico

Como reacción frente al desenfreno cromático y sensitivo del *fauvismo*, en los años 1907-1910 había surgido bajo la batuta de Picasso el llamado cubismo. Más o menos directamente se inspiró en Cézanne, en su voluntad de construcción, y en su sentido del objeto real como estructura reducible a los cuerpos geométricos platónicos. Esta nueva manera de ver fue favorecida por la boga que por esos años tuvieron en los medios parisinos las máscaras importadas de los países de África central.

El **cubismo** fue bautizado en la Exposición de la Galería Kahnweiler de 1908: Picasso, Braque, Villon, Léger, André Lhôte, Juan Gris, María Blanchard, Gleizes, Metzinger y Survage fueron algunos de los jóvenes artistas que se constituyeron en vanguardia de este nuevo movimiento.

En sus inicios frente al ardiente entusiasmo por lo visual (impresionismo, fauvismo) el Cubismo es un «retorno al pensamiento». Los artistas de esta vanguardia se sienten ahora atraídos a pintar «lo que saben» del objeto más que lo que ven; simultanean visiones sucesivas, desarticulan las formas naturales para rearticular formas y estructuras nuevas. Estas estructuras quedan determinadas por los planos más esenciales.

En fases posteriores del cubismo, los volúmenes se aplanan y desaparecen; se elimina la atmósfera; se suprime el espacio real, imbricándose unos volúmenes en otros, destruyéndose toda evocación del medio ambiente. Hostiles al colorido natural, que habían exagerado los *Fauves*, prefieren ahora colores neutros: grises, ocres, verdes, negros.

En una fase final –«cubismo cristal»–, la paleta volverá a enriquecerse cromáticamente y el cubismo original se desvanecerá en una especie de regreso al clasicismo.

Puede decirse que el cubismo ortodoxo, tal como fue practicado por Picasso, Braque y los pintores franceses citados, no penetró en Euskal Herria. Cuando llegó su influencia a esta tierra fue en la forma amansada de un «cubismo humanizado», como le han llamado algunos autores.

Aurelio Arteta. Cubista

Lo más positivo y duradero del cubismo tal como fue digerido por la pintura vasca fue realizado por Aurelio Arteta a quien tenemos que volver a traer a estas páginas, porque fue precisamente en esos años de la Dictadura pri-

Nicolás Lekuona



"Paisaje con danzantes".
Ref. gráf.: Archivo Ostoa



Sin título o "Seres surreales en un bosque", 1936.
Ref. gráf.:
Maestros antiguos y modernos, pág. 135



Fotomontaje.
Ref. gráf.: Nikolas Lekuona 1913-1937, pág. 183



Sin título, 1932.
Ref. gráf.: Nikolas Lekuona 1913-1937, pág. 157

9. J. A. GAYA NUÑO: *Arte del siglo XX*. A. H., t. XXII, 1958, p. 180. Sobre Aizpurua, v. J. A. SANZ ESQUIDE, Temporalité et intemporalité chez José Manuel Aizpurua. En P. BIDART(dir.): Architectes et architectures aux Pays Basques.. pp. 161-173.
10. E. MAS SERRA: *Arquitectos municipales de Bilbao*. Bilbao 2001, pp. 97-88.
11. Angel URRUTIA: O.c., p. 277.
12. O.c., p. 79.

NARKIS BALENCIAGA



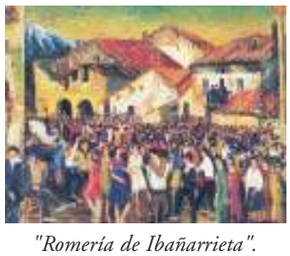
"Autorretrato", 1933.
Ref. gráf.:
Arte y artistas vascos de los años 30, pág. 225



"Muchacha", 1931.
Ref. gráf.:
Arte y artistas vascos de los años 30, pág. 222



"Paisaje", 1928.
Ref. gráf.:
Arte y artistas vascos de los años 30, pág. 221



"Romería de Ibañarrieta".
Ref. gráf.: Adquisiciones del patrimonio artístico Kutxa, pág. 6



"Retrato de niño de primera comunión", 1930.
Ref. gráf.: Euskal margolariak, 4, pág. 65

moriverista y de la República cuando el artista vasco dio un giro en esa dirección. Es en Arteta donde más claro resulta que se trata de un *poscubismo* mucho más cercano a Cézanne que a Picasso. Y más bien habría que encuadrar esta tendencia en lo que se ha llamado el *purismo formal*.

Los Náufragos. Arteta se presentó en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1932, con su cuadro *Los Náufragos* ganando la Primera Medalla. En este cuadro, inspirado en un episodio bélico, y del que se conservan varias versiones y algunos lienzos que pueden considerarse como bocetos, el estilo del pintor vasco da un cambio sensible, hacia la simplificación formal. El colorido se unifica, el modelado de las figuras se acentúa y se geometriza de un modo que podríamos denominar *poscubista*.

Bañistas. Casi los mismos rasgos caracterizan los cuadros que Arteta realiza entre 1930 y 1935 sobre el tema, tan cezaniano, de *Bañistas*. Este tema es sentido por Arteta con un espíritu mediterráneo y clásico. Con razón algunos historiadores y críticos han hablado de un neo-clasicismo.

La rotundidad de los volúmenes y la simplificación del color reaparece en otras obras:

- *La despedida*,
- *El acordeonista*,
- *Layadores* (Museo de Bellas Artes de Bilbao),
- *Arrantzales* (Museo de Bellas Artes de Bilbao).

Comenta Edorta Kortadi observando que la imagen idílica del mundo campesino vasco pierde importancia ante la rotundidad del trabajo plástico del pintor: «El color queda reducido a una gama de ocres, verdes, azules y blancos, de forma que Arteta se concentra en el estudio de las formas volumétricas, reducidas a planos y volúmenes esenciales».[13]

A Arteta habrá que volver cuando hablemos del realismo social y político y recordemos que su vida terminó en un accidente de tráfico en México donde, para subsistir, tuvo que dedicarse a pintar algunos retratos.

NICOLÁS MARTÍNEZ ORTIZ

Seguidor entusiasta del neocubismo fue también el bilbaíno **Nicolás Martínez Ortiz (1907-)**, muy activo durante este periodo en todo tipo de actividades «alternativas»: cartelismo, ilustración, publicidad, escenografía, etc. Después de la guerra civil hizo pinturas murales en varios edificios de Bilbao:

- Altos Hornos,
- Hotel Carlton,
- Seguros La Polar, etc.

Se hace identificable por dar a sus figuras un sombreado característico que se ha llamado «sombreado industrial». Martínez Ortiz es uno de los pintores más típicos de esta época de inquieta búsqueda de formas nuevas y de variadas técnicas.

JENARO URRUTIA

Otro pintor de la misma generación y que fue tocado igualmente por ciertas apetencias neocubistas fue **Jenaro Urrutia (1893-1965)**, un vizcaíno de Plentzia, que después de iniciarse en la Escuela de Artes y Oficios de Bilbao, fue pensionado durante cuatro años por la Diputación para viajar a París y Roma. Fue presidente de la Asociación de Artistas Vascos (1926-1929).

Destacó como muralista de iglesias:

- San José de Baracaldo,
- Buen Pastor de Lutxana,
- Santa Marina de Bilbao.

También fue reconocido como retratista, paisajista, y autor de bodegones y escenas costumbristas.

Cultivó la *pintura del desnudo*, y en ella es quizá donde se mostró más claramente la pintura poscubista en el sentido de que subraya y simplifica los volúmenes, sin renunciar a los cromatismos. Probablemente en ese poscubismo habría alguna influencia de su coetáneo Arteta.

Buen dibujante como era, le gustaba la pintura italianizante, acentuando los perfiles de las figuras, en un completo olvido de la atmósfera, y una especie de combinación de la pintura clásica con la de Gauguin.

UN ATÍPICO. ANTONIO GUEZALA

Un artista que no puede encuadrarse en el grupo de los neocubistas aquí citados pero que por su edad pertenece a la misma generación y por su carácter atípico no le va bien el uniforme de ningún otro grupo coetáneo, es el bilbaíno **Antonio Guezala (1889-1956)**.

Casi desconocido en su tierra hasta la exposición que el Museo de Bellas Artes de Bilbao le dedicó en noviembre de 1991, Guezala fue uno de los fundadores de la Asociación de Artistas Vascos (AAV), partícipe y animador constante de reuniones, debates y exposiciones culturales de la villa. Temperamentalmente era de una versatilidad insaciable. Le gustaban todas las técnicas y todos los géneros.

El diseño fue su faceta artística más original y constante. Practicó el díbujo, la caricatura, el diseño de *ex-libris*, la heráldica, la filatelia, la pintura al óleo, la artesanía del mueble, etc.

Su amor por el arte antiguo que le llevó al **coleccionismo** no le impidió abrirse a las tendencias más vanguardistas que nadie se atrevía a practicar en su entorno. Aunque su pintura sea cuantitativamente escasa, por su audacia, su curiosidad inagotable y su ingenuo apetito de hacer lo que le daba la gana, no merece quedar en el olvido, pues en realidad, tales dotes dentro de una sociedad todavía bastante conservadora, le indujeron a ser a veces un pionero de movimientos que en Bizkaia solo se manifestarán en generaciones posteriores.

En su pintura abunda el *modernismo simbolista*, pero a él se le deben también varios cuadros del Museo de Bilbao que solo pueden clasificarse de *futuristas*, como

- *Automóvil rojo* (1922),
- *Choque de tranvías,*
- *Puerta Giratoria* (1924).

13. *Aurelio Arteta. Una mirada esencial 1879-1940.* Exposición, 1998, p. 7.
14. *Euskalherriaren Alde*, n. 291.

En 1936, junto con Tellaeche, Martínez Ortiz, los Arrue, Jenaro Urrutia, Arteta, Larroque y Landeta, participó en la ejecución de:

- los *murales para la Casa del Huérfano del Miliciano*, pinturas que luego fueron destruidas.

En 1937 huyó a Francia con el grupo ERESOINKA, pero pudo regresar a Bilbao en 1941. La pérdida temporal de la visión le indujo a abandonar el ejercicio de la pintura.

Vázquez Díaz

En Gipuzkoa el neocubismo fue importado por el pintor **Vázquez Díaz**. Este artista andaluz (nacido en Nerva), veraneaba en Hondarribia, y su obra fue conocida y admirada en Euskal Herria a través de exposiciones organizadas por la Asociación de Artistas Vascos y por el Museo de Arte Moderno de Bilbao, que adquirió algunos de sus cuadros.

La influencia de Vázquez Díaz sobre los pintores vascos, tanto guipuzcoanos como vizcaínos, es bien patente. Especialmente en Gipuzkoa se proyectó durante los años 20 y 30 en un grupo de jóvenes artistas que se dieron a conocer en las exposiciones de Artistas Noveles.

Gaspar Montes Iturrioz

Gaspar Montes Iturrioz (1901-1998), fue enviado por su primer maestro a Madrid a estudiar con López Mezquita y Sotomayor. Fue uno de los primeros en ganar premios en el Certamen de Artistas Noveles instituido por la Diputación de Gipuzkoa (1921 y 1922). Una estancia en Aranjuez le permite visitar los principales museos de Castilla. Tras su paso por París, Bélgica e Italia, regresa a Irun donde establece magisterio y es considerado como figura central de la llamada **Escuela del Bidasoa.** Montes Iturrioz es uno de los primeros guipuzcoanos discípulos de Vázquez Díaz.

Hay en los paisajes de Montes Iturrioz una fundamental y casi permanente adhesión al impresionismo.

- *Olaberria*, (1920),
- *Billera*,
- *Hortensias*,
- *Jardín de Aranjuez*.

Ese sello impresionista, él lo intenta superar con una estructuración de volúmenes de marca cezanniana. Este moderado geometrismo, ungido de luminosos cromatismos, sobre una composición clara y sencilla da a sus paisajes un especial encanto poético. Ello se evidencia por ejemplo, en su óleo:

- *Alrededores de Irun*, (1934).

Su fidelidad a una visión amable del paisaje, entre impresionista y seudocubista, fue constante. Solo rara vez se quebraba con algunos toques expresionistas, como en su versión de:

- *Tierras de Estella*.

En el curso de su larga vida Montes Iturrioz tuvo tiempo para cultivar también *el retrato* del que nos dejó una enorme cantidad de rostros a lápiz y a la sanguina.

Jesús Olasagasti

Mucho más inquieto que Montes Iturrioz y muy distinto de él por haber dado su preferencia al retrato, no al paisaje, fue el donostiarra Jesús Olasagasti (1907-1955). De clase media acomodada, tuvo una educación esmerada. Aprendió su oficio en el taller de Martiarena, que le encaminó a Madrid. Recibió lecciones de Vázquez Díaz. En 1926 viajó a Italia con Cabanas y Flores Kaperotxipi. En ese año triunfó en el Certamen de Artistas Noveles.

Tras varias experiencias de vanguardia se mostró proclive a una pintura cezanniana. Sus retratos a base de planos bien visibles y separados son los que le han dado su fama y su calificación de *cubismo humanizado*; pero parece que siempre le gustó la experimentación.

Cuando en marzo de 1928 expuso en Bilbao una colección de óleos, se dijo de él que «saltaba en jocundos retazos, libre y ágil, de novedad en novedad; futurismo, cubismo, expresionismo, poco importa, bebe en todas las copas, corre el peligro de beber en copas demasiado usadas».[14]

En la exposición de Artistas Ibéricos (1931) incluso se muestra próximo a la aventura surrealista con su:

- *Damita verde*.

En 1933 expone en **Eusko Pizkunde** la:

- *Niña del yo-yo*. Aquí revela una cierta atracción hacia el clasicismo del Quattrocento inspirado por Eugenio d'Ors.

Hay en él también ecos de Benjamín Palencia.

Roberto Rodet

Una tendencia similar de inspiración cezanniana se observa en **Roberto Rodet (1915-1989)** buscando el modelado de objetos y figuras mediante suaves zonas cromáticas planas y separadas.

José Miguel Zumalabe

En la misma generación y tendencia fundamental cabe situar al donostiarra **José Miguel Zumalabe (1906-1992)**, paisajista que con sus grises, verdes y plateados, intentaba evitar los cromatismos fuertes del impresionismo, y dar sólida estructura a lo que veía, incluidas las lontananzas.

Santiago Uranga

En años más recientes, posteriores a la guerra civil, se pueden hallar todavía apuntes del neocubismo en pintores vascos como el balmasedano **Santiago Uranga (1913-)**, pintor parcialmente autodidacta que, algo tardíamente, aprendió dibujo y pintura en Barcelona (1942-45). Allí mismo y luego en Madrid (Galería Biosca) expuso con frecuencia cosechando éxitos de crítica.

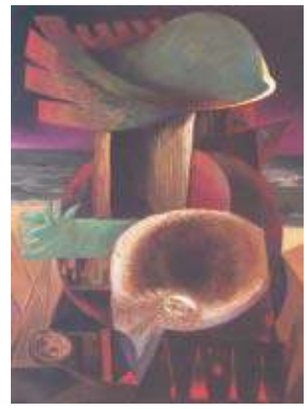
Sus obras más elogiadas son paisajes:

- *Paisaje segoviano*,
- *Toledo*,
- *Avila*,
- *Sepúlveda*,
- *Lerma*, etc.

Juan Cabanas Erauskin



Sin título, 1933.
Ref. gráf.:
Arte y artistas vascos de los años 30, pág. 207



"Oráculo noble, misterioso y prestigioso".
Ref. gráf.: Euskal margolariak, 4, pág. 83

Carlos Ribera



"Equilibrio II", 1931.
Ref. gráf:
Arte y artistas vascos de los años 30, pág. 213

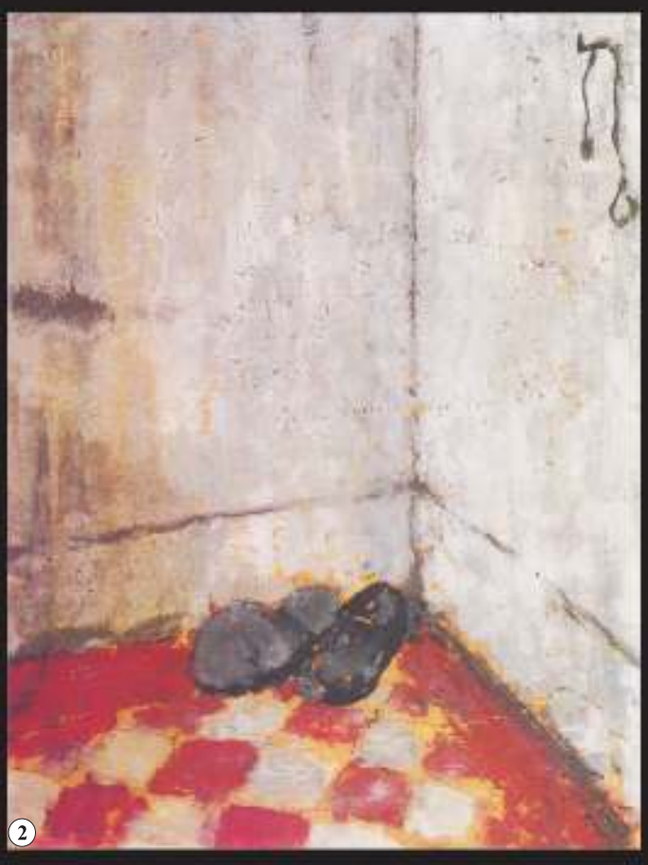


"La lechera al sol", 1930.
Ref. gráf:
Arte y artistas vascos de los años 30, pág. 212

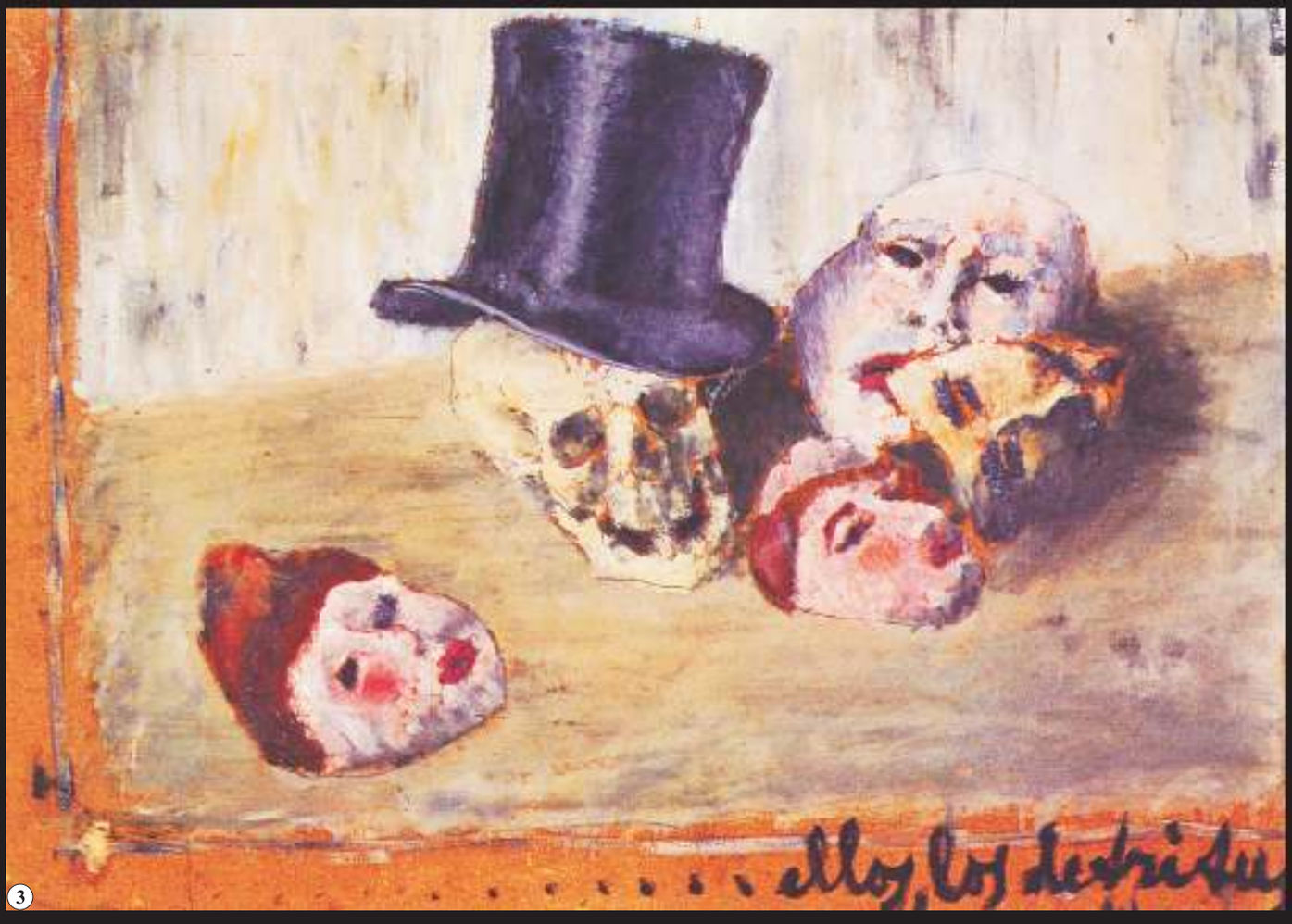
La sugestión surrealista. Lekuona



1



2



3

1.- Sin título, 1936. 2.- "Los zapatos", 1933. 3.- "... ellos, los detritus". 4.- Sin título, 1936. 5.- Sin título (espacio vacío), 1936. 6.- Sin título, 1934. 7.- Sin título, 1936. 8.- Fotomontaje, 1935. 9.- Sin título, 1935.



4



5



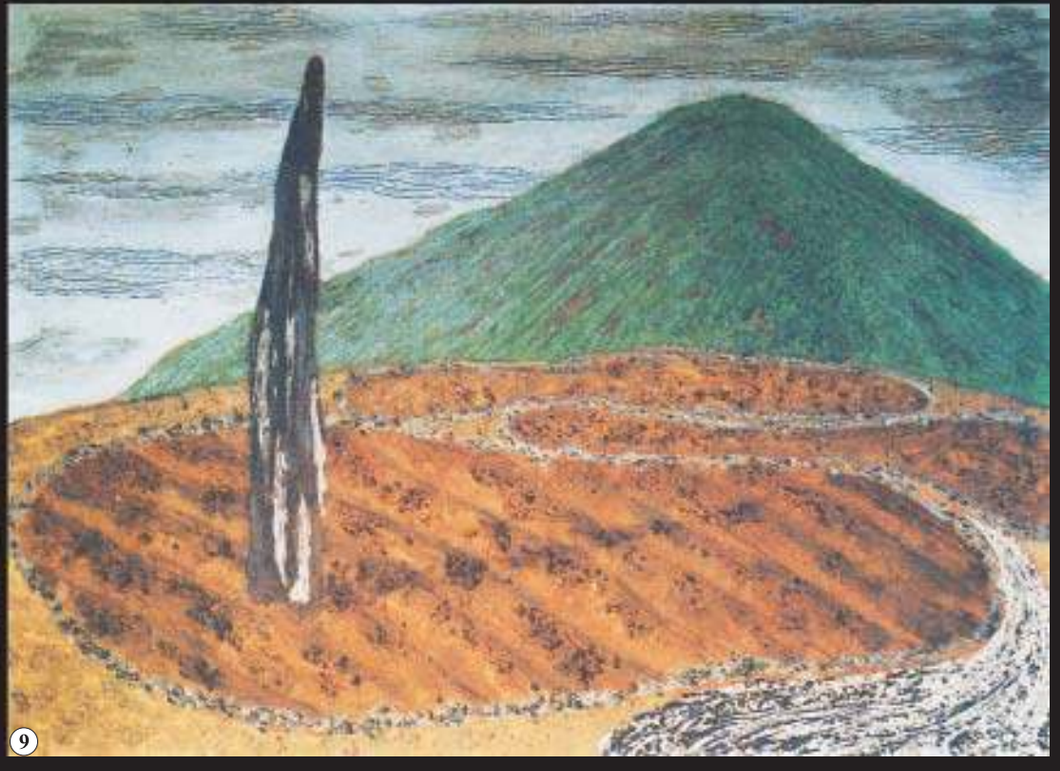
6



7

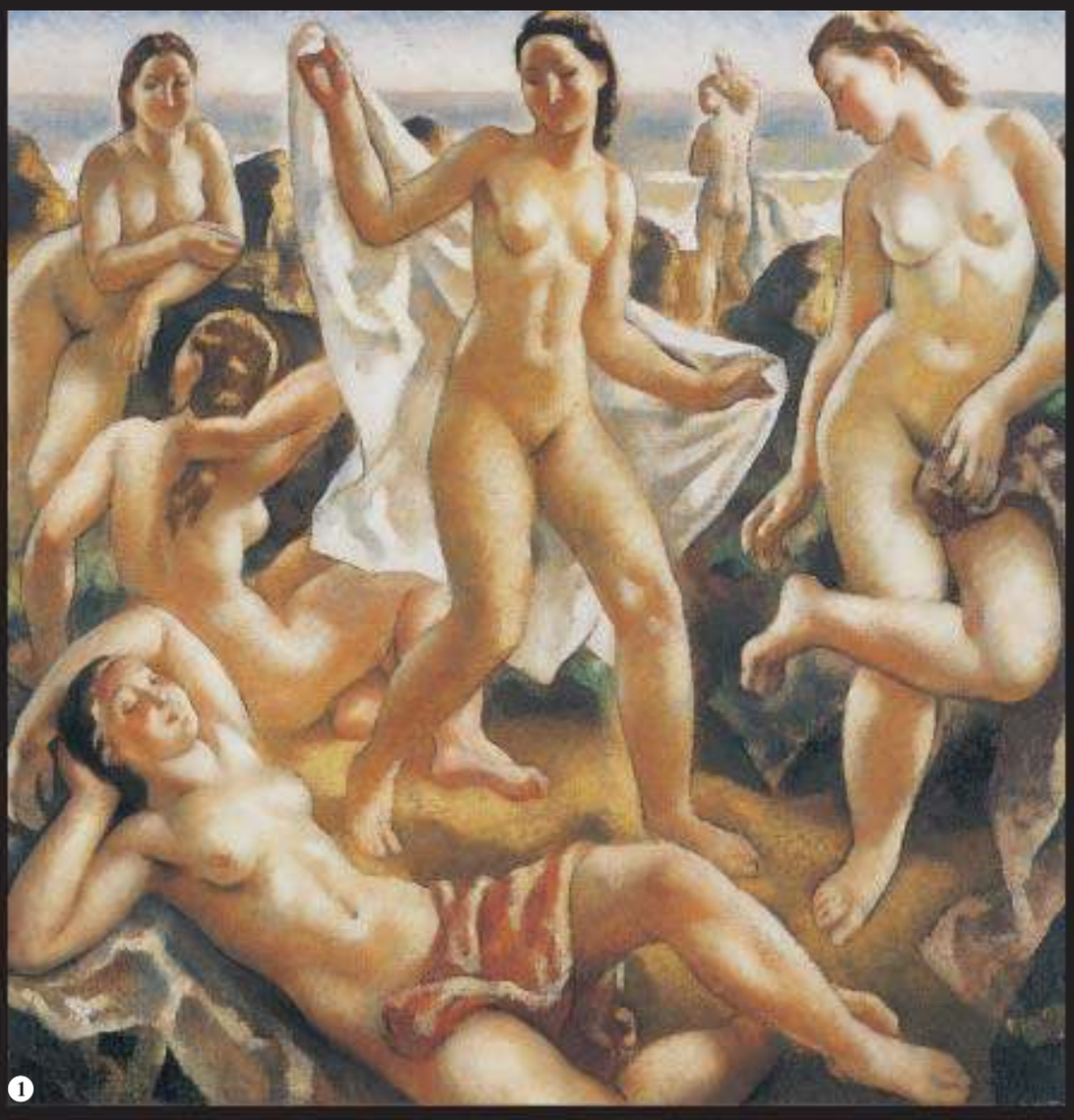


8



9

Neocubismo. Aurelio Arteta



1



2

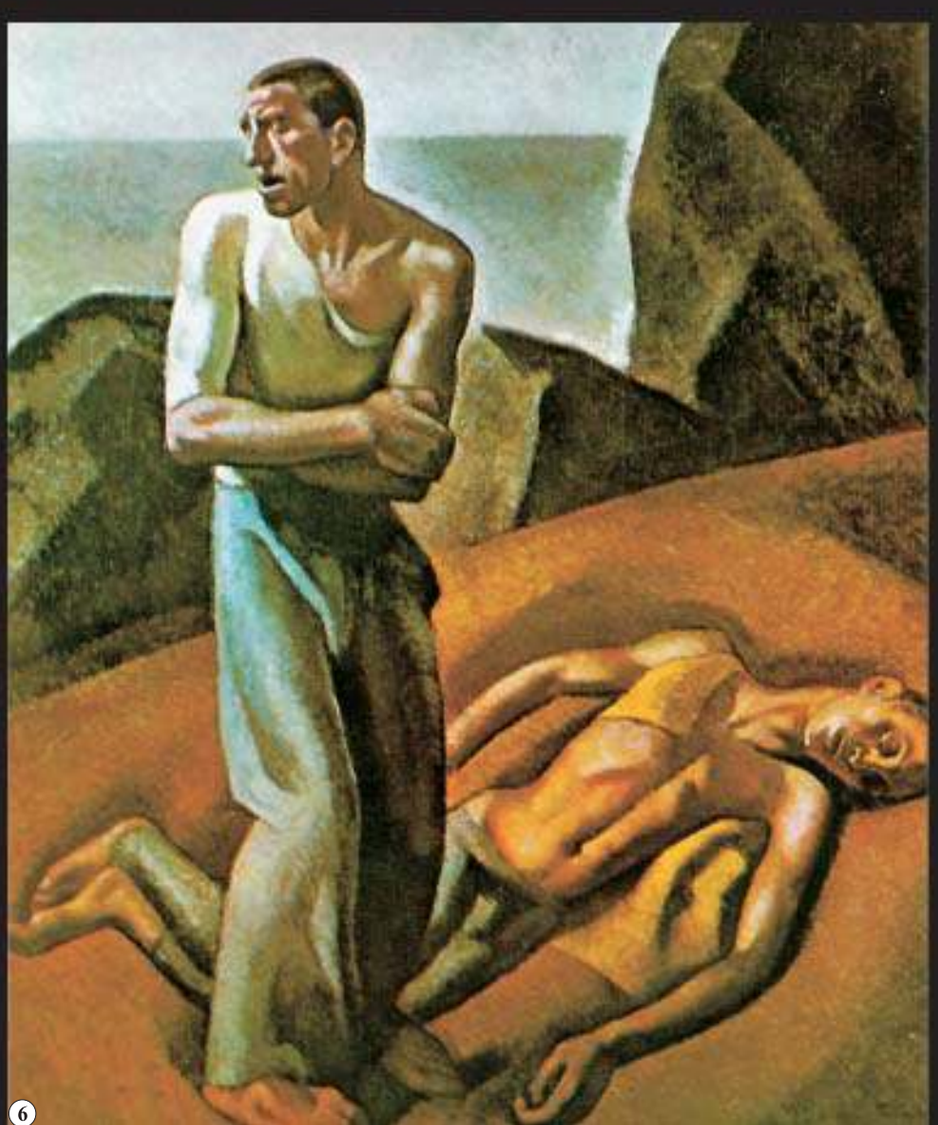


3

1.- "Bañistas". 2.- "La despedida". 3.- "El acordeonista". 4.- "Idilio rústico" o "Layadores". 5.- "Arrantzales". 6.- "Los náufragos".


4


5


6

Neocubismo


1


2


3


4


5


6

1.- "Alrededores de Irun", 1933. Montes Iturrioz. 2.- "Ellemento", 1925. Montes Iturrioz. 3.- "Paisaje con figuras". Montes Iturrioz. 4.- Sin título. Montes Iturrioz. 5.- "Pescadores de Orio". Olasagasti. 6.- "Recogida de la manzana", 1930. Olasagasti. 7.- "El taller", 1931. Zumalabe. 8.- Proyecto de decoración para la casa del Huérfano del Miliciano, 1936. Martínez Ortiz. 9.- "Plaza de San Severino, Balmaseda", 1975. Rodet. 10.- "Puente de Maria Cristina". Zumalabe.


7


8


9


10

Pintura y Escultura social

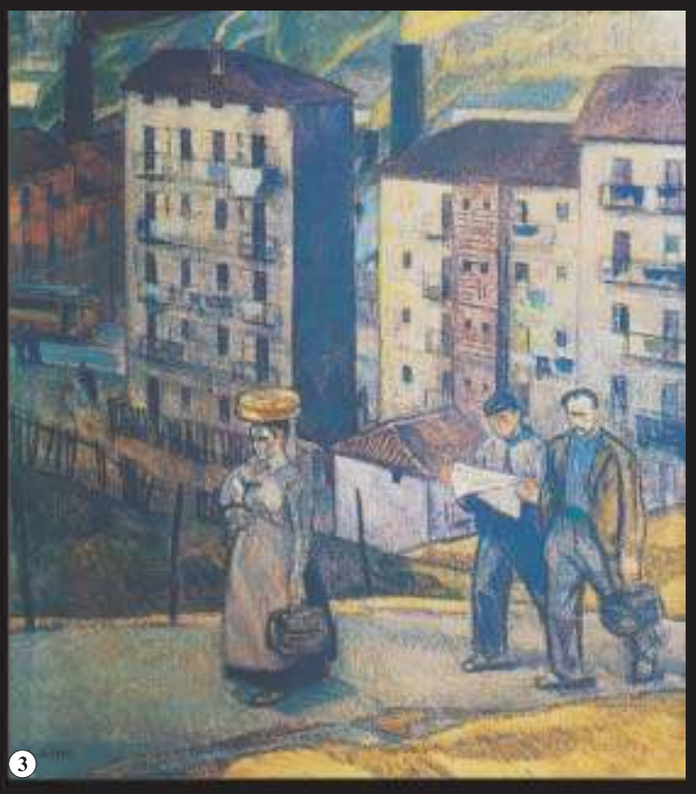


1

1.- "El puente de Burceña". Arteta. 2.- "Carguera bilbaína". Quintín de Torre. 3.- "Paisaje urbano con figuras" o "Barrio obrero", 1920-1923. Arteta. 4.- "Alegoría de Guipúzcoa -la marinera-" en el monumento a Churruca. Las Arenas (B). 5.- Figura alegórica en el monumento a Churruca. Las Arenas (B). 6.- "Accidente de trabajo en una fábrica de Vizcaya", 1902. Arteta. 7- "Paisaje urbano", 1920. Arteta.



2



3



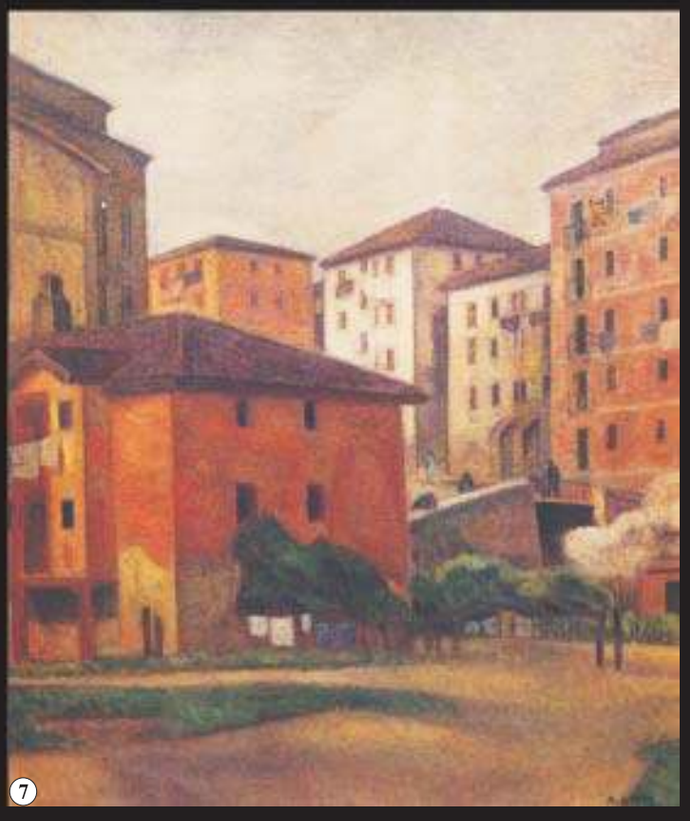
5



4



6



7

GENARO URRUTIA



"El pastor músico", 1933.
Ref. gráf.:
Arte y artistas vascos de los años 30, pág. 305



"Bañistas".
Ref. gráf.:
Arte y artistas vascos de los años 30, pág. 304



"Bañistas".
Ref. gráf.:
Arte y artistas vascos de los años 30, pág. 304



"Ría de Bilbao".
Ref. gráf.:
Arte y artistas vascos de los años 30, pág. 305

Pero donde se descubre la huella del cubismo, sobre todo a la manera discreta y humanizada del neocubismo de Arteta, es en los cuadros de figura humana:

- *Pescador*,
- *Retrato de Oteiza*, etc.

5.

■ EL REALISMO SOCIAL

Como es sabido, respondiendo al llamamiento lanzado por Marx y Engels en su famoso Manifiesto de 1848, «*Proletarios de todos los países, uníos*», en todos los estados europeos se habían ido fundando los Sindicatos de trabajadores, un hecho de enorme trascendencia histórica, que está en la raíz de innumerables convulsiones y revoluciones políticas; pero también de un cambio radical en la sensibilidad ética de individuos y sociedades: un fenómeno que, por lo tanto, tenía que reflejarse en el arte.

Las artes plásticas (no menos que la poesía, la música, la literatura, etc.) deben considerarse, como hemos dicho, en su esencia y en su historia, como un asunto de creación de formas; de formas expresivas. El historiador del arte no puede marginar el contenido humano que siempre arrastra consigo; y en consecuencia, en épocas en que se aviva la sensibilidad por los problemas sociales, el arte se convierte muchas veces en reflejo de ese fenómeno.

Cuando a principios del siglo XX algunos ensayistas y críticos empezaron a hablar de la «escuela de pintura vasca» se referían a una pintura que se inspiraba en temas de la etnia y las costumbres vascas. Poco después apareció la temática de carácter social, las figuras tomadas del mundo del trabajo, que podían interpretarse como reflejos etnográficos, se impregnaron de protesta social.

Esta temática llevaba ya varias décadas exhibiéndose en el arte centroeuropeo. Recuérdese los obreros, los indigentes y emigrantes de *Daumier*, los campesinos de *Millet*, los tipos populares de *Courbet*. Estampas parecidas ofrecían artistas de Inglaterra y de Bélgica.

Mientras tanto, en el País Vasco Miguel de Unamuno, poseído entonces por un ideal socialista, tronaba en artículos periodísticos contra Adolfo Guiard y otros artistas de vanguardia que preferían seguir las corrientes formalistas bajo el ideal de *el arte por el arte*.[15] Las invectivas de Unamuno no quebraron su amistad con Guiard y los demás artistas que entonces podían denominarse la vanguardia vasca; pero algo debieron influir en la corriente socializante que poco después iba a penetrar en las filas de los pintores y escultores del país.

No hay duda de que los artistas vascos que pasaban por París tenían que recibir el impacto de los artistas franceses citados, contemporáneos de los fundadores del socialismo, que, mediado el siglo XIX, habían llevado a sus lienzos el mundo del trabajo. El personaje del momento era ahora el proletario del campo, del mar o de la fábrica. Se comprende que el pobre y silencioso *Pescador* de *Puvis de Chavannes* no podía dejar indiferente al noble y generoso Arteta.

Por otra parte, sabemos que cuando Quintín de Torre va a París y vive con Arteta en 1902 ha conocido ya la obra escultórica de *Constantin Meunier*, convertido de pintor en escultor tras un viaje con Regoyos por tierras vascas precisamente.

Se generaliza la tendencia a dar el mismo noble tratamiento que se daba al aldeano y campesino como símbolo de una vida ancestral e idílica, también al obrero siderúrgico, al minero y al que tiene que arriesgarse en la pesca marina.

● ESCULTURA DEL REALISMO SOCIAL

En el terreno de la escultura, uno de los primeros artistas vascos en abordar ese mundo del trabajador es **Higinio Basterra**, con

- *Palankari* de 1912.

En el *monumento al industrial Evaristo de Churruca*, (1913) por **C. Salazar**, en el muelle de Las Arenas, el escultor no se olvida de labrar en su basamento la figura del esforzado trabajador. Como lo había hecho **Miguel Blay** en un monumento precedente, dedicado *a Víctor Chávarri*, en Portugalete.

De esos años son también de **Quintín de Torre**:

- *Timonel* o *Gabarrero* (1913),
- *Cargadora* (1917), y
- *Grumete*, en madera (1924).[16]

Aunque teñidas de un acercamiento afectivo hacia el mundo de los socialmente débiles y menesterosos, estas efigies no reflejan un espíritu de rebeldía y lucha social.

En cuanto a su origen artístico, según algunos autores, al menos por lo que atañe a la pintura, la influencia más determinante en esta dirección social es indígena; proviene del pensamiento socialista vasco. En opinión de Llano Gorostiza, fue Meabe quien, profeta de un laicismo lírico, proyectó a la pintura vascongada sobre el apasionante realismo de tipo social que tan a la medida encajaba con las inquietudes de Aurelio Arteta.

Pero, tanto a la pintura como a la escultura vascas de tema social, les falta ese toque expresionista que parece debe caracterizar a esta temática y que es frecuente encontrar en otras regiones como Alemania, para no recordar la gran pintura mural mexicana.

AURELIO ARTETA, PINTOR SOCIAL

Sin duda cuando el arquitecto Ricardo Bastida recurrió al talento del escultor Quintín de Torre y del pintor Aurelio Arteta para decorar el nuevo edificio del Banco de Bilbao en Madrid, algo debía de saber sobre la atracción moral que ambos artistas sentían por la temática del trabajo.

Antes de que el edificio estuviera terminado, ya Arteta había pintado en los años 20, paisajes urbanos y mineros:

- *Paisaje urbano*,
- *Casas*,
- *En la mina*.

15. Véase en la *Historia del Arte en el País Vasco*, de K. Barañano y Gz. de Durana, el relato de esta insurrección literaria del filósofo vasco a favor de un arte social. O.c., pp. 232-236.
16. Según los autores citados, los trabajadores de Quintín de Torre remiten directamente a artistas foráneos como Meunier y Bouchard.
17. Moisés BAZAN DE HUERTA, *El escultor Moisés de Huertas (1881-1962)*. Madrid 1992, p. 125.

Eran obras que le sirvieron de entrenamiento para concebir y elaborar sus doce pinturas murales del Banco de Bilbao; un trabajo éste que le hizo sumergirse en el mundo que él amaba. «Me seduce –decía– encaramarme sobre un andamio, como un obrero, para pintar. Ese arte de jornada obrera, que la clase de trabajo va a imponer a mi labor, me parece que basta para llenar de honradez al arte».

Luego, vuelto a Bilbao, pintó cuadros notables y significativos en la misma línea:

- *Barrio obrero* (c. 1922), una visión de arrabal de atmósfera brumosa y contaminada en la que emergen varias figuras del mundo proletario;
- *Salida de una fabrica*, donde predomina más el elemento humano, transido de fatiga y pesadumbre;
- *El puente de Burceña* (c. 1926) con un solo personaje visto de espaldas, inclinado sobre el río Cadagua, todo apresado en un marco de edificios sórdidos cuyas verticales quedan angostamente apresadas por las oblicuas y poderosas vigas del puente. Apenas puede verse el cielo en este conjunto apretado de formas severamente geometrizadas. Una obra maestra como síntesis de forma y contenido.

Omitiendo otros cuadros en los que se desarrollan aspectos de la vida laboral en los muelles, en las minas, en el ferrocarril, terminaremos esa dimensión «*social*» de la pintura de Arteta recordando sus últimas obras en las que a lo social se añade lo político: los lienzos que en seguida describiremos y que fueron inspirados por la angustiosa visión de una guerra fratricida y un futuro absolutamente incierto.

6.

■ Los escultores realistas

La tercera y cuarta década del siglo XX, los años en que se hacen más visibles las perplejidades de los arquitectos vascos, es también la época de la indecisión con la que se ve fluctuar a los escultores vascos entre la continuidad y la renovación.

En las ciudades en que se prosigue la ampliación de los Ensanches y en las provincias en que el desarrollo industrial y bancario va creciendo y se construyen nuevos edificios de estilo ecléctico y monumental, la decoración edilicia requiere la labor de los escultores. Como en la época inmediatamente anterior, en la que los edificios oficiales se revestían de esculturas alegóricas, también ahora, antes de que el racionalismo emergente imponga de una manera generalizada la llaneza de las superficies, el geometrismo austero de los volúmenes y la funcionalidad de los espacios, los artistas plásticos, decoradores de monumentos, van a tener asegurada su labor.

Es la generación que alcanza su madurez artística precisamente en esta época que estamos reseñando, la que desde la dictadura de Primo de Rivera llega hasta la del General Franco.

Higinio Basterra

Higinio Basterra (1876-1957). Nacido en Bilbao y formado en el taller de *su padre Serafín* y en la Escuela de Artes y Oficios (donde luego ganaría la cátedra de Escultura), trajo de París ciertos influjos de Rodin.

Basterra es el autor de:

- las dos *cuadrigas* situadas a los lados del Banco de Bilbao en Madrid,
- el *San Ignacio caballero*, colocado primeramente en el pórtico del Santuario de Loyola y hoy en uno de sus patios, presentado con lanza y armadura como alegoría de un «caballero a lo divino»,
- el *Palankari* de Gernika, antes citado,
- diversas *imágenes religiosas* y *pasos procesionales* en los que prefirió Basterra un lenguaje un tanto frío y académico.

Moisés de Huerta

Aunque nacido en la provincia de Valladolid (Muriel de Zapardiel), **Moisés de Huerta (1881-1962)** debe ser considerado como bilbaíno pues en Bilbao vivió y trabajo desde su infancia, se formó en la Escuela de Artes y Oficios de la Villa, una pensión de la Diputación de Bizkaia le permitió concluir sus estudios en Madrid, y en Bilbao se casó.

Viaja a París. Gana un concurso de pensión para ir a Roma y visitar los países europeos (1909-1914). Durante esa larga estancia en Roma envía a Madrid un estudio de desnudo, con el que obtiene una Primera Medalla en la Exposición de Bellas Artes de 1912:

- *Salto de Léucate*.
- *Proyecto de monumento al general Máximo Gómez.* Durante este primer período de su vida profesional trabaja en retratos escultóricos, viaja a Cuba para presentar su proyecto de monumento al *General Máximo Gómez*, un proyecto de gran empaque, que conjuga grandiosidad épica, armonía plástica y originalidad expresionista, sin duda el más ambicioso de su carrera, y que, si se hubiera realizado, habría condicionado sustancialmente la trayectoria vital y artística del autor.[17] Ese grandioso proyecto queda sin realizarse.
- *Mausoleo de Nicolás Rivero*. En la misma Habana le encargan y lo realiza. Una obra igualmente monumental, de inspiración renacentista, con múltiples figuras, algunas de ellas alegóricas, cuya elaboración en Bilbao le ocupa varios años (1920-25) encargándose él mismo de llevarlo a la Habana y de instalarlo en el Cementerio de Colón.
- *Monumento a las víctimas del Maine*. Durante esa estancia en La Habana lo realiza también, junto con otros conjuntos conmemorativos y bustos de personajes contemporáneos. Entre éstos destacan algunos modelados para ser luego ejecutados en dos mármoles de calidad y coloración diversas.

Otros bustos o retratos no exentos de cierto academicismo modela también, destacándose quizá entre todos el del conocido industrial:

Antonio de Guezala



"Choque de tranvías en el Arenal".
Ref. gráf.: Bilbo, Arte eta Historia II, pág. 159



"La puerta giratoria", 1927.
Ref. gráf.:
Arte y artistas vascos de los años 30, pág. 292



"El auto rojo".
Ref. gráf.:
Arte y artistas vascos de los años 30, pág. 293



"La casa rosa Elantxobe".
Ref. gráf.: Palacio Retiro pág. 160

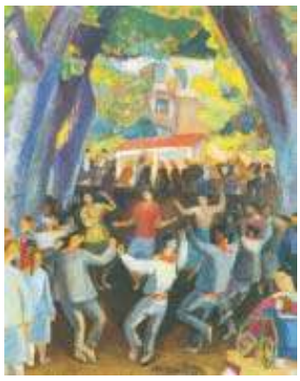
VÁZQUEZ DÍAZ



"Ermita de Santa Engracia", 1927.
Ref. gráf.: Vázquez Díaz y el Bidasoa, pág. 187



"La fábrica bajo la niebla".
Ref. gráf.: Archivo Ostoa



"Tarde de domingo en Vasconia".
Ref. gráf.: Vazquez Diaz pág. 149



"Plata del Bidasoa", 1927.
Ref. gráf.: Vázquez Díaz y el Bidasoa, pág. 182



"Otoño en Fuenterrabia, 1918".
Ref. gráf.: Vázquez Díaz y el Bidasoa, pág. 155

- *Ramón de la Sota*.
- *Mercurio.* En la capital del Señorío a Huerta se debe el *Mercurio* en bronce que corona el ático del edificio construido por Pedro Guimón para el Banco Bilbao-Vizcaya (antiguo Banco de Comercio), una escultura que, si no merece especial atención por ser una reproducción de la célebre obra de Juan de Bolonia, puede citarse por su significación emblemática en Bilbao.
- *Cuadriga.* En ese tiempo Huerta participa en el concurso para la *Cuadriga* que coronará el edificio del Banco de Bilbao (que se adjudicará, como hemos dicho, a Higinio de Basterra), y también en el convocado para el monumento al Corazón de Jesús, al que se presentan 55 maquetas originales de parejas de arquitecto y escultor. La formada por Moisés de Huerta y el arquitecto Manuel Galíndez es una de las cuatro finalmente seleccionadas; pero el gran monumento será adjudicado al tándem Pedro Muguruza y Lorenzo Coullaut-Valera.

El prestigio alcanzado le facilita el encargo de estatuas conmemorativas y retratos en los que se ve una tendencia a la simplificación anatómica y la búsqueda del alma del retratado como en la:

- *cabeza de Pablo Iglesias*.

El grupo de la *Abundancia* para la Compañía de Seguros *La Unión del Fénix* resulta más barroco, si bien es verdad que el tema invitaba a un estilo de formas expansivas.

La década de los 30 –años de la República– es la época en la que el escultor, además de seguir haciendo bustos y retratos, se acerca a una temática vasca y religiosa. Se ve también más explícito el influjo del lenguaje sintético y vigoroso de Rodin en sus obras:

- *Pensador* en escayola que recuerda un poco al del escultor francés, con alguna reminiscencia lejana del Moisés de Miguel Ángel.
- *Autorretrato* (c. 1932) reaparece en Huerta muy explícitamente la expresión de vitalidad y de «movimiento en potencia» del que Rodin habla en una de sus entrevistas: una figura despojada de todo aparato superficial, con los dos pies bien puestos en tierra y un gesto de trabajo y dinamismo muy originales.
- *Palankari* (1934), popularizada escultura donde ese mismo dinamismo en potencia llega a su última expresión con un torso desprovisto de cabeza, brazos y piernas, pero todo él irradiando energía y movimiento.

Huerta en este período realiza muchas obras de tema religioso, repartidas hoy por iglesias y propietarios particulares:

- *Crucifijos*,
- *La Piedad*,
- *San Vicente mártir*,
- *San Francisco de Asís*, etc.

Observadas hoy, pero imaginadas en el ambiente de su época, estas imágenes no pueden menos de sorprender por la originalidad de su concepción y un expresionismo cada vez más acentuado.

Después de la guerra civil Moisés de Huerta se instala en Madrid, da clases en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, recibe homenajes, y trabaja, aparte de algunos proyectos que no pasaron de maquetas, algunas piezas de pequeño formato y varios retratos de personajes políticos.

- *Fray Francisco de Vitoria,* en el momento que por encargo de entidades oficiales de Vitoria, será situado en el paseo del mismo nombre de la capital alavesa.

FRUCTUOSO ORDUÑA

Es extraño que los historiadores recientes del arte en el País Vasco hayan dado tan poco relieve a un escultor como **Fructuoso Orduña (1893-1973)**, a quien se debe una producción mucho más copiosa que la que normalmente se conoce y se le atribuye.[18]

Nacido en Roncal (Navarra), cuando tenía 21 años logró una beca de la Diputación de Navarra para ir a Madrid donde entró a trabajar en el taller de Mariano Benlliure, al mismo tiempo que estudiaba en la escuela de Artes y Oficios. De Benlliure heredó, al principio, un exceso de modelado.

Cabeza de su Padre. Empezó a modelar algunos retratos; y con uno de ellos, *una cabeza de su padre* en bronce, ganó una Tercera Medalla en la Exposición Nacional de Madrid en Junio de 1920. Ese premio le valió un aumento de su pensión para ir a Roma.

Desde Roma envió a Madrid sus obras:

- *Roncalés,*
- *Post Nubila Phoebus*, grupo que ganó la Primera Medalla (1922) cuando contaba 29 años. El grupo consta de dos figuras acopladas con un gran sentido de la composición; el desnudo bello y sensual de una mujer sedente, y el firme y erguido desnudo masculino, muy certero de actitud, y rico en calidades de modelado, forman un conjunto muy expresivo que suscita reminiscencias de Miguel Ángel y Rodin.

El éxito hizo que le nombraran repetidas veces miembro del Jurado en exposiciones y concursos, patronatos de museos y directivas de asociaciones artísticas. Su prestigio hizo que le llovieran encargos que Orduña cumplió con dignidad sin mostrar empeño alguno por superar el academicismo. Merecen citarse:

- *Pedro de Navarra*, en el Valle del Roncal,
- *Sancho el Fuerte* para la fachada de la Diputación de Navarra,
- *Retrato* de su padre,
- *Atletas*, seis esculturas que se le encargaron para los patios del Instituto Ramiro de Maeztu,
- *Monumento a Diego de Estella* en el Cuarto Centenario de su nacimiento (1924).

Orduña hizo abundantes relieves y esculturas conmemorativas, y religiosas procesionales, con resultados de diversa calidad artística. Recordemos las:

- estatuas de *Cristo Crucificado* (muerto o agónico) que le encomendaron y que él realizó (en mármol blanco o en madera discretamen-

18. Clara ARAHUETES, «Fructuoso Orduña». En *Panorama, n. 7*. Gobierno de Navarra 1987
19. *La Estética del franquismo*, p. 156.
20. J. MARIN-MEDINA, *La escultura española contemporánea*, p. 138.

te policromada), siempre en la línea de la gran imaginería clásica y realista, sintetizando cada vez más la estructura anatómica del cuerpo y, en contraste, acentuando cuidadosamente la expresividad del rostro.

Orduna nunca fue un artista ambicioso; pero dominó bien su oficio; y, alcanzó una calidad extraordinaria en la representación del cuerpo femenino desnudo, al que supo dotar de formas rotundas, de un modelado muy limpio y puro como por ejemplo al titulado:

- *Pureza* al que hay que darle toda su significación.

Es verdad que no alcanzó la genialidad. Tal vez el compromiso con encargos oficiales cuya temática no empalmaba bien con su sensibilidad le mantuvo en una especie de medianía.

- *Estatua ecuestre del general Franco* fue su más notable escultura política, encargada al artista por el Ministerio de Educación Nacional, en la que el personaje es presentado con el cuerpo erguido y rígido sobre el caballo, vestido con el uniforme de legionario, con el gorro en la mano, ceñido por el fajín y adornado con la cruz laureada de San Fernando. «El escultor –comenta Cirici– «no se atrevió a poner otros rasgos de estilización que no fuesen la dureza, la severidad, la energía y la majestad. Se abstuvo de rasgos formales decorativos o expresivos, como los de Avalos, posiblemente por miedo a ser tildado de *moderno*».[19]

Esta obra y otras hechas seguramente bajo la presión del ambiente político conservador, contrastan con su primera obra premiada. De su *Post nubila Phoebus*, que llevó a su autor a la Academia de San Fernando en 1963, se ha escrito que, con ser obra de su juventud, es su obra más importante, «que tiene su lugar propio en el panorama peninsular de la figuración escultórica de nuestro siglo».[20] Ésa es también nuestra opinión. Ese grupo, por su modelado perfecto, su sabia composición dentro de su complejidad, por sus valientes escorzos rodinianos, es de lo mejor que ofrece la escultura hispánica del primer tercio del siglo XX.

León Barrenechea

Riguroso coetáneo de Orduna, el guipuzcoano **León Barrenechea (1892-1943)**, nacido en Irun, se formó en la Escuela de Artes y Oficios de Bilbao y luego en el taller de Agustín Querol (Madrid), trabajando con él durante seis años . En ese tiempo hizo varios viajes a París, y terminó casándose con una francesa.

En sus primeras obras Barrenechea se resiente de la tendencia a lo decorativo y de cierto academicismo romántico propio del maestro tortosino.

Presentó en exposiciones algunas obras que llamaron la atención, ganando en Madrid algunas medallas (1911-1913).

- *Bustos de seis escritores ilustres del pasado.*

Para su Patio de Cristales le encargó el Ayuntamiento de la capital:

- *Vaca ciega* presentada en la Exposición Nacional, (1915)
- *Autorretrato*, (1917) presentado en la misma Exposición Nacional, en mármol.
- *Monumento a la Reina María Cristina.* En San Sebastián sale vencedor en el concurso promovido por el Director del Diario Vasco, un monumento que se erige en la Plaza del Centenario de la capital donostiarra, que se inaugura el 12 de octubre de 1919. Ahora (2003) que la estatua de dicha Reina ha sufrido varias veces el salvaje vandalismo de su decapitación, es momento de recordar que fue Barrenechea quien diseñó este sencillo y bello monumento: en forma de exedra semicircular en cuyo centro se alza la estatua regia, presenta a ambos lados relieves representativos de la intelectualidad y del pueblo, y en los extremos figuras alegóricas representando a la Caridad y a la Virtud. En la parte posterior, cuatro figuras simbolizan a las cuatro provincias de Euskal Herria. Para la ejecución de este conjunto Barrenechea contrató al notable imaginero bilbaíno, Juan Guraya.
- *Monumento a Pablo Sarasate*, inaugurado pocos meses antes en Pamplona, fue realizado en colaboración con el arquitecto Juan Carlos Guerra.
- *Memorial de los Muertos en la Guerra Europea* que las Escuelas de Francia colocaron en la plaza de los Fueros de San Sebastián, para que poco después la afición monumentaria de la época solicitaba del escultor vasco.

En 1920 Barrenechea realiza dos monumentos:

- al médico *Niceto Muguruza* en Eibar,
- al *Conde de Peñalver* en las Escuelas que llevan el nombre de este político.

A él se deben también varias obras religiosas, por ejemplo:

- un *San Francisco* para la Habana,
- un *San Antonio* para la iglesia madrileña de San Fermín de los Navarros, que fue destruida en la guerra civil.

Liberado ya de la tendencia decorativa heredada de Agustín Querol, y a partir de la impresión que le causan las esculturas de Constantin Meunier, descubre su propio estilo: su modelado se vigoriza extraordinariamente basándose sobe todo en los propios valores plásticos. Así van saliendo de sus manos los grupos dedicados a trabajos y deportes del pueblo vasco:

- *Layadores*,
- *Traineras,*
- *Prueba de bueyes*,
- *Aizkolari,*
- Barrenador,
- *Arrijasotzaile*, etc.

Estos pequeños bronces que se caracterizan por ese nuevo lenguaje lleno de acentos y contrastes, fueron presentados en una Exposición de Artistas Vascos en San Telmo, como maquetas para ser ejecutadas en gran formato, pero tales proyectos no se realizaron. Voluntariamente exilado a Francia al estallar la guerra civil, Barrenechea abandonó definitivamente la escultura.



"Estudio para un mural". Roberto Rodet Villa.
Ref. gráf.: Pintura vasca, pág. 170

Nicolás Martínez Ortiz







Sin título.
Ref. gráf.: Euskal margolariak, 4, pág. 85



"El pintor Lekuona". José Sariegi Aldanondo.
Ref. gráf:
Arte y artistas vascos de los años 30, pág. 243

Escultura. Realismo. Fructuoso Orduna

1



2

3

4

1.- "Arturo Campión". 2.- "Post Nubila Phoebus". Pamplona. 3.- "Monumento a Pedro Navarro", 1928. Pamplona.
4, 7 y 8.- "Monumento a Gayarre". Pamplona. 5.- "Sancho el Mayor". Palacio de la Diputación. Pamplona.
6.- "Sancho el Fuerte". Palacio de la Diputación. Pamplona.


5


6


7

8

Escultura. Realismo. Huerta, Barrenechea



1

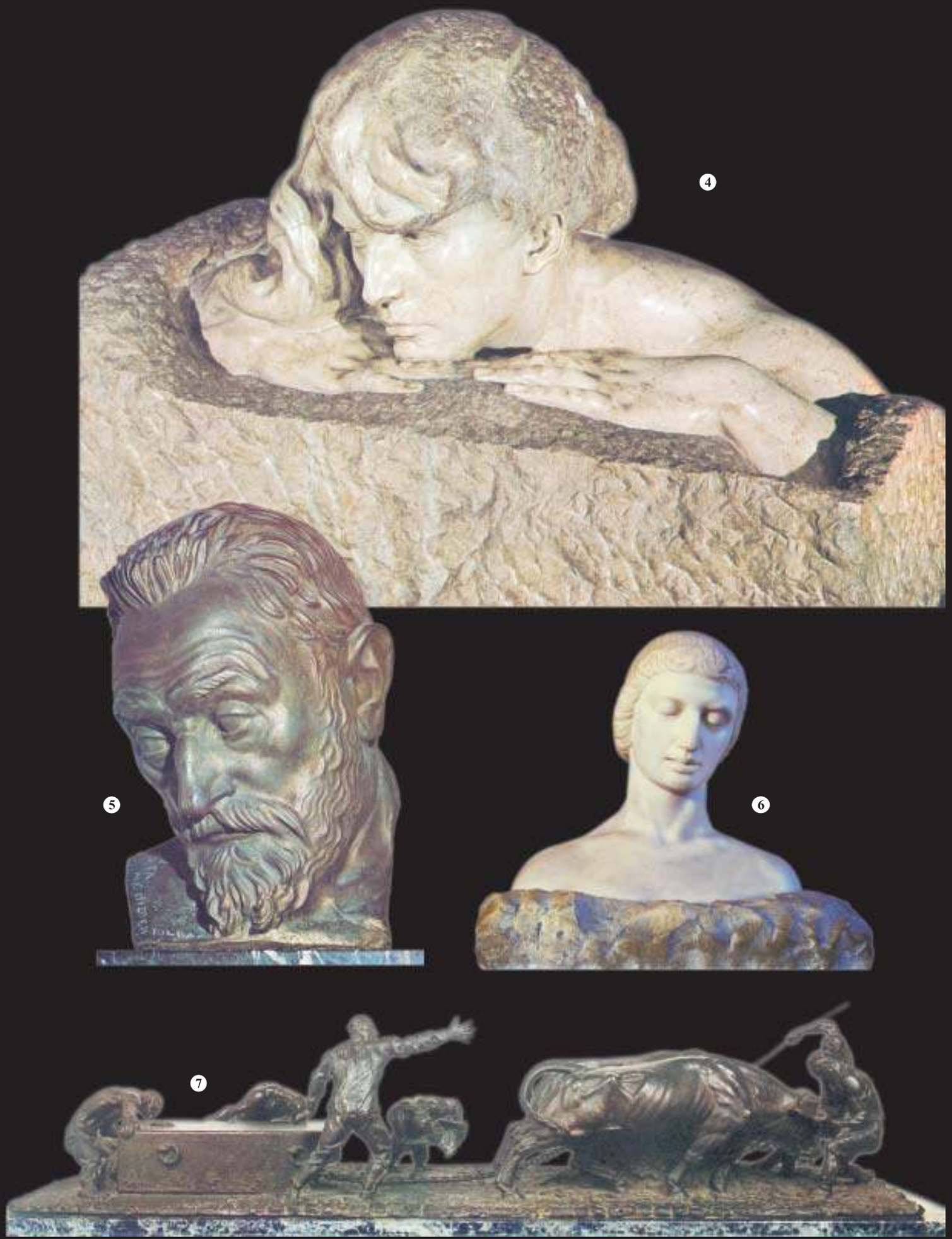


2



3

1.- "Harri-jasotzailea". Barrenechea. 2.- Monumento a la Reina Maria Cristina. San Sebastián. Diseño de Barrenechea e imágenes de Juan Guraya. 3.- "Trabajando la tierra con layas". Barrenechea. 4.- "Hetaira". Moisés de Huerta. 5.- "Cabeza de Unamuno". Moisés de Huerta. 6.- "Cabeza masculina". Barrenechea. 7.- "Arrastre de piedra". Barrenechea.



FRUCTUOSO ORDUNA



"Sorprendida". Bronce, 1940.
Ref. gráf.: Panorama 7. Fructuoso Orduna, portada

"Desnudo de mujer". Bronce, 1936.
Ref. gráf.:
Panorama 7. Fructuoso Orduna, pág. 25



Relieves para el Instituto Ramón y Cajal de Madrid. Mármol, 1929.
Ref. gráf.:
Panorama 7. Fructuoso Orduna, pág. 41



"Inmaculada". Mármol blanco, 1954.
Ref. gráf.: Panorama 7. Fructuoso Orduna, pág. 33



"Proyecto del monumento a Fray Diego de Estella", 1924.
Ref. gráf.:
Panorama 7. Fructuoso Orduna, pág. 11



Primera escultura ecuestre del general Franco.
Ref. gráf.: Arte Navarro 1850 - 1940. Panorama, 18, pág. 15

7.

■ SÍNTESIS

Puede decirse que la nueva estética que empezaba a dominar en Francia y Alemania en los primeros años del siglo XX y que había sido asumida en el País Vasco solo por ciertos individuos que habían residido algún tiempo en París, se difundieron aquí en la tercera década del siglo.

● ARQUITECTURA

En el terreno de la arquitectura las nuevas hornadas de arquitectos aceptaron con entusiasmo juvenil el racionalismo, y no fue solo una reacción contra el eclecticismo y una aceptación de las nuevas técnicas constructivas, sino que también fue aceptado como talante y expresión de un arte acorde con el desarrollo de la civilización. El **racionalismo** era manifestación de una gran preocupación social. Se le sentía como racionalismo porque pretendía actuar con lógica dando respuesta a las necesidades de la ciudad, cuya población, muchas veces de tipo trabajador e inmigrante, iba creando nuevas necesidades urbanísticas.

En Euskal Herria fue notable la influencia de las obras y las ideas de Le Corbusier, especialmente las expuestas en su libro *Vers une architecture*, y las que iban tomando realidad visible en las llamadas Unidades de Habitación, levantadas en diversos lugares del país vecino, por ejemplo, en la Cité Radieuse de Marsella.

Es la época que podríamos llamar del *romanticismo racionalista*; porque llegará el tiempo en que el *brutalismo racionalista* del afamado arquitecto suizo será sustituido por la filosofía del llamado por él mismo «*espacio indecible*», y el *racionalismo funcionalista* de sus Unidades de Habitación cederá el paso a las líricas y expresionistas de la Capilla Ronchamp y del pabellón de la Philips de la Expo Universal de Bruselas (1958).

Pero, por el momento, lo que se impone es la desnudez de los bloques desornamentados, la pureza de líneas y perfiles, la limpia planicie de los muros y la máxima funcionalidad de los espacios.

En Euskal Herria la vida prolongada de algunos arquitectos caracterizados por sus edificios eclécticos y modernistas les obliga a respirar aires renovadores y se les ve plegarse, en sus últimas obras a las demandas del racionalismo.

El criterio de austeridad se va aceptando gustosamente, al menos para la arquitectura popular, en el momento en que la amplificación de los ensanches urbanos está exigiendo una nueva arquitectura urbanística. Vasconia cuenta en esos años con los espléndidos proyectos urbanísticos de Secundino Zuazo. Ya no se concibe a un arquitecto que no sea, al mismo tiempo, un urbanista.

● ARTES FIGURATIVAS

En cuanto a las artes figurales, si en los primeros años del siglo XX todavía los artistas vascos persistían en el academicismo importado desde la Escuela de San Fernando, puede decirse que, en este período de entreguerras, se opera un cambio decisivo. Los artistas de Euskal Herria se van abriendo al arte de vanguardia:

- Queda debilitado el principio de la *mímesis;* aunque todavía se da prioridad a la representación de contenidos: retrato, paisaje, costumbres.
- Pasa a primer término la expresión del yo del artista, aunque sin las estridencias de los coetáneos expresionistas germanos.
- Se advierte la influencia de ciertos factores culturales del momento. Las teorías de Freud no se imponen todavía en el ambiente general del País, pero se presiente la realidad de la complejidad psicológica del hombre que permite desacreditar y «sospechar» de una excesiva fidelidad a las apariencias. La desastrosa Primera Guerra mundial conduce en Europa al desengaño de la cultura del Progreso y permite al arte abrirse a las sugestiones del inconsciente colectivo.

En Vasconia, aunque todavía no se generalizan las experiencias vanguardistas de otros países europeos, casos como el de Antonio Guezala, conducido por su audaz versatilidad a las más novedosas experiencias, o el de algunos que hemos calificado de poscubistas, resultan emblemáticos. Bastará la atmósfera libertaria de los años de una efímera República para que irrumpan en el marco del tradicional arte vasco las audacias de un Nicolás Lekuona y un Jorge de Oteiza.

Junto con esa inicial liberación del yo profundo de cada hombre y de cada artista, en este período se da otra novedad: la atención preponderante a la sociedad y a las luchas de carácter sociopolítico y económico.

También aquí toma peso ese otro «maestro de la sospecha» que fue Carlos Marx. «No es la conciencia la que determina la realidad, sino que es la realidad la que determina la conciencia». No se actúa porque se piensa de una manera determinada, sino que acaba pensándose según la manera con que se impone la vida.

En oposición a este principio marxista, el arte generalmente admitido y fomentado habría sido hasta ahora un reflejo de una ideología conservadora, impuesta por los poderes socio-políticos y religiosos.

Sin llegar a sentir y expresar las tesis de este marxismo ortodoxo, en este período el mundo del trabajo se hace presente en las obras de algunos artistas vascos; al principio de una manera amable y risueña, no desligada de la anterior visión idílica y etnográfica de la tierra y de sus habitantes.

Luego el aspecto doloroso de la realidad social se va haciendo más visible en artistas como Arteta: el triste paisaje de los barrios bajos, la miseria de los obreros, la inhumanidad del trabajo excesivo. En fases posteriores este movimiento terminará en una descripción más agresiva, expresionista y beligerante.

■ Bibliografía

ABRIL, Manuel: *Historia del arte en todos los tiempos y pueblos*. Ed. Calleja. Madrid 1925.

ALVAREZ EMPARANZA, Juan M.: *Origen y evolución de la pintura vasca*. Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa. San Sebastián 197.

ARSUAGA, Miguel, SESE, Luis: *Donostia-San Sebastián. Guía de Arquitectura*. COAVN, San Sebastián 1996.

BARAÑANO, K., GZ. De . DURANA, J., JUARISTI, J.: *Arte en el País Vasco*. Madrid, Alianza, 1987.

BAZAN DE HUERTA, Moisés: *Moisés de Huerta*. BBK, Bilbao 1992.

BOHIGAS, Oriol: *Arquitectura Española de la Segunda República*. Barcelona 1970.

CALVO SERRALLER, Francisco: *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*. Madrid 1988.

CENICACELAYA, J., ROMAN, A., SALOÑA, J.: *Guía de Arquitectura metropolitana*. Bilbao 2003.

CIRLOT, Juan Eduardo: *La escultura del siglo XX*. Barcelona 1956.

ENCINA, Juan de la: *La trama del arte vasco*. Bilbao 1919.

FLORES, Carlos: *Arquitectura española contemporánea. I. 1880-1950*. Madrid, Aguilar 1989.

FLORES KAPEROTXIPI, M.: *Arte Vasco. Pintura, escultura, dibujo y grabado*. Buenos Aires 1954.

GARCIA DIEZ, José Antonio: *La pintura en Alava*. Vitoria, Caja de Ahorros de Vitoria, 1990.

GAYA NUÑO, Juan Antonio: *Escultura Española Contemporánea*. Madrid 1957.

GONZALEZ DE DURANA, J.: *Historia social de la pintura vasca*. 1876-1936. Vitoria 1986.

GONZALEZ DE DURANA, J.: *Ideologias artísticas en el País Vasco*. Akal, Madrid 1984.

JIMENEZ-BLANCO y CARRILLO DE ALBORNOZ, M D.: *Arte y Estado en la España del siglo XX*. Madrid 1989.

LLANO GOROSTIZA, Manuel: *Pintura Vasca*. Bilbao 1965.

MARIN-MEDINA, J.: *La escultura española contemporánea 1800-1978*. Madrid 1978.

MADARIAGA, L.: *Pintores Vascos*. 3 tomos. San sebastián 1971.

MARRODAN, Mario Angel: *La escultura vasca*. Bilbao 1980.

MARRODAN, Mario Angel: *Diccionario de Pintores vascos*. Ed. Benamar 1989.

MAS SERRA, E.: *50 años de arquitectura en Euskadi*. Vitoria, Servicio de Publicaciones Gobierno Vasco, 1990.

MENDIETA, J. Mª, OLAZABAL, Manuel, SANZ ESQUIDE, J. Angel: *Archivo de Arquitectura en el País Vasco. Años 30*. Colegio Oficial de Arquit. Vasco-Navarros, Bilbao 1990.

PIZZA, Antonio: *Guía de la arquitectura del siglo XX. España*. Ed. Electa, Milán 1997.

RUBIO, Lilia Maure: *Zuazo*. COAM. Madrid 1988.

URQUIJO, Javier: «Escultura vasca en el siglo XX». En *Batik*, n. 61, 1981.

URRUTIA, Angel: *Arquitectura española contemporánea. Documentos, escritos, testimonios inéditos*. COAM, Ed. De la Univers. Autónoma de Madrid, 2002.

V. V.: *Pintores vascos en las colecciones de las Cajas de Ahorros*. BBK, Kutxa y Caja Vital, 1993-1996, 8 vols.

V. V.: *Arte vasco*. San Sebastián 1982.

V. V.: *Archivo de arquitectura en el País Vasco. Años 30*. Bilbao 1991.

Ricardo Bastida



Cuadrigas en el remate del Banco de Bilbao. Madrid.
Ref. gráf.: La arquitectura y los arquitectos de la región y el entorno de Bilbao - 2, pág. 398



"Emilio Campuzano".
Ref. gráf.: Archivo Iñaki Aguirre.



"San Ignacio de Loyola, caballero". Azpeitia.
Ref. gráf.: Archivo Oxtoa



19.

ENTIERRO Y DESTIERRO DEL ARTE VASCO



Rascacielos de Bailén, 1940-1946. Bilbao. Galíndez y Chapa.
Ref. gráf.: Bilbao. Guía de Arquitectura Metropolitana, pág. 62



Edificio Naviera Aznar, 1943-1948. Bilbao. Galíndez y Chapa.
Ref. gráf.: Bilbao. Guía de Arquitectura Metropolitana, pág. 60



Edificio Iberduero, 1935. Bilbao. Galíndez, Smith y Madariaga.
Ref. gráf.: Bilbao. Guía de Arquitectura Metropolitana, pág. 48

CONTEXTO

Tras la guerra civil, a España, que había apoyado a Italia y Alemania durante la Segunda Guerra Mundial hasta que vio inevitable su derrota, le tocó vivir 14 años de aislamiento político y económico, la llamada «autarquía», hasta que en 1953 firmó un acuerdo con Estados Unidos y un concordato con la Santa Sede. Siguieron muchos años de inmovilismo político (1953-1975); aunque desde el punto de vista económico y cultural hay que notar que el «desarrollismo» de los años Sesenta trajo un rápido proceso de transformación y crecimiento, gracias sobre todo a la inversión extranjera, a la llegada del turismo exterior y a la buena situación económica europea. Conviene tener presente esta evolución pues constituye el contexto, como veremos, del inicio del despegue cultural y artístico en toda España y especialmente en Vasconia.

En el largo tiempo que duró la dictadura franquista, los sucesos históricos de importancia para el mundo occidental y mediterráneo, que se fueron desencadenando durante la Segunda Guerra Mundial (el holocausto judío y la explosión de la bomba atómica), y después de ella, son numerosísimos, trascendentales y se van produciendo a un ritmo extraordinariamente rápido. Nos limitaremos a señalar sintéticamente los que consideramos de más universal relevancia o con especial repercusión en el terreno cultural y artístico:

- *La independencia reconocida o conquistada por las antiguas colonias de los Estados europeos.*
- *La posesión de bombas atómicas por los principales Estados del mundo.*
- *El dominio del espacio interplanetario: lanzamiento del primer Sputnik.*
- *La «guerra fría» entre las dos superpotencias.*
- *El Gobierno comunista en China.*
- *La fundación y las intervenciones de la O.N.U. y los tratados progresivos hacia la Unión Europea.*
- *La desaparición paulatina de las dictaduras en los países de cultura occidental.*
- *La condena de la tortura por Pío XII, la celebración del Concilio Vaticano II (1963-65), y sus decretos sobre la libertad de conciencia, el ecumenismo y la apertura al mundo moderno.*
- *El neocolonialismo, y las problemáticas relaciones con los países subdesarrollados.*
- *La emigración y los refugiados.*
- *El feminismo.*

1. EL CLIMA CULTURAL Y ARTÍSTICO

Con la dictadura de Franco se inauguró una etapa de miseria y parálisis cultural. Hoy debe dar vergüenza a cualquier español leer el programa de depuración de la Comisión de Cultura y Enseñanza, constituida en diciembre de 1936, en cuyo preámbulo se declaraba que la depuración no era solamente punitiva sino también preventiva; y garantizaba a los españoles que tras la victoria bélica que iba a salvar la civilización no se volvería a tolerar, ni menos a proteger ni subvencionar, a los envenenadores del alma popular, primeros y mayores responsables de todos los crímenes y destrucciones que sobrecogen al mundo, etc.».

El franquismo se declaró heredero de la cultura de la España imperial. Soñó con resucitar la grandeza cultural y artística del Siglo de Oro. El régimen revalorizó el pensamiento tradicional católico; y en el campo cultural y estético abominó no solo del vanguardismo sino de todas las novedades estilísticas. Favoreció todo lo que significase exaltación del espíritu militar y del más rancio catolicismo. A la pérdida de cerebros que significó el destierro forzoso o voluntario de miles de intelectuales y altos profesionales, se añadió la depuración de la Enseñanza oficial a todos los niveles. En 1940 escribía el Director General de Enseñanza Media y Universitaria: «De la Institución Libre de Enseñanza no ha de quedar piedra sobre piedra». Universidades, Institutos, Escuelas de Profesores y, en especial, el cuerpo de maestros nacionales, fueron vícti-

1. Juan Pablo FUSI AIZPURUA: «1939-1989: Cincuenta años de cultura en España». En *50 años de arquitectura en Euskadi* 1990, pp. 37-64.
2. X. CIRICI PELLICER, *La estética del franquismo*. Barcelona, Gili, 1977, p. 34.
3. *Arquitectura española de la Segunda República*. Barcelona 17, p. 8.

mas de riguroso extrañamiento. La publicación de libros y revistas quedó estrictamente controlada. La fundación del Consejo Superior de Investigaciones Científicas tomó un cariz de vinculación necesaria entre la investigación científica y la doctrina católica. La designación de profesores universitarios se hacía de manera que el neoescolasticismo sustituyera a la ideología de pensadores como Ortega y Unamuno, y otras filosofías que se estigmatizaron como heterodoxas y poco conformes a la tradición hispánica.

Franco pretendió que su victoria sobre una República socialista y atea le autorizaba para asignar al nuevo Estado nada menos que la responsabilidad de salvar los valores cristianos de Occidente. Esa pretensión implicaba, para él, el tener sometida a la Iglesia. Por eso se esforzó muy pronto y logró de la Santa Sede el *privilegio de presentación* de los nuevos obispos. En consecuencia, la Iglesia española tuvo una Jerarquía eclesiástica que se distinguió por su pensamiento tradicional y conservador; unos prelados que, en el Concilio Vaticano II, tuvieron, al menos, la prudencia de callarse, pues no tenían nada que decir que estuviera a la altura de las necesidades de una Iglesia universal abierta al mundo moderno.

Más que en una mayoría silenciosa, Franco se apoyó en una mayoría ausente, dominada por la apatía política y encerrada en el ámbito de su vida privada, solo animada y entretenida por su afición al deporte y a unos espectáculos con los que, salvo raras excepciones, se fomentaba un trasnochado sentimentalismo. Justamente anota el historiador Fusi Aizpurua que el nivel cultural del régimen de Franco se definía mucho más por la subcultura de consumo de masas que por la propia cultura oficial, esto es, por una subcultura carente de preocupaciones políticas e intelectuales pero cuya popularidad y éxito favorecía, «a base del entretenimiento y la evasión, la integración social y la desmovilización mental del país».[1]

En el terreno de la cultura artística, la necesidad de hacer visible a todo el mundo que se estaba creando «un nuevo orden» llevó al régimen franquista a privilegiar el arte cuya percepción estaba al alcance de todos: la arquitectura.

En los primeros años de la Dictadura, desde las instancias del poder oficial se rechazaban sin reticencias ni matices las corrientes de arte moderno y especialmente el racionalismo. Se hacía evidente la repulsa de todo lo que procedía de París, y se manifestaba simpatía por los modelos de Italia donde resonaba la voz de Musolini: «¡Construid cosas grandes!».[2]

Con todo, los historiadores del franquismo anotan que, a pesar de esta parálisis cerebral, fomentada oficialmente, no se logró que el «páramo cultural» fuera absoluto. Para subsistir, la dictadura necesitaba presentar un rostro tolerante con aquellos intelectuales, escritores y artistas de temple liberal e independiente, algunos de ellos conocidos a nivel internacional, que o no se exiliaron o regresaron pronto a España. Así se consiguió al menos que cierta continuidad cultural se mantuviera relativamente viva; y que, hacia los años 60, resultara patente que mediante las obras de esas personas inconformistas, el franquismo no había podido acabar con la cultura y que podía preverse como posible un cambio de régimen político a medio plazo. Es obvio que la situación descrita y su lenta evolución afectó igualmente a Vasconia. El arte en el País Vasco va a ir dando testimonio de esa evolución.

2.

La arquitectura de la autarquía

Muchos fueron en España los profesionales de la palabra hablada o escrita que, al finalizar la trágica contienda civil e incluso antes, se vieron obligados a elegir el destierro. En esos casos, dada la cruel violencia con la que el franquismo aplicó la ley del «pensamiento único», uno podría preguntarse si el destierro debía concebirse como castigo del nuevo régimen a tales personas por su personal e íntima filosofía política o por el sentido que habían dado al ejercicio mismo de su profesión. Tal cuestión apenas puede plantearse cuando se trata de los artistas plásticos, al menos en Euskal Herria, donde no habían abundado los casos en que la pintura o la escultura sirviera de plataforma de ideas políticas. Entre los arquitectos, pintores o escultores vascos fueron decisivas las opiniones personales y la simple militancia política en el bando derrotado para que la idea del destierro se impusiera como única salida posible para librarse de la prisión o de la muerte.

Observamos también que entre los exilados el número de los arquitectos es sensiblemente menor que el de las otras artes plásticas. Oriol Bohigas ha hecho una reflexión interesante, aunque quizá discutible, en cuanto a la relación que hubiera podido darse entre la adopción de la moderna arquitectura y la aceptación de la República y la posición izquierdista en política. Y llega a la conclusión de que el destierro voluntario se impuso con natural obviedad en aquellos arquitectos en los que el racionalismo arquitectónico se había convertido en una convicción profunda y personal. En cambio, muchos de los que, durante los años de la República, se movieron en ambigüedades estilísticas, no supieron o no quisieron persistir en su posición de un avanzado racionalismo cuando la República fue liquidada. Fueron los que se sentían más profundamente ligados a la aventura republicana, los que en el desengaño o en la derrota, al final de la Guerra Civil, se sintieron abocados al destierro. Y solo entre éstos se encuentran los que mantuvieron fidelidad al Movimiento Moderno, desde sus nuevos países de adopción. El caso más claro y de mayor prestigio es Josep Lluis Sert. Los que permanecieron en España abandonaron esta línea y cerraron, por tanto, el paréntesis vanguardista que en su obra se había abierto gracias solamente al hecho político de la Segunda República...».[3]

De opinión distinta o, si se quiere, algo más matizada es González de Durana cuando se refiere a los arquitectos vascos: «El racionalis-



Viviendas, 1934-1935. Bilbao. José Luis López de Uralde.
Ref. gráf.: Vitoria-Gasteiz. Guía de arquitectura, pág. 104



Club de Golf La Galea, 1962-1964. Bilbao. Aguinaga.
Ref. gráf.: Bilbao. Guía de Arquitectura Metropolitana, pág. 171



Viviendas en Solokoetxe, 1949-1955. Bilbao. Aguinaga e Iñiguez.
Ref. gráf.: Bilbao. Guía de Arquitectura Metropolitana, pág. 118



Edificio de viviendas, 1957-1959. Bilbao. Aguinaga e Iñiguez.
Ref. gráf.: Bilbao. Guía de Arquitectura Metropolitana, pág. 81



Viviendas, 1968-1971. Bilbao. Enrique Guinea, Miguel Mieg.
Ref. gráf.: Vitoria-Gasteiz. Guía de arquitectura, pág. 105



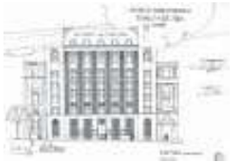
Viviendas, 1980. Bilbao. Ruiz de Ocenda, Usandizaga, Mieg, Bellido, Esteve, Guinea y García Ormaechea.
Ref. gráf.: Vitoria-Gasteiz. Guía de arquitectura, pág. 187

MANUEL GALÍNDEZ



La Equitativa, 1934. Bilbao.
Ref. gráf.: Arte y artistas vascos de los años 30, pág. 71





Banco de Vizcaya, 1930-1932. Madrid.
Ref. gráf.: Arte y artistas vascos de los años 30, pág. 68



La Aurora, 1934-1935. Bilbao.
Ref. gráf.: Arte y artistas vascos de los años 30, pág. 73

mo, como pauta de comportamiento proyectual, no estuvo ligado a ideologías de izquierda, sino más bien, en cualquier caso, a las contrarias».[4] En este sentido cabría plantearse un futurible: Qué dirección habría tomado en la posguerra el fogoso líder de la arquitectura racionalista, J.M. Aizpurua, si no hubiera sido asesinado por su militancia falangista.

González de Durana subraya la diferencia de actitudes que los arquitectos vascos adoptaron durante el período de la guerra y en el período posterior marcado por la violenta reacción de los vencedores. Incluso el período de la guerra no significó ninguna interrupción, dice. Los arquitectos consagrados Smith, Bastida, Garamendi, Ispizua, etc., así como los jóvenes, Galíndez, Aguinaga, etc., continuaron su trabajo dentro de la más pura y evidente racionalidad constructiva, al menos durante los años de la guerra.

Así fue; pero, lograda la victoria por Franco, nadie puede negar el cambio violento y radical que se produjo en la mentalidad cultural, y especialmente arquitectónica.

Se empezó por depurar salvajemente al estamento de los arquitectos. Una Orden ministerial fechada el 24 de febrero de 1940 depuraba nada menos que a 84 arquitectos (entre ellos, 10 o 12 vasco-navarros), nominalmente expresados en la misma Orden, varios castigados con inhabilitación perpetua para el ejercicio público y privado de su profesión, otros igualmente castigados durante 30 años o por períodos menores con «suspensión total en el ejercicio público y privado de la profesión en todo el territorio nacional, sus posesiones y protectorado».[5]

Tras la depuración venía la *instauración de un nuevo orden y estilo arquitectónico*, del que se haría eco oficial la recién fundada *Revista Nacional de Arquitectura*. El nombre mismo evocaba ya el objetivo a perseguir. Se trataba de establecer un «**estilo nacional**» que debía difundirse por todo el Estado. En él jugaron un papel determinante dos vascos:

- *Pedro Muguruza Otaño*, desde la Dirección General de Arquitectura,
- *Pedro Bidagor Lasarte*, desde la oficina técnica de reconstrucción de Madrid, incluida dentro de la *Dirección General de Regiones Devastadas* y en la que tuvieron peso decisivo sus planteamientos urbanísticos.

Varios fueron los arquitectos vascos que tuvieron que huir para salvar su vida o para poder ganársela con su trabajo. Recordaremos en seguida los casos, más conocidos, de *Tomás Bilbao*, *Secundino Zuazo*, *Pablo Zabalo*, *Juan de Madariaga*, *Martín Domínguez Esteban*, *Antonio Araluce*, *Javier Yárnoz*, etc. El ya maduro *Pedro Guimón*, conocido como nacionalista vasco, quedó marginado y obligado al desempleo.

Como en otros aspectos de la cultura, la arquitectura de la era franquista podría dividirse en dos períodos marcados por una divisoria que podría trazarse en los últimos años de los 50.

Período 40-50. En las dos primeras décadas que siguen a la guerra, se impuso el estilo nacional. Se tachó de apátrida el estilo racionalista; y los pensadores y críticos que habían asumido con entusiasmo el Movimiento Nacional se encargaron de exaltar a los arquitectos y arquitecturas de las épocas imperiales y gloriosas de España, pues en el pasado más que en el futuro se situaba el modelo de un utopismo retrógrado «Se pensaba en la arquitectura de los Austrias (El Escorial) e incluso, alguna vez, se aceptaba el monumentalismo más recogido de Villanueva».[6]

• COLOSALISMO

Este clima ideológico se impuso de tal manera que no fue posible liberarse de él, y algunos de los más acreditados maestros del arte edilicio transformaron su estilo anterior, adaptándose al colosalismo:

- **Pedro Muguruza** (*Valle de los Caídos*),
- **Luis Gutiérrez Soto** (*Ministerio del Aire*),
- **Secundino Zuazo** (*Nuevos Ministerios*),
- **Luis Moya** (*Universidad Laboral* de Gijón).

Es sumamente instructiva a este respecto la historia de un edificio emblemático del momento como fue el *Ministerio del Aire* (Madrid), un edificio del cual, al quedar concluido diez años después de proyectarse, ya estaba arrepentido su autor.[7]

Algo similar podría decirse de la aparatosa *Universidad Laboral de Gijón*, del arquitecto Luis Moya, una obra de cuya autoría se sintió menos ufano su diseñador que su promotor, el falangista Ministro de Trabajo, José Antonio Girón.

Es verdad que esa arquitectura historicista y anacrónica, con su lenguaje clasicista y su empleo de materiales nobles, se circunscribe preferentemente a edificios oficiales, mientras que para proyectos privados, de poca monta o de carácter regional y rural, se adopta un tipismo folclórico, no exento de racionalidad. No puede menos de apreciarse lo que desde 1943, a través del organismo estatal titulado «Regiones Devastadas» fueron realizando algunos arquitectos como **Fernández del Amo**.

El resultado, por tanto, es heterogéneo, distante de ese pretendido estilo nacional, que no acabó de cuajar como tal estilo común. De ahí también una desorientación generalizada que dejaba a los jóvenes arquitectos que entones se titulaban en una incómoda postura respecto al camino a seguir, como atestiguan libros de **Memorias** escritos posteriormente.

• RECUPERACIÓN DEL RACIONALISMO. (ÚLTIMOS AÑOS DEL 50)

Para atenernos ya a nuestra Vasconia, bien entrado el decenio de los 50, cuando Madrid ostenta la discreta modernidad de la *Sede de los Sindicatos* (arquit. *Fco. Cabrero* y *Rafael Aburto*), en Euskal Herria empieza a recuperarse, en un tono más o menos híbrido, el racionalismo de los años 30 o, en todo caso, un modernismo que no carece de rasgos originales. Recordemos, ante todo, que algunos de los viejos maestros no desdeñan volver a la severidad racionalista.

4. J.GONZALEZ DE DURANA: «Medio siglo de arquitectura en Euskadi Relámpagos en la oscuridad». En *50 años de arquitectura en Euskadi*, p. 70
5. El texto de este documento ha sido reeditado por Joaquín Díaz Langa en la revista *Arquitectura*, n. 204-205, 1977, pp. 49. Cit por A. URRUTIA, *Arquitectura española contemporánea. Documentos, etc*, (2002), pp. 233-235.
6. CIRICI, *O.c.*, p. 110
7. A. URRUTIA, *O.c.*, p. 230.
8. Jesús Mª SUSPERREGUI, (Sobre Galíndez) COAM,2000.
9. Id., p. (Galindez y su ladrillo caravista)

Víctor Eusa

En el *Cine Coliseo* de Eibar (1947) recupera la austeridad racionalista en la fachada, aunque en su interior conservará aún reminiscencias del arte Deco. En todo caso, su apariencia exterior es de un clasicismo moderno. Afortunadamente, este edificio que ha envejecido con buena salud, merece la restauración que, según parece, va a hacerse próximamente.

* * *

Entre los arquitectos que reciben su titulación en los años 40 son varios del País Vasco los que, como Manuel Ignacio Galíndez, Eugenio Mª de Aguinaga, y Francisco Javier Sáenz de Oiza *intentan distanciarse de la arquitectura historicista.*

Manuel Ignacio Galíndez

Discípulo de Ricardo Bastida e influenciado por los grandes nombres del momento –Rucabado, Smith, Palacio– Manuel Ignacio Galíndez (1892-1980), fue un ecléctico en el que apuntaba la tendencia hacia un manierismo modernista y regionalista en sus primeras obras y construcciones de:

- **viviendas unifamiliares** en Bilbao.

Consciente de que, aceptando la técnica del hormigón, poco deben pesar las tradiciones locales, en los años de la República optó abiertamente por un lenguaje de severidad racionalista.

Entre sus obras citaremos:

- el **edificio de Seguros** ***La Equitativa*** fue su proyecto más representativo, en 1934, que todavía hoy atrae la mirada por la valentía de su desornamentación y la contraposición entre la torre esquinera y los paramentos desnudos de todo el edificio.

Siguen otros grandes obras que han envejecido con buen aspecto, como:

- el **edificio de Seguros** ***La Aurora Polar*** en la plaza elíptica (1934-35). En este gran edificio Galíndez logró una magistral articulación de volúmenes, haciendo que las fachadas planas de los cuerpos laterales se entreguen, mediante masas curvas, al bloque cóncavo de la fachada principal, aliviando el aspecto masivo del conjunto y creando un contraste entre el basamento (dos plantas) de granito verde con el blanco de los seis pisos superiores.
- el **edificio de** ***Iberduero*** de la calle Gardoqui de una composición parecida.

Igualmente notables son:

- la ***Torre de Bailén*** (1940), de planta cuadrada y diez metros de altura;
- el **edificio** ***del Banco Hispanoamericano***, en la Gran Vía;
- el **edificio para la** ***Naviera Aznar***, cercano a la ría, con acertada utilización del ladrillo, aunque no le faltan resonancias eclécticas;[8]
- el ***edificio de viviendas*** de Gran Vía, 56 (1954-57), absolutamente desornamentado, y de esquinas redondeadas, de bella composición jugando con el empleo del ladrillo en contraste con el blanco de los cerramientos, de las terrazas, y de algunas zonas enlucidas.
- el ***bloque de viviendas*** de la calle Elcano (1958) de Galíndez, en colaboración con *Félix Iñiguez de Onzoño* que presenta una elegante fachada de ladrillo prensado;
- las ***viviendas obreras*** municipales de Solokoetxe.

Galíndez tuvo un notable sentido estético en la presentación de las fachadas, utilizando con magistral contención el ladrillo rojo caravista, con un fino sentido de integración en el entorno mediante contrastes de tales cerramientos cromáticos con aperturas de balcones, blancos y entoldados, buscando la luz y el sol.[9]

Eugenio Aguinaga

La reciente desaparición de Eugenio Aguinaga (1910-2002) ha sido motivo para dedicarle una monografía que nos permite reconstruir la vida y la obra de este singular arquitecto donostiarra, que por la datación de sus principales trabajos, se halla más cómodamente situado en la generación de la posguerra.

Había hecho su primer trabajo con Gutiérrez Soto, y por su parentesco con los líderes de la modernidad (era primo de J.M. Aispurua y cuñado de Churruca) como por tendencias propias de su generación (se tituló en 1934), tenía que inclinarse hacia el racionalismo. Pero el suyo, no fue un racionalismo radical. Los comentaristas de su obra no le escatiman elogios por la libertad con que actuó para no caer en posiciones fundamentalistas frente a la modernidad. En ocasiones sabía transformarse en un ecléctico consciente de sus deberes con el cliente.

Entre sus obras destacan:

- la ***Villa Sollube*** (Ategorrieta 53. San Sebastián) (1935), es una obra original e impactante planeada para una familia numerosa. Se distingue de las villas corrientes en esos años por varios elementos: la cubierta que es inclinada y de un solo faldón, la organización de la vivienda y el volumen del edificio; éste manifiesta la organización interior en las fachadas laterales, mientras la fachada principal se distribuye en cuatro plantas en un bello retranqueo escalonado de balcones y terrazas.
- el ***Club de Golf de la Galea*** (Getxo) (1963-64) donde se demuestra que cuando lo creía conveniente Aguinaga sabía adoptar modalidades formales de estilo inglés.

* * *

El racionalismo arquitectónico hizo igualmente su aparición en territorio alavés.

J. L. López de Uralde

Diseñó en Vitoria:

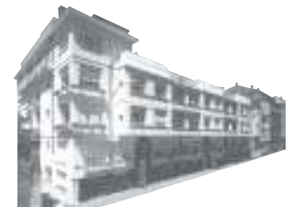
- la ***gasolinera de Goya*** (Parque de la Florida)
- y el ***edificio num. 39*** de la calle San Antonio.

Enrique Guinea

Por su parte, diseñó:

- un bello ***bloque de viviendas***, cara a tres calles, en el Paseo de la Florida 1-3 (1968-71)
- y otro ***conjunto de fachada encristalada*** en la calle Dato 11, en colaboración con *Miguel Mieg*.

Jesús Guinea



Vivienda en la calle San Antonio, 1937-1939. Vitoria-Gasteiz.
Ref. gráf: Vitoria-Gasteiz. Guía de arquitectura, pág. 96



Casa en la calle San Antonio. Vitoria-Gasteiz.
Ref. gráf.: Arte y artistas vascos de los años 30, pág. 79

Eugenio de Aguinaga



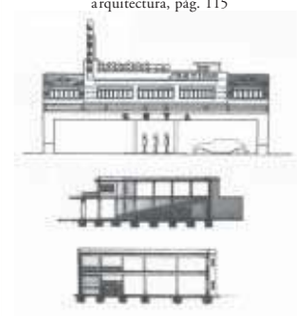


Casa Sollube, 1935-1936. Donostia-San Sebastián.
Ref. gráf.: Arte y artistas vascos de los años 30, pág. 25 y 26

José Luis López de Uralde

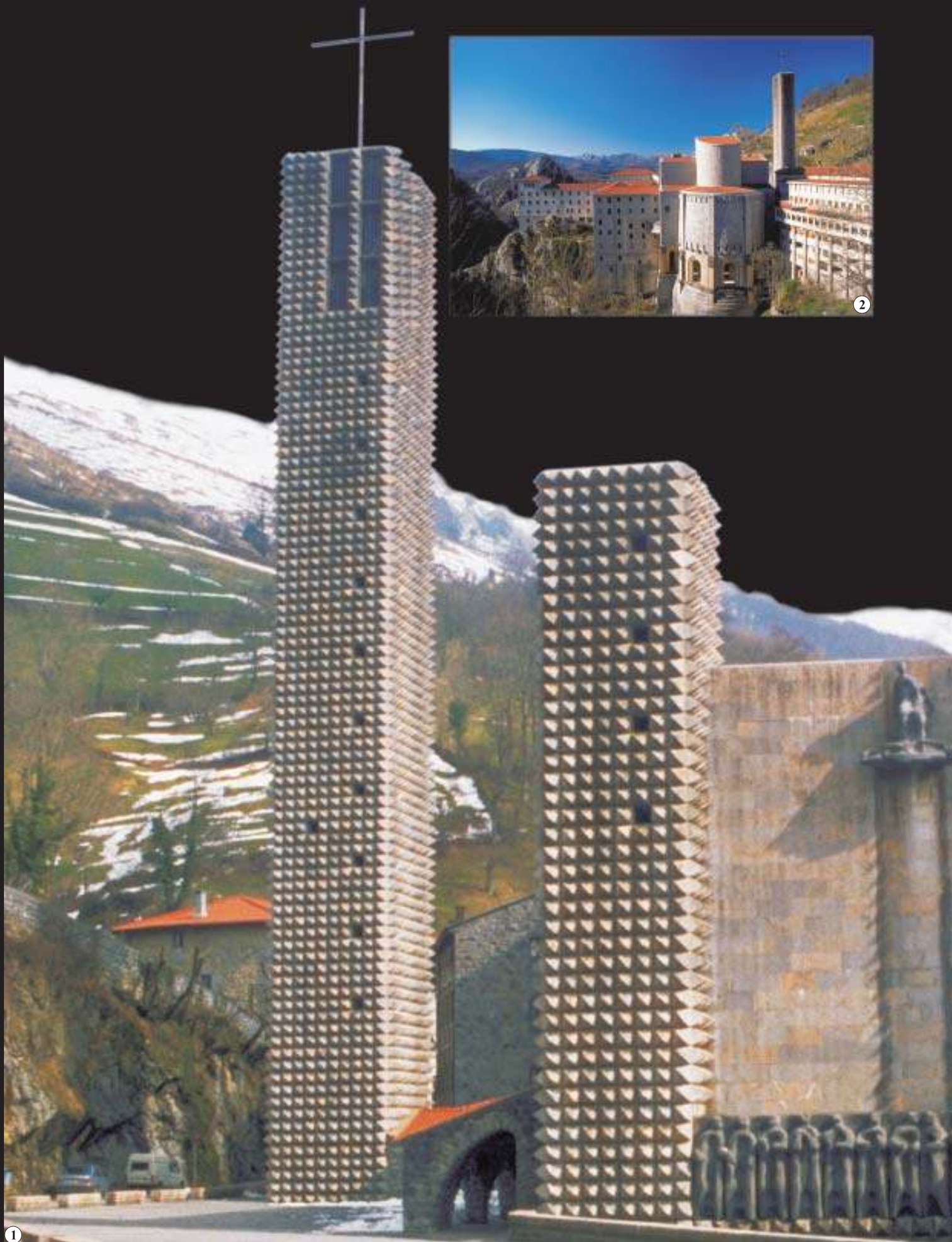


Estación de servicio Goya, 1935. Vitoria-Gasteiz.
Ref. gráf.: Vitoria-Gasteiz. Guía de arquitectura, pág. 115



Ref. gráf.: Arte y artistas vascos de los años 30, pág. 90

Recuperación del Racionalismo. Sáenz de Oiza



1

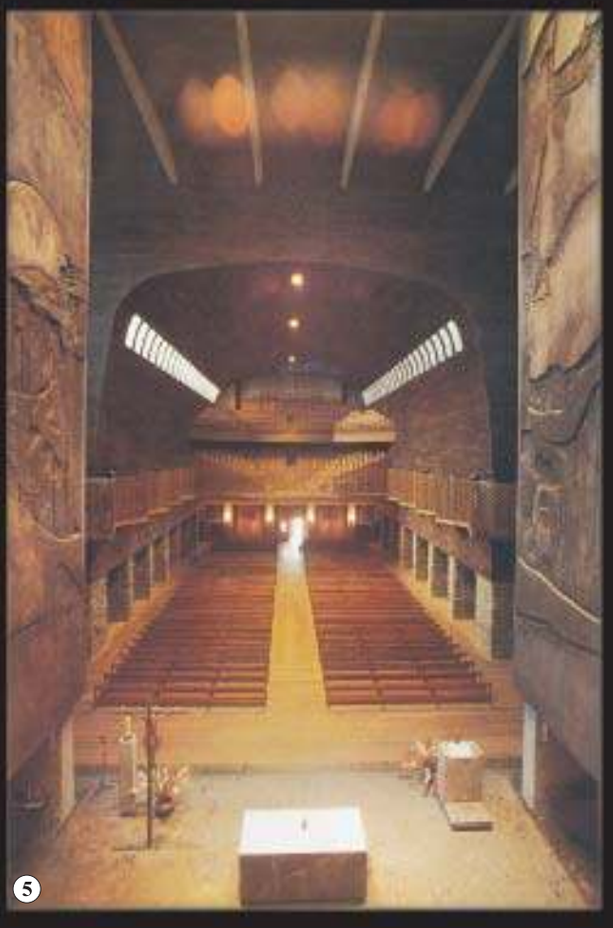
2

1 y 2.- Vista frontal y trasera de la basílica de Arantzazu. 3.- Universidad Pública de Navarra, 1988.
4 y 5.- Vistas del interior de la basílica del Santuario de Arantzazu. Oñati (G).


3


4




5



Ref. gráf.: Álava en sus manos 4, pág. 204



Ref. gráf.: Vitoria-Gasteiz.
Guía de arquitectura, pág. 119



Interior, exterior y planta de la iglesia de los Ángeles, 1960. Javier Carvajal y José Mª García de Paredes.
Ref. gráf.: Vitoria-Gasteiz.
Guía de arquitectura, pág. 119



Ref. gráf:
Vitoria-Gasteiz.
Guía de arquitectura,
pág. 118



Ref. gráf:
Vitoria-Gasteiz.
Guía de arquitectura,
pág. 118



Interior, exterior y planta de la Iglesia de la Coronación, 1960. Miguel Fisac.
Ref. gráf.: Vitoria-Gasteiz.
Guía de arquitectura, pág. 118

Las obras del donostiarra **Pablo Zabalo**, el Sanatorio de Leza (1935), y del bilbaíno **Juan de Madariaga** habrá que recordarlas en el grupo de los que sufrieron un largo destierro.

Francisco Javier Sáenz de Oiza

Por su larga y variada trayectoria de proyectista y constructor merece destacarse el nombre de *Francisco Javier Sáenz de Oiza (1918-2000),* recientemente desaparecido. Había nacido en Cáseda (Navarra), y pudo viajar a USA (1948-49) con una beca de la Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Basílica de Aránzazu. Sáenz de Oiza, supera pronto los historicismos en la *nueva basílica de Aránzazu*, que constituyó un aldabonazo para las conciencias atadas a un continuismo academicista de la jerarquía eclesiástica del momento.[10]

Instalado en Madrid, Sáenz de Oiza realiza obras fuera del País Vasco, en una línea más próxima al expresionismo que al racionalismo ortodoxo, y hacia un organicismo cargado de vitalidad dramática.

- ***Torres Blancas*** (1960-1968) donde, por ejemplo, Oiza se distancia de Le Corbusier al buscar la naturaleza en su tejado-jardín, y dando al empleo del hormigón visto unas formas de una sugestiva originalidad. Más tarde, en los últimos decenios del siglo, sabrá dar la misma originalidad formal a la utilización del acero cortén.

Fuera de Vasconia, Sáenz de Oiza se ha ganado justamente una admiración general (la bibliografía sobre él es una de las más copiosas de los arquitectos españoles del nuestro tiempo) por obras punteras como:

- el ***Edificio BBVA*** de Madrid,
- el ***Palacio de Festivales de Santander***.

En el País Vasco se le debe también:

- una ***vivienda unifamiliar*** en Durana (Álava).[11]

* * *

Las iglesias modernas de los 60

La moderada apertura a la modernidad que significó la Basílica de Aránzazu facilitó que en la arquitectura religiosa se rompieran las amarras a concepciones trasnochadas por las que, en el clero vasco, se pretendía una fidelidad a la tradición. Pero no fueron vascos los arquitectos de varias iglesias *modernas* que se levantaron en el País Vasco antes de iniciarse la década de los años 60.

Santa María de los Ángeles. En Vitoria **Javier Carvajal** y **José Mª García de Paredes** construyen la parroquia de *Santa María de los Ángeles* (1958). La adaptación al suelo disponible sugirió la planta triangular de la nave. A ella se le adosó otra nave rectangular, estrecha y larga, que aloja el altar del sacramento, los confesonarios y el baptisterio. Los muros, de fábrica de ladrillo, y el techo de madera se apoya sobre una estructura metálica, pintada de negro, que queda a la vista.

Nª Sª de la Coronación. Por las mismas fechas, **Miguel Fisac** en la misma capital alavesa construye la iglesia de *Nuestra Señora de la Coronación* (1958-59) en la que empleará lo que él llamará el **muro dinámico**: contraste de un muro de vanos frente a un muro ciego alumbrado por una luz indirecta que proviene de vanos invisibles situados a un lado del ábside. Miguel Fisac, abierto siempre a las directrices de la Iglesia, evolucionará abandonando sus empeños expresionistas para buscar la evocación de una sacralidad más conforme a los conceptos del Concilio Vaticano II.

* * *

En los años 60 hacen su aparición una generación de arquitectos dotados de imaginación creativa y conscientes de la necesidad de responder a los requerimientos de comitentes dotados de una viva conciencia social. Luis Peña Ganchegui, Juan Daniel Fullaondo, Rufino Basáñez, Jesús Rafael de Basterrechea, Félix Iñiguez de Onzoño, etc. Su labor se desarrolla sobre todo en el último cuarto del siglo XX; y de ellos nos ocuparemos en el próximo capítulo.

3.

El gran éxodo del arte vasco

Como hemos dicho al comienzo del capítulo, fueron muchos los artistas que tuvieron que exiliarse al estallar la guerra civil. El temor que les impulsaba a ello generalmente se debía más a sus ideas políticas, bien conocidas en aquel ambiente de libertad de expresión que había ofrecido la República, que al talante y significado de sus obras artísticas.

Entre los desterrados abundaron más los artistas figurativos que los arquitectos. Para muchos la salida del país fue la manera de evitar la triste suerte que sufrieron algunos de los que se quedaron. Por otra parte, también se ha hecho proverbial que para muchos no hubo destierro sino *trastierro*, en el sentido que la buena acogida que recibieron en algunos países de Hispanoamérica fue determinante para gozar de una situación cómoda en tales países. Con todo, fueron muchos los artistas para quienes el exilio fue de breve duración, sea porque sentían aún muy vivos sus vínculos familiares con Euskal Herria, sea porque, aflojadas las leyes draconianas del régimen franquista, concibieron la esperanza de una recuperación de su vida profesional en su propia tierra. Hubo también quienes iniciaron su regreso mediante el tanteo de una visita ocasional a la patria, y la experiencia de un clima y atmósfera respirables, antes de decidir un regreso definitivo, abandonando para siempre, como la paloma de Noé, el expediente del arca salvadora del destierro.

Movimientos coreográficos

Aunque no nos toca hablar aquí de los músicos vascos que tuvieron que exiliarse, por la vinculación que el arte musical y su eventual escenografía tuvo con los artistas plásticos no podemos menos de señalar la ruptura cultural que se produjo el año 36 en la actividad musical de Euskal Herria, sobre todo en su aspecto folclórico.

Un movimiento coreográfico muy notable se había desarrollado durante el primer tercio del siglo, y particularmente en los años de la República. En muchos pueblos se habían constituido equipos de danzas. En Gernika, Segundo Olaeta había formado un grupo que desarrollaba el aspecto de ballet, y había actuado con éxito en diversos lugares de Euskal Herria. En 1931, tras una actuación en Lekeitio, el grupo quedó bautizado con el nombre de **Elai-Alai**.

Otro grupo, denominado **Saski-Naski** se había fundado en Donostia-San Sebastián. Sus primeras actuaciones tuvieron lugar en el verano de 1928 en la Segunda Semana Vasca. Luego realizó una gira por París, y en 1929 actuó en la Tercera Semana Vasca.

El grupo **Oldargi**, fundado en Bilbao, admitía diálogo en sus cuadros escénicos. En ellos colaboraron como decoradores los pintores Guezala, Guinea, Uzelai, Losada y Rentería. Tras algunas actuaciones en Bilbao, el grupo se trasladó a Madrid y París. Fue en este ambiente de expansión de la cultura vasca ligada a la labor de numerosos artistas plásticos sobre el que descargó la tormenta de un régimen que tuvo entre sus primeros objetivos acabar con todo lo que pudiera interpretarse como un atentado contra la «sagrada unidad de la patria».

Un recorrido panorámico sobre la suerte que corrieron los artistas vascos obligados a exiliarse durante el franquismo admite tal variedad de destinos que resulta obligado exponerlo con un ordenamiento teniendo presente la diversidad de causas y de motivaciones, la edad de los protagonistas, el tiempo que duró su exilio, y las facilidades que tuvieron para mantener su capacidad creativa. Podríamos así dividirlo en varios grupos.

• Los residentes en el extranjero antes de 1936

No fueron pocos los que, en la fatídica fecha, andaban ya por tierra extraña, a los que la guerra y la posguerra les impidió pensar en el regreso a la patria.

Ángel Cabanas Oteiza

Ángel Cabanas Oteiza (-1964) fue un pintor guipuzcoano que se había ganado legítimamente el apodo de *el bohemio*, pues realizó más de 20 viajes a países hispanoamericanos, exponiendo sus lienzos, sobre todo en Buenos Aires allá por los años 20, y siempre con éxito de venta.

En una entrevista que le hizo José de Arteche y que publicó en «La Voz de España» (27 octubre 1948) declaraba que llevaba ya 20 exposiciones realizadas en tierras americanas, «siempre con éxito de venta, porque allí gustan extraordinariamente las pinturas de ambiente vasco».

Nicolás Mújica

A lo que parece, fue el éxito de Cabanas el que movió a *Nicolás Mújica (1887-1948)*, a imitar su ejemplo: pintar paisajes de Euskal Herria y cruzar el Atlantico obteniendo siempre buenos triunfos. En 1926 y en 1932 había concurrido a las Exposiciones Nacionales de Madrid, con obras como:

- *Sol otoñal*,
- *Guipúzcoa* y
- *Régil*.

Pero tanto él como Cabanas Oteiza hicieron sus más notables exposiciones en tierras americanas, alegrando así los corazones de los vascos que vivían lejos de su tierra. Por eso –dice Flores Kaperotxipi– si tuviéramos que reunir un día la mayor parte de la producción de ambos paisajistas, tendríamos que recorrer casi todas las repúblicas de América.

José Benito Bikandi

Este ondarrés, *José Benito Bikandi (1896-1958)*, es otro de nuestros artistas andariegos, uno de esos vascos a quienes les va el recorrer tierras extrañas y vivir invadido por una añoranza permanente. Fue un artista precoz. A los 14 años ya había pasado por París; a los 16 le organizaron una exposición en Bilbao, y pudo ingresar en la Escuela de Artes y Oficios en la especialidad de pintura y cerámica. Se incorpora en la Asociación de Artistas Vascos y obtiene éxitos en sus exposiciones.

En 1920 la Diputación de Bizkaia le concede una pensión para cuatro años que le sirve para viajar y estudiar por Madrid, París, Roma y otros países europeos. Sus hermanos, residentes en Argentina, le llaman a aquella república y allí se va (1925), allí se instala, adopta la nacionalidad argentina, y allí va a realizar casi toda su obra.

En 1926 expone en la sala Witcomb de Buenos Aires. Enseña el arte de la cerámica, que aprendió en París con Paco Durrio; y vuelve a exponer obteniendo cargos y premios. Bikandi es –según Flores Kaperotxipi– probablemente el artista vasco más conocido en aquel país suramericano, donde es tan numerosa la colonia vasca.

En 1943 Bikandi protagonizó una Exposición de artistas vascos en Montevideo. Fue idea de la Delegación del Gobierno Vasco en el Exilio. Bikandi consiguió reunir las obras más representativas de los artistas vascos, muchos residentes en Argentina, pero también muchos que enviaron sus obras desde Euskal Herria.

En este lado del Atlántico no se le conoce apenas a Bikandi. Pero hizo varios viajes a España para mostrar su obra. En la segunda Bienal Hispanoamericana en Madrid, expuso varios lienzos:

- *Encierro de toros*,
- *Barco pesquero*, y
- *Mascarada suletina*.

En 1953 viajó de nuevo por España y Francia, y al año siguiente ganó un Segundo Premio con su *Cristo de Lezo* en Buenos Aires.

Y en aquella su segunda patria falleció en 1958.

Nacido en un famoso puerto de pescadores, su temática ronda siempre el mar y los peces, el puerto de Ondarroa y el pueblo con sus barriadas de gente marinera.

Ángel Cabanas Oteiza



"Caserío".
Ref. gráf.: Archivo Iñaki Aguirre.



"Pastor".
Ref. gráf.: Archivo Iñaki Aguirre.



"Escena costumbrista en el País Vasco".
Ref. gráf.: Un siglo de arte, pág. 23



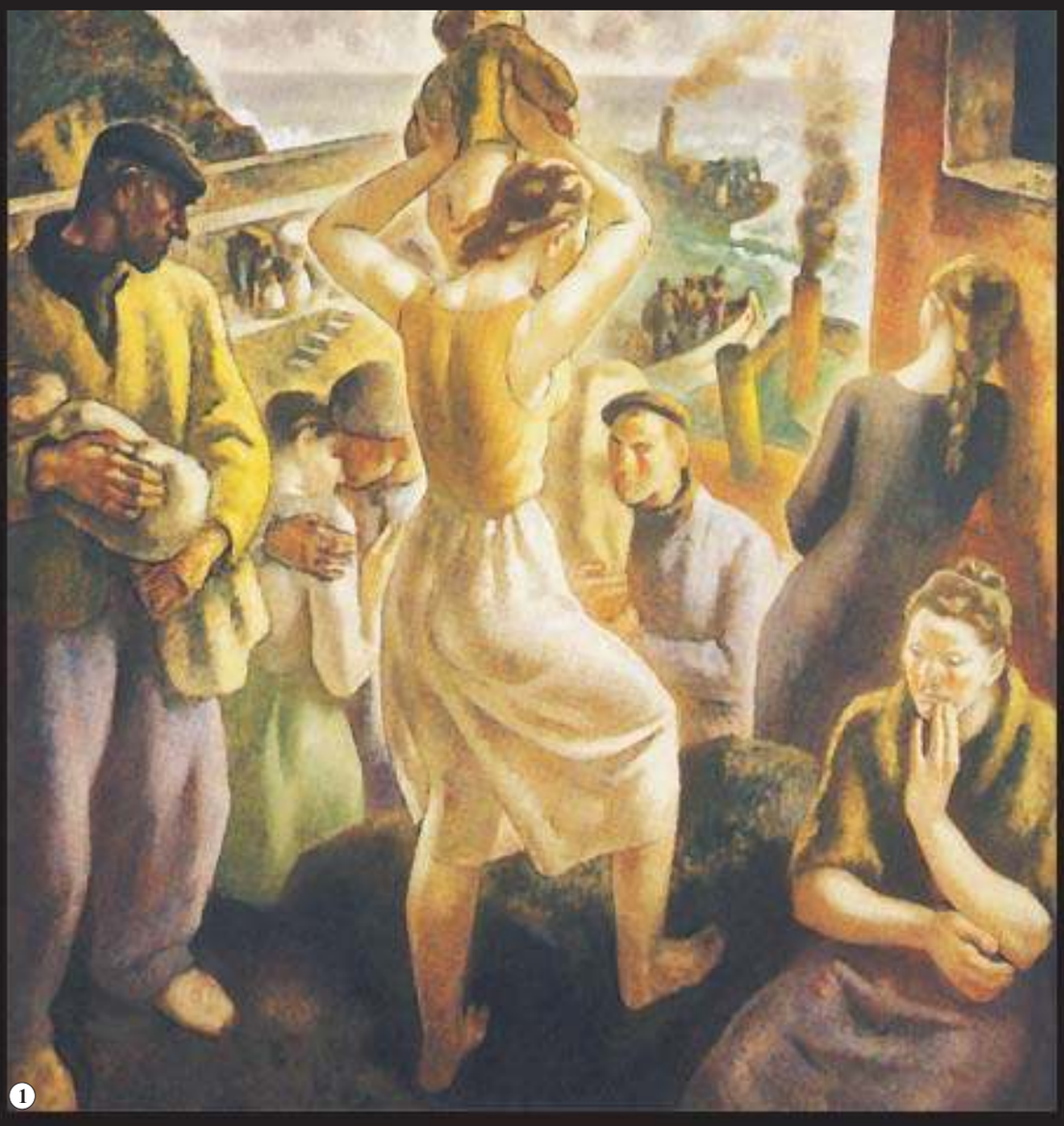
"Cantores".
Ref. gráf.: Archivo Iñaki Aguirre



"Amona".
Ref. gráf.: Adquisiciones del patrimonio artístico Kutxa, pág. 7

10. V. en *Ecclesia* (16 Julio 1955) el documento procedente del Vaticano y firmado por la Pontificia Comisión de Arte Sacro, en el que se prohibía realizar los proyectos de imaginería, y se formulaba una dura crítica de la arquitectura realizada.
11. Sáenz de Oiza es uno de los arquitectos vasco-navarros del siglo XX que cuenta con más abundante bibliografía.

Éxodo del arte vasco. Arteta



1



2



3



4

1.- Lienzo central del "Tríptico de guerra 1937". 2.- "El frente". Lienzo 1 del "Tríptico de guerra 1937". 3.- "Evacuación de un pueblo", 1937-1938. 4.- "La retaguardia". Lienzo 3 del "Tríptico de guerra 1937". 5.- "Romería vasca". 6.- "Romería con ikurriña". 7.- "Romería vasca".



5



6



7

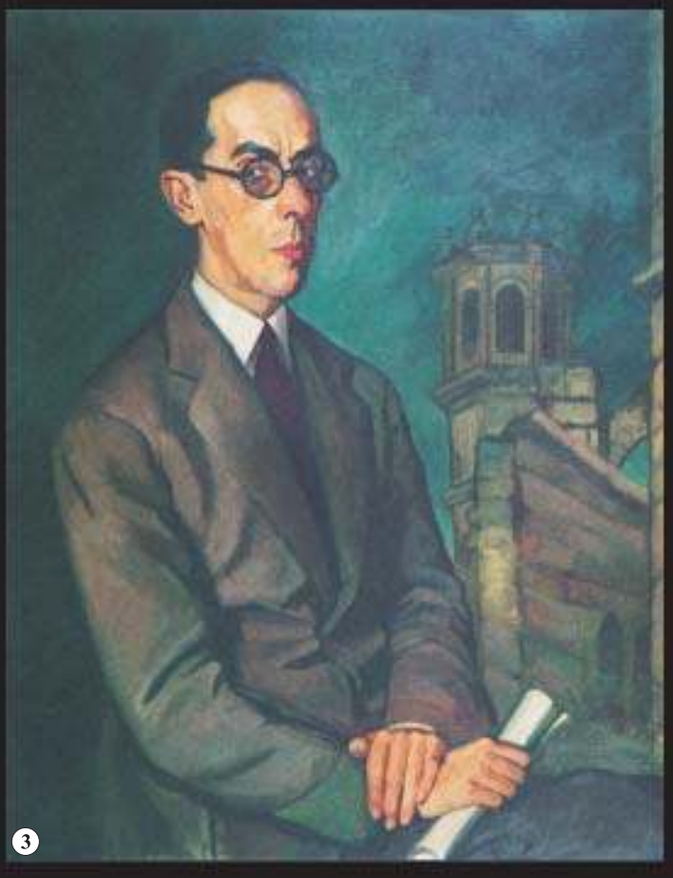
Éxodo del arte vasco



1



2



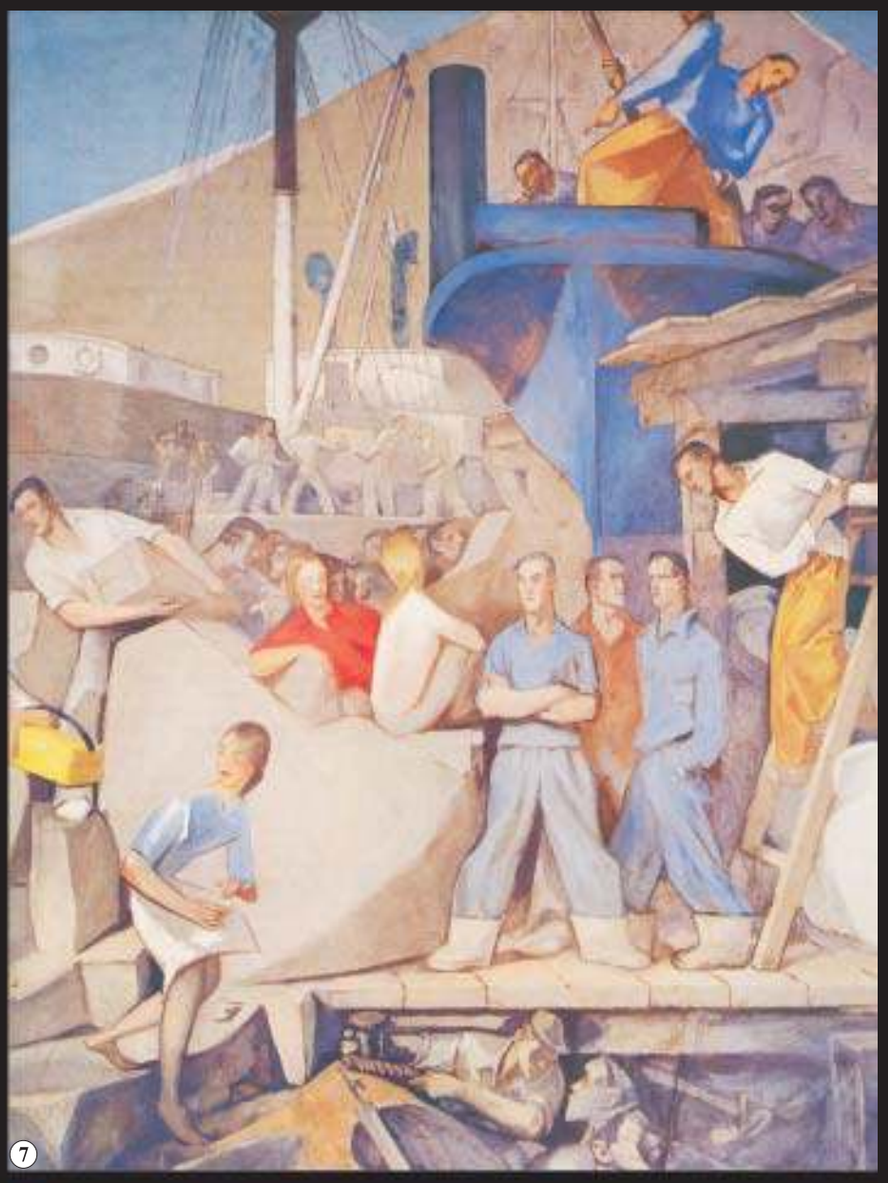
3

1.- "El cuento de la abuelita". Kaperotxipi. 2.- "Amona". Kaperotxipi. 3.- "El arquitecto Lagarde", 1929. Kaperotxipi. 4, 5 y 6.- Detalle de "Diana cazadora". Aranoa. 7.- Mural de Aranoa en la Diputación de Bizkaia. 8.- "Peñas de Aia". Bienabe Artia. 9.- "Paisaje del Bidasoa", 1949. Bienabe Artia. 10.- "Viernes Santo en Fuenterrabia", 1960. Bienabe Artia.


4


5


6


7


8


9


10

Éxodo del arte vasco. Ucelay



1



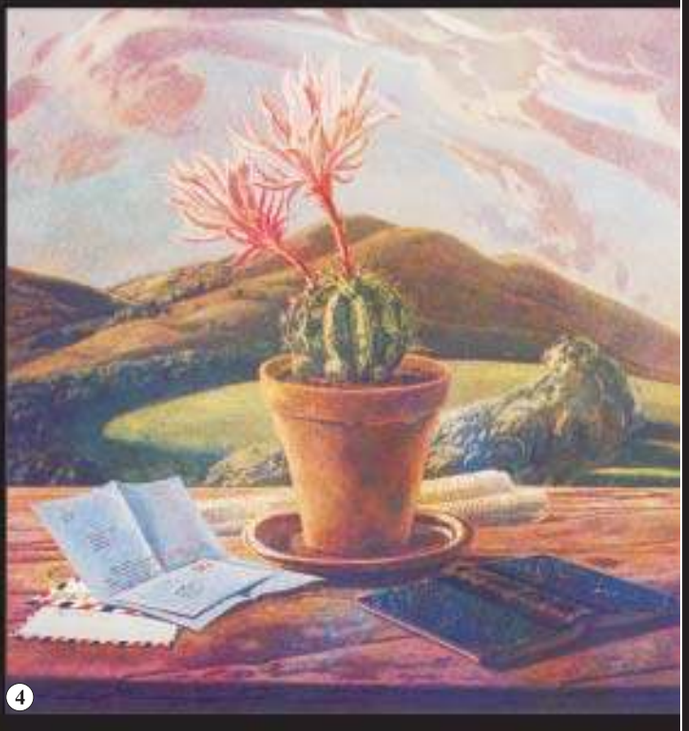
2

1.- "Mural de Bermeo". 2.- "Paisaje con martín pescador". 3.- "Bodegón". 4.- "Bodegón". 5.- "Conversation piece cum tiffin". 6.- "Señora Salís con el paisaje de Remelluri al fondo".





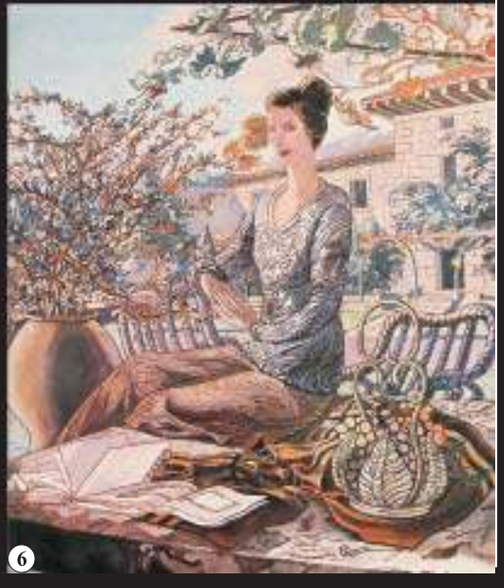
3



4



5



6

JUAN DE ARANOA



"Andra Mari".
Ref. gráf.: Pintores y escultores vascos de ayer, hoy y mañana 2, pág. 284



"Última cena", 1956.
Ref. gráf.: Pintores y escultores vascos de ayer, hoy y mañana 2, pág. 284



"Jesús es cargado con la cruz".



"Jesús consuela a las mujeres de Jerusalén".



"Jesús cae por primera vez".



"Jesús encuentra a su Santísima Madre".

Ref. gráf.: Pintores y escultores vascos de ayer, hoy y mañana 2, pág. 288 y 289



"Jesús cae por segunda vez".
Ref. gráf.: Pintores y escultores vascos de ayer, hoy y mañana 2, pág. 289

Como pintor, Bikandi parece un discípulo de Zuloaga por su audacia y su personalismo. De «pintor rudo» le calificaba Juan de la Encina en 1925; y esa rudez le acompañó toda su vida.[12] Su paleta es cálida, su dibujo robusto y bronco, nada refinado; su pincelada muy suelta, corta y rápida, heredera del impresionismo; su colorido recuerda a los *fauvistas* y a los expresionistas, de manera que, si no fuera tan analítico en sus composiciones, parecería un descendiente directo de Van Gogh.

JORGE DE OTEIZA

Del escultor Jorge de Oteiza y de su obra desarrollada durante su larga vida en Vasconia tendremos que hablar después. Aquí interesa recordar que un año antes del Alzamiento de Franco se había ido a tierras americanas. Expuso algunas de sus obras en Buenos Aires y Santiago de Chile, y se dedicó algún tiempo a la enseñanza en la capital argentina.

De allí pasó a Colombia (1942) para organizar la enseñanza oficial de cerámica. En Bogotá escribe su célebre *Carta a los artistas de América sobre el arte nuevo en la posguerra* («Revista de la Universidad de Popayán»), y pronuncia conferencias.

Pasa a Quito, y en la Casa de la Cultura proclama un Informe sobe una *Estética Objetiva*, y su *Investigación de la estatuaria megalítica en América*.

En Trujillo (Perú) da un curso de cerámica en la escuela de Ingenieros, y otro en la Universidad sobre *Génesis de un arte nuevo*.

Dicta cursos de verano en Lima y crea el grupo «*Espacio*», de experimentación con escultores, pintores y arquitectos.

En 1948 vuelve a Buenos Aires, y en la revista *Cabalgata* publica sus ideas sobre la nueva escultura. En agosto del mismo año regresa definitivamente al País Vasco.

• LOS QUE NO REGRESARON

Aquí nos referimos a aquellos artistas vascos que no regresaron del destierro a tiempo y con posibilidad de recuperar su profesión. A unos les sorprendió la muerte antes de que pensaran en reconstruir su vida; otros decidieron no volver mientras durara la dictadura; otros, en fin, tuvieron la suerte de acomodarse en los países receptores, por cuya hospitalidad se logró, como se ha dicho con feliz expresión, que su destierro se convirtiera en trastierro.

MARTÍN DOMÍNGUEZ

Entre los arquitectos, Martín Domínguez, que había sido colaborador de Zuazo en el diseño del *Café Zahara* de Madrid y había contactado con Le Corbusier, fue uno de los «depurados» nominalmente por la Orden Ministerial de 24 de febrero de 1940, con «suspensión total en el ejercicio público y privado de la profesión en todo el territorio nacional, sus posesiones y protectorado»:[13] Acabó sus días exiliado en Cuba y USA.

TOMÁS BILBAO

Tomás Bilbao (1890-1954) se había distinguido en los años 20 por la construcción de *viviendas de carácter social*, en barrios bilbaínos.

En esas primeras obras se mostró sensible al *Arte Deco*, y en ese estilo diseñó:

- el *pabellón de los Altos Hornos de Bizkaia en la Exposición de Barcelona* (1929).
- En sus *viviendas de Solokoetxe*, evolucionó, hacia un criterio estrictamente racionalista que pretendía eliminar arrequives decorativos, a los que Gropius había denostado con el calificativo de «*templor sentimental*». El racionalismo él lo asumió como «un sistema moral, una ética».

Tomás Bilbao había sido uno de los fundadores del partido *Acción Nacionalista Vasca* y fue Teniente Alcalde de Bilbao desde las elecciones de 1931. Había entrado en política mostrando una gran nobleza, un nacionalismo moderado y un socialismo antirrevolucionario. Arrastrado por la vorágine política del 36, fue nombrado Ministro del Gobierno Negrín, en sustitución de Irujo. Pasó a Francia llegando a San Juan de Luz con Ricardo Arrúe que había militado con él en las filas de ANV. Huyendo de los alemanes invasores de Francia, marchó a México (1942), donde realizó bastantes obras, de las cuales desgraciadamente no ha quedado documentación alguna. Fue miembro de la Comisión de Cultura del Gobierno Vasco en México y murió allí en 1954, dejando el recuerdo de una persona moralmente muy noble, muy dotado profesionalmente, y de una sensibilidad abierta a la modernidad.[14]

LEÓN BARRENECHEA

Entre los artistas vascos que nunca pudieron o nunca quisieron regresar está también el escultor León Barrenechea de quien ya hablamos. Casado con una francesa, se instaló en París y con motivo de ese desplazamiento, abandonó su profesión. Su casa y estudio de Madrid habían sido saqueados, desapareciendo cuanto en ellos poseía. Murió en 1947. Muchos años después, su hijo conservaba en París un dossier sobre la obra de su padre y las críticas que ella mereció.

AURELIO ARTETA

El artista vasco más importante que terminó sus días en el destierro fue indudablemente Aurelio Arteta. Ya hemos recordado la trascendental obra que realizó en su tierra antes del 36. En el momento de la guerra, Arteta se traslada a Valencia; y de allí pasa a Francia; y en Biarritz pinta los tres lienzos, concebidos como tríptico (a los que nos referimos anteriormente) y ejecutados en los días mismos en que el artista está sintiendo el tremendo trauma de la guerra:

- *la muerte del gudari* con las armas en la mano,
- *la maternidad malherida y muerta*, con una criatura a los pechos, mientras en los cielos atruenan las máquinas de la destrucción; un perro protesta con sus aullidos ante tamaña inhumanidad. Todo sumido en un color turbio y gris,
- *la separación del destierro*, los barcos que huyen, el abrazo de la despedida, la infancia alzada en alto para alcanzar el último beso, la adolescencia sobrecogida por el temor y el dolor de una separación incomprensible.

Arteta huyó a México y allí murió víctima de un desgraciado accidente de tráfico. Indalecio Prieto le dedicaba una noticia necrológica el 12 de noviembre de 1940. En ella resumía la obra «mexicana» del pintor vasco con unas palabras que merecen ser reproducidas:

«Arteta ha pintado en México tres grandes lienzos genuinamente vascos: una romería-baile en el campo, a los sones del acordeón y panderetas; un *aurresku* –danza milenaria, medio guerrera, medio galante– que le ha servido para dibujar con justo carácter figuras representativas del país, como el tx*istulari*, el alcalde, el cura y el miquelete, el *aurreskolari* y la moza a quien aquél ofrece el homenaje de su agilidad. Nadie sería capaz de llevar al lienzo con exactitud tan pasmosa, esos reflejos del alma de una raza singular cuyo origen se pierde en el misterio. Pero la obra cumbre entre las que Arteta ha pintado en México es, sin duda, el retrato de la esposa y los hijos de don Carlos Prieto. Arteta quería embeberse en México. Esperaba concluir el retrato de Dña. Amalia Solórzano de Cárdenas. *Ya es paradoja* – agregaba – *que yo haya venido a pintar a este país de pintores*».

Julián de Tellaeche

En páginas precedentes hemos comentado la obra del pintor vergarés Julián de Tellaeche que, desde que empezó a pintar, realizó una obra que por su temática y su estilo quedó suficientemente caracterizada. Estaba en plena madurez de sus 52 años y sus exposiciones en Eusko Pizkunde le habían facilitado contactos con Aitzol y el medio cultural del Nacionalismo vasco, cuando le sorprendió el Alzamiento militar. Al acercarse el ejército a Gipuzkoa tuvo que abandonar Euskadi. En París, el Ministerio de Cultura del Gobierno Vasco le encargó, junto con Ucelay, la custodia de los cuadros del Museo de Bilbao en el Museo de Luxemburgo de la capital francesa. Debió serle fácil habituarse a París, estando casado con una francesa.

Manuel de la Sota le encomendó algunas responsabilidades artísticas en las representaciones del grupo **Eresoinka**.

- Pintó decorados para la estampa *Proas*, que en los programas aparece con el título de *Depenak* que, según Azkue, significa «gritos que se dirigen al que viene a la proa de una lancha para evitar el choque».

Invadida Francia por el ejército alemán, Tellaeche decide marcharse a Perú donde vivía un hijo suyo. No fue cómoda ni alegre la vida de Tellaeche en Lima. Afortunadamente halló la protección de un Sr. Orbegozo, presidente de los banqueros de Perú. Para poder vivir y pintar a su gusto alguien le consiguió el nombramiento de Restaurador de la pintura cuzqueña, técnica que había aprendido en Bilbao. En cuanto a sus pinturas de esta etapa peruana (paisajes, retratos), procuraba enviarlas a París. En Lima siguió pintando rincones marinos y retratos, cuya calidad, según parece, no llegaba a la de sus obras anteriores. A su muerte, en París se conservaban aún unos cuarenta cuadros. El Gobierno Vasco del exilio, en cuya custodia habían quedado, procuró su devolución a la familia del artista.

José León Cruzalegui

Este vizcaíno es menos conocido que Tellaeche, *José León Cruzalegui (1895-1969)*. Nacido en Mundaka, se educó en Inglaterra, recibiendo las primeras lecciones de dibujo en el Instituto Católico de Liverpool. Regresa a su patria para completar sus estudios en Bilbao y Madrid. En la Villa fundó con otros jóvenes artistas la agrupación denominada *Unión Arte*, a la que ya nos hemos referido, una entidad que organizó en 1933 una exposición colectiva.

Cruzalegui es un ejemplo de ciertos artistas vascos para quienes el trasplante a tierras americanas fue lo que fecundó verdaderamente su vida. El estallido de la guerra civil le sorprende en Madrid, donde había obtenido un puesto de trabajo en la Compañía Telefónica. Intenta regresar a Bilbao, pero, finalmente, desde Francia elige el camino del exilio con su mujer y sus hijos. Se instala en la República Argentina, donde desarrolla importantes actividades culturales en pro del arte vasco. Fue colaborador del periódico Eusko Deia de Buenos Aires y México, de la revista Gernika y de otras publicaciones vascas. De Buenos Aires partió para Francia por motivos artísticos, permaneciendo en París una temporada, y regresando a Argentina para seguir promoviendo el arte vasco.

Fue un magnífico conferenciante, ameno y sagaz, a quien el auditorio oía con verdadero placer. Como crítico de arte y escritor literario, interesó y fue muy leído por los amantes de la literatura y el arte. Publicó numerosos trabajos, especialmente en las revistas vascas de Argentina y México. Concurrió a exposiciones colectivas nacionales y personales. En 1950 obtuvo un buen éxito en la exposición de paisajes éuskaros en la Galería Riel de Buenos Aires. En 1952, con motivo del 75º aniversario de la Fundación del Centro Vasco *Laurak Bat*, organizó una magnífica exposición consiguiendo reunir en ella las firmas más prestigiosas de la pintura vasca. Él mismo la inauguró con una interesante conferencia.

Juan de Aranoa

Otro artista a quien, a pesar de haber hecho varios viajes de vuelta a la patria, puede considerarse integrado en este grupo del trastierro, es *Juan de Aranoa (1901-1973)*. Nacido en Bilbao, alumno de la Escuela de Artes y Oficios, vivió con profunda sinceridad una fe religiosa que le inspiró sus mejores obras. Completó su formación en París y en Italia. De tales experiencias le quedará un gusto preferente por la solidez y volumetría cezaniana a base de planos y una tendencia a cierta idealización de los personajes.

Expuso sus primeras obras en la Asociación de Artistas Vascos; y pronto logró suficiente renombre para que le encargaran pinturas murales en las iglesias y fuera de ellas. La guerra civil le sorprendió en Madrid cuando el arquitecto Secundino Zuazo le tenía encargada la pintura al fresco de los murales del Frontón Recoletos y los de los Nuevos Ministerios.

Parece que la amistad con Zuazagoitia evitó que fuera fusilado por un grupo anarquista

Jon Zabalo "Txiki"



"Mendiak".
Ref. gráf.: Xabiertxo, pág. 35



"Irakurtzea bearra da".
Ref. gráf.: Xabiertxo, pág. 10



"Negua".
Ref. gráf.: Xabiertxo, pág. 73



"Ondartzan".
Ref. gráf.: Xabiertxo, pág. 73



"Entzumena".
Ref. gráf.: Xabiertxo, pág. 15

12. Rosana GOIKOETXEA y Edorta KORTADI, *José Benito Bikandi*. TV. Nº295, Bilbao, Kutxa 1999.
13. El texto y lista de esta depuración puede verse en *Arquitectura*, n. 204-205, pp. 43-49
14. A.ONAINDIA, *Hombre de paz en la guerra*. Ed. Ekin, Buenos Aires 1973; K.BARAÑANO y J.GONZALEZ DE DURANA, «El racionalismo arquitectónico en Bilbao». En *Muga* n. 25.

BIENABE ARTIA



"Regata Umlde", 1953.
Ref. gráf.: Biblioteca: Pintores y Escultores vascos de ayer, hoy y mañana. Bienabe Artia, pág. 309



"Procesión en Navarra", 1950.
Ref. gráf.: Biblioteca: Pintores y Escultores vascos de ayer, hoy y mañana. Bienabe Artia, pág. 331



"El rezo", 1970.
Ref. gráf.: Biblioteca: Pintores y Escultores vascos de ayer, hoy y mañana. Bienabe Artia, pág. 327



«Tamboril en la Alameda. Fuenterrabia», 1970.
Ref. gráf.: Biblioteca: Pintores y Escultores vascos de ayer, hoy y mañana. Bienabe Artia, pág. 340



«Mi esposa», 1970.
Ref. gráf.: Biblioteca: Pintores y Escultores vascos de ayer, hoy y mañana. Bienabe Artia, pág. 311



«La vuelta de la pesca».
Ref. gráf.: Historia de la Literatura española 4, pág. 286

de la FAI. Por Barcelona logró pasar a Francia (Setiembre 1936) y reunirse en Bayona con su familia. En San Juan de Luz encontró a Secundino Zuazo de quien hizo un **retrato** (hoy en Nueva York). Sigue pintando en Francia y expone en París su cuarto **Via Crucis** (Colección García-Urtiaga, México).

En París pinta varios retratos y hace bocetos para el retrato del filósofo Jacques Maritain.

Reside allí hasta que la guerra mundial le obliga a buscar otras residencias. Entra en España varias veces y consigue hacer varias obras, entre ellas **la decoración para Aurora Polar** (Bilbao) en lienzo sobre fondo de oro.

Al fín, decide marcharse a Argentina. En el viaje conoce a Elías Urcullo, hombre adinerado y generoso que va a prestarle ayuda eficaz. Aranoa conservará de él un recuerdo agradecido, lo mismo que del famoso jesuíta José Antonio Laburu que le ayuda en su nuevo destierro. Establecido en Argentina, expone en Buenos Aires, lo mismo que en Montevideo, algunas de sus estaciones del **Via Crucis** (1943).

En la pintura de Aranoa se hace evidente una evolución. Después de aquella juvenil *fase cezaniana*, podría señalarse un *período manierista* en el que las figuras pierden espesor y su paleta se reduce a pocos tonos, bastante fríos y apagados, lo que da a sus temas algo melancólicos un sello inconfundible; luego va pasando a un *período más sintético y audaz*, casi lírico, desaparecen los volúmenes, se da la primacía al dibujo buscando fuertes contrastes tonales en un lenguaje que podría calificarse de expresionista.

El artista habla de una crisis que, como pintor, pasó en ese tiempo. Es la época de su **quinto Via Crucis**, que luego se dispersó (hoy está parte en Madrid, parte en Bilbao). Fue expuesto en diversas ciudades. Flores Kaperotxipi, en su *Arte Vasco*, cuenta la sensación que causó esta serie cuando la expuso en la Galería Witcomb de Buenos Aires y en otra muestra del Casino de Mar de Plata, organizada por **Denak Bat**.

Aranoa huye de la mastodóntica capital argentina y se instala en Olivos, pueblo de los suburbios de Buenos Aires. En 1948 cae gravemente enfermo. Su **quinto Via Crucis** es llevado a Nueva York. En 1951 regresa a Bilbao y Bermeo; se recluye en la Torre Ercilla; y expone algunas de sus obras:

- *bodegones*,
- *maternidades*,
- *Andra-Maris.*

Son obras deliciosas que, a nuestro juicio, le consagran como un gran maestro de la pintura vasca. Desde entonces atraviesa varias veces el Atlántico siguiendo las exposiciones que le organizan en distintos lugares; hasta que en 1973 fallece en su residencia de Olivos (Argentina).

MAURICIO FLORES KAPEROTXIPI

Un artista que hubiera podido regresar pero que no quiso hacerlo «mientras viviera el dictador» fue el célebre cronista –por cierto, amenísimo cronista e historiador– de la pintura vasca del siglo XX, *Mauricio Flores Kaperotxipi (1901-1997)*. Además de los artículos que publicaba en la prensa vasca durante los años de la República, a Kaperotxipi se le deben los dos libros –*Pintores vascos y no vascos*, y *Arte Vasco*–, editados por EKIN de Buenos Aires.

Nacido en Zarautz, una pensión de los Duques de Villahermosa le facilitó prolongados estudios en Madrid, con López Mezquita. Reside también algún tiempo en París junto con Montes Iturrioz, y viaja a Italia con Olasagasti y Cabanas Erauskin. Luego, ya en su tierra, gana sucesivamente premios en las Exposiciones de Artistas Noveles. Empieza a exponer y vender. Con el producto de una venta se permite viajar a Buenos Aires y México donde da a conocer sus cuadros y obtiene considerable éxito. Regresa al País Vasco y establece su estudio en Elgeta. Allí le sorprende la guerra civil: su estudio-taller, con sus libros y sus cuadros, fue destruido por las bombas.

Huyó de España por Santander, y acabó instalándose en Argentina, donde no le faltaban amigos y tipos vascos a quienes retratar, como a él le gustaba. Expuso de nuevo en Buenos Aires, en la sala de **Gure Etxea**, con grandes elogios de la crítica bonaerense. Tras una estancia de tres años en Mendoza, se instala con carácter cuasidefinitivo en Mar de Plata. Convierte su estudio en Sala de Exposiciones, y ese negocio, en el que pone toda su ilusión, le impide pintar durante algunos años.

La pintura de Kaperotxipi fue siempre folclórica: paisajes y tipos vascos, siempre gratos de ver y amables. «Quiero pintar la vida –decía– no me gusta pintar penas». Esa *vida* que quería pintar era siempre la vida de su gente: hombres, mujeres, niños y paisajes de Euskal Herria. La historiografía moderna ha clasificado a Kaperotxipi como «etnográfico» y «costumbrista». Es verdad que no alcanza ese universalismo que se suele atribuir, por ejemplo, a la pintura de Zuloaga o Arteta; pero merece un puesto digno en la historia de nuestra pintura. Por su acabada técnica, su dominio del dibujo, su risueño cromatismo, es el máximo pintor de la fisonomía vasca, y debe ser apreciado como un gran embajador, allende el Atlántico, de los valores típicos de la tierra vasca.

Kaperotxipi puede integrarse aquí, en el grupo de los artistas «que no regresaron» porque cuando, acabado el franquismo, volvió a Zarautz, estaba ya muerto para el arte.

* * *

El conocimiento y uso de la lengua castellana y el hecho de que en los países sudamericanos existieran mucho antes de la guerra, centros y clubs culturales vascos, hizo que el éxodo se orientara mayoritariamente hacia esos países latinos. No faltan, con todo, casos de inmigración vasca en los Estados Unidos. Tal fue el caso del pintor Miguel Marina Barredo, que por eso mismo es casi un desconocido en la tierra que le vio nacer.

MANUEL MARINA BARREDO

Manuel Marina Barredo (1915-1990) había nacido en Bilbao, de padre y madre alave-

ses. Voluntario desde los primeros días de la guerra civil, luchó como capitán de infantería contra el ejército de Franco. Tras la caída del frente de Bizkaia, siguió en el repliegue hacia Santander y Asturias hasta la *debacle* final. En la costa asaltó con un camarada socialista un pequeño barco de matrícula bilbaína y pudo alcanzar la costa francesa. En agosto de 1939, a punto de empezar la II Guerra mundial, se lanzó a la travesía del Atlántico. La vida de Marina es desde entonces una serie de aventuras que se prestan a una novela. Dimos noticia de ellas en la prensa hace algunos años (*El Diario Vasco*, 17 de marzo de 1992) y no volveremos a contarlas, pues lo que aquí interesa es que, tras viajar por Venezuela, Santo Domingo, Escocia, Guatemala, México y finalmente Estados Unidos y dedicarse a muy diversas profesiones, Marina acaba descubriendo su afición y capacidad para la pintura. Instalado con su familia en Santa Bárbara de California, inicia una nueva y apasionada aventura.

Lo primero que llama la atención en el arte de Marina es su originalidad. Sobre una temática reiterativa de recuerdos infantiles, de paisajes vascos, de asuntos religiosos, los rasgos permanentes de su pintura van a ser los contrastes cromáticos, una especie de *horror vacui* que le lleva a poblar de figuras todo el espacio, la obsesionante frontalidad de sus personajes, y el expresionismo de su dibujo.

Ante una exposición de su primera época, los críticos hablan de reminiscencias de los mosaicos bizantinos, de los tapices persas y de las vidrieras medievales. Desde luego, el que conoce la miniatura medieval, especialmente los Beatos hispánicos, no puede menos de atribuirles una secreta paternidad sobre estos cuadros de Marina, poblados de fantasmas de visionario, de una frontalidad persistente, obras en la que se adivina un temor obsesionante por una posible guerra atómica. Con un expresionismo no exento de influjos picassianos, Marina aborda temas religiosos, y en especial la *Crucifixión* y el *Via Crucis*.

Casi siempre deformaba y alargaba de modo impresionante sus figuras, especialmente las cabezas y las manos, buscando un sentido místico en la realidad que tenía ante sus ojos o en su espíritu. «Todo lo que toca el artista –escribió en su *Diario*– debe tener magia».

En febrero de 1973 la galería Antonio Machado de Madrid expuso una larga serie de cuadros de Marina, con gran variedad de temas (religiosos, paisajes vascos, escenas cotidianas) que causaron impacto en el público e hicieron decir a un crítico que aquellas obras eran un mensaje de fraternidad para un mundo cruel.

Marina Barreda murió con la añoranza de la patria perdida. En su *Diario* revivía los recuerdos de su niñez en Bilbao. «Dentro de poco cumpliré 74 años, y jamás volveré a mi tierra. Por eso mis pinturas, como un espejismo gigante, son memorias de mi querido País».

Jon Zabalo, Txiki

Sin duda hay otros artistas modestos, para quienes el destierro vino a ser una condena al olvido. Un ejemplo puede ser *Jon Zabalo (1892-1948),* extraordinario dibujante, muy conocido en su tiempo por su seudónimo *Txiki*, con el que firmó infinidad de carteles, dibujos y caricaturas para ilustrar algunas publicaciones y las páginas de los periódicos vascos en las décadas tercera y cuarta del siglo XX.

Algo influido por el cubismo sintético y el arte déco, Txiki dominó, mejor que ningún otro dibujante, los secretos de la línea y su potencia expresiva . De sus trazos netos y seguidos, rectos o curvos, brotaban la gracia y la expresividad.

Con sus dibujos fue un gran propagandista del euskara. Naturalmente con la dictadura tuvo que exiliarse a Londres. Allí murió en 1948.

• Los que pudieron regresar a tiempo

De algunos de ellos hemos hablado ya en páginas anteriores porque parte de su obra la realizaron antes del fatídico Alzamiento. A nuestro juicio, del gremio de los arquitectos vascos no pasan de tres o cuatro los que, por la calidad de su obra, merecen aquí una mención. Más numerosos son los pintores vascos que siguieron viviendo de su arte en el curso de un destierro más o menos largo.

Secundino Zuazo

Notable arquitecto, autor de unos 300 proyectos, casi todos fuera de Vasconia:

- *Fronton de Recoletos,*
- *Nuevos Ministerios* de Madrid, etc.

El régimen franquista, tras incluirle nominalmente en la lista de arquitectos «a depurar», le envió confinado tres años a las Islas Canarias. Su obra en Madrid la continuó *Muguruza*, afecto a la ideología reinante.

Juan de Madariaga

Este arquitecto bilbaíno, *Juan de Madariaga (1901-)*, en los años de la República se dio a conocer con:

- *proyectos para viviendas protegidas* promovidas por el Ayuntamiento de Bilbao.

Su obra se inscribe en la tendencia racionalista y en sus directrices de economía, funcionalidad e higiene.

Era cuñado del presidente vasco José Antonio de Aguirre, y esa era causa suficiente para que tuviese que huir precipitadamente a Francia en Julio del 36. Madariaga era, además de arquitecto, un buen dibujante. Había estudiado en la Escuela de Artes y Oficios de Bilbao, demostrando unas facultades extraordinarias en el campo del retrato. Estas cualidades le sirvieron para que el Gobierno Francés le enviara a una fábrica de Tarbes a ganarse la vida como dibujante. Luego se embarcó con el propósito de desembarcar en Buenos Aires. Pero, al llegar a México, amigos suyos le persuadieron a quedarse allí. En la capital azteca, el Director de la escuela de Arquitectura le aceptó en su despacho y colaboró con él.

Como el presidente Cárdenas había decidido que a estos profesionales desterrados se

José Ulibarrena



"Centauros del Pirineo". Ollo (N).
Ref. gráfica: Archivo Sahats.



"Samsateko oroitu", 1976.
Ref. gráf.: 75 años de pintura y escultura en Navarra. 1921-1966, pág. 60



"Gumersindo de Estella", 1961.
Ref. gráf.: Arte y artistas vascos de los años 60, pág. 325



"Olazaran de Estella", 1961.
Ref. gráf.: Arte y artistas vascos de los años 60, pág.323



"Felipe de Murieta", 1961.
Ref. gráf.: Arte y artistas vascos de los años 60, pág. 324



"César Borgia". Viana (N).
Ref. gráfica: Enciclopedia navarra tomo XI-361.



Imagen de la Virgen del Carmen. Santurtzi (B).
Ref. gráf.: Irasoa 6, págs.158



San Luis Beltrán. Altar Mayor del templo de este Santo Titular. Bilbao. Juan de Gumaya.
Ref. gráf.: Pintores y escultores vascos de ayer, hoy y mañana 22, pág. 102

les convalidaran sus estudios y títulos adquiridos en España, Madariaga encontró trabajo y pudo dedicarse a la construcción de viviendas.

Su regreso a la patria se hizo por etapas. Se acercó primero a Iparralde. Tres años vivió en San Juan de Luz esperando que se le pudiera garantizar una residencia libre en la España franquista. Obligado a certificar que «no había asesinado a persona alguna de derechas» se reintegró a Euskal Herria en 1955; tras un destierro de 18 años.

En años posteriores aún pudo recuperar su profesión y construir:

- *bloques de viviendas* en Algorta,
- *edificios de oficinas* para Degremont en Sondika,
- *casas unifamiliares* en Getxo y Bakio, en un lenguaje resueltamente moderno: de doble piso, cubierta a dos aguas, grandes aleros, cerramientos de piedra y vidrio, hormigón visto y estructuras metálicas.

Pablo Zabalo

El arquitecto *Pablo Zabalo (1891-1961)* era un hombre excepcionalmente dotado para las artes: dibujante, pintor, músico y arquitecto, muy pronto se adscribió a la *corriente racionalista*.

Sanatorio de Leza. De sus obras anteriores a la guerra merece destacarse el **Sanatorio Antituberculoso** de *Leza* (Álava), construido todo él en cemento armado, en el tiempo record de un año. De gran funcionalidad y respondiendo a las exigencias de los nuevos hospitales y la moderna ciencia médica. Ofrece además el ejemplo de una morfología sencilla y moderna, el bloque en línea y adoptando una esquemática división: células independientes para la convalecencia, y salas comunes destinadas a los momentos de encuentro. Puede decirse que 60 años después de su construcción, conserva su belleza y su funcionalidad.

Al caer San Sebastián en poder del ejército de Franco, Zabalo tiene que desaparecer. Se esconde en Mutriku, y luego en Pasajes. Desde allí, por el paso de palomas del Baztán, consigue atravesar la frontera y llegar a Ustaritz donde reside durante un año, mientras la policía franquista le busca en la capital donostiarra. Pablo Zabalo emigró a Chile en 1938, con su mujer y sus cuatro hijos. Con ellos se instaló en Santiago. En Chile tuvo que convalidar sus estudios de arquitectura, y complementarlos con estudios de arquitectura antisísmica, propia de la región. Se dedicó a

- la construcción y venta de chalets.
- construyó la *iglesia de los Escolapios* y alguna otra iglesia parroquial.

La nostalgia invencible de Euskal Herria le obligó a regresar con su familia en octubre de 1948. Vuelto a la patria, Zabalo no hizo lo que quiso, sino lo que pudo. Estaba en la famosa lista «depuradora» de 1940, y –ya se sabe– el espíritu vengativo tiene larga memoria. Los elementos oficiales tuvieron buen cuidado de que no se le ofrecieran ni cayeran en sus manos proyectos de envergadura ni los más apetecibles. Tuvo que aceptar lo que le dejaban:

- *Chalets* de dos pisos,
- la *iglesia de las Josefinas*,
- la *iglesia de Hendaya* con su característica espadaña,
- la *iglesia de Askizu*,
- la *ermita de Santa Leocadia* de Urnieta,
- la *parroquia de Añorga*, etc.

* * *

En cuanto a los pintores, hubo algunos que pudieron regresar muy pronto, como el donostiarra Ascensio Martiarena o el bilbaíno Antonio de Guezala, a cuya obra nos hemos referido en un capítulo anterior.

José María Uzelay

Para otros el éxodo supuso una aventura más larga y penosa, pero las circunstancias les facilitaron un regreso del exilio a tiempo para realizar todavía una obra notable. Entre ellos debemos contar a *José María Uzelay (1903-1979)* a cuya obra se le consagró, en la ancianidad, una esmerada tesis doctoral.[15] Nacido en Bermeo, a los 20 años se fue a París, coincidiendo con Aranoa y Jenaro Urrutia. Vuelto a su tierra, crea pronto su propio estilo. Uzelay profundiza en lo que ve a su alrededor, pero superando el realismo fotográfico con la atmósfera mágica en la que envuelve los objetos cotidianos.

De esos años de juventud es:

- la **gran composición** que en 1933 realiza para el *batzoki de Bermeo*: 34 metros cuadrados sobre 16 paneles unidos, en los que representa la vida cotidiana de la heroica villa marinera; un conjunto que, tras muchos avatares, terminó adornando los muros de la Torre de Ercilla.

Al iniciarse la guerra civil, el lehendakari Aguirre llama a Uzelay para encomendarle la Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas. La primera medida es la de salvar nuestro patrimonio histórico y artístico.[16]

Al mismo tiempo Uzelay promueve la idea de decorar con pinturas murales la *Casa de Huérfanos de Milicianos*, donde varios artistas (Landeta, J. Arrúe, Tellaeche, etc.) pintan fábulas que desaparecerán con la invasión franquista.

La obra personal de Uzelay –unos 42 cuadros– confiados a la AAV y a particulares, le serán robados al instaurarse el nuevo régimen.

En abril de 1937, es nombrado comisario para el pabellón de Euskadi en la Exposición Internacional de Artes y Técnicas de París, en la que Picasso expondrá su *Gernika*, Uzelay reúne una bella muestra de arte vasco: lienzos de 48 pintores, junto a ocho esculturas, más una digna representación del arte popular. Luego promueve con Manuel de la Sota el grupo de música y danza Eresoinka, que llevará la cultura vasca por las principales capitales europeas.

En 1938 se instala con su mujer en Londres donde realiza:

- decoraciones de lugares públicos que luego destruirán las bombas de la aviación nazi,
- la *pintura ornamental del trasatlántico Caronia* que se hundirá en 1974.

15. K. de BARAÑANO, *Ucelay/Uzelay*, Caja de Ahorros Vizcaína, 1981.
16. Así pudieron salvarse el archivo de la Colegiata de Cenarruza, la biblioteca del conde de Urquijo en Markina y el tríptico llamado de Elgueta; protegió también los valiosos sepulcros de Quejana, y embaló todo lo artístico llevándolo a los depósitos francos del muelle bilbaíno de Uribitarte.
17. *Bienabe Artía* San Sebastián, Kutxa 1901; v. también Julián MARTINEZ RUIZ, *Vida y carácter de la obra del pintor Bernardino Bienabe Artia (1899)*. San Sebastián 1982.

El exilio de Uzelay dura doce años. En 1949 regresa a su casa solar de Chirapozu en Busturia:

- Pinta y expone en Bilbao y Madrid con buen éxito de crítica.
- Su **Danzas suletinas** lo lleva a una exposición en Venecia donde pasa casi desapercibido.

La pintura de Uzelay es originalísima. No le sedujeron las vanguardias parisinas. Se mantuvo siempre fiel a ese realismo poético y mágico con el que transforma todo lo cotidiano: mesas, sillas, manteles, la maceta de begoñas, la piel de tigre y las mimosas que decoran su casa, el paisaje de Gernika,... todo lo llevan sus pinceles, mediante deliberadas estilizaciones y extrañas tonalidades, a una ambientación lumínica irreal y casi onírica.

Bernardino Bienabe Artia

La vida de *Bernardino Bienabe Artia (1899-1967)* fue larga, trabajosa y pródiga en aventuras. Nacido en Irun, aprendió dibujo en la Academia que regentaba el escultor Julio Echandía, y estudió en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. De esa etapa de su vida trajo algunos lienzos que exhibió en el III Congreso de Estudios Vascos (Gernika) y ganó el Primer Premio del Certamen de Artistas Noveles guipuzcoanos de 1923.

Sigue exponiendo sus pinturas en esa década, haciendo, como todos los jóvenes artistas, la obligada «peregrinación» de París.

A poco de recibir un homenaje en Hondarribia, estalla la guerra civil y empieza su odisea. Huye a Francia, y entra en Cataluña donde pretende dar a conocer su obra. En 1939 debe salir para París, y allí en el mes de Julio monta, con ayuda del Gobierno Vasco, una muestra de su pintura, sobre el tema **Apocalipsis**, a cuya inauguración asiste el presidente Aguirre.

Ese mismo año parte para Chile donde reside varios años, expone obras y le encargan pinturas murales en un conocido restaurante. Se traslada a Argentina, se casa y sigue trabajando. En el Salón de Primavera de Mar del Plata gana el Primer Premio para extranjeros con su cuadro **Los Vascos**.

Pasa a Bolivia porque en este país la Academia de Bellas Artes de Santa Cruz le ofrece una cátedra de Dibujo y Pintura; pero al poco tiempo, un cambio político le obliga a regresar a Chile.

De regreso a Euskal Herria se instala sucesivamente en Hondarribia, Aranaz, Vera de Bidasoa, Irun y finalmente Echalar (Navarra). Siguió trabajando siempre sobre los mismos temas de la tierra vasca, recibiendo sucesivos homenajes; el último fue a cargo de la Kutxa de Gipuzkoa que, con motivo de la muerte del artista, reunió 50 pinturas de Bienabe, con un buen estudio sobre su pintura de F. Javier Zubiaur.[17]

A Bienabe Artia hay que clasificarle como *neoimpresionista por la forma,* y *costumbrista por su contenido*. Pinta sobre todo paisajes y tipos vascos. Pero de su etapa sudamericana se conservan también pinturas que representan tipos indígenas.

De los años parisinos se conservan algunos retratos en los que predomina el dibujo y una ligera construcción por planos, sin duda una involuntaria influencia de los cuadros cubistas que ha contemplado; pero en la «Meca del arte», más que las últimas novedades, le embargan los cromatismos, las luces y las pinceladas del Impresionismo, que le marcarán para toda su vida.

El estilo de este pintor vasco apenas varió en el curso de su larga vida. Generalmente los personajes y objetos que pinta se presentan desdibujados, sumergidos en un medio etéreo. Solo en algunos retratos se decide a definir los perfiles. La pintura de Bienabe fue siempre una pintura temblorosa, lírica; figuras y personajes parecen teñidos de melancolía. Una melancolía propia del autor que, en su vejez, rememoraba con nostalgia las experiencias y aventuras de los países que recorrió en su larga vida.

• Los niños del exilio

De aquellos miles de niños que fueron trasladados fuera de la patria con motivo de la guerra y de cuya aventura tanto se ha escrito, no faltaron quienes, en tierra extraña, descubrieron su vocación artística. No tenemos noticia de todos ellos; y muy probablemente algunos echaron raíces en la tierra que les acogió.

Algún día, en algún rincón ignoto de Europa o América, sobre un lienzo cuya vista nos atraiga o al pie de una escultura que nos fascine, descubriremos una firma familiar, como le ocurrió a un vasco que al entrar en una iglesia católica de Inglaterra se sintió atraído hacia una cabeza de Cristo agonizante tallado en madera, al pie del cual leyó en inglés: *Ion Aberdi, escultor vasco, emigrado de niño a Inglaterra*.

Nos limitaremos a recordar, por el prestigio que adquirieron posteriormente, a varios artistas vascos, niños desterrados, que luego pudieron regresar a Euskal Herria: Néstor Basterrechea, José Manuel Alberdi, y Vicente Arnoriaga.

Néstor Basterrechea

Ha narrado varias veces la gran aventura que tuvo que vivir todavía adolescente para alcanzar la libertad, recorriendo en varias singladuras y en diversos barcos el Atlántico, y haciendo largas escalas en Dakar, Casablanca, Miami, Veracruz, Barranquilla, Caracas, Río de Janeiro, hasta desembarcar por fin en Buenos Aires: 16 meses después de haber zarpado en Marsella.

Es en la República Argentina donde Néstor debe empezar a rehacer su vida, cinco años después de haber abandonado Euskal Herria. Cinco años que sirvieron al artista adolescente para enriquecer la memoria con mil aventuras y su cuaderno de apuntes con mil imágenes exóticas. Néstor fue madurando como artista en Argentina. Ingresó como dibujante en una empresa comercial para la que trabajó durante cuatro años, ejercitándose también en la pintura. El joven artista, probablemente algo traumatizado por las noticias de una guerra fratricida, busca en la pìntura su liberación; sus lienzos recuerdan el expresionismo de un Solana o de un Orozco.

Joaquín Lucarini



"Ben-Galbón" y "Don Diego".
Ref. gráf.: Joaquín Lucarini, pág. 56 y57



"Doña Jimena".
Ref. gráf.: Joaquín Lucarini, pág. 55



Esculturas de la Caja Provincial de Logroño.
Ref. gráf.: Joaquín Lucarini, pág. 64



"El Deporte".
Ref. gráf.: Joaquín Lucarini, pág. 26 y 27


1
2
3
4

1.- "Ferrón". Carlos Elguezua Lasuen. 2.- "Minerva", 1950. Bilbao. Ricardo Iñurria. 3.- "Muchacho vasco", 1929. José Díaz Bueno. 4.- "Cristo", 1931. José Díaz Bueno. 5.- "Busto de su padre". Carlos Elguezua Lasuen. 6.- "Atano III". Bronce. Carlos Elguezua Lasuen. 7.- "Atano III". Carlos Elguezua Lasuen.




1


3


2


4


5


6


7

1.- "El Hambre". 2.- "Crucificado". 3.- "Sagrado Corazón". Seminario Diocesano. Donostia-San Sebastián. 4 y 5.- "Sagrada Familia" Seminario Diocesano. Donostia-San Sebastián. 6.- "La Equitativa". Jardines de Albia. Bilbao. 7.- "La Última Cena". S.E.S.A., en Burgos. 8.- "La Maternidad". 9.- "Retrato de niño leyendo". 10.- "La Alavesa". 11.- "Sardirena". Santurtzi (B).





1



2



3

1.- "Dolorosa". 2.- "Magdalena". Museo San Telmo. Donostia-San Sebastián. 3.- "Cristo" en la Casa de Zuloaga. Zumaia (G). 4.- Relieve. 5.- "Manterola". 6.- Museo Beobide. Zumaia (G).





4



5



6

JULIO BEOBIDE



"Cabeza de mujer".
Ref. gráf.: Palacio de la Diputación Foral de Guipuzcoa, 1883-1983, pág. 70



"Busto". Bronce.
Ref. gráf.:
Escultura vasca en la colección Kutxa, pág. 32



"Valentina". Bronce.
Ref. gráf.:
Escultura vasca en la colección Kutxa, pág. 33



"Cristo".
Ref. gráf.: Archivo Ostoa.

- En Argentina ganó una beca para artistas noveles, y años después el Premio Único para extranjeros en el Salón Nacional de Buenos Aires (1949).
- Al año siguiente expone en la Sala Pauser un **Via Crucis** que causa impacto en la crítica por su *estilo expresionista*.
- Luego este lenguaje se va sintetizando y acercándose al *formalismo muralista*, como se le conocerá después.

Casado en 1952 con una hija de vascos, decide regresar a la patria. Y lo hace a tiempo para presentarse, junto con Oteiza, al *Concurso de proyectos para la decoración de la nueva Basílica de Aránzazu* (1954). Es una empresa de larga secuela para la historia del arte vasco y acontecimiento clave para comprender la extensa obra que realizará en su larga vida el artista bermeano, sobre la que tendremos que hablar más adelante.

JOXE MANUEL ALBERDI

Este azcoitiano es otro de los centenares de niños trasladados a Inglaterra en el buque *Habana* en el año 37. Siendo aún muchacho, se había iniciado en el dibujo en la Escuela de Artes y Oficios de Donostia-San Sebastián. Su carrera técnica y artística en Gran Bretaña es larga y tenaz. Pasa por la Escuela de Bellas Artes de Birmingham, estudia ingeniería civil y adquiere así unos conocimientos técnicos que le van a servir para realizar una obra amplia y duradera; y ejerce de profesor de Escultura en la Escuela de Bellas Artes de San Martín de Londres. A los 28 años es un consumado maestro.

En 1963 gana un concurso y un contrato de trabajo para el Barclay's Bank de Londres.

Realiza diversas obras que le acreditan, y la Real Sociedad de Escultores Británicos le recibe como asociado *fellow* en 1967, distinción raramente concedida a extranjeros.

El largo y profundo aprendizaje técnico es quizá el rasgo que le distingue de otros artistas que han regresado del exilio. Vuelve a Euskal Herria, pero por razones de salud de su mujer debe instalarse lejos de su tierra natal, en la provincia de Alicante, donde establece su estudio y trabaja, como veremos, para el País Vasco y otras regiones.

VICENTE ARNORIAGA

El pamplonés *Vicente Arnoriaga (1931-)*, nacido en el mismo año de la proclamación de la Segunda República, conoció muy pronto el destierro, pues sus padres tuvieron que escapar a Cuba en 1937. Estando allí, el Gobierno venezolano del General López Contreras contrató al padre de Arnoriaga para fundar un centro de sordomudos. Y la familia terminó instalándose en Caracas.

Vicente es entonces un niño de 7 años, buena edad para recibir una educación artística a la que se siente llamado el muchacho. Se forma en la Escuela de Artes Plásticas de Caracas donde estudia desde 1951 a 1957. En 1959 ingresa en la Academia de Bellas Artes de Roma y en el Instituto de Arte de la misma capital italiana. Regresa a Caracas para iniciar una serie de exposiciones y lograr varios premios; no solo en Venezuela sino también en Madrid y París.

Arnoriaga tiene la nacionalidad venezolana. Cuando en 1968 expone en Donostia llama la atención el tono americano de su estilo. Esto no impide que le encarguen el **monumento al Txistulari** que levantó al año siguiente (1969) en Deba.

Regresa a su segunda patria, Caracas, y allí empieza a enseñar en la Escuela de Diseño Industrial (Instituto Tecnológico Sucre).

Tras largos años de pintura en los que revela un temperamento *proclive al expresionismo* con un lenguaje en el que integra también un fuerte sentido de la materia y de la estructura, Arnoriaga se pasa a la escultura a la que se consagra durante unos años.

La crítica social y un humor risueño y optimista en algunas obras (*Mis gordas y los amigos de mis gordas*) se conjugan felizmente en el lenguaje expresionista de este artista navarro que parece ser un buen ejemplo de la capacidad del vasco para adaptarse, como tantos miles de predecesores emigrados, al clima cultural americano.

• LOS EMIGRANTES

Con el deseo de hacer suficientemente complexiva esta historia del éxodo cultural y artístico en la era franquista, y para contribuir al mayor conocimiento de la expansión del arte vasco fuera de sus fronteras geográficas, creemos conveniente añadir un par de notas sobre algunos artistas que, aunque no fueran directa ni oficialmente desterrados del territorio nacional, consideraron conveniente emigrar por diversas causas, presumiblemente por liberarse del agobiante clima que les rodeaba.

ELOY ERENCHUN

Eloy Erenchun (1904-1987), nacido en Arrona (Gipuzkoa) fue maestro de escuela rural en varios lugares de Navarra. Su vocación a la pintura la descubrió tarde, al contacto con la obra de su tío Teodoro Erenchun. Las aventuras que vivió durante los años de la guerra civil fueron suficientes para que pensara en exiliarse voluntariamente.[18] Casado ya, emigró a Venezuela en 1950 cuando ya era conocido en Euskal Herria por diversas exposiciones. Y en Venezuela permaneció durante 16 años. Tuvo que acogerse a un empleo de media jornada para poder dedicar el resto del tiempo a la labor que le apasionaba: la pintura.

Erenchun ha cultivado el retrato y, sobre todo, el paisaje. «Lírico, subjetivo y naturalista» le ha definido Artemis Olaizola, al exponer su obra en San Telmo. «Erenchun estructura sus obras con densas pinceladas, cuya soltura nos revela un completo dominio de los recursos del oficio, con un estilo propio que conjuga el *realismo naturalista* con el *costumbrismo*».

JOSÉ ULIBARRENA

El navarro *José Ulibarrena (1924-)*, nacido en Peralta, se orientó desde muy joven a la escultura. Cursó estudios en Pamplona y, mediante una beca, se fue a París donde profundizó el arte escultórico en el estudio de Marcel Gimond. En la capital francesa hizo una de sus primeras exposiciones.

Ulibarrena se traslada a Venezuela en 1954, y allí se queda durante seis años, trabajando sin interrupción; preferentemente en arte religioso. Le encargaron un proyecto importante: un monumento de 7 m. de altura para el frontis de la iglesia de los Redentoristas en el Pinar, con la imagen de la Virgen de Coromoto de 5 m. de altura. Ulibarrena había ya antes labrado dos **Vírgenes**: la Virgen de Curiara y la Virgen de los Cambures. Pero ahora quiso imaginarla con los rasgos indianos y mestizos de las jóvenes criollas. En su elaboración empleó seis meses, incluyendo un viaje de observación étnica para estudiar a las indígenas del delta del Amacuro.

Esta **Virgen de Coromoto** suscitó una enorme polémica, mejor dicho, la oposición frontal de varias personas de las que financiaban el proyecto. Tanto pudieron estas personas que terminaron por imponerse. Comenzaron por obligarle a poner una corona a aquella virgen criolla. Luego encontraron quien se encargara de transformarla en una especie de Marilyn Monroe con piel blanca y cabellera rubia.

En Caracas Ulibarrena, además de trabajar y exponer, se encargó de montar en 1957 una exposición en el Centro Vasco. Y, ya de regreso en Euskal Herria, organizó una muestra de arte colonial venezolano que se pudo visitar en Pamplona y en San Sebastián (Museo San Telmo).

Desde su regreso Ulibarrena no ha cesado de elaborar y fomentar el arte de Euskal Herria. Por iniciativa suya se creó en Berrioplano el **Museo Etnográfico Vasco** que luego fue trasladado a Arteta (Valle de Ollo, Navarra). Desde 1982 este museo está regido por la **Fundación Mariscal Pedro de Navarra,** y desde 1986 tiene la colaboración financiera del Gobierno Navarro.

Los temas más profundamente sentidos por este apasionado navarro nos remiten frecuentemente a la trágica historia de Navarra. El lenguaje del artista es también bronco y expresionista, más interesado por la energía expresiva que por la belleza y armonía plástica de las formas. Con ese lenguaje robusto ha ido evocando sus cabezas de:

- *César Borgia*,
- *Don Pedro Navarro*,
- *Mosén Pierres de Peralta*,
- personajes o figuras emblemáticas del mundo contemporáneo.
- *Centauros del Pirineo*, es una escultura monumental, de 4,70 m. de altura, situada a la entrada del valle de Ollo, como homenaje a Félix de Urabayen.
- *Las Hermandades*, una gran escultura de hormigón de 15 toneladas y casi 7 m. de altura que exalta la idea de las Hermandades,
- el *Roble de Garinoain*, que se alza a la memoria de la rebeldía del *Príncipe de Viana*.

Guillermo Larrazabal

Como vasco debe ser considerado *Guillermo Larrazabal (1907-1983)*, nacido en Córdoba (Veracruz), quien, huérfano de padre, fue en su niñez repatriado. Discípulo de los Jesuitas en Orduña donde reveló sus aptitudes artísticas, en su juventud *dibujó vidrieras* para la casa Félix Cañada (1926-1936), simultaneando clases en la Escuela de Artes y Oficios de Atxuri (Bilbao), donde ganó un Primer Premio y una beca para estudiar a los pintores clásicos en Madrid.

La guerra civil trastornó un poco su vida; pero, a su término, se instala en San Sebastián como proyectista para *Construcciones Vidrio-Arte*. Diseña para iglesias, vidrieras de estilo *revival*, conforme al gusto de la época.

Se traslada a Madrid, se casa y acreditado ya como excelente diseñador de vidrieras, acepta un contrato para los **vitrales de la catedral de Cuenca (Ecuador)**. El traslado a Hispanoamérica determina su destino para toda la vida. La obra de Cuenca (1955-1965), en la que controla toda la elaboración de las vidrieras, le consagra como reconocido maestro. Funda una empresa dedicada al arte de la vidriera, la orfebrería y la cerámica, que dura tres años. Pero sobre su taller llueven los encargos: de Cuenca, Quito, Guayaquil, Loja, Ambato. Debe crear para la catedral de Guayaquil:

- *37 vitrales figurados, más un rosetón*.

Un viaje a Nueva York le da a conocer las tendencias pictóricas modernas; y el arte de Larrazábal evoluciona: desde un realismo convencional en los trípticos de la catedral de Cuenca, pasando por unos vitrales de cierto aire expresionista tendente incluso a la abstracción, hasta ese festín de formas y colores espléndidos de:

- los **vitrales** de la **iglesia de Santa Gema de Guayaquil**, su obra maestra.

En sus últimos años Larrazábal se aplicó también a la pintura al óleo y a la fotografía. Dominando instintivamente la forma, se puede permitir entregarse con libertad a expresarse con el color y jugar con la materia pictórica. En sus óleos las formas se definen a golpes de pincel con un cierto *manchismo* muy moderno. Pero no quiere abandonar su técnica preferida: sus dos últimos **vitrales** se denominan:

- *Egipto*, para decorar un despacho particular,
- *Juegos de casino*, para el Hotel El Dorado de Cuenca (1982-83).

Aunque lo frecuente es que ni se hable ni se escriba sobre los artistas vascos emigrados, Guillermo Larrazábal ha tenido la suerte de que recientemente se le dedicara una hermosa monografía .[19]

• Los desterrados en el interior

Habría que dedicar muchas páginas a estos otros artistas vascos que, sin poder abandonar el suelo patrio y a la vez sorprendidos por la violenta represión del bando vencedor en la contienda, merecen ser recordados como «los exiliados dentro de su patria». Son los que sufrieron la cárcel, la persecución, o el embargo de sus bienes o de su actividad profesional. Recordemos, por solo citar algunos, los nombres de Higinio Basterra, Javier Ciga, Victor Landeta y más tarde Agustín Ibarrola, Ciriaco Párraga, y varios más.

Agustín Ibarrola

En la misma prisión de Basauri, Agustín Ibarrola consiguió que le permitieran pintar. Una Noche Vieja pudo hacer una decoración

Julio Beobide



"Arrantzale". Cabeza en madera.
Ref. gráf.: Museos del País Vasco I. Museo San Telmo, pág. 405



"Olerkari". Cabeza en madera.
Ref. gráf.: Museos del País Vasco I. Museo San Telmo, pág. 404



"Valentina". Cabeza en madera con ligera policromía.
Ref. gráf.: Museos del País Vasco I. Museo San Telmo, pág. 405



"El pintor Ignacio Zuloaga". Busto en madera.
Ref. gráf.: Museos del País Vasco I. Museo San Telmo, pág. 403

18. V.V. *Eloy Erenchun 1904-1987*. San Sebastián, Museo San Telmo1987.

19. Patxi ARZAMENDI y Fátima ERRASTI, *Guillermo Larrazábal, un artista vasco en Ecuador (1907-1984)*. Vitoria-Gasteiz 1992.


1


2


3


4

1.- "Piedad". Facha de Arantzazu. 2.- "Piedad". Muro de San Vicente. Donostia-San Sebastián.
3 y 4.- "Apóstoles". Fachada del Santuario de Arantzazu. 5.- "Lurra eta illargi". Universidad de Oñati (G).
6.- "Unidad triple y liviana". Pamplona. 7.- Escultura en Elizondo (N).



5



6



7



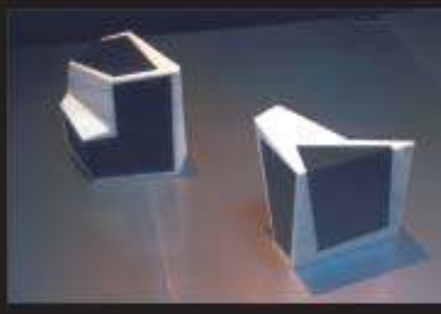
Escultura. La Escuela Vasca. Oteiza



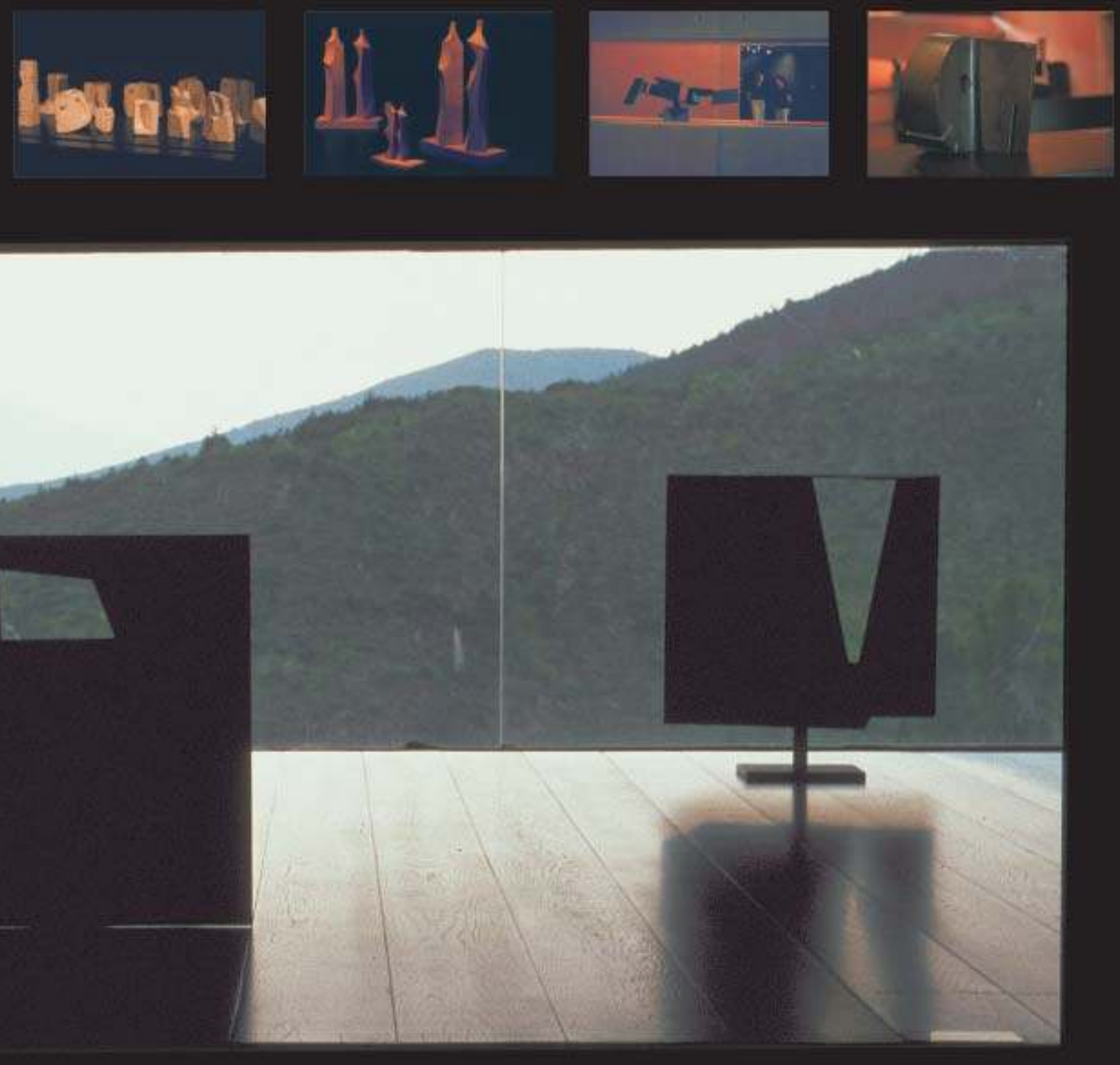






Museo Oteiza en Alzuza (N).







1



2

1.- "Eraikuntza utsa-Construcción vacía". Paseo Nuevo. Donostia-San Sebastián. 2.- "Homenaje al Padre Donosti" en Agiña. 3.- "Caja metafísica" en el parque Yamaguchi. Pamplona. 4.- "Variante ovoide de la desocupación de la esfera". Plaza Ernesto Erkorena. Bilbao.



3





4

JORGE OTEIZA



"Tg. S = E/A" (Adán y Eva), 1931.

Ref. gráf.: Arte y artistas vascos de los años 30, pág. 226



"Cabeza de Sarriegui", 1934.

Ref. gráf.: Arte y artistas vascos de los años 30, pág. 155



"El pintor Balenciaga", 1933.

Ref. gráf.: Arte y artistas vascos de los años 30, pág. 227



"Uzkudun", 1935.

Ref. gráf.: Arte y artistas vascos de los años 30, pág. 231



"José de Rezola", 1934.

Ref. gráf.: Arte y artistas vascos de los años 30, pág. 230







"Homenaje al padre Donosti". Agiña.

Ref. gráf.: Archivo Iñaki Aguirre.

con papel de estraza: cinco siluetas unidas y dinámicas (que más tarde pasarían al barro para formar un panel en Barakaldo), sobre cuya significación le interrogaban con curiosidad los funcionarios de la prisión, que él tituló *Hombro con hombro.*

En las pinturas de estos belicosos años, el joven Agustín Ibarrola es un expresionista: en los murales que hizo sobre temas religiosos en una sala del Centro San Luis, de los Jesuitas de Bilbao, en la que hizo sobre el bombardeo de Gernika, en sus lienzos y grabados con escenas de represión policíaca callejera, etc. que él denominaba:

- *Paisajes de Euskadi.*

Con una pintura continuamente inconformista y polémica pudo malvivir bajo la amenaza continua de la policía, que acabó deteniéndole, torturándole y encerrándole en la cárcel durante varios años.

La pintura de Ibarrola en la época franquista, debe situarse en los antípodas del «realismo socialista» predicado y fomentado en la URSS estalinista. Formalmente, la pintura de Ibarrola emplea la *deformación expresionista en las figuras*, y busca el *dinamismo de la composición*.

En vez de cantar, como los primeros socialistas británicos, un *labour in joy* de un futuro utópico, Ibarrola denuncia con extraordinaria fuerza la situación *real* de la gente trabajadora, expresando el ambiente opresivo en que el obrero trabaja y malvive. La representación de interiores de fábricas, pintados con sucio colorido, simboliza vigorosamente la sordidez de la vida del trabajador; la exigua dimensión del hombre fundido en la masa trabajadora evoca la pérdida de la dignidad humana y de su personalidad individual, siempre empequeñecido bajo la amenaza continua de la maquinaria industrial. (Nota: Véase sobre la pintura de Ibarrola el comentario de J. González de Durana a la exposición que tuvo lugar en Bilbao en 1987).

* * *

Esta denodada y casi heroica fidelidad en la lucha contra la desigualdad, la injusticia y la libertad en el exilio interno de Euskal Heria, no se dio en muchos artistas.

CIRIACO PÁRRAGA

Recordemos el nombre de Ciriaco Párraga, que conoció un destino similar al de Ibarrola. Tal vez habría que publicar esta oscura historia. Aunque, desde otro punto de vista, y pensándolo bien, sería quizá más positivo procurar que, al menos por esta vez, no resulte veraz el adagio de que «las guerras civiles duran cien años».

En su excelente tesis sobre los *Escultores Vascos Contemporáneos*, Mª Soledad Alvarez, al dedicar un recuerdo a los artistas vascos que implicaron en su labor artística un compromiso moral, social y político, cita, junto a Agustín Ibarrola, a varios pintores más, como:

- Ismael Hidalgo,
- María Dapena y
- Dionisio Blanco.

Éstos intentaron acercarse a los problemas del trabajador, constituyendo así una generación que heredó las inquietudes sociales de Aurelio Arteta.[20]

IMANOL ORDORICA

Sería más grato poder terminar este capítulo con memorias de otro tipo. Por ejemplo, los recuerdos que dejó escritos el arquitecto vasco *Imanol Ordorica*, a quien hubiéramos podido citar antes entre «*los niños del exilio*». Nacido en Lekeitio en 1931, había acompañado en el destierro a sus padres en 1937. Considerado como uno de los más prestigiosos arquitectos de América, fue profesor de la Universidad de México y Académico de Arquitectura (el único no nacido en el país). Además de arquitecto, era pintor y escultor. Sus obras están expuestas en museos de América y Europa.

Invitado a participar en el II Congreso Mundial Vasco, e impedido por su última enfermedad, escribió excusándose:

«Soy un vasco - mexicano o un mexicano - vasco. Llegué primero a este gran país –México– a los 8 años de edad. Me he desarrollado personal y profesionalmente como parte de este hermoso pueblo, siendo partícipe de la síntesis de dos grandes culturas, generosas y flexibles: la profunda tradición y arraigo del pueblo vasco y la exuberancia americana del mexicano. Soy parte de una generación que aprendió el amor a la libertad y a la independencia de dos pueblos que han hecho de la lucha por ésta una forma de vida. Incorporamos a nuestro carácter y sensibilidad la sutileza y suavidad mexicanas, la fuerza y ruda sensibilidad vascas... En la plástica, he buscado lograr una expresión que sea vasca sin dejar de ser mexicana, y mexicana sin dejar de ser vasca. Con territorio, idioma y expresión artística propios, nuestra cultura vasca es una cultura fuerte. Lo es porque perdura a través de la historia y porque es capaz de mezclarse para generar nuevas expresiones culturales; ahí radica la fortaleza del pueblo vasco».

4.

■ ¿LOS ÚLTIMOS IMAGINEROS?

Pese a ese vendaval de vanguardia, la escultura de corte tradicional defendía su derecho a servir a una clientela aferrada a su costumbre de elevar estatuas y monumentos representativos a sus héroes. Destaquemos los nombres de aquéllos cuyos servicios fueron más solicitados por la sociedad en los años en que mediaba el siglo XX.

RICARDO IÑURRIA

Natural de Santurtzi, *Ricardo Iñurria (1908-)* fue alumno de la escuela de Bellas Artes de Bilbao, discípulo y colaborador de Higinio de Basterra, se sintió influenciado por la escultura de Rodin y Bourdelle que conoció en París.

Ricardo Iñurria fue, sobre todo, un imaginero de la posguerra española. De su imaginería destaquemos:

20. Mª Soledad ALVAREZ: *Escultores contemporáneos de Guipúzcoa,1930-1980. Medio siglo de Escuela Vasca de Escultura.* Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, (3 vols.) 1983, t.I, pp. 47-49.

21. Sobre Lucarini,v. Ana de BEGOÑA y Mª Jesús BERIAN, *Joaquin Lucarini, escultor.* Diput. Foral de Alava. Vitoria 1985; v. también M.Angel MARRODAN, *La Escultura Vasca.* La Gran Enciclopedia Vasca. Bilbao 1980, pp. 120-130.

- La *Minerva* (1950), que corona el Banco Central Hispano. El escultor representa a la diosa (la Palas Atenea de los griegos), diosa de la sabiduría, polémica defensora de ese pueblo y protectora de los artesanos y comerciantes, con todos sus atributos clásicos: casco, lanza, escudo con la cabeza de la Gorgona, la égida, una piel de cabra cubriéndole los hombros. En una de sus manos lleva una victoria –Nike– con sus características alas y portando una corona de laurel. La acompañan seis relieves en bronce alusivos a su trabajo, elemento imprescindible para conseguir la victoria en las turbulentas aguas del comercio.
- la *Virgen del Carmen* (el monumento en el Abra),
- la *Maternidad* en la fachada de la Caja de Ahorros Municipal de Bilbao,
- algunos *Pasos procesionales,*
- la *Piedad* de la parroquia de Ibarrangelua,
- un *Crucifijo* de la parroquia de Mungia,
- el *San Antonio* de los Franciscanos de Iralabarri,
- e *imágenes* esparcidas por Bizkaia.

Joaquín Lucarini

Había nacido *Joaquín Lucarini (1905-1969)* en Fontecha (Álava) pero se formó en la Escuela de Artes y Oficios de Bilbao, y su vida y su obra se mantuvo muy ligada a la villa. Con una pensión de la Diputación de Álava pudo viajar a París e Italia, y de esas experiencias debió de sacar la consigna de su juventud: «Copiar la naturaleza sin estridencias, sin estilizaciones ridículas»; una consigna que afortunadamente no cumplió, pues muy pronto se le ve estilizar sus figuras al estilo del arte religioso de Beuron, como en su

- *Madonna* de 1934.

Ya para entonces se había dado a conocer en una exposición que se montó (1928) en el Círculo de Bellas Artes y Ateneo de Bilbao.

La temática abordada por los cinceles de Lucarini es muy variada. Hizo escultura religiosa, histórica, alegórica, comercial, deportiva; cultivó también el retrato. En el elenco de su obra religiosa debe recordarse:

- un *Sagrado Corazón,* una *Virgen y San José* para el Seminario de San Sebastián;
- un *San Francisco Javier* para la parroquia bilbaína de ese título;
- la *Virgen del Buen Suceso* de Santander;
- una *Virgen* para el convento de las Oblatas de Vitoria (1954),
- y una *María Madre de la Iglesia* para el Centro Jesús Obrero de la misma capital alavesa.

Su producción de carácter histórico y monumental es abundante:

- las ocho figuras del Puente de Burgos (1953) sacadas del poema de Mío Cid.

Pero la mayoría de los trabajos del escultor alavés se hallan en Bilbao. Tiene esculturas:

- en el interior de la Diputación
- y en el Palacio de Justicia de Bilbao.

Quizá el género para el que se sentía más inspirado y por el que era más solicitado en este período histórico de la era franquista en que dominaba el fachadismo en todos los aspectos, fue el de las figuras alegóricas. De ese género dejó muchas muestras de su estilo en fachadas diseñadas por uno de los arquitectos más prolíficos de Bilbao, Pedro Ispízua:

- la alegoría de la *Justicia* en el edificio de la Equitativa (1934) fue una de las primeras que realizó: una figura de mujer con una balanza en su regazo en clara relación con el nombre de la entidad promotora.
- El remate del edificio de viviendas en Gran Vía 55 (1945) está flanqueado por dos herméticas esculturas de cuerpo entero cuyos atributos nos permiten reconocer a la diosa *Ceres* con su característico cuerno de la abundancia, y a *Mercurio*, el mensajero de los dioses .
- esculturas que personifican a la *Industria* y la *Navegación* en Gran Vía 68 (1943),
- la imponente escultura del *Ave Fénix* que remata la cúpula del edificio La Unión y el Fénix, obra del arquitecto Tomás Bilbao.
- los relieves del edificio anejo al Ayuntamiento en el Campo Volantín (1931) que están dedicados al tema de la *Construcción*.
- la impresionante *Leona* de un edificio de oficinas de Botica Vieja (1943).

Lucarini practicó también el relieve;

- *el gran relieve del edificio de Seguros Bilbao* es un buen ejemplo, en la confluencia de la calle Rodríguez Arias y Alameda Recalde: en él se simbolizan las actividades históricas de la villa mediante alegorías de la Ría, de la Navegación y de la Construcción.

En Vitoria dejó Lucarini bastantes obras, algunas hoy deterioradas por la incuria de la gente. Para la Diputación de Álava labró una de sus obras más notables:

- *las cuatro estaciones* del año, cuatro esculturas en mármol que embellecen unos jardines públicos de Vitoria.

Lucarini dominó todas las técnicas y materiales de la escultura. Fundido en bronce, por ejemplo, está el monumento a la *Sardinera,* en Santurtzi.

El estilo de Lucarini es de claro parentesco con el clasicismo. Domina la anatomía natural y no carece de imaginación; pero cuida con excesivo esmero la belleza y perfección de la forma, y no le atraen las deformaciones de carácter expresionista. En ese sentido, se limita a simplificar los volúmenes, a eliminar detalles vestimentales, y a reducir la anatomía de sus figuras a planos que den la impresión de fuerza y robustez.[21]

José Díaz Bueno

Aunque nacido en Madrid, *José Díaz Bueno (1890-1979)* merece aquí una mención como si fuera donostiarra, pues fue en San Sebastián donde se estableció en 1920 y donde realizó gran parte de su obra:

- *Muchacho vasco,* un busto en diorita para la Diputación.

Jorge Oteiza





Donostia-San Sebastián.
Ref. gráf.: Archivo Dario Garrido



Ordizia (G).
Ref. gráf.: Archivo Iñaki Aguirre.



"Odiseo" en la Ciudadela. Pamplona.
Ref. gráf.: Archivo Sahats.



"Desocupación de la esfera", 1958. Hierro cobreado.
Ref. gráf.: Escultura vasca en la colección Kutxa, pág. 59



"Desocupación de la esfera", 1958.
Ref. gráf.: Pintores y escultores vascos de ayer, hoy y mañana 22, pág. 153



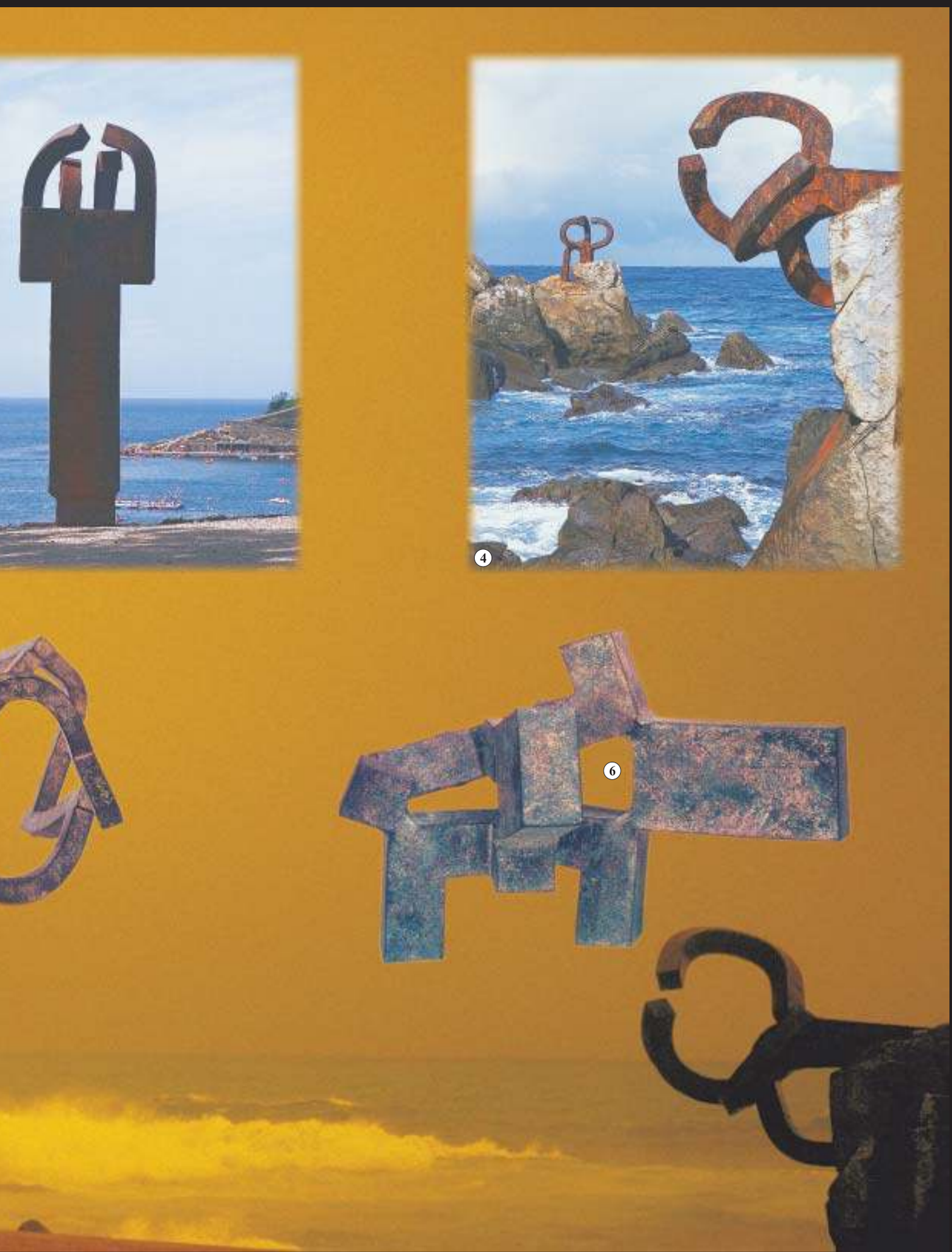
2

3

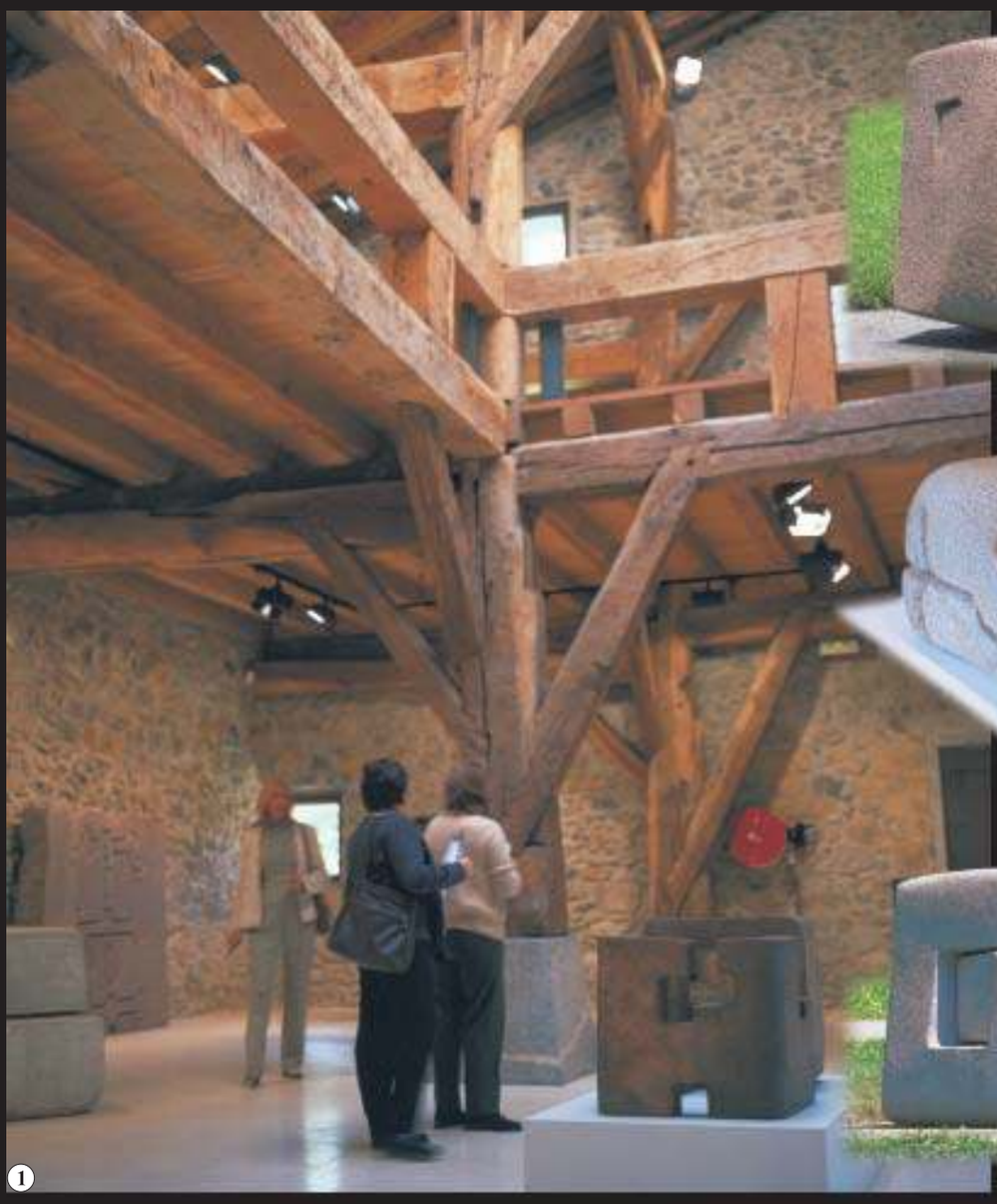
5

1

1, y 4.- "El Peine del Viento". Donostia-San Sebastián. 2.- Escultura "Homenaje a G. Braque". 1990.
3.- Escultura "Elogio del hierro III". 1991. 5.- "Estudio Peine del Viento VII", 1968. 6.- "Alrededor del vacío I", 1964.



Escultura. La Escuela Vasca. Chillida


1


2


3


4


5

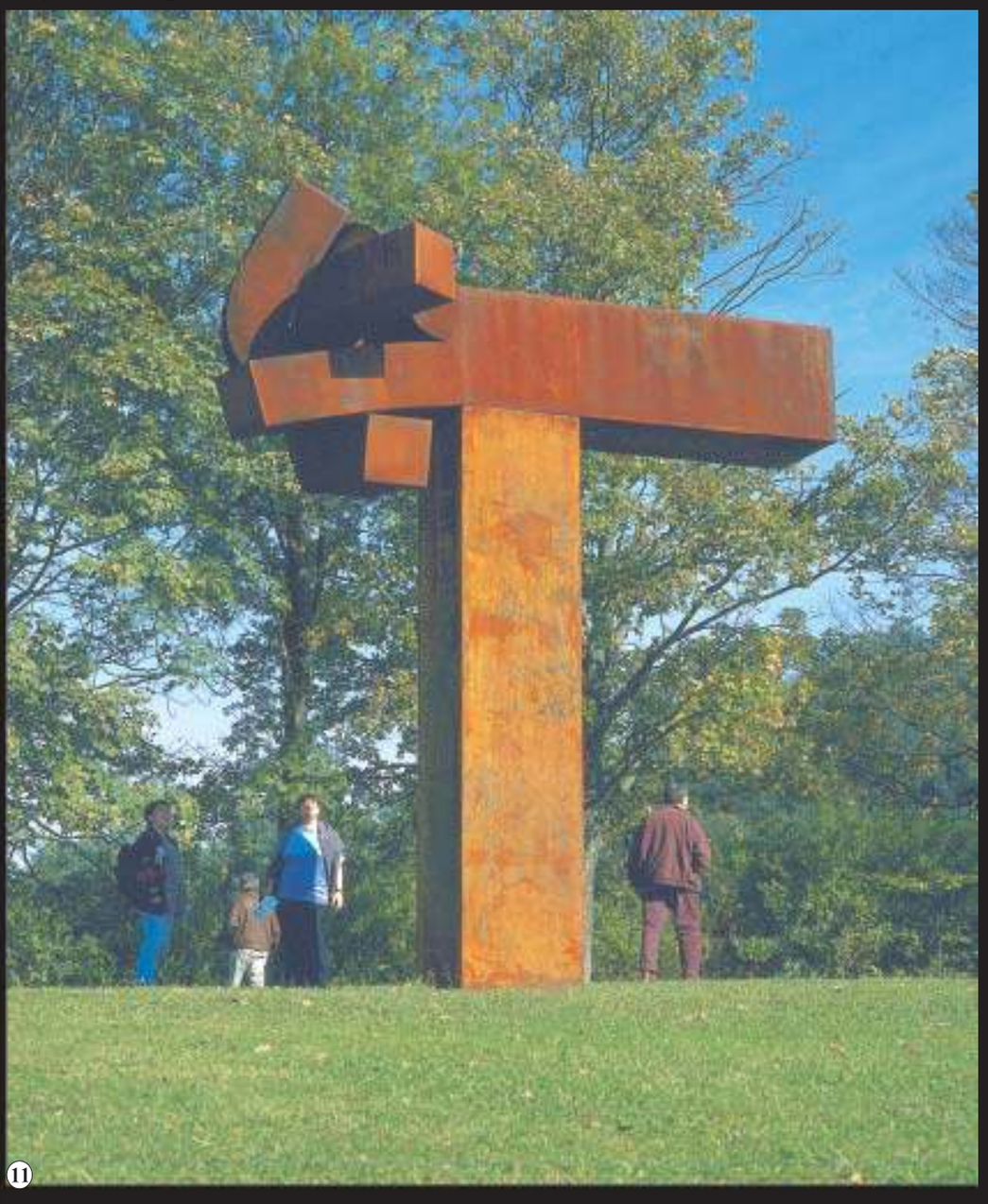

6

1.- Interior del caserío-museo Zabalaga. Hernani (G). 2.- Exterior del caserío Zabalaga. Hernani (G). 3, 4 y 5.- De la serie "Lurra". 1984. 6.- "Lo profundo en el aire XII". 1990. 7.- Serie "Lo profundo en el aire". 8.- De la serie "Consejo al espacio". 9.- "Homenaje a Balenciaga". 1990. 10.- De la serie "De música" 11.- "Lotura XXXII". 12.- "Buscando la luz".


7


8


9


11


10


12



1



2



3



4

1, 2 y 4.- "Aitaren etxea". Gernika (B). 3.- "Monunmento a Fleming". 1991. Donostia-San Sebastián.



EDUARDO CHILLIDA



Ref. gráfica: Archivo Ostoa



"El peine del viento". Donostia-San Sebastián.
Ref. gráfica: Archivo Darío Garrido.



"Homenaje a Kandinsky", 1965.
Ref. gráf.: Hace 30 años, pág. 111



"Música de las esferas".
Ref. gráf.: Pintores y escultores vascos de ayer, hoy y mañana 22, pág. 81



Escultura del batisterio de la iglesia de Santa María. Donostia-San Sebastián.
Ref. gráfica: Archivo Iñaki Aguirre.



"Homenaje a los Fueros". Vitoria-Gasteiz.
Ref. gráfica: Archivo Sahats.

- un *Regoyos* vaciado en bronce.
- la estatua de la reina *María Cristina* de los jardines de Ondarreta en 1942.
- el monumento a *San Juan de Dios* en la entrada de Hondarribia.
- el busto de *José María Salaverría*, escritor donostiara, hoy en los jardines de Alderdi-Eder. Hizo otra gran cantidad de bustos.

CARLOS ELGUEZUA LASUEN

Carlos Elguezua Lasuen (1898-1987), eibarrés, es el típico artista vasco que trabaja con honradez y modestia, ignorante de eso que hoy se llama *marketing*, y a quien la fama le importa menos que la conciencia de la obra bien hecha. Durante el servicio militar aprendió escultura en el taller de Higinio Basterra.

- El **retrato de su padre**, obra maestra en cuanto retrato físico y moral de una persona; con esta obra ganó el Primer Premio de Artistas Noveles en 1923.

Pasa una larga temporada en París, y regresa a Eibar en 1925. En los años que preceden a la guerra civil modela algunas de sus mejores obras, entre ellas el magnífico *Atano III*, del que posteriormente se han hecho muchas copias.

En 1936 marcha a Italia, y a su regreso es sorprendido por la guerra. La posguerra le crea una situación difícil. Sobrevive económicamente mediante la elaboración de bustos y retratos de personalidades relevantes de la sociedad:

- *Jacinto Orbea,*
- Diego Iñarra,
- Serapio Múgica,
- Zuloaga,
- *la Madre Maturana*,
- *Enbeita Urretxindorna*, el retrato del bertsolari destaca entre los demas retratos,
- el magnífico *Mendigoizale* (San Telmo) que, brazo en alto, parece coronar la cumbre ansiada.

Quien contempla estas obras de modesto tamaño pero de gran fuerza expresiva, se da cuenta de que en este escultor hay algo más que simple dominio de la forma natural. Sus mejores obras se conservan en San Telmo.

Fue también notable la aportación de Elguezua a la escultura religiosa de la posguerra, siempre dentro de las limitaciones que imponía el convencionalismo religioso del momento, que se empeñaba en restaurar un pasado fenecido, y que rechazaba todo lenguaje que rezumara un *expresionismo personalista*. En este sentido merece recordarse: el *Cristo* de Elguezua en la iglesia de Getaria.

JUAN GURAYA

Juan Guraya (1893-1965) es otro honrado y modesto escultor bilbaíno. Descubierta su afición y sus facultades cuando era un adolescente que trabajaba en la ebanistería de su padre, Juan Guraya fue enviado a formarse en Barcelona donde estuvo tres años. Pasó también por Madrid, y regresó a Bilbao, donde acabó integrándose en el grupo de los jóvenes escultores bilbaínos de su generación que habían regresado de la Escuela de Artes y Oficios. Pasó por París sin que en su trabajo diera señales de que le impresionaban las corrientes renovadoras. A los 33 años se fue a Cuba (1924) donde:

- realizó el *monumento al General Máximo Gómez* junto con Moisés de Huerta,
- intervino en la *decoración escultórica del Capitolio* de La Habana,
- realizó algunas *imágenes* para comunidades religiosas.

Pasó a Centroamérica, México y Estados Unidos y respondió a algunos encargos, especialmente de imaginería religiosa:

- una *Virgen de Fátima* para los Padres Oblatos de Texas.

De regreso a Bilbao, aparte ciertas obras de decoración monumental para nuevos edificios, el campo principal de su trabajo fue el religioso donde adquirió algún prestigio.

Trabajó con toda clase de materiales. Pero sobre todo la madera policromada una vez que se dedicó especialmente a la imaginería religiosa. Fue solicitado sin duda porque, desinteresado de las corrientes vanguardistas, Guraya buscó siempre un *realismo muy acentuado*. Se inspiraba en modelos naturales, si bien en ellos intentaba también *un cierto expresivismo*. De su abundantísima producción podríamos destacar las imágenes siguientes:

- *San Francisco con dos ángeles*, en el convento de La Habana;
- el *Abrazo de San Francisco con Cristo*, y *Cristo en agonía* en el convento franciscano de Iralabarri;
- *San Juan Beltrán* en la parroquia de ese título;
- La *Santísima Trinidad* para el convento de los Oblatos de Negurigane, que hoy ocupa un altar lateral en la Catedral madrileña de la Almudena,
- La *Sagrada Cena* y otros pasos para la cofradía de la Vera Cruz de Bilbao.

Entre lo mejor que salió de su taller están los pasos:

- *Jesús de la Esperanza,*
- *Sagrada Cena* para Valladolid donde son especialmente apreciados y admirados en las procesiones de la Semana Santa. Es un buen ejemplo de habilidad en la composición plástica de un complejo grupo de figuras.

Guraya es uno de tantos escultores vascos que siente y trata con dignidad y personalidad el tema religioso, rechazando demasías de modernidad, pero sin esclavizarse tampoco a la fidelidad anatómica. Con el tiempo se observa un sentido cada vez mayor de la expresión plástica. En esa misma línea avanzó con mayor audacia otro escultor coetáneo de Guraya y realista como él: Julio Beobide.

JULIO BEOBIDE

Nacido en Zumaia, la trayectoria vital y artística de *Julio Beobide (1891-1969)* iba a transcurrir casi por completo en el País Vasco, en su propia villa natal. Su vocación artística

22. Ana Mª GUTIERREZ MARQUEZ, *Julio Beobide, un escultor del pueblo*. San Sebastián 1979, p. 47.
23. José de ARTECHE, *Caminando*. Zarauz 1947.
24. J. MARIN-MEDINA, *La Escultura Española Contemporánea*

nació en Barakaldo, en el Colegio Salesiano donde se impartían clases de diversas técnicas, y donde vio trabajar al escultor Asorey, llamado desde Sarriá (Barcelona) para tallar y policromar algunas imágenes de la capilla del Colegio. En 1908 va a Vitoria y entra en contacto con el grupo de tallistas ocupados en la construcción de la cripta de la Catedral Nueva. A sus 16 años se hizo cargo de las *tallas de las puertas de la Catedral Nueva*.

Hacia 1910 se traslada a Bilbao donde continúa su aprendizaje con Quintín de Torre. Éste inculca a Beobide la pasión por la talla de imágenes religiosas, lo que responde directamente a la educación profundamente cristiana del joven escultor. Una beca de la Diputación de Gipuzkoa le permite ir a Madrid, e ingresar en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando a los 28 años de edad. Allí asiste a las clases de Miguel Blay y toma contacto con otros maestros, como Pérez Comendador, Valverde y Adsuara y conoce de cerca las obras de los clásicos españoles.

En 1923 regresa a Zumaia donde se instala definitivamente, y construye su estudio Kresala, del que no saldrá sino en desplazamientos esporádicos a Roma y París, viajes que le permiten conocer obras que le influirán: Rodin, Carpeaux, etc.

Beobide empieza a ser conocido en torno a 1920 por sus imágenes religiosas que salen de su gubia muy conformes al gusto popular, es decir, con una minuciosidad anatómica, que luego irá desapareciendo.

Aunque algunas de sus mejores obras pertenecen al período posterior a la guerra civil, puede decirse que hacia 1930, fecha en que se casa, Beobide ha alcanzado su madurez como artista. Su bagaje artístico (aparte gran cantidad de dibujos y bocetos al carbón) lo componen imágenes religiosas, retratos (cabezas o bustos) y monumentos. Su materia preferida es la madera, aunque también trabaja el mármol. Su técnica es directa, a partir de un modelo en barro.

Cristos

El tema religioso preferido es el de **Cristo doliente**, en los diversos pasos de su Pasión; pero especialmente, clavado en la cruz. Los Crucificados de Beobide se presentan casi siempre vivos, en agonía, y con la cabeza alzada al cielo, tallados, al estilo de Juan de Mesa, con la intención deliberada de mover a devoción. Al principio los brazos de Cristo en la cruz adoptan la posición horizontal como:

- el *Cristo* de la parroquia de San Vicente de Bilbao (1926),
- el *Cristo* de la parroquia de Añorga (1944) y en otras iglesias de Gipuzkoa.

En otros *Cristos*, como queriendo acentuar la expresión de angustia, los brazos tienden a la vertical:

- *Cristo* de la capilla de la casa de su amigo Zuloaga en Zumaia (1927),
- el *Cristo* monumental del Valle de los Caídos (1942) especialmente.

Algunos Crucifijos de Beobide están en el extranjero (Texas, Montevideo).

La muerte le sorprendió cuando estaba trabajando en otro *Cristo*:

- **Cristo inacabado** (le faltan los brazos), el rostro de éste conservado en su taller de Kresala, lo representa en el momento de su expiración; la talla simple y sumaria del cuerpo lo hace especialmente evocador de la emotividad del momento.

Beobide talló además varios **Cristos yacentes** inspirados en los escultores del siglo XVII.

Vírgenes

Entre esa abundante imaginería religiosa, además de algunas efigies de santos, debe señalarse la belleza de sus Vírgenes, representadas según las diversas invocaciones de la piedad mariana.

Especialmente hermosa nos parece la **Virgen Madre** de la parroquia de Añorga (*Ama*, 1949), dotada de una serenidad encantadora y de una belleza clásica.

Retratos

Beobide fue un artista especialmente dotado para el arte de retrato. Exento de todo interés por lo económico o el prestigio social, buscó sus modelos en el mundo cotidiano que le rodeaba: sus familiares, sus amigos, la gente del pueblo. El Museo de San Telmo de San Sebastián posee una serie de ellos que revelan muy bien su estilo: «un estilo fuerte y sobrio, crudo y realista, con un fuerte hálito de humanidad sencilla y arquetípica de un pueblo».[22] No le gustaba servirse de fotografías, sino que se inspiraba directamente en el natural, observando con profundidad la estructura de su cabeza. «El retrato, como interpretación del tipo, del carácter, constituye una de mis obsesiones –decía él mismo– Cada cabeza es un caso distinto. La cabeza es lo más interesante de la escultura. Eso tiene que ser perfecto. Hay que dominar esa forma para alcanzar la posible vida interior de la persona».[23]

Esa alma personal es la que se desvela en algunos bustos que posee el Museo San Telmo:

- *Olerkari* (1930),
- *Valentina* (1934),
- *Tximu*, retrato de un hombre de mar (1936),
- *Magdalena* (1945),
- la deliciosa cabeza de *Arritxu Oliden* (1954) que se conserva en Kresala.

En estos retratos de personas sencillas que le rodeaban y no tanto en los retratos oficiales ni en los monumentos que le encargaron es donde mejor se muestra indirectamente el estilo personal del escultor vasco. En esos retratos, en los que Beobide buscaba el alma del retratado, «es donde se hace visible la psicología, modos de vida y gestos raciales de su pueblo»:[24]

- al *P. Vinuesa*,
- a *Zuloaga*,
- a *San Juan Bosco*,
- al *Tercio de San Ignacio*, etc.

Es imposible no ver con simpatía la obra de este artista típicamente vasco, que, por su

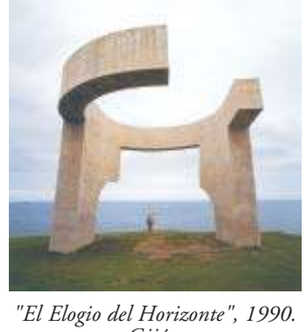
EDUARDO CHILLIDA



"Gure Aitaren Etxea", 1988. Gernika (B).
Ref. gráf.: Chillida en San Sebastián, pág. 415



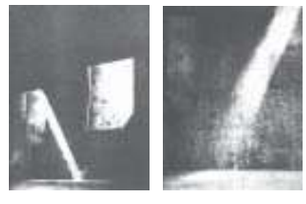
"Elogio del Agua", 1987. Parque de la Creueta del Coll. Barcelona.
Ref. gráf.: Chillida en San Sebastián, pág. 407



"El Elogio del Horizonte", 1990. Gijón.
Ref. gráf.: Chillida en San Sebastián, pág. 427



"Homenaje a la tolerancia", 1984. Sevilla.
Ref. gráf.: Chillida en San Sebastián, pág. 429



Proyecto para la montaña Tindaya. Fuerteventura.
Ref. gráf.: El Diario Vasco. Boletín especial nº 17, pág. 16

NÉSTOR BASTERRECHEA



"Paloma de la Paz". Donostia-San Sebastián.
Ref. gráfica: Archivo Iñaki Aguirre.



"Gernikako arbola". Madera.
Ref. gráf.: Escultura vasca en la colección Kutxa, pág. 45



"Gudari burua", 1985.
Ref. gráf.: Un siglo de arte, pág. 105



"Canto a la libertad".
Ref. gráfica: Archivo Iñaki Aguirre.

sencillez y humildad verdaderamente franciscana, puede presentarse en la historia del arte como paradigma del artista que no aspira a gloria ninguna sino a rendir calladamente un servicio a la sociedad en la que vive.

5.

■ La Escuela Vasca de Escultura

La decadencia de las imágenes, acentuada por la crisis religiosa y el secularismo que empezaba a invadir una sociedad tradicionalmente apegada a sus santos y a sus procesiones, llegó también a Euskal Herria. Síntomas de ese declive del arte figurativo aparecieron en una especie de anti-mímesis que se manifestó incluso en las obras presentadas en los Concursos de Artistas Noveles.

Al comienzo de este capítulo recordamos que el año 1915 pudieron contemplarse, expuestos en la sala de Bilbao, de Robert y Sonia Delaunay; y que, poco después (1930) pudieron verse en San Sebastián, en la ya citada exposición de **Arquitectura y Pintura Modernas**, cuadros de Picasso, Juan Gris, Miró y Dalí.

El Grupo Gu

La exposición que se montó en 1934, en los bajos del Kursaal, encuadrada dentro de la XVIII Semana Vasca, mostró ya obras audaces de Oteiza, Gabarain, Narciso Balenciaga, Sarriegui y Nicolás Lekuona. Ellos y los teorizadores del grupo GU pretendían constituir un movimiento de gremialidad frente a la bohemia disgregadora característica de la vanguardia parisina. Pero tal agrupación estaba destinada al fracaso porque no era posible que se aglutinaran artistas con tendencias sociopolíticas tan opuestas, sobre todo en el momento en que la confrontación de los partidos políticos iba alcanzando tales extremos de paroxismo que haría inevitable la guerra civil, una guerra que, como se iba a ver, daría al traste con cualquier intento de convergencia cultural.

El Grupo Gaur

Fue necesario que con el paso de varios años y una cierta tranquilidad social y política se empezara a hablar de una Escuela Vasca de Escultura. Es lo que sucedió cuando, vuelto ya de América, el escultor *Jorge Oteiza* se convirtio en promotor del grupo GAUR, junto con *Chillida*, *Mendiburu*, *Basterrechea* y los pintores *Ruiz Balerdi*, *Zumeta* y *Sistiaga*, un grupo que volvía a alucinarse con el recuerdo del grupo GU de los años 30, y con la idea de constituir una especie de gremio que uniera a los artistas guipuzcoanos conscientes de sus raíces vascas.

Aquí nos limitaremos a recordar la labor creadora de los principales miembros de aquella tentativa, comenzando por su gran animador, Oteiza.

Jorge Oteiza

Jorge Oteiza (1908-2003), nacido en Orio, inició su bachillerato en San Sebastián y lo terminó en Lecaroz. Ingresa en Medicina en Madrid, trabaja como linotipista, y finalmente, parece que un acercamiento a la Bioquímica fue lo que despertó en él la afición a la escultura. Regresa a San Sebastián.

En 1931 obtiene el Primer Premio en la Bienal de Artistas Noveles. Es notable que, en esos años, un jurado oficial premiara una obra vanguardista como fue su:

- *Adán y Eva*.

Más natural nos parece que suscitara en la inauguración de San Telmo una fogosa polémica:

- su *Virgen burguesa*

En 1933 gana de nuevo el certamen de Noveles con:

- *Obrero muerto* (un grupo esquemático que roza la abstracción),
- *Jesús en el Jordán*
- y varios retratos.

Poco después Oteiza se decide a *desterrarse* (en el tiempo y en el espacio), y alejarse de un mundo que, según él, «*avanzaba hacia el fascismo*». En un capítulo anterior hemos recordado y descrito someramente este voluntario y ajetreado exilio de Oteiza, una larga aventura que le puso en estrecho contacto con el arte precolombino. Éste le confirma en su intuición de que el arte escultórico es la creación de imágenes míticas. Ya en años anteriores las cabezas que Oteiza modelaba, aunque identificables como iconos de personas vivas y reales, tienen algo que las sitúa fuera del tiempo.

Pero el elemento que descubre, el que va a ser esencial en su labor durante medio siglo, es la potencialidad evocadora del espacio vacío:

- en *ese fascinante Arrijasotzaile* (levantador de piedra), con la piedra cilíndrica que todo el mundo ve y ¡es un vacío!

Ya en sus bocetos para las esculturas de Aránzazu se le ve obsesionado por investigar no tanto el simple fenómeno del espacio vacío, sino la ***desocupación del espacio***, por supresión de la masa espacial. La obra de Henry Moore –confiesa él mismo– le coge de sorpresa:

- En *Monumento al preso político desconocido* en el que la escultura deviene no masa sino hueco.

En 1957 Oteiza gana el Gran Premio Internacional de la IV Bienal de Sao Paolo. Entonces inicia sus estudios sobre el poliedro abierto y crea obras como

- *Homenaje a Mallarmé* (1958)
- *Monumento al P. Donosti* en Aguiña (Lesaca, Navarra), célebre y muy conocido.

En esos momentos Oteiza está alcanzando el límite de su experimentación sobre la «desocupación del espacio». «Mi escultura –dirá más tarde– terminó en 1958-1959». Desde entonces se dedicó preferentemente a escribir, a diseñar proyectos urbanísticos, a promover empresas culturales en favor de lo que él llama «el *renacimiento cultural vasco*» (Escuela de Deva, etc.).

En 1969, aún sacó tiempo para labrar sus impresionantes **figuras de Aránzazu**:

- La *Virgen de la Piedad* en el frontis de la basílica,
- y los *Apóstoles* del friso (1969).

25. Yo lo lamenté con ocasión de mi recensión a la primera edición del *Quousque tandem*, en la revista *Reseña*, n. 1 febrero 1964.
26. *Nosotros los Vascos. T.V: Arte*, p. 38.

Ante esa Virgen de las Angustias, quien conozca el momento sociopolítico en que se concibió, puede preguntarse: «*¿Es una tragedia humana la que ha inspirado al artista, o es el drama divino y redentor del Calvario?* Las dos cosas. Del artista mismo es esta confesión: «*Le dije a Oiza que toda mi escultura era obra religiosa*». En Aránzazu el cadáver de Cristo no tiene nada de la belleza anatómica con que la tradición cristiana ha preferido contemplar el cuerpo muerto del Redentor. Es un tronco «sin aspecto ni apariencia humana» (Isaías). Y la Madre ni lo toca siquiera: lo ha abandonado, en la trágica horizontalidad de la muerte, para poder alzar al Cielo, con más libertad, su airada protesta contra la injusticia del destino. Nunca, en el arte cristiano, dos cuerpos han sido vinculados de manera tan estrecha y tan opuesta: la vertical y la horizontal, la vida y la muerte, el clamor y el silencio.

En 1972, poco después, Oteiza labra también la impresionante **Virgen** *de la capilla de Instituto Técnico de Buitrago* (1972). Ante esa Virgen sin rostro quizá no cabe rezar, pero sí quedarse paralizado ante la expresión de una sublime trascendencia.

En 1982 sin embargo su obsesión por la elocuencia del vacío le induce a tener que repetirse, como le ocurre en su:

- *Retrato de un gudari armado llamado Odiseo* (1982).

En los últimos cuarenta años de su vida, Oteiza ha estado obsorbido por la filosofía de la historia del arte vasco, un problema que, según él, fue resuelto ya en el ***cromlech*** neolítico con el que el vasco superó su **horror vacui**, *curándose estética, religiosa y políticamente*. Nada menos.

Su filosofía del arte vasco

Fue una pena que esta pasión por construir, a base de puras intuiciones y de impulsos voluntaristas, una historia filosófica del arte en Euskal Herria le llevara a casi abandonar la escultura.[25] «Oteiza es un escultor genial que lleva un genio de poeta en sus entrañas». Pero se equivocaba en una de sus principales teorías, pues la historia de la escultura, si bien se la estudia, no avala su teoría fundamental de la «ley de los cambios»;

- ante todo, porque no hay ***leyes*** en la historia humana, y
- en segundo lugar, porque su identificación del alma vasca con el ***cromlech*** es gratuita, pues el culto al vacío en el arte contemporáneo no es privativo de los artistas vascos, sino un elemento de la sensibilidad europea del siglo XX, que se halla lo mismo en el inglés Hanry Moore que en el ruso Naum Gabo que en el catalán Julio González.

Toda esa construcción, absolutamente subjetiva y mítica, con la que Oteiza pretendió hacer evidente la pretendida «Escuela Vasca», tuvo, al menos, la ventaja de sacar al arte vasco de los atolladeros del folclorismo etnicista, como bien ha observado Martínez Gorriarán, quien ha analizado con acierto la deriva a la que se dejó arrastrar el fogoso temperamento del artista de Orio. «El objetivo era urdir una estética que suplantara a la etnia como base del renacimiento vasco, ideando un "estilo vasco" alternativo al "latino" y al "germánico" definidos por Worringer a principios de siglo que, según Oteiza, podía culminar la modernidad universal».[26]

Todo lo cual no nos impide reconocer que las esculturas de Oteiza, y especialmente las más recientes:

- en la ribera de la ría de Bilbao,
- en el Paseo Nuevo de San Sebastián.

Revelan un hombre penetrado por el sentido de lo sublime y por el misterio del ser humano; y explican el entusiasmo de Gaya Nuño al decir que Oteiza *es un artista fabuloso, magnífico, inesperado, uno de los hombres que mejor honran nuestro siglo.*

Eduardo Chillida

El donostiarra, *Eduardo Chillida (1924-2002)*, que en su juventud había tenido que abandonar por la fuerza el deporte, abandonó luego voluntariamente sus estudios de arquitectura, para consagrarse a la plástica, que era su verdadera vocación. La práctica perseverante del dibujo (del que ha dejado muestras magistrales) y el contacto directo con la materia le proporcionaron un dominio técnico que le permitiría ir depurando cada vez más

- sus *torsos,*
- sus *formas,*

hasta llegar a descubrir ese continente inmenso de la escultura abstracta.

El hierro fue el primer material que le sedujo por su nobleza y su rigor. Con él abordó los varios problemas que salieron al paso de su sensibilidad: el aire, el espacio, las formas en el espacio, la energía secreta del vacío, etc. Así fueron naciendo, a golpes de martillo sobre el yunque:

- *Peines del Viento*,
- *Músicas calladas*,
- *Rumores*
- y *Ecos*, que nos muestran un Chillida consciente del parentesco que liga al mundo visual con el auditivo.

Chillida ha sido un artista acosado por interrogantes de alta gravedad. Trabaja no porque sabe, sino porque «quiere saber». Y a sus preguntas primeramente sobre el espacio, y luego sobre la gravedad de los cuerpos en él, busca sucesivamente respuestas en el *hierro*, en el *acero*, en la *madera*, en el *alabastro*, en la *piedra*, en el *hormigón armado*, y hasta en en el *barro cocido*. No es un escultor que se extasía como un contemplativo ante la textura fascinante de la materia. Escucha, interroga, tantea, sacude la inercia del material, ataca y violenta su hermetismo, le obliga a desprender su savia, su espíritu, para dejarse guiar, como él dice, por sus «*aromas*», por sus «*resonancias*» y sus «*ecos*».

Madera. Abesti-Gogorra son una serie de conjuntos lígneos elementales, inspirados en la ancestral artesanía vasca, con los que el artista vuelve a plantearse el problema de las formas ocupando el espacio. Su más constante

Néstor Basterrechea



Ref. gráf.: Archivo Ostoa



Presa de Arriaran.
Ref. gráf.: Archivo Ostoa



Ref. gráf.: Archivo Ostoa



Homenaje a los pescadores y navegantes muertos en la mar. Pasajes San Pedro (G).
Ref. gráf.: Archivo Ostoa



Ref. gráf.: Archivo Ostoa



"Monumento al pastor vasco". Oñati. Bronce. Néstor Basterrechea.
Ref. gráf.: Escultura vasca en la colección Kutxa, pág. 40



1



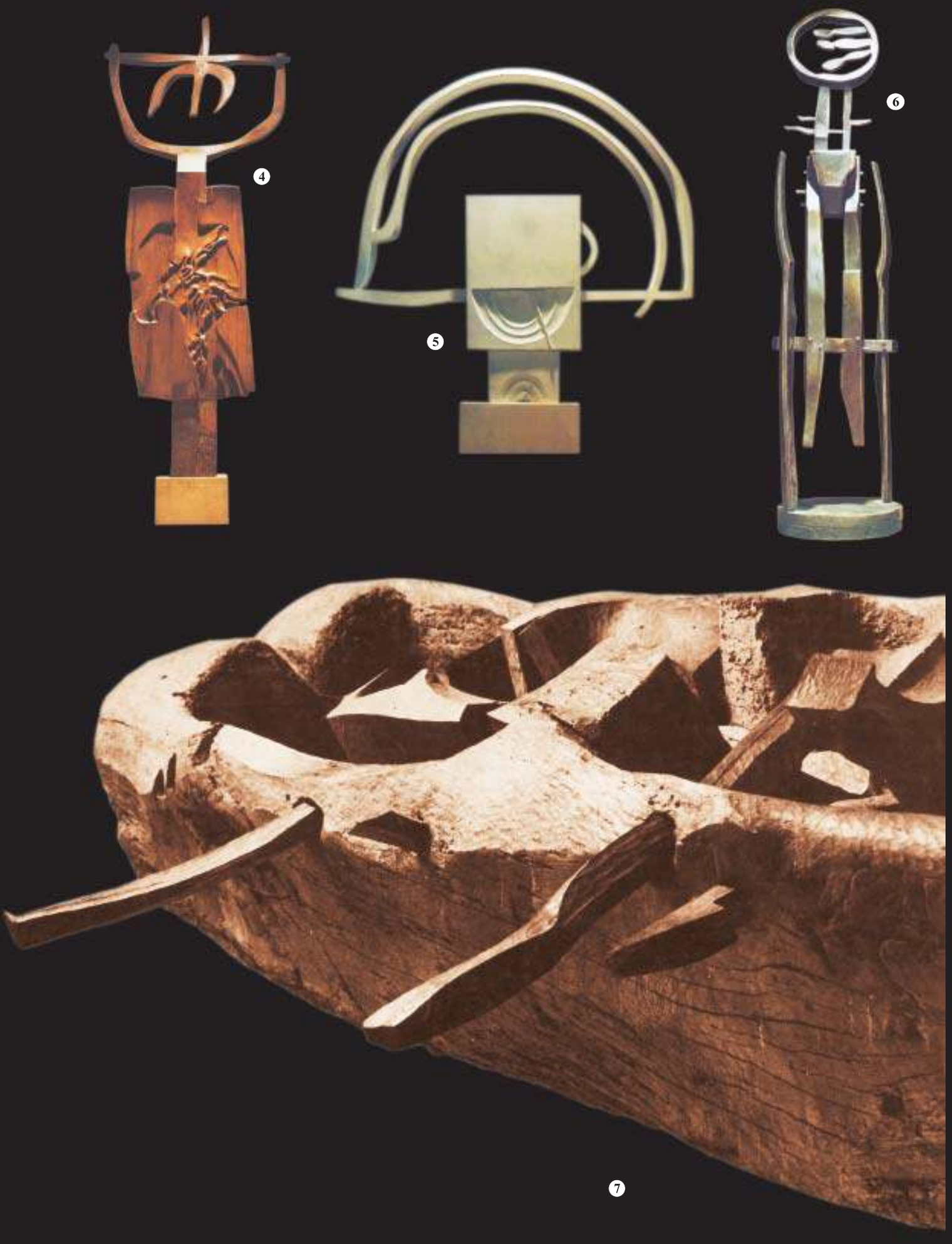
2



3

SERIE COSMOGÓNICA VASCA. 1972-1973.

1 y 7.- "Akelarre". 2.- "Eiztaria-El cazador". 3.- "Amalau-zanko". 4.- "Intxixu-Demonio silvestre". 5.- "Ostadar. (Ortz adar)-Cuerno del cielo (arco iris)". 6.- "Gaueko-El de la noche".




1
2
3
4
5

1.- "Virgen", 1989. 2.- "Bóvedas", 1968. 3.- "Virgen". 4.- "Cepa", 1967. 5.- Escultura en la Ciudadela. Pamplona. 6.- "Dodekatlos". Palacio Euskalduna. Bilbao.



VICENTE LARREA



"Gattamelata", 1987.
Ref. gráf.: Vicente Larrea, pág. 49



"Formas concéntricas I", 1968.
Ref. gráf.: Arte y artistas vascos de los años 60, pág. 294

"Cadena 3", 1968.
Ref. gráf.: Vicente Larrea, pág. 96



"Espacios encadenados".
Ref. gráf.: Vicente Larrea, pág. 88



"Maia", 1971.
Ref. gráf.: Vicente Larrea, pág. 136

preocupación ha sido la exploración de los límites de las cosas en el espacio, la oscura relación entre el espacio como hueco o como habitáculo.

Acero. Utiliza el acero para investigar el sugerente misterio del laberinto:

- *Gnomon* (1965),
- *Iru-Burni* (1966),
- *Leku* (1968), etc.

Éstas son formulaciones distintas sobre la búsqueda del escondite arcano, del seno maternal del espacio.

Alabastro. Regresa a la piedra y adopta el alabastro para indagar los secretos de la luz en la materia y en los entresijos del espacio. Los *Elogios de la luz* son monumentos simbólicos, monolitos resplandecientes rasgados de galaxias de venas interiores, parábolas de esos mundos redondos y perfectos que recorren los espacios siderales. Con su *Homenaje a Kandinski* Chillida se acerca a los límites de la escultura pura.

Chillida, con obra expuesta en todos los grandes museos del mundo, y condecorado con los máximos galardones internacionales, es hoy el único escultor vasco de renombre mundial, reconocido como uno de las máximos artistas de nuestro siglo.

Hormigón. Al final de su andadura creativa instintivamente sintió que su material predilecto debía ser el más utilizado, elaborado por el hombre, y visto en la sociedad de hoy: el hormigón. Y con él abordó, a diversos niveles y en diferentes dimensiones, lo que él denominó *Lugares de encuentro*. El juvenil dibujante, el maduro investigador de las formas, va a terminar en el gran urbanista.

Lugares de encuentro fueron:

- los bloques gemelos colocados ante la Fundación March (Madrid),
- *Aitaren Etxea* de Gernika,
- *Elogio del Horizonte* (Gijón).

Volvemos al tema original: el espacio que acoge al hombre, que le permite la vida, la respiración, la solidaridad y la paz. Chillida se fue sin poder ver realizado su *proyecto de un espacio místico*, de absoluto silencio, en el interior de una montaña (Tindaya, Lanzarote) que podría ser una nueva y religiosa evocación de la habitación humana en el universo.

NÉSTOR BASTERRECHEA

El bermeano, *Néstor Basterrechea (1924)*, cuyo exilio en Argentina ya hemos comentado, regresó a Euskal Herria a tiempo para concurrir con Oteiza en el Certamen para la decoración de la nueva Basílica de Aránzazu que acababa de terminarse según los planos de Fco. Javier Sáez de Oiza y Luis Laorga. Elegido el *proyecto expresionista* para la cripta de Basterrechea, quedó incurso en la condenación que, por parte de la Pontificia Comisión Central para el Arte Sagrado, sufrió todo el programa de decoración escultórica y pictórica (8 de junio de 1955). Treinta años después (1983), solicitado de nuevo para decorar las paredes de la amplísima cripta, pintará una obra completamente distinta del anterior proyecto, en un lenguaje de gran pureza formal, muy distanciado de todo expresionismo figurativo.

Sus experiencias de abstracciones y rigores estructurales con el *Equipo 57*[27] y bajo el asesoramiento impulsivo de Oteiza, le sirvieron, llegado el momento de ahondar los temas más explícitamente emotivos y sociológicos, para tener bien fondeada el ancla de la disciplina plástica.

Obras simbólicas o conmemorativas. Este rigor y esta disciplina de Néstor resplandecen en grandes obras simbólicas o conmemorativas que van a jalonar algunos lugares estratégicos de Gipuzkoa y de su capital:

- *Fuente* de Irun,
- Monumento a *Iztueta*,
- Monumento a *Pío Baroja* (en Donostia-San Sebastián),
- *Homenaje a los dos Pasajes*.

Serie cosmogónica. Una de las etapas más importantes de la labor de Basterrechea está marcada por la mitología vasca y las costumbres ancestrales del pueblo vasco. El gran éxito popular obtenido por la *Serie Cosmogónica Vasca* (1973) muestra que las gentes de este pueblo se sintieron aludidas por ese lenguaje, al mismo tiempo abstracto y expresionista.

Lo mismo cabe decir de sus otras series, como:

- *Serie Mascarones de proa*,
- *Serie Eguzki-Lore*, con un cálido acercamiento a la materia,
- *Serie Estelas discoideas*, bello ejemplo eximio de cómo pueden conjugarse tradición popular y modernidad.

En años posteriores Basterrechea, en cuyas obras siempre ha prevalecido el extraordinario sentido de la decoración sobre el de la plasticidad exenta, ha demostrado su sensibilidad, no solo para la belleza formal, sino también para poner en juego esos caracteres del pueblo vasco que son la fuerza y la grandeza. Así se revela en algunos **monumentos**:

- *Al Arbol de Gernika*, (Kutxa de San Sebastián),
- *Zazpiak-Bat* (Parlamento Vasco de Vitoria),
- *Paloma de la Paz* (Plaza de Anoeta).

A Néstor se deben también magníficos proyectos aún sin realizar.

- *Monumento al Pastor* (Oñati) la más sorprendente por su belleza estructural, un sugestivo árbol de placas metálicas en el que se conjugan belleza formal, sugerencia de vida vegetal, plasticidad y riqueza cromática.

JOSÉ MANUEL ALBERDI

Aunque no fue partícipe del grupo ya citado, que pretendía aglutinarse en una ***Escuela Vasca***, es preciso situar entre ellos a otro escultor de la misma generación que, en contraste con los continuistas, podría merecer el nombre de la **vanguardia posbélica**, es el azcoitiano *José Manuel Alberdi (1922)* cuyo fecundo exilio en Inglaterra comentamos anteriormente. Formado como técnico ingeniero y escultor en Gran Bretaña, fue allí primeramente un admirador de las obras de Miguel Ángel y Ro-

din; para entrar posteriormente en contacto directo con dos artistas contemporáneos: Epstein y Henry Moore.

Alberdi, ya en Inglaterra, fue evolucionando desde una escultura figurativa y expresionista como *Cristo desgarrado*, hacia unas formas en que se equilibran belleza y expresión.

La exposición de su *Consummatum est* (1950) logra un gran éxito de crítica y en seguida es solicitado para otras obras de gran envergadura:

Relieves murales:

- Ford Motor de Ilford, Londres;
- Hotel Bedford; Bull Ring Center, Birmingham.

Monumentos urbanísticos de grandes dimensiones:

- *Agricultura* en poliéster y fibra de vidrio (Taunton),
- *Fénix*, en travertino (Felham),
- *Alma Mater*, en piedra (Exter College, Oxford),
- *Espíritu de una ciudad nueva*, en fibra de vidrio y plástico (Stevenage),
- *Fuente*, en cobre y níquel (Barcklays Bank de Londres),
- *Madre y Niño*, en piedra (Felham),
- *Edad del Espacio*, en hierro (Surbury-on-Thame), etc.

Alberdi es conocido y estimado en el mundo anglosajón. Se le reconoce el mérito de ser pionero en el uso de un nuevo material: la fibra de vidrio.

Una primera visita a España le sirvió para crear para la familia March en Mallorca una magnífica:

- *Oda al Greco*.

Su tardío regreso definitivo a España y su establecimiento fuera de Vasconia (en Alicante) ha hecho que su obra sea también tardíamente conocida y admirada en su propia tierra.

Entre las esculturas de Alberdi que pueden verse a este lado de los Pirineos destacan:

- *Cristo desgarrado* (bronce de 2,2 m. de altura),
- *Cristo de Gernika*,
- *Andra Mari* (en teka, de 1,80 m.),
- *Aitor* en poliéster y fibra de vidrio, para los jardines de Ajuria-Enea,
- *Lehendakari Aguirre*, busto para el Gobierno Vasco,
- un *Jaime I*, en bronce de 4 m. de altura, para una plaza de Denia.

La Provincia de Gipuzkoa posee de él varias obras, destaquemos:

- *Pelotari* en el barrio del Antiguo de Donostia-San Sebastián,
- *Homenaje al Pueblo Vasco*, una de sus realizaciones en acero-cortén más bellas y espectaculares por su complejidad, su armonía formal y sus evocaciones simbólicas. Fue encargado por el Ayuntamiento de su Azkoitia natal como ornamento de uno de los más amplios espacios urbanísticos de la villa.

Alberdi tiene también una extensísima obra tallada en madera (hoy, casi toda, en propiedades privadas), sobre temas religiosos, folclóricos y políticos. En muchas de ellas demuestra que domina tanto el lenguaje abstracto y simbólico como el figurativo.

Una de sus últimas, y de las más impresionantes obras, es la serie de trece cabezas de Lope de Aguirre, el famoso aventurero y criminal oñatiarra.

Remigio Mendiburu

El malogrado artista, *Remigio Mendiburu (1931-1989)*, ha sido quizás el escultor vasco que ha sentido y expresado con más fuerza su vinculación a la tierra, al bosque de nuestra tierra. Nacido en Hondarribia (Gipuzkoa) está también ligado al mar, del que parece haber heredado su silencio y su grandeza.

Hizo estudios de Bellas Artes en Madrid y Barcelona.

En 1959 ganó el premio de escultura en el Certamen de Artistas Noveles Guipuzcoanos. Con Oteiza, Chillida y Basterrechea fue miembro del grupo GAUR. Junto con éste último expuso en la muestra colectiva vasca *Arte Actual*.

En 1963 realiza una obra importante: el monumento del monte Jaizkibel. Siete años después, con Basterrechea, Chillida y el bilbaíno Vicente Larrea, participa en la muestra de *Pintura y Escultura Vasca contemporánea* en México.

En 1973, al lado de Néstor, Oteiza, Chillida y Ugarte, se da a conocer en Madrid con la muestra de *Cinco Escultores Vascos*. Mendiburu fue también seleccionado para representar a Gipuzkoa en la II Muestra de Artes Plásticas de Barakaldo.

El estilo de Remigio Mendiburu es de una sobriedad desconcertante. Su material favorito es la madera. De su taller fueron saliendo troncos apenas desbastados de su corteza originaria, como si el hombre artista no quisiera reemplazar a la naturaleza en la afirmación de su poderosa vida vegetal. De la superficie de tales fragmentos naturales brotan protuberancias incrustadas por la gubia del escultor para expresar la interior fuerza expansiva, como en la sorpresiva **decoración mural** del hall de la Kutxa (calle Garibay de San Sebastián).

Más que en la naturaleza de la madera, Remigio parece pensar en su origen forestal. Sus obras parecen siempre compromisos entre el artista y el *árbol*. «El árbol –decía– es lo más parecido al ser humano».

«Artista sobrio, hercúleo y directo» le llamó Carlos Areán. Frente al mar en su casa de Hondarribia o perdido en el bosque de Aralar donde gustaba de recluirse periódicamente, Mendiburu fue un artista más de instintos (el decía *necesidades*) que de razonamientos. En su estudio se podía hallar de todo: Txalapartas, piezas de labranza, objetos pulidos, incluso calafateados y pintados, «jaulas para pájaros», como él las llamaba, entramados y maclas, combinaciones experimentales de diversos materiales entreverados: el cemento y la madera, por ejemplo; aquél intentando devo-

RICARDO UGARTE



Ref. gráf.: Archivo Ostoa.



"Aleteo de fuego". Hierro.
Ref. gráf.: Escultura vasca en la colección Kutxa, pág. 60



"Lorea". Hierro.
Ref. gráf.: Escultura vasca en la colección Kutxa, pág. 63



Escultura en Pasajes San Juan (G).
Ref. gráf.: Archivo Darío Garrido.

27. El *Equipo 57* fue un movimiento, integrado por Oteiza, Ibarrola, Basteu, Duarte, Serrano y Hansen, que se propuso investigar sobre la interactividad del espacio plástico, a base de una factura plana y de colores uniformes y nítidos

JOXE ALBERDI



"Ama ta aurtxoa". Nogal.
Ref. gráf.: Escultura vasca en la colección Kutxa, pág. 36



"Homenaje a Chillida".
Ref. gráf.: Museo de Bellas Artes de Álava, pág. 113



"Aitor".
Ref. gráf.: Museo de Bellas Artes de Álava, pág. 113



"Homenaje a J. Sebastián Bach".
Ref. gráf.: Museo de Bellas Artes de Alava, pág. 113

rarse a ésta (¿el artefacto del hombre destruyendo la vida natural?). Remigio se complacía en verificar el paso constante de la *dínamis* vital a la forma limpia y abstracta, de lo brutal a lo refinado.

Enamorado de la madera, Remigio trabajó también el mármol, el alabastro, el cemento.

En su estudio se alza su **Ataria**, chorro gigante de vida y naturaleza, columna monolígnea de 3 m. de altura, de un solo roble, toda llena de dinamismo, de luz y de concavidades, de brazos y de axilas, grandioso *betilo* dotado de un misterioso simbolismo totémico.

Las obras de Mendiburu evocan «raíces, tierra-madre, vida incontenible».

VICENTE LARREA

Vicente Larrea (1934) es bilbaíno, hijo y nieto de escultores. Al terminar su bachillerato con los jesuitas, ingresa en la Escuela de Facultativos de Minas, pero hace su aprendizaje de escultor en la Escuela de Artes y Oficios y en el taller paterno.

En 1954 se traslada a Francia, y en Solesmes practica escultura en el estudio de Raymond Dubois. Sus primeras obras son imágenes religiosas en madera y en bronce.

En 1966 Larrea se libera casi espontáneamente del peso de la tradición imaginera y da el salto a la escultura no-figurativa. Una de sus primeras obras es un surtidor de láminas curvilíneas de hierro forjado que brotan de la piedra como un chorro de vida buscando el espacio vacío:

- el Monumento a *Kirikiño*.

Sigue una etapa en que el escultor se deja guiar por las sugerencias que recibe de la naturaleza de los materiales. Tras el *hierro forjado*, el escultor interroga al *bronce fundido*, al *aluminio*, al *acero inoxidable*: siempre materiales que ofrezcan alguna resistencia a la fantasía del artista. Los sueños del escultor se modelan primeramente en cera, o en poliespán si se trata de grandes piezas, para luego pasar al hierro o al bronce fundido según la técnica tradicional.

Las series. La investigación plástica de Larrea va por series a las que bautiza con nombres propios, cuya razón solo él conoce.

Cepas. Una de sus primeras series es la de *cepas*, en *madera pintada*, con formas en las que predomina la rectangularidad.

Cadenas. Casi inmediatamente vuelve a las formas curvas y dinámicas, y a la búsqueda de los huecos animadores de las estructuras; y en su nueva serie de *"Cadenas"*, en *bronce fundido*, ensaya las posibilidades expresivas de pequeñas superficies curvas y bruñidas en contraste con negros y ásperos huecos.

Formas Concéntricas. Casi al mismo tiempo se deja seducir por la belleza pura de la forma circular: sus *"Formas Concéntricas"*, realizadas en *diversos materiales* y en formatos diversos (1968).

Cárceles. Inesperadamente irrumpe en su obra el gusto por el plano y el ángulo recto (1969); es la serie de las *"Cárceles"*, preferentemente en *bronce* o en *aluminio*. De ellas saldrá para la iglesia de Ochandino (1971): una *Cárcel-Sagrario*.

Bóvedas. En la década de los 70 el lenguaje del escultor se esencializa, deleitándose en formas de gran pureza y simplicidad, aunque siempre dinámicas: pequeños huecos redondos en cadena, que le sugieren el título de "*bóvedas* encadenadas".

Bastó dar monumentalidad a esas formas y dejar que proliferaran en superficie para que nacieran obras como:

- *Santimamiñe*.

Bastó ponerlas de pie para que surgiera la:

- *Samotracia* de 6 m. de altura, que hoy pretende volar sobre la plaza de Barakaldo.

Brocas. En los años 1972-73, los vacíos y huecos se multiplican, las superficies se encrespan y retuercen; se desata el barroquismo. Las protuberancias se multiplican, los huecos se abren en profundidad; y las convexidades se arraciman acusando la verticalidad. Es la época de las *brocas*:

- *una* de ellas se encuentra en Ajuria-Enea;
- *otra*, se alza ante la sede de la Caja Laboral, en la Castellana de Madrid. Mide 6 metros.

Makillas. Más tarde las *brocas* se adelgazarán para convertirse en *makillas*. Una de ellas, muy alta y pintada de rojo, será colocada en la carretera de Leioa al aeropuerto.

Fugas y Códices. En los años 1978-79 el escultor se siente atraído hacia movimientos más expansivos y pluridireccionales. Es la etapa de las *fugas*, a la que siguen los *Códices*.

Nueva Figuración. Finalmente, mediada la década de los 80, reaparece la figura, concretamente el rostro humano. Evidentemente no se trata de un brusco cambio de estilo. El lenguaje del escultor sigue siendo sustancialmente el mismo. Lo que sucede es que son las olas mismas de ese tumultuoso mar de formas abstractas, las llamaradas de esa hoguera que había incinerado todo recuerdo humano, las que se empeñan en sugerir:

- el rostro del *Gattamelata*
- el perfil del *Profeta*
- el perfil del *Pastor* o
- el perfil del *Bernini*.

Vuelve el icono, ahora solo sugerido, muy diverso de aquellos «santos» con los que el artista, hijo y nieto de imagineros, inició su andadura creativa. El escultor recoge el fruto de 20 años de experiencia de plástica pura, como puede verse en:

- su *Virgen*, magnífica imagen, para la parroquia del Rosario en el barrio bilbaíno de Rekalde,
- el *Ángel* que desciende a la nueva cripta funeraria de Zumarraga. Con esta escultura culmina esta etapa de una nueva figuración, que combina la imagen con el barroquismo abstracto. Esta pequeña necrópolis, notable realización del arquitecto *José Antonio Pizarro*, encierra un espacio de una extraordinaria belleza y pureza formal, sobre cuyo gélido silencio solo se percibe el aleteo de este *Ángel* que anuncia la resurrección de los muertos.

Formatos grandes. Como ha ocurrido a otros artistas vascos de las últimas generacio-

28. Sobre Vicente Larrea, v. la monografía compleja que le dedicó Kosme Mª de Barañano: *La escultura de Vicente Larrea*. Ed. Gobierno Vasco, 1991.

29. Sobre la escultura de Ricardo Ugarte, v. sobre todo, Mª Soledad ALVAREZ, *Cinco escultores. Escultura Vasca Contemporánea*. Kutxa, San Sebastián 1984.

nes, Larrea se ha sentido atraído, en sus últimas obras, por el vértigo de los formatos gigantes. Destaquemos el gigantesco:

- *Dodekatlos* (de nuevo un nombre propio alusivo al Hércules mitológico), que con sus 8,50 m. de altura y sus 70 toneladas de peso y sus sugerencias humanas, se ha alzado ante el nuevo edificio del Palacio Euskalduna de Congresos.

Vicente Larrea no es fácilmente clasificable en los ismos modernos. Es un artista culto, a quien la inspiración le encuentra siempre. Es un escultor moderno pero barroco; deja suelta su fantasía pero le pone las riendas de su dominio técnico; modela esculturas, no estatuas, pero no puede retenerse sin bautizarlas con nombres de nuestro lenguaje cotidiano.[28]

Ricardo Ugarte de Zubiarrain

Algo más joven que los escultores anteriormente citados, pero partícipe de comunes inquietudes estéticas, *Ricardo Ugarte de Zubiarrain (1942)*, nacido en Pasajes San Pedro, se inició en la Escuela de Artes y Oficios de San Sebastián y en la Academia Camps. Temperamento abierto a todo tipo de expresiones artísticas, va a practicar la poesía, el ensayo, la fotografía, el dibujo, la pintura y sobre todo, la escultura.

A partir de 1962 participa en numerosos certámenes y exposiciones colectivas, y desde 1967 en muchas exposiciones individuales. Su palmarés cuenta con más de una docena de premios.

Estelas. El material preferido de Ugarte es el hierro. Lo ha utilizado con diversas técnicas y adoptando diversas formas estilísticas. Intentando un cierto ordenamiento cronológico, habría que decir que en una primera fase realiza sus estructuras con módulos de sección rectangular; es el período de las *Estelas*, diseñadas bajo el impulso de un *racionalismo constructivista*, que el artista anima con contrastes cromáticos:

- *Estela*, en la Plaza del Centenario, (Donostia-San Sebastián);
- *Lorea*, al aire libre de Santa Cruz de Tenerife;
- *Estela de los Caminos*, en la autopista del Mediterráneo, etc.

Variaciones. Casi simultáneamente ensaya unas variaciones en que las formas rigurosamente rectangulares se cruzan y conjugan con las oblicuas, es el período:

- de las *distorsiones*,
- de las *vibraciones*,
- de las *campanas*.

Aleteos. Sigue otra etapa que sugiere una aproximación más explícita al mundo de las formas vegetales y dinámicas.

Verticalidad. Finalmente, se abre un período en que se afirma la verticalidad, a veces en medidas monumentales, es la época de:

- las *anclas*, (la gigantesca *Ancla para un pueblo*, en Pasajes Ancho, 1994),
- los *gaztelus (Castillo de proa,* en Pasajes San Juan; *Castillo*, en Tolosa, *Tajamar*, en Lasarte, etc.),

Si aceptamos que en las obras artisticas debe haber tres dimensiones –la **forma**, el **yo que se expresa**, y la **sociedad** que nutre al artista– la producción de Ugarte está enriquecida por las tres dimensiones.

Ante todo, la **forma**. A Ugarte se le ha clasificado como constructivista. Desde luego, muchas de sus obras en el período de los módulos rectangulares, muestran ese rigor y esa pureza de las formas industriales y de los materiales nuevos de la construcción como el metal, el cristal y ciertos plásticos. Puede observarse que Ugarte, tras aventurarse por otros campos más líricos y expresionistas, regresa a ese universo de la absoluta pureza formal, llegando a veces a introducirnos en el frigorífico de sus *Escuadras* y sus *Cartabones*.

El segundo concepto fundamental en las obras e Ugarte es el **alma**, el Yo del artista que se desvela a veces sin pudor. Es la hora lírica, la hora de la poesía, del espíritu que se pone a cantar y hace vibrar al diapasón del hierro. Es la etapa de *Loreak*, flores que parecen abrirse hacia la luz y el cielo, coronando tallos de metal, esas metáforas del fuego llameante, esos aromas de mar destilados por sus *Itxas-bumi*, y esas *Cabelleras del viento*.

Finalmente, hay que añadir que, pese a este lenguaje tan puro y aparentemente tan aséptico, en las obras de Ugarte hace también acto de presencia la **sociedad**. Sus *Estelas de los caminos* y sus *Huecos habitables* nos están diciendo que el artista no es un solitario, y que nosotros mismos no estamos solos. «Entiendo que la misión última de la escultura –ha dicho el mismo– es protagonizar y consustanciar ese espacio comunitario dentro de la trama urbana y espiritual del ciudadano». Con una inesperada lógica, aquellas formas diminutas que al principio solo eran discretos símbolos, se agigantan y parecen convertirse en reclamo exigente de grandes espacios urbanísticos. Es la época de verticalismo, de las obras gigantes, hechas para la calle, para los jardines, para las carreteras, la plazas y los caminos de la tierra y del mar: *Anclas* y *Castillos*.

Tal vez como símbolo de este extraordinario itinerario creativo de Ricardo Ugarte habría que escoger su obra *Crucero para un pueblo*, (hoy en el Museo diocesano de Donostia-San Sebastián), una obra en que parecen fundirse las tres dimensiones citadas: el rigor formal, la lírica de la oración, y el reclamo social. Ante esa **Cruz**, desnuda y vacía, en la que el hierro se hace luz, se arrodillaría con gusto, en oración, san Juan de la Cruz, aquel místico que escribía: «La persona devota de veras en lo invisible, principalmente, pone su devoción, y pocas imágenes ha menester, y de pocas usa, y de aquellas que más se conforman con lo divino que con lo humano».[29]

Ramón Carrera

Por ser de la misma generación y estimulado por las mismas preocupaciones plásticas y de fidelidad a una estilística vasca, terminaremos este capítulo recordando las esculturas de *Ramón Carrera (Bilbao 1935)* que partió del hecho arqueológico y ancestral de las estelas funerarias, luego hacia los objetos artesanos de

Joxe Alberdi



Escultum en hierro.
Ref. gráf.: Pintores y escultores vascos de ayer, hoy y mañana 22, pág. 129



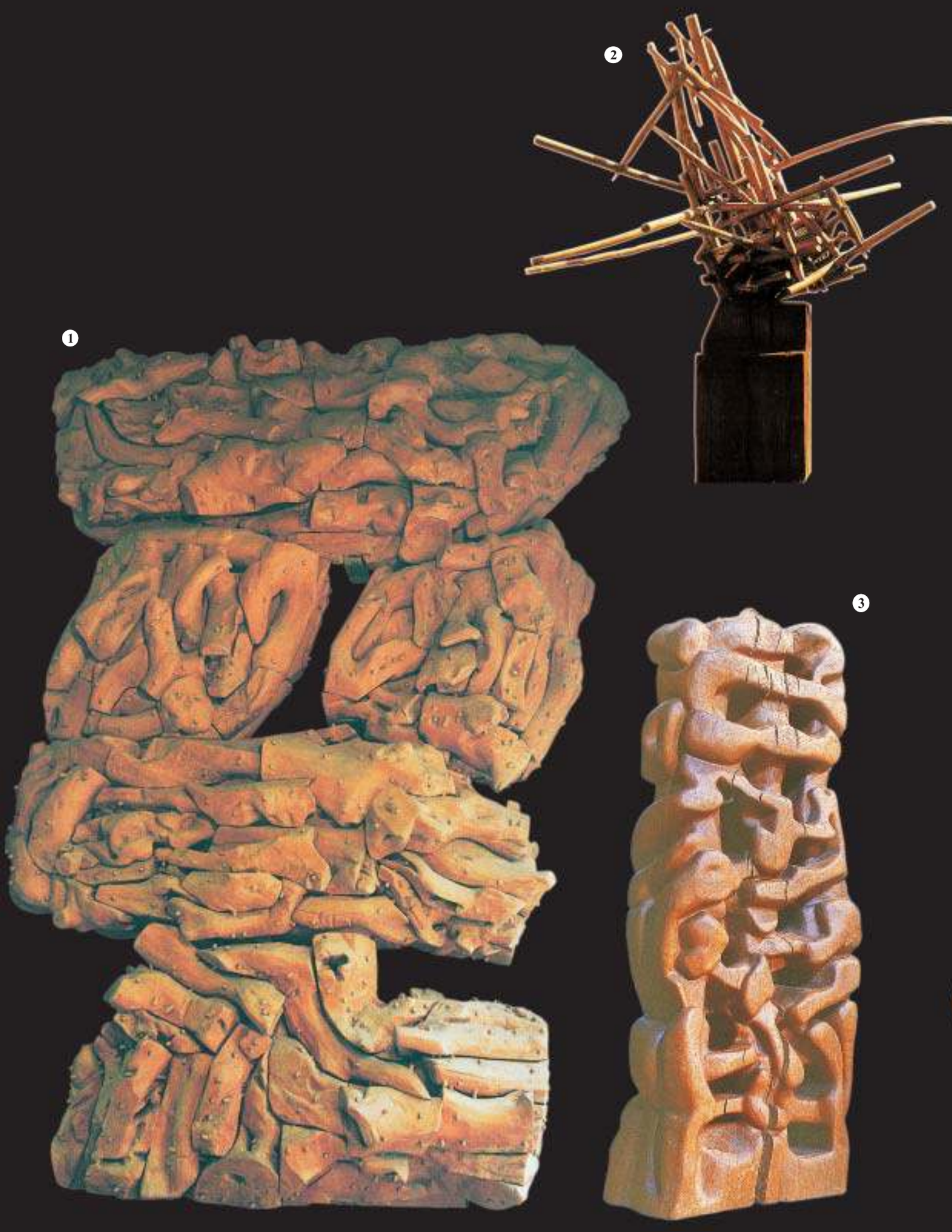
"Pelotari".
Ref. gráf.: Archivo Iñaki Aguirre.



"Homenaje a García Lorca".
Ref. gráf.: Escultura vasca en la colección Kutxa, pág. 37



"Sueño de una noche de verano".
Ref. gráf.: Pintores y escultores vascos de ayer, hoy y mañana 22, pág. 194



1

2

3

1.- "Viento de abismo". 2.- "Jaula para pájaros libres". 3.- Escultura. 4.- Escultura. 5.- "Xalbadorreri". 6.- Escultura. 7.- "Burua", 1979.





1

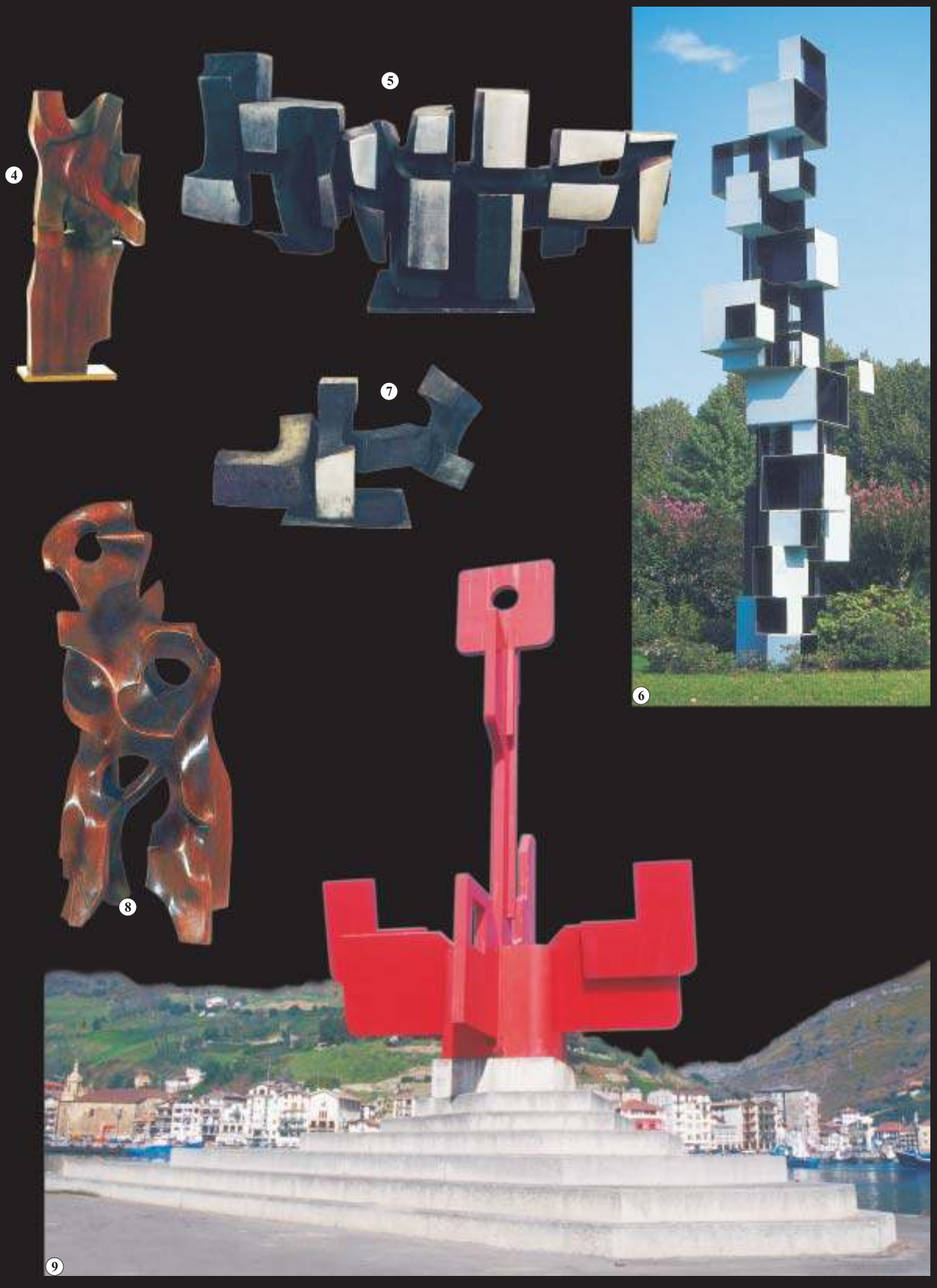


2



3

1.- "Traviesas". Donostia-San Sebastián. Ibarrola. 2.- Escultura en Vitoria-Gasteiz. Ibarrola. 3.- "Hombro con hombro". 1968-71. Vitoria-Gasteiz. Ibarrola. 4.- "Erantzuna". Tomás Murua. 5.- "Zazpi bat", José Ramón Carrera. 6.- "Estela". Donostia-San Sebastián. Ricardo Ugarte. 7.- "Lau bat", José Ramón Carrera. 8.- Escultura. Tomás Murua. 9.- "Ancla para un puerto". Puerto de Pasajes. Ricardo Ugarte.



AGUSTÍN IBARROLA



"Bosque de Oma". Gernika (B).
Ref. gráfica: Archivo Iñaki Aguirre.



Estela en el puerto de Mutriku (G).
Ref. gráfica: Archivo Ostoa.



"Traviesas".
Estación de Abando. Bilbao.
Ref. gráfica: Archivo Ostoa.



"Ismael Fidalgo, pintor marinero".
Ref. gráf.: Pintura vasca, pág. 179

la vida cotidiana, y finalmente abordando el tema de los vacíos en obras que manifiestan una excesiva similitud con los «yunques» de Chillida.

TOMÁS MURUA

Citaremos también las esculturas de *Tomas Murua (1938)*, un artista de Zarautz que, inspirado por las obras de Oteiza y tal vez de Joxe Alberdi, ha cultivado la *madera* primeramente y luego el *bronce*, abordando temas populares con una tendencia a agrupaciones de figuras:

- remeros,
- deportistas,
- maternidades,
- pescadores, etc.

Resuelve acertadamente problemas de composición con un lenguaje sintético, vibrante de acentos en la superficies, tendente casi siempre al dinamismo y a una virilidad expresionista.

AGUSTÍN IBARROLA

Entre los artistas que sufrieron un exilio interior hemos recordado a *Agustín Ibarrola (1930)* uno de los pocos artistas vascos que tiene el mérito de haber puesto, en los años del franquismo, sus pinceles al servicio de la lucha por la libertad.[30] Era entonces preferentemente un pintor. Sus lienzos y sus grabados fueron un ardiente canto de exaltación del mundo trabajador y una fogosa protesta contra la dictadura, empleando siempre –en sus *Estampas populares*– un lenguaje figurativo, de gran austeridad cromática y un dibujo expresionista. Con la caída del franquismo, se ha buscado nuevos adversarios políticos, y ha cambiado también su técnica expresiva y su estilo.

Se ha dedicado preferentemente a la escultura adoptando un lenguaje formalista, muy cercano al de Oteiza, derivando hacia un minimalismo urbanístico. Sus incursiones en el **land art**:

- montando series de *traviesas-totems* en el paisaje urbano
- o pintando decorativamente los árboles del bosque de Oma, una aventura que tan graves e injustas reacciones están encontrando en cierto sector bárbaro de nuestra sociedad, pueden ser interpretadas como un intento de «humanizar» la naturaleza, pero también como una muestra más de la tendencia a la efimericidad del arte contemporáneo, pues todos sabemos que es la vida vegetal la que se encarga de reducir a la nada tales decoraciones arbóreas.

6.

■ PINTORES VASCOS DE LA POSTGUERRA

Si se acepta, al menos como fórmula aproximada y provisional, que el arte es la **creación de formas intuitivamente expresivas**, es decir, que el arte tiene estas dos caras –*Forma* y *Expresión* – habría que decir que, en los primeros decenios del siglo XX, el arte occidental se inclinó decididamente por dar la primacía a la **forma.**

Es claro que la tendencia a privilegiar los derechos de la forma nació en Francia, quizá más prontamente y con más evidencia en las artes de la palabra que en las artes plásticas llamadas figurativas. En una carta de 1852 escribía el novelista Gustave Flaubert: «Lo que a mí me parece verdaderamente bello, lo que yo quisiera hacer, es un libro acerca de nada, un libro sin ligamentos y sostenes exteriores, que se sostuviera por sí solo en virtud de la fuerza interna de su estilo, al modo como la tierra se mantiene sin apoyo en el espacio; un libro que apenas tuviera asunto, o por lo menos que fuera invisible, si ello pudiera ser...».[31] Algunos años después, otro literato francés, el poeta Mallarmé, decía que le gustaría componer un soneto *sobre un aposento vacío* . Él y Paul Valéry buscaban una «poesía pura», es decir, una poesía que estuviera al máximo desprovista de la música del verso, del contenido argumental y hasta del sentimiento. Esta utopía se perseguía entonces en literatura, es decir, en un arte que, por su misma naturaleza, no puede prescindir de una inmediata referencia a la realidad. Es natural que, paralelamente, se produjeran tentativas similares en las artes plásticas.

De un arte representativo se fue pasando a un arte que evitara la reproducción visual de lo real y diera solo un símbolo o reflejo de la sensación o del sentimiento que provoca en el artista el contacto con la naturaleza o con la historia. «Nos acercamos –decía Apollinaire– a una época en que las artes plásticas se parecerán a la música». En la desembocadura de este movimiento estaba el arte abstracto, que iba a tantearse como experimento en la segunda década del siglo XX.

Simultáneamente las deformaciones cubistas y las quimeras surrealistas, inspiradas en las aportaciones de Freud a la psicología profunda, iban a contribuir a lo que se ha llamado «*el descrédito de la realidad*». El desprecio de la *mímesis* como norma del arte se generaliza en Europa. Y da motivo a Ortega y Gasset para designar todo este movimiento revolucionario con el nombre, poco exacto, de la «*deshumanización del arte*». Pero ese distanciamiento de las apariencias naturales fue tomando infinidad de formas estilísticas; de ahí que, en esos años, pueda hablarse de la gran dispersión de la pintura vasca.

● UN REALISMO AL SERVICIO DE LA POLÍTICA

Antes de los años sesenta en que, como decimos, junto a un debilitamiento paulatino del régimen franquista, se produjo una apertura cultural a la modernidad, merece recordarse la obra de un pintor que hoy puede calificarse de emblemática de los ideales que se habían oficialmente exaltado en el lado de los vencedores de la guerra civil. Tal vez por ello la reacción política antifranquista ha contribuido a que haya sufrido una infravaloración y un olvido no merecido. Recientemente se le ha dedicado una buena monografía.[32]

CARLOS SÁENZ DE TEJADA

Carlos Sáenz de Tejada (1897-1958) nació en Tánger, en el seno de una familia de diplo-

30. Sobre Ibarrola, v. V.V. *Ibarrola*. Ed. Caja de Ahorros Municipal de Bilbao. Bilbao 1987.
31. Cit. por Juan de la ENCINA, *La trama del arte vasco*, 1919, p. 28.
32. S.ARCEDIANO y J.A.SANCHEZ DIEZ, *Carlos Sáenz de Tejada* Vitoria 1993.
33. La estética del franquismo, p. 101.

máticos alaveses, lo que le proporcionó una sólida formación artística para la que la naturaleza le había dotado de excepcional aptitud. Estudió en Orán y en Madrid. En la escuela de San Fernando fue discípulo de López Mezquita y Álvarez Sotomayor. Artista polifacético, en el curso de su vida trabaja como pintor, dibujante, grabador, retratista, cartelista, figurinista de modas, escenógrafo, y particularmente como publicista e ilustrador de libros y revistas. Quizá sea ésta la faceta que mejor caracteriza toda su obra artística.

Como ilustrador. Su estancia en el País Vasco fue escasa. En 1925 participó en la Exposición de Artistas Ibéricos. Tuvo una larga estancia en París (1926-1933) donde adquirió renombre como ilustrador de obras literarias, y especialmente de la conocida revista "L'Illustration".

Al estallar la Guerra Civil su compromiso artístico con el bando vencedor en el departamento de Prensa y Propaganda, le dio una enorme fama como artista:

- ilustrador de los temas de la guerra que se divulgaban en láminas, como la serie titulada *Artífices de la Victoria*,
- autor de dibujos y pinturas para la revista falangista *Vértice*,
- ilustrador del libro de José María Pemán titulado *Por Dios, por la Patria y el Rey;*
- de toda una larga serie de pinturas que luego reaparecieron en los 36 tomos de la *Historia de la Cruzada Española.*

Alejandro Cirici compara las ilustraciones de Sáenz de Tejada con tapices del barroco tardío, «con escenas bélicas situadas en el XVIII o principios del XIX, y ante un decorado teatral con bambalinas de grandes árboles y fondos de paisajes agitados, bajo cielos nublados, dramáticamente creadores de luces y sombras que dan emotividad a montes y campos».[33]

Como paisajista. Se sintió primeramente atraído por el luminismo de Sorolla; luego matizó más su paleta.

Como retratista, cultivó el retrato psicológico y costumbrista. Acabó creándose un estilo propio y original.

Su pintura es de escasa materia; tendente a la pintura lisa del acuarelista, y al decorativismo del *art nouveau*. Pero, junto a esos caracteres que parecen enclaustrarle en un arte de poco aliento, Sáenz de Tejada sabe componer de manera valiente, acertada y original, posee una rica imaginación con aparentes reminiscencias de las pinturas de José Mª Sert a quien debió de conocer, y su dibujo revela una capacidad técnica verdaderamente notable.

Uno de los rasgos que le hacen singular y reconocible es la expresividad de sus tipos que ocupan y se mueven en espacios de amplias perspectivas dando al conjunto un singular dinamismo.

Juan Cabanas Erausquin

En este capítulo de la pintura al servicio de la situación política habría que recoger aquí, el nombre de *Juan Cabanas Erausquin (Asteasu 1907),* artista de una trayectoria muy versátil, pues pasó por la escuela de San Fernando (Madrid), se fue a París donde tuvo veleidades surrealistas, viajó a Roma donde se acercó a la pintura metafísica. Hizo teatro, y se lió con literatos de la derecha extremista, como Sánchez Mazas, y con ocasión de la guerra se orientó hacia el fascismo, desempeñando el cargo de Jefe del Departamento de Plástica en el sector de Propaganda de Burgos, donde alcanzó notable nombradía como autor de **carteles** que exaltaban la pretendida «Cruzada» franquista.

• Un realismo libre

La larga noche franquista no podía ser eterna. «En España empieza a amanecer», se cantaba en los años 40. No en esos años, sino algo más tarde empezó efectivamente a amanecer en un sentido muy diverso del falangista. Por lo que hace a la cultura artística, entre los años 50 y 60 fue cuando se generalizó en España la conciencia de que se debía de asumir el talante de la cultura europea. Y, como hemos dicho, la apertura a nuevas corrientes se prosiguió en los años siguientes.

La década de los Sesenta fue especialmente pródiga en la formación de grupos de artistas que, tanto en las Provincias como en Navarra, intentaban diseñar programas de trabajo en común, supuesta una comunidad de ideas estéticas. La diversidad de posiciones referentes sobre todo a la relación del arte con la sociedad, en el momento en que iba desapareciendo la asfixiante atmósfera de la dictadura y se presentía un clima de libertad, hizo que tales agrupaciones no tuvieran larga vida. En todo caso, fueron eventos que confirieron a ese período una notable efervescencia cultural.

Grupos

En 1966, en Gipuzkoa bajo el liderato de Oteiza, y con el propósito de constituir o proclamar la Escuela Vasca, se forma el grupo GAUR, y bajo el mismo impulso se van formando los grupos EMEN, ORAIN y DANOK. El mismo ideal de que «la unión hace la fuerza» guía y promueve la formación de otros grupos menos ruidosos, menos combativos y más respetuosos con la realidad. Citemos algunos nombres.

También en Bizkaia, un poco más tarde, en la década de los Sesenta, se organizó el grupo «**Bilbao**» (1966), integrado por el pintor Santafé Largacha, el ceramista Acebal Idígoras y el acuarelista Barreito Bengoa.

Bizkaia

Enrique Rentería

Enrique Rentería (1900-1979) es un autodidacta nacido en Amorebieta. Fue un buen paisajista interesado por la pintura de atmósfera, un poco a lo Regoyos. Más tarde evolucionó hacia paisajes más sólidamente estructurados al estilo de Arteta.

Ciriaco Párraga

Ya hemos recordado que su condición de comunista le llevó a las cárceles franquistas; y esos ingratos avatares se reflejan algo en su pintura, que rezuma cierta melancolía.

Agustín Ibarrola



"Arreglando redes".
Ref. gráf.: Euskal margolariak, 5, pág. 46



"Paisaje industrial", 1974.
Ref. gráf.: Euskal margolariak, 5, pág. 96



"La fábrica".
Ref. gráf.: Museos del País Vasco II. Museo de Bellas Artes. Bilbao, pág. 360



"Grúas".
Ref. gráf.: Euskal margolariak, 7, pág. 13



Representación de la reivindicación social en el paisaje fabril de altos hornos.
Ref. gráf.: Hiriburuak. Bilbao, pág. 174

JULIÁN UGARTE



"Bidania", 1976.
Julián Ugarte Munozabal.
Ref. gráf.: Euskal margolariak, 7, pág. 39



Detalle de "Estudio para Arantzazu II", 1952.
Ref. gráf.: Julián Ugarte, pág. 45



"Pensante", 1995.
Ref. gráf.: Julián Ugarte, pág. 78



Serie "Gernikan", 1977-1978.
Ref. gráf.: Julián Ugarte, pág. 61



"Valle de Regil", 1975.
Ref. gráf.: Julián Ugarte, pág. 50

Ciriaco Párraga (1902-1973) fue un artista bastante independiente; desinteresado por lo folclórico, supo ahondar, a través del retrato y del paisaje, en la esencia del pueblo vasco. No le gustaban las estridencias vanguardistas. Hizo una pintura luminosa, con caligrafía esmerada, entonaciones medias y un leve acento intimista.

ROBERTO RODET VILLA

En Bizkaia ya en los años cincuenta destacó el balmasedano *Roberto Rodet Villa (1915-1989)*, un discípulo de Ángel Larroque, del que probablemente heredó el gusto por las novedades parisinas. El desempeño de algunas funciones públicas (alcalde, diputado provincial, secretario del museo de Bellas Artes), no le impidió desplegar su actividad artística con valentía, siendo elegido para participar en la I Bienal Hispanoamericana de Arte (1951) que tuvo tanta resonancia e influjo para ir abriendo la sensibilidad hispánica a las corrientes modernas.

La pintura de Rodet era a veces de ricos empastes con los que gustaba de evocar la figura humana de modo algo desdibujado y fantasmal; otras veces prefería modelar a sus personajes a base de planos al estilo neocubista de reminiscencias cezannianas.

PELAYO OLAORTUA

Algo parecido puede decirse del guerniqués *Pelayo Olaortua (1910-1986)*, de gran dominio técnico entre los pintores de su generación, que supo unir con una singular sensibilidad plástica. En su pintura se advierten dos etapas: una corresponde a su formación académica en España; otra a su estancia en París, de donde trajo influencias de Utrillo y sobre todo de Cézanne, de quien tomó la tendencia a la estructuración geométrica de las formas.

ARTURO ACEBAL IDÍGORAS

Arturo Acebal Idígoras (1912-1986) nacido en Argentina de oriundez materna vasca, se estableció en Bilbao en 1919, pero residió alternativamente en ambos países. Estudió escultura en la Escuela de Artes y Oficios de Bilbao, y en nuestro país trabajó largamente como pintor y escultor. Dominó la técnica de la cerámica (quizá aprendida en París con Paco Durrio), la usó « a gran fuego» y modeló magníficas cerámicas, que policromaba con gran sentido de las mezclas cromáticas y de la gradación de las tonalidades, creando pequeñas esculturas bastante estilizadas, pero de un rigor y belleza formal excepcionales.

ANTONIO SANTAFÉ LARGACHA

Rigurosamente coetáneo de Acebal y formado como él en la bilbaína Escuela de Artes y Oficios fue *Antonio Santafé Largacha (1911-)*. Viajó a Marruecos de donde tal vez trajo la luminosidad de sus cuadros. En ellos se observa una cierta estilización de las formas que, con frecuencia, por su tendencia a eliminar sombreados volúmenes y ceñirse a tintas planas, pueden recordar el último período del cubismo («*cubismo cristal*»). Se comprende asi su afición y dominio de las transparencias en sus acuarelas.

GIPUZKOA

Por esos años adquieren cierto renombre varios pintores, de una técnica bien aprendida, sin que su obra aporte especial novedad, algunos de los cuales ya se habían dado a conocer antes de la guerra. Añadamos otros que alcanzaron su madurez en la inmediata posguerra.

ELOY ERENCHUN

Eloy Erenchun (1917-1987) es uno de ellos, iniciado tardíamente en la pintura a instancias de su tío, el pintor Teodoro Erenchun, se mantuvo fiel al impresionismo.

ANTONIO VALVERDE

Antonio Valverde (1915-1970) fue ganador de premios en Artistas Noveles, supo simultanear su cultivo de la pintura al óleo con otras técnicas (acuarela, litografía, aguafuerte), y hasta con la dirección de una empresa litográfica. En sus paisajes eligió un lenguaje bastante sintético conformado a base de tonos.

EL GUPO UR

Más originales fueron los cuatro pintores a los que se les suele integrar en la llamada «Escuela del Bidasoa» y que en 1965 crearon el grupo UR en la capital donostiarra: Arocena, Tapia, Bizcarrondo y Gracenea. En ellos no hay ideologías excluyentes; solo un común amor a la naturaleza y conciencia de que este entusiasmo constituye un cierto factor de aglutinamiento. Cada uno adopta un inconfundible y personal estilo; pero en todos ellos se puede observar una cierta tendencia purista inspirada en el neocubismo de Vázquez Díaz.

José Gracenea *(Irun 1927)*. Le ocurre, como a otros artistas coetáneos, que cuando alcanza la madurez de su propio estilo están ya apareciendo las primeras experiencias del arte no figurativo; y el informalismo de Tapies le hace sentir la poesía que, bajo tenues irisaciones de luz, puede desprenderse de las asperezas de la arena o de las cortezas de la tierra vegetal. En sus paisajes parece que las formas naturales van a desvanecerse dejándonos la imagen de formas abstractas.

Alejandro Tapia. Algo de ese desvanecimiento de las formas naturales se advierte también en los paisajes de Alejandro Tapia (1930) que sabe envolver lo que ve en una atmósfera suavemente entonada mediante cromatismos sobrios, propios de la tierra vasca.

Carlos Bizcarrondo (*1935*). Debió de heredar de su madre (María Paz Jiménez) la tendencia al lirismo, pero está lejos de todo intimismo ingenuista, adoptando casi siempre un estilo elemental y sintético con una paleta austera bien empastada, de colores nada alegres, profundos y oscuros, frecuentemente casi monocromos. En sus paisajes se funden a veces el cielo y el mar, los pueblos toman un aspecto fantasmal, solo percibidos por sus siluetas.

Javier Arocena *(1935)*. Por su parte, se siente atraído por el paisaje del mar, sobre el cual planta a los *arrantzales* de los puertos vascos, exentos de toda anécdota, con una técnica de manchas elementales, casi planas, organizan-

do la composición con fuertes contrastes de tonos.

Mentxu Gal

Tras aprender bien su oficio en París, con Ozenfant, y en Madrid con Arteta, *Mentxu Gal (1919-)* encaja sobre todo la influencia de Benjamín Palencia. Su expresionismo se muestra sobre todo en el paisaje, ante las tierras castellanas y vascas, dando a rocas y encinas formas atormentadas y retorcidas, encendiéndolas en violentos cromatismos mediante cortas y nerviosas pinceladas haciendo de todo lo visible, un poco al estilo de Van Gog, un símbolo de una agitada vida interior. Ante su pintura podría hablarse de una cierta violencia fauvista; pero, más exactamente, habría que decir que en sus paisajes, y especialmente en sus retratos, busca una síntesis equilibrada entre la arquitectura de la composición y la explosión lírica de formas y colores.

Enrique Albizu

Muy lejos de ese expresionismo, premiado en la XV Exposición de Artistas Noveles Guipuzcoanos (1947 y 1949), *Enrique Albizu (1926)* ha preferido ser fiel a los ideales clásicos de la gran pintura italiana. Excelente retratista, siempre respetuoso con la realidad natural, se ha ido creando un lenguaje plástico muy personal, a base de empastes y veladuras, cortas pinceladas superpuestas al estilo del divisionismo francés. Los colores grises, negros y opacos están ausentes de su paleta. Sus alegres y cálidos cromatismos, bajo los cuales se adivina un dibujo perfecto, comunican al espectador un mensaje de serenidad casi religiosa.

Carmelo García Barrena

Con una técnica parecida, *Carmelo García Barrena (1926)* parte igualmente del puntillismo a lo Seurat, vigilando la estructuración geométrica de lo que contempla, aunque diluya su visión en un juego de cortas pinceladas, de colores cálidos en contraste con blancos luminosos. Quizá esa minuciosidad técnica le ha llevado a interesarse, frecuentemente, por una realidad fragmentada, por visiones mínimas de un paisaje o de una construcción, un talante afectivo hacia los detalles que puede tener algo que ver con la visones parcelarias de los pintores flamencos.

Carlos Añibarro

Entre los pintores de esta época pero con una voluntad decididamente vanguardista hay que colocar al donostiarra *Carlos Añibarro (1924-1991)* un artista independiente y anárquico, que prescindió tanto de los gustos del público como de los intereses comerciales. En su pintura, hoy muy dispersa y poco accesible, anduvo oscilando entre el expresionismo de herencia fauvista, la abstracción y el surrealismo.

Gonzalo Chillida

Gonzalo Chillida (1926) es el pintor de la discreción y el silencio. Paisajista de mares y playas, con un estilo original y sintético que roza la abstracción, y evita todo anecdotismo; parece querer unir todos los elementos de la creación –cielo, mar y tierra– fundiéndolos en una sola alma, despojada de toda pesadumbre y ungida de íntima poesía.

Julián Ugarte

El zarauztarra *Julián Ugarte (1929)* es el más joven de esta generación, trajo de sus enseñanzas de pintura al fresco recibidas en París el interés por no «horadar» la estructura del soporte, la preferencia por una pintura de manchas casi planas, de un cierto geometrismo poscubista, sobre un dibujo oculto o inexistente, con cromatismos fuertes y confrontados casi con furia expresionista. En sus primeras obras este expresionismo de Ugarte parece centrado en la soledad del ser humano; luego se produce un acercamiento a la vida social y política, como se mostró en su reciente retrospectiva (2003), especialmente en su soberbia evocación de la destrucción de *Gernika*. En realidad, con la pintura de Julián Ugarte y sus discípulos, distanciándose de todo afán vanguardista, y buscando la síntesis entre la construcción formal y la fuerza expresiva, puede considerarse abierto un nuevo período para la pintura vasca.

En su ya larga vida profesional, Ugarte ha tenido tiempo para montar muchas exposiciones personales y para cosechar muchos premios.

Miguel Ángel Álvarez

Un pintor que merece mucha más atención y aprecio del que le ha dedicado la crítica es el tolosarra *Miguel Ángel Álvarez (1927)*. Discípulo de Ascensio Martiarena y ganador del Primer Premio de Artistas Noveles Guipuzcoanos, se dio a conocer al gran público con un cuadro juvenil presentado en la Bienal Hispanoamericana de Arte (Madrid 1951), *Joven cosiendo*.

En su larga obra posterior ha dejado muestras excelentes de casi todas las tendencias modernas, desde el expresionismo al geometrismo neocubista, dejándose inspirar por la más diversa temática, desde el retrato hasta el paisaje, actuando siempre con la libertad que le da su gran capacidad para expresarse, lo mismo sobre lienzo que sobre el muro, y demostrando siempre gran dominio del dibujo –ese «dibujo apretado y sugerente» como dice Llano Gorostiza– enriquecido por un sabio colorido. Álvarez ha ganado numerosos premios, uno de ellos la *Medalla de Oro* en Pau por obras como:

- *Mujer con molinillo*,
- *Autorretrato*
- y *Arrantzales*.

Pero creemos que su obra más valiosa e importante se concreta en la **pintura mural**:

- en la parroquia de San Sebastián del barrio del Antiguo, de notable monumentalidad,
- y en la de San Martín (San Sebastián),
- en la de Leiza,
- en la Feria de Muestras de Burdeos
- y en el Banco de Bizkaia de Tolosa.



"Sofia", 1974.
Ana María Parra Gómez
Ref. gráf.: Euskal margolariak, 7, pág. 37

Jesús Apellaniz



"Nevada en Vitoria", 1958.
Ref. gráf.: Pintores y Escultores vascos de ayer, hoy y mañana. Jesús Apellaniz, pág. 162



"La florida. Vitoria", 1957.
Ref. gráf.: Pintores y Escultores vascos de ayer, hoy y mañana. Jesús Apellaniz, pág. 159



"Arantzazu".
Ref. gráf.: Pintores y escultores vascos de ayer, hoy y mañana 2, pág. 158



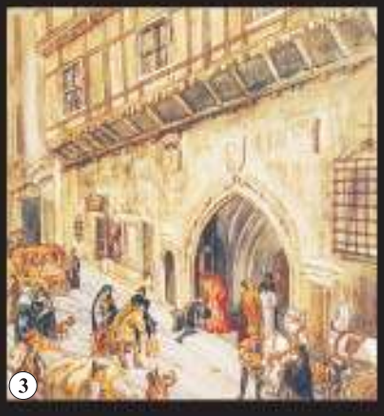
"Vista de Vitoria".
Ref. gráf.: Pintores y escultores vascos de ayer, hoy y mañana 2, pág. 172

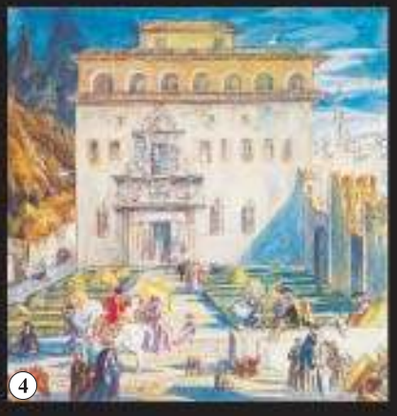
Pintores de la posguerra

1.- "Mercado en la Plaza Nueva". Sáenz de Tejada.
2.- "Maritxu Lasarte", 1928-1929. C. Erauskin.
3.- "Adriano VI en la casa del Cordón". Sáenz de Tejada.


1

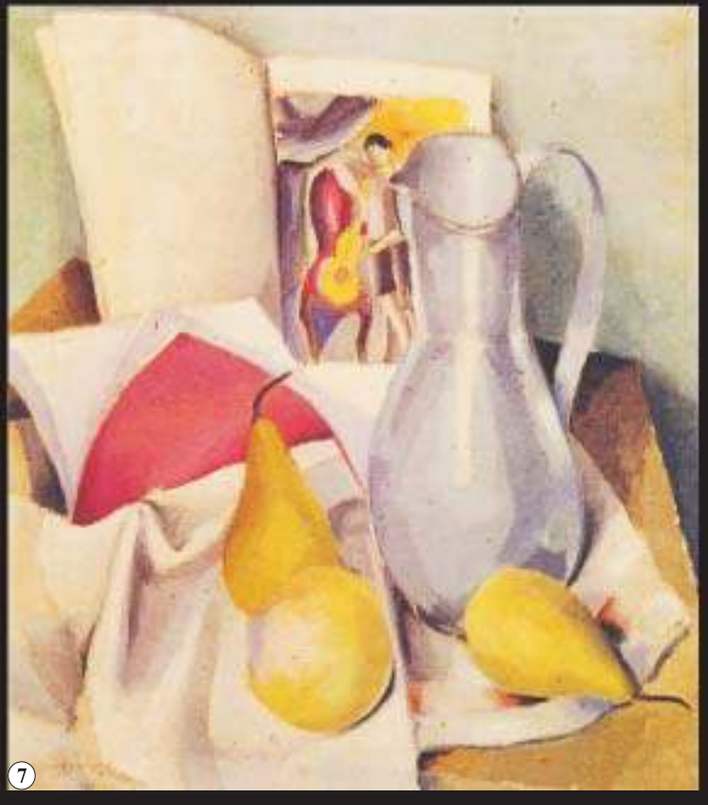

2


3

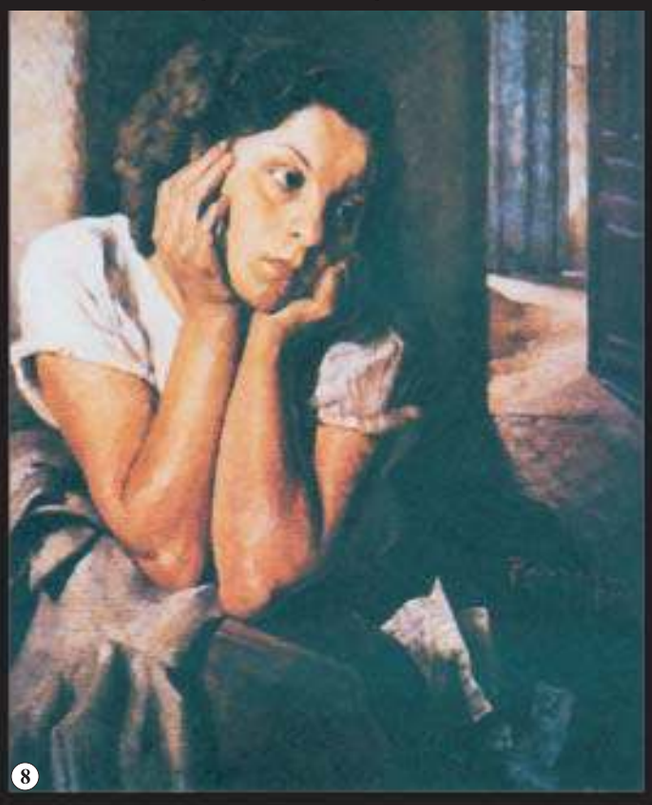

4

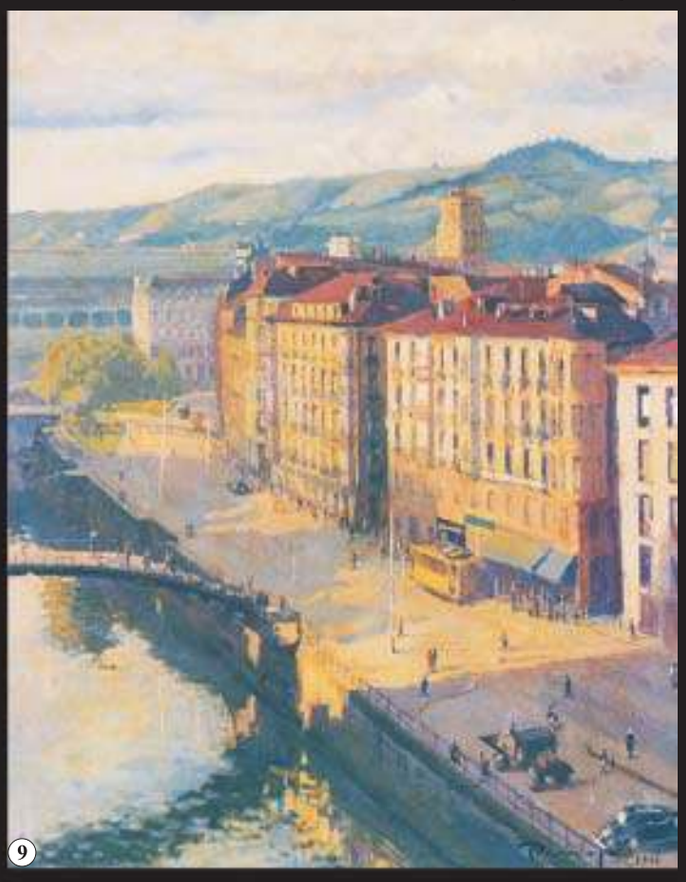

5


6


7

4.- "Palacio Esquibel". Sáenz de Tejada. 5.- "Paisaje", 1927. C. Erauskin. 6.- "Niña triste", 1924-1925. Sáenz de Tejada. 7.- "Bodegón", 1930. C. Erauskin. 8.- "Perdimos la guerra", 1940. Párraga. 12.- "La encina", 1927. Rentería. 9.- "Viejo sol de la Ribera", 1946. Párraga. 11.- "Otoñal". Ayalde. 10.- "Paisaje en Lemona", 1936. Rentería. 13.- "Gabarrero del Bidasoa", 1986. Albizu. 14.- "Oyarzun". Ayalde.

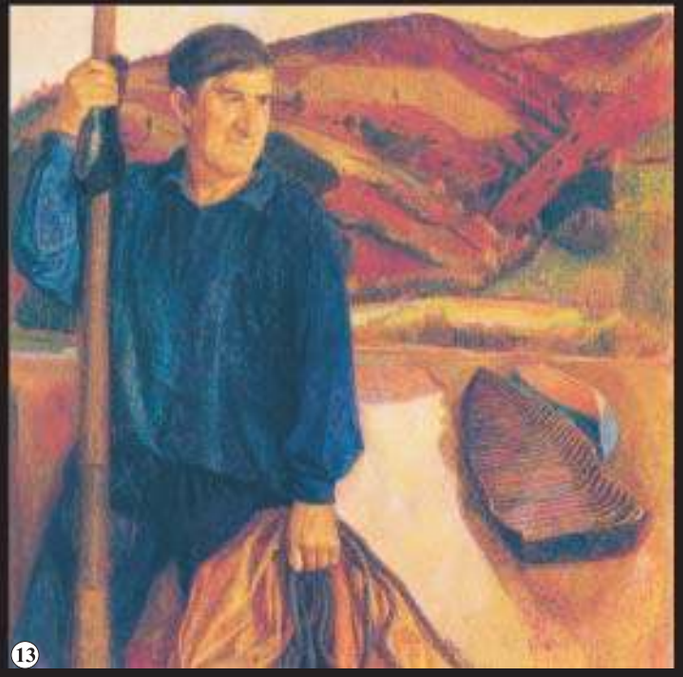

8


9


10


11


12


13


14

Realismo libre

1.- Gracenea. 2.- "Fábrica de Pasajes". Gracenea. 3.- "Guadalupe en otoño", 1987. Gracenea. 4.- Gracenea. 5.- "Abstracción". Gracenea. 6.- "Personajes en la playa", 1984. Arocena. 7.- "Arena y agua", 1977. Gracenea.


1


2


3


4


5


6


7


8


9


10


11

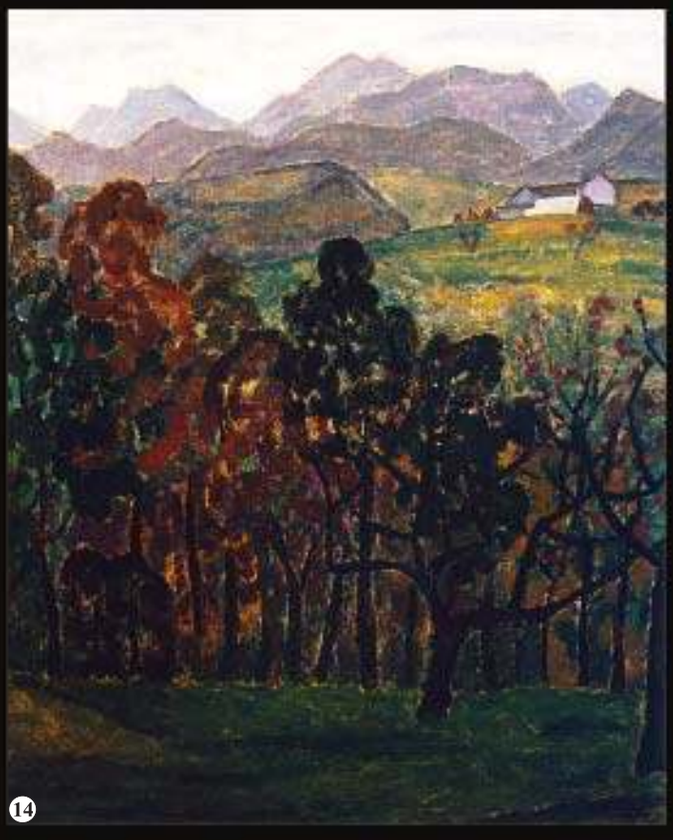
8.- "La esencia del paisaje vasco". Gracenea. 9.- Arocena. 10.- "Pueblo", 1985. Bizcarrondo. 11.- "Barrio de Loyola", 1978-1980. Bizcarrondo. 12.- "Zuhaitzak", 1984. Tapia. 13.- "Paisaje de Aginaga", 1976. Tapia. 14.- "Paisaje vasco". Tapia. 15.- Arocena. 16.- "Paisaje", 1990. Arocena. 17.- "Subasta de pescado". Arocena.



12



13



14



15



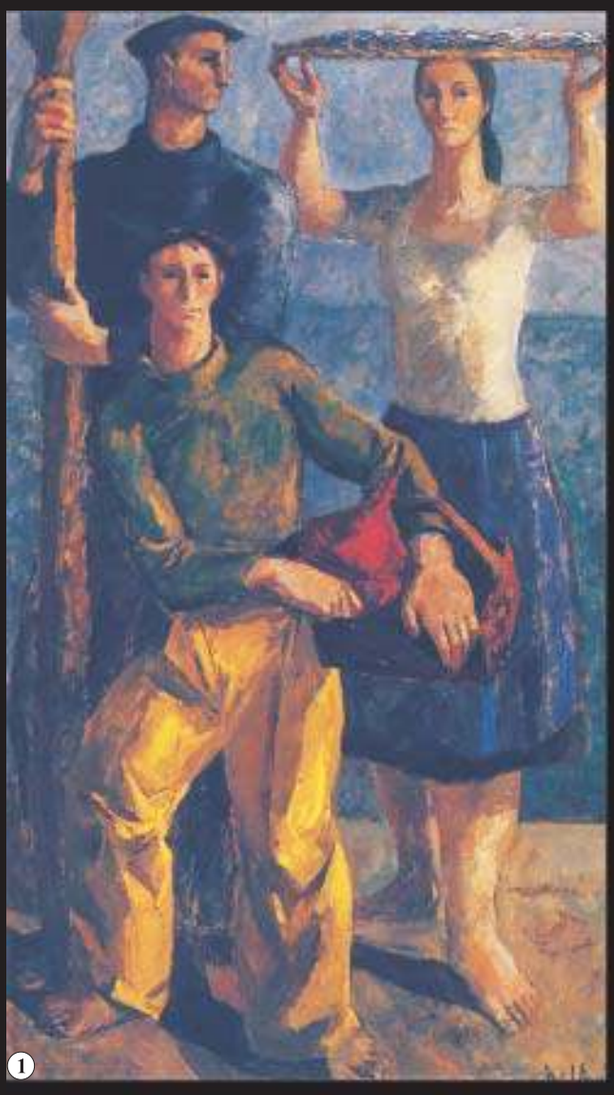
16



17

Pintura. Realismo libre

1.- "Pescadores". Miguel Ángel Álvarez.
2.- "Nostalgia". Irene Laffite.









3.- "San José". Iglesia de San Sebastián (el Antiguo). Donostia-San Sebastián. Miguel Ángel Álvarez. 4.- Paisaje de la ría de Orio. Carlos Añibarro. 5.- "Mompás", 1986. Clara Gangutia. 6.- "Represión". Dionisio Blanco. 7.- "Payasos". Luis García Ochoa. 8.- "Figuras pareja". Dionisio Blanco. 9.- "Retrato de mi hermana Mercedes". Menchu Gal. 10.- "Paisaje de Elizondo". Menchu Gal.


5


6


7


8


9


10

CLARA GANGUTIA



"Sillón".
Ref. gráf.: Pintores Vascos 7 pág. 80

ISABEL BAQUEDANO



"Autorretrato", 1977.
Ref. gráf.: Artistas vascos entre el realismo y la figuración. 1970-1982, pág. 75



"Personajes en un interior I", 1981.
Ref. gráf.: Artistas vascos entre el realismo y la figuración. 1970-1982, pág. 79

MARTA CÁRDENAS



"Reflejo en la ventana", 1976.
Ref. gráf.: Euskal margolariak, 7, pág. 55



"Banco de la Concha", 1975.
Ref. gráf.: Euskal margolariak, 7, pág. 21

34. J.ZUBIAUR, «Pintores contemporáneos». En *Arte en Navarra*, Ed. Diario de Navarra, nº 38.

35. Iñaki MORENO RUIZ DE EGUINO, «Abstraccionismo Vasco». En *XX.Mendeko Euskal Pintura. Pintores vascos del siglo XX;* p. 131.

36. Ibid., p. 141. A partir de 1975, anotan algunos críticos, Balerdi muda de técnica, trabaja con tizas sobre papel en uno de sus periodos más fructíferos.

ÁLAVA

JESÚS APELLÁNIZ

En **Álava** la tradición del realismo de corte impresionista (Díaz-Olano y Fernando de Amárica) fue recogida con especial maestría por *Jesús Apellániz (1898-1969)*, el más fiel representante, entre los alaveses, del paisajismo impresionista. La Escuela de Artes y Oficios de Vitoria, en la que fue discípulo de Díaz Olano, y posteriormente la Academia de Bellas Artes de Madrid en la que permaneció dos años, sentaron las bases de una sólida formación, que él completó con una larga estancia en París (1918-1926). De regreso a Euskal Herria, Apellániz se instala en la región de Gipuzkoa. Hizo sus experiencias en el campo de la escenografía, del vitralismo, y del tapiz, para terminar consagrándose como un consumado paisajista.

NAVARRA

En **Navarra,** en esa década se rompe el aislamiento cultural.[34]

- Se crea la *Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos* en 1969;
- el **grupo Danok**, en el que participaron *Isabel Baquedano*, *José Maria Ascunce* y *José Ulibarrena*, no deja de ser un síntoma de un despegue artístico que se está iniciando, si bien sus miembros no logran organizar ninguna exposición ni mantener unido el grupo.

Ya recordamos anteriormente la obra escultórica de José Ulibarrena. En cuanto a Isabel Baquedano y José Mª Ascunce, notable paisajista cuyos lienzos expresionistas nos recuerdan poderosamente los de Benjamín Palencia, debe decirse que cuentan como los más entusiastas y eficientes en la labor de formación de un grupo de pintores jóvenes que luego Moreno Galbán denominó como «Escuela de Pamplona».

• PRESENCIA DE LA MUJER

Si la década de los Sesenta queda marcada en la historia del arte vasco por la efervescencia artística y el inicio de posiciones rupturistas en una joven generación, debe señalarse también como el período en que la intervención de la mujer en el terreno artístico deja de ser una excepción.

María Paz Jiménez (1911-1975). Subrayemos primeramente este nombre quien, aunque nacida en Valladolid y residente algunos años en Argentina donde logró grandes éxitos, acabó en 1945 fijando su residencia en Donostia-San Sebastián. En el País Vasco cultivó primeramente un arte *naïf* que fue elogiado con entusiasmo por el poeta Gabriel Celaya («María Paz Jiménez tiene ángel»). Ganó diversos premios en el País Vasco y en Argentina; y terminó descubriendo la inmensidad de posibilidades que a un alma profundamente emotiva ofrece la pintura-pintura con sus medios no figurativos.

Mentxu Gal. Anteriormente hemos citado a la irunesa pero sería injusto no recordar que, a partir de 1970, son legión las mujeres que practican con éxito la pintura. Álvarez Emparanza les dedicó un capítulo de su libro (ed.1978) sobre pintura vasca contemporánea, registrando no menos de 30 nombres femeninos. Esa lista se fue alargando de manera que, ya en 1969, la Caja de Ahorros de Gipuzkoa juzgo oportuno crear el «Certamen de Pintoras de Gipuzkoa».

De ese elenco de nombres femeninos deben destacarse algunos que han alcanzado un merecido prestigio como pueden ser:

- **Ana María Parra**, especializada en el retrato.
- **Irene Laffitte** (1931-2001) impulsiva autora de paisajes, flores y gallos, todos surgidos a golpe de espátula con una bravura y simplicidad de técnica que los hace inmediatamente reconocibles y de difícil falsificación.
- **Marta Cárdenas**, adscrita a un figurativismo fragmentario de vanguardia.
- **Clara Gangutia** adepta a la figuración hiperrealista.

• UN MODERADO REALISMO SOCIAL

Aparte Agustín Ibarrola, cuya pintura agresivamente expresionista contra el régimen franquista ya recordamos anteriormente, no faltaron en Euskal Herria otros artistas que se mantuvieron en una actitud crítica frente a los convencionalismos y los hábitos inmovilistas y ridículos de una sociedad conservadora.

LUIS GARCÍA OCHOA

La pintura de *Luis García Ochoa (1920)* nos recuerda la pintura del belga Ensor y del francés Rouault.

Sin abandonarse a un paisajismo violento, y sin aludir a problemas expresamente políticos, García Ochoa ha preferido dar a su expresionismo una dimensión social. Exagerando sus deformaciones y exaltando fieramente su colorido, se fue creando un lenguaje sintético de formas audaces, con las que ridiculiza a cierta tipología de personajes, orgullosos de su condición, seres ociosos, cerebros vacíos que sostienen su vaciedad sobre su dinero o su privilegiada situación social.

DIONISIO BLANCO

Merecedor de un recuerdo es también *Dionisio Blanco (1927-2003)* recientemente desaparecido. Nacido en San Salvador del Valle, físicamente disminuido desde su juventud por un accidente laboral que marcó definitivamente su vida y su arte, durante medio siglo practicó una pintura intimista, muy personal y llena de humanidad, El enfermo, el anciano, el niño –siempre el ser humano– está en el centro de su pintura sintética, sencilla y elocuente, hecha de siluetas planas.

Las injusticias de la vida no le suscitan reacciones de rebeldía y acritud. Su visión dolorida de la vida y de la sociedad está ungida de ternura, afrontando, como escribe Sáenz de Gorbea, comisario de su última y póstuma exposición, «el triple reto del silencio, el vacío y la soledad».

7.

■ La irrupción de la vanguardia

El principio formulado por Maurice Denis hacia 1890 de que lo esencial en un cuadro pictórico es «el conjunto de colores reunidos sobre una tela en un orden determinado» que se estaba aplicando en las composiciones de los simbolistas franceses, encontró, veinte años después, su expresión más lógica en una acuarela abstracta que pintó en su taller de Munich un día de 1910 el pintor ruso Kandinski.

Con la abstracción rozaban también muchas obras cubistas del último período. Desde la segunda década del siglo en Francia y Alemania se desataba, en ciertos sectores progresistas del arte, la aventura de la no-figuración, que pronto tomó formas variadas, pues hay un abstraccionismo geométrico, otro expresionista, y otro que podríamos llamar lírico, y que llega hasta el informalismo.

• El movimiento de la no-figuración

Apuntó en Gipuzkoa (algún boceto de Nicolás Lekuona) ya hacia los años 30, dentro del grupo que miraba a Europa; pero la tímida tentativa quedó inmediatamente sofocada con la guerra civil y la represión franquista. El libro de Llano Gorostiza, editado en 1965, apenas puede dedicar un par de páginas finales a la aparición del *informalismo abstracto* en el paisaje artístico de Euskal Herria, promovido indirectamente en los años 50 por el magisterio de Chillida y Oteiza.

También el **Equipo 57** (Oteiza y Basterrechea) que se inspiraba entonces en el *espacialismo* y el *constructivismo* de Maleivtch y el *neoplasticismo*, va a influir en algunos pintores jóvenes.

Con todo, parece que las primeras muestras de la abstracción fueron fruto de veleidades experimentales más que de firmes convicciones estéticas. Por ejemplo, la primera exposición de arte abstracto en Euskal Herria que tuvo lugar en la Sala de la Caja de Ahorros Provincial de Álava, en la que **Miguel Jimeno de la Hidalga** (1895-1977), que había sido discípulo de Díaz Olano y había estudiado en Madrid, expuso una serie de obras de orden constructivo neocubista, que venía elaborando desde 1946.

También el bilbaíno **Alfonso González** (1929) cultivó, ya en 1948, un geometrismo derivado del cubismo sintético; pero en todos estos casos primerizos se trataba de experimentaciones sin trascendencia inmediata, pues el mismo Jimeno volvió pronto a la pintura figurativa.[35]

En Bilbao, la primera exposición de arte abstracto se abrió en marzo de 1957, y estuvo a cargo de **José Duarte** y **Juan S. Muñoz** en las salas de la Asociación Artística Vizcaína.

Asimismo, **Federico de Echevarría** (1914-), sobrino de Juan de Echevarría, cuya pintura *fauve* le influye al principio, expone por primera vez unas pinturas abstractas en la madrileña galería San Jorge en 1960; y posteriormente en la Galería Illescas de Bilbao.

• El influjo de la escultura abstracta

Pero parece que fue la escultura abstracta de los años 60 (Chillida, Oteiza, etc.) la que influyo en los nuevos caminos antifigurativos que colectivamente adoptaron algunos de los más dotados pintores del País.

Rafael Ruiz Balerdi

Rafael Ruiz Balerdi (1935-1992) donostiarra, despreocupado en absoluto de su prestigio y sinceramente interesado por los problemas artísticos que se le plantearon y por la educación estética de la juventud vasca, su obra ha sido muy poco conocida por los marchantes.

Pasó por la Escuela de Bellas Artes de Madrid. Luego, atraído, como tantos otros, por el geometrismo poscubista de Vázquez Díaz y bien aprendido su oficio en el taller de Miguel Ángel Álvarez, debió de ser decisivo para él su contacto con Chillida en los años 60. El escultor debió de trasmitirle el convencimiento entusiasta, que ya no abandonaría, de las posibilidades expresivas de las formas puras y de los simples colores puros. Desde entonces dejó definitivamente todo mimetismo figurativo. Fue elegido en 1960 para representar a España en la Bienal de Venecia.

Los amantes de la clasificación podrían situarlo entre los expresionistas abstractos. Y sin embargo, su pintura es más racional e intelectualizada de lo que parece. En realidad está muy distante de las espontaneidades que George Mathieu exhibía entonces en las pantallas de la Televisión francesa como dictadas por el subconsciente. Si su pintura parece hecha de misterio y de ironía es quizá porque su propia personalidad era así, porque pensaba que podría pintarse el mundo interior mediante formas que nada conservaban del mundo visible.

A partir de:

- la serie «Cardenal» y de
- la serie «Maraña» (1963) preludia una abstracción donde aglutina formas fluctuantes luminosas y vibrantes de color. Conjuntos en los que no hay vacíos; todo son formas que se entreveran y se estructuran como en una selva irradiando luz y color.

«Balerdi conjuga lo lírico con formas cumulativas semejantes a mineralizaciones rocosas. El paisajismo oriental, el cromatismo de Monet y las líneas zigzagueantes de Van Gogh, conforman la dicción plástica de Rafael».[36]

José Antonio Sistiaga

José Antonio Sistiaga (1932) formado en París, cuenta entre los primeros que se lanzaron a las composiciones abstractas. Empezó exponiendo en el Ateneo Guipuzcoano unos trabajos próximos a la abstracción lírica; una tendencia que mantendría con tenacidad hasta hoy.

Elabora pictóricamente un sistema gestual de trazos curvilíneos, compuestos de color y con una pincelada larga, que hacen pensar en las Ninfeas de Monet; pero, por otra parte, la inmediatez de un aparente gestualismo con-

Miguel Ángel Álvarez



"Paisaje de Obanos".
Ref. gráf.: Miguel Ángel Álvarez.



"Pescadora".
Ref. gráf.: Museos del País Vasco I. Museo San Telmo, pág. 454

Gonzalo Chillida



"Sepúlveda". Museo San Telmo.
Ref. gráfica: Archivo Iñaki Aguirre.



Ref. gráf.: Archivo Ostoa



"Sepúlveda".
Ref. gráf.: Museos del País Vasco I. Museo San Telmo, pág. 448



"Donostia vista desde alta mar", 1972.
Ref. gráf.: Euskal margolariak, 5, pág. 80

DARÍO VILLALBA



"Hombre postrado", 1993.
Ref. gráf.: Archivo Ostoa.



"Presencia interrumpida I".
Ref. gráf.: Hoja suelta de revista, pág. 60



"Ángulo", 1981.
Ref. gráf: Archivo Ostoa.38

MARÍA PAZ JIMÉNEZ



"Pintura", 1962.
Ref. gráf.: Un siglo de arte, pág. 73



"Silla y flores".
Ref. gráf.: Museos del País Vasco I. Museo San Telmo, pág. 437

serva algo del automatimo surrealista y de los expresionistas abstractos (*action painting*), pero siempre con el cuidado vigilante de la estructuración formal. La eficacia expresiva de su pintura depende del buen efecto conseguido usando colores transparentes y trazos caligráficos de impulsivo dinamismo. Su pintura de los años 60 fue considerada rupturista.

Van en esa línea, algunos de sus trabajos más recientes, como:

- *Mitos* y
- *Paisajes inquietantes* (1988).

Especialmente interesantes han sido sus incursiones en la **cinematografía**. Para la más famosa de estas composiciones Sistiaga se tomó el ímprobo trabajo de pintar directamente sobre el celuloide una serie de 75 minutos de duración. Exenta de banda sonora, la visión de esta película era un bombardeo continuo de objetos fluyentes en forma de bandas y rayados de un dinamismo ininterrumpido y siempre con colores explosivos. Sistiaga ha insistido varias veces (todavía en 1991) en esa técnica intentando perfeccionarla. Juzgamos que se trata de simples experimentaciones cuyo impacto no va más allá de la sorpresa.

RAMÓN DE VARGAS

Por tentativas parecidas a las de Sistiaga se dio a conocer *Ramón de Vargas (1934)*, natural de *Getxo,* que ha vivido fuera de Euskal Herria, buscando caminos de experimentación, siempre en la línea de un vanguardismo expresionista y frecuentemente rozando los límites de la abstracción.

A principios de los años 50 desarrolló su plástica dentro del informalismo gestualista. Desde sus trabajos titulados *Tensiones y superficies* pasó a elaborar otra serie: *Atentados.*

En París, donde se instaló una temporada, ensayó un lenguaje con imágenes fílmicas:

- *Les Quattre Saisons* y
- *Le rebut* (1960).

Al año siguiente intentó algo parecido pintando directamente sobre el celuloide, como Sistiaga.

Avanzando en la misma línea hizo extraños *collages*, integrando fotografías en su pintura.

Procuró también sacar partido de la técnica del vídeo.

- *Atentado a un filme convencional*, (1980). Una de sus obras más famosas es una especie de destrucción de un filme propio, realizado 20 años antes. Sin duda a su permanente ausencia del País se debe la poca atención que se ha dado a Ramón de Vargas en Euskal Herria.

JOSÉ LUIS ZUMETA

Al igual que Balerdi y Sistiaga, *José Luis Zumeta (1939)*, natural de Usurbil, residió temporalmente en París. Pronto escandalizó por su audaz expresionismo, casi siempre abstracto o parcialmente figurativo. Estéticamente más radical que sus compañeros, desarrolló a partir de los primeros 60, una serie de pinturas acrílicas sobre lienzo, compuestas por bandas cromáticas, rayados convertidos en códigos de color.

De esta abstracción gestual (1961-64), pasó a ensamblar trazos largos, formas propias definidas por el color.

A principios de los 70 desarrolla una abstracción más orgánica de formas e imágenes indeterminadas. Se trata de una abstracción próxima al grupo Cobra, establecida por masas de color que rezuman vitalidad interior.

En 1974 realiza dos **murales de cerámica**,

- uno en Pasajes Ancho de 50 m.
- y otro en Usurbil de 145 m.

Preferentemente informalista y espontáneo, aparentemente descuidado de la construcción formal y siempre independiente, no es fácil ver a Zumeta integrado en una pretendida Escuela Vasca. Se comprende que no agradara a Oteiza la cerámica de Usurbil, una pintura tan exenta de toda referencia a un estilo común vasco, una pintura que, a pesar de ciertas apariencias de lirismo, no tiene otro tema que la propia pintura, reducida a un significante sin significado.

BONIFACIO ALFONSO

Bonifacio Alfonso (1934), nacido en San Sebastián, pertenece al primer núcleo de abstractos guipuzcoanos.

Estuvo muy vinculado al grupo GAUR. Es uno de los pintores vascos de mayor proyección interestatal, siendo su obra una de las más fieles al informalismo de vanguardia internacional.

Igualmente influido por los modos expresivos del grupo Cobra, su postura mantiene un interés constante por la realidad exterior, donde conviven personajes metamorfoseados y seres fantásticos. Deja patente en su obra la visión de una existencia agitada e inquieta.

La tradición del surrealismo y del expresionismo abstracto, permiten a Bonifacio reinventar formas, modificarlas, creando códigos plásticos personales.

En 1967 se instaló en Cuenca, manteniendo siempre su vinculación a la tierra vasca.

AMABLE ARIAS

Amable Arias (1927-1984), nacido en Bembibre del Bierzo, llegó en 1941 a San Sebastián y en esta capital arraigó. Pasó por el taller de Martiarena, obtuvo un premio en el XI Certamen de Navidad (1959) con una obra abstracta («*Pintura*»), y fue miembro de la Asociación Artística de Gipuzkoa, vinculándose luego con el grupo de la vanguardia vasca (grupo GAUR), aunque sin mostrar interés alguno por la ideología etnicista de Oteiza.

Se había iniciado en la pintura de paisaje, en el entorno de su tierra natal, y en ellá mostró ya una libertad de factura , una pincelada arrebatada y convulsa que recuerda la de Van Gogh, y una inquieta búsqueda del «más allá» de las apariencias. Luego, ya en Donostia, prefirió abordar una temática más personal e íntima. Sus retratos, que podríamos definir «re-

tratos a mano alzada» cautivan por la exquisitez y economía de sus trazos. Un viaje a París (1962) le reveló a Kandinski y con él las posibilidades de una pintura autónoma y simbólica, oscilando desde entonces entre el lenguaje expresionista y la cercanía a la abstracción informalista. En algunos de sus lienzos puede sorprenderse incluso un minimalismo que recuerda a Rothko. A partir de los años setenta se va alejando de la abstracción; el amor a la mujer le inspiran cuadros que muestran un vivo sentido de la belleza y la ternura. Pero pronto vuelve a su tendencia a la abstracción; y sobre grandes planos vacíos surgen esa serie de «monigotes» que, más que una extraña intrusión de la «literatura» en el arte pictórico, debe interpretarse como ese «vértigo de la nada» que subyace en la pintura de Arias en sus últimos años. Su preferencia por el dibujo, técnica en la que realiza gran parte de su obra, condiciona sus cuadros al óleo. Pinta así unos lienzos en los que aparecen signos caligráficos que pueden recordarnos los dibujos y pinturas de Klee o las estampas orientales; desde luego, nada que se asemeje a la pintura de sólidos modelados propia de nuestro clasicismo occidental. Finalmente crea las series:

- «Cuartillas y Tupamaros»,
- «Papeles chinos»,
- «Maquillajes y carnavales», etc.

En sus últimas obras su tendencia abstraccionista toma la forma de goteos sobre la tela , chorreos verticales, que probablemente revelan una mirada irónica sobre las «verdades» de la vida. Amable Arias fue el típico artista «maldito», al que le gustaba escandalizar (en una exposición colgó cinco marcos vacíos); odiaba los certámenes y exposiciones oficiales, y despreciaba toda nombradía social. A pesar de todo, una reciente exposición itinerante (2003) le ha dado una sorprendente actualidad radical en su ideología, Amable Arias (enfermo crónico, traumatizado por un grave accidente de su niñez y por el recuerdo de una madre abandonada y humillada por su marido) tenía sin duda una visión amarga de la vida y prefirió profesar el escepticismo ante las pretendidas verdades de la vida, incluso de su propia pintura. Los que le conocieron dicen que era «tierno con sus amistadas». Pero no es ternura y piedad, sino ironía y sarcasmo lo que, ante una mirada imparcial y objetiva, parecen evocar esos «homúnculos», esas inquietantes figuras diminutas que parecen perdidas en los espacios vacíos de sus papeles y de sus telas. Se le ve marcado por el sentimiento trágico de la vida; pero tal vez, como ha escrito quien lo ha estudiado a fondo en una modélica tesis doctoral, «hay que hacer el esfuerzo de traspasar la corteza ingenuista que protege el significado profundo de sus cuadros».[37]

María Paz Jiménez

Muy vinculada al grupo Gaur, *María Paz Jiménez (1909-1975)*, antes citada como la primera mujer pintora consagrada al arte pictórico en la Euskal Herria del siglo XX.

Desde la figuración de influencia picassiana derivó al abstraccionismo en 1953:

- con una primera etapa de formas fluctuantes, casi «gestual»,
- a la que siguió un período «espacialista» (1968-71),
- para finalmente desembocar en el «informalismo matérico» (1974-75).

Tendentes al expresionismo abstracto fueron también varios artistas que, al margen de preocupaciones agrupacionistas, despliegan su trabajo con fuerte individualismo en los diversos territorios del País Vasco.

José Barceló

Nacido en Cartagena, *José Barceló (1923)*, se formó fuera del País Vasco y después de recorrer diversos países, estableció su residencia en Bilbao. Pintó bodegones y retratos, y en ambos géneros supo modernizar su pintura dotando a sus temas de un aura de poesía y de misterio.

El dibujo que define la forma de los objetos se va progresivamente esfumando en las obras de Barceló, reduciendo la sugerencia figurativa a la mínima expresión y lindando finalmente con el arte abstracto en composiciones que se limitan a la música de los colores.

Darío Villalba

Darío Villalba (1939), nacido en San Sebastián se dio a conocer en galerías madrileñas a fines de los Cincuenta. En la galería Biosca (1964) exhibió sus «pinturas fósiles». Siguió con tendencias expresionistas y luego con formas cercanas al minimalismo, con el sano intento de causar el máximo impacto psíquico y espiritual con el mínimum de medios.

Finalmente se sintió atraído de nuevo al expresionismo utilizando la técnica fotográfica. La cámara fotográfica, al servicio de las manos y el corazón de un artista, hace milagros de expresión sobre el rostro de la realidad humana.

Este es el mundo en que vive Darío: caras humanas, cuerpos lánguidos, adolescentes de mirada extraviada, mujeres dementes, miembros humanos... Nada del hábitat humano, del paisaje, de la historia, del entorno cotidiano del hombre. A veces, un ligero atisbo del medio social, para hacer más sensible la soledad del individuo.

En el arte de Darío Villalba percibimos quizá la invalidez sustancial del hombre y la contingencia esencial del destino humano.

Si el abstraccionismo constituyó la vanguardia en los años Sesenta, el gran número de los jóvenes pintores que en el País Vasco entraron por esta ruta, muchas veces como experimentación pasajera, nos hace dudar de la validez metodológica en el uso de este término de *vanguardia*, y en todo caso, nos obliga a una selección, forzosamente subjetiva, de nombres a los que la crítica ha prestado especial atención.

En Gipuzkoa recordaremos los nombres de:

- Iñaki Larrañaga,
- Alfredo G. Bikondoa,
- Iñaki Moreno Ruiz de Eguino,
- José Ramón Morquillas.

José Barceló



"Bosque", 1960-1961.
Ref. gráf.: Arte y artistas vascos de los años 60, pág. 287



Sin título, 1991.
Ref. gráf.: Magazine. Los tesoros del pabellón de España. 10-Arte contemporáneo IV, pág. 78



Sin título, 1997.
Ref. gráf: El Diario Vasco. Boletín especial nº 27, pág. 1



Ilustraciones para la Divina comedia de Dante.
Ref. gráf.: Archivo Ostoa

37. M. Carmen ALONSO-PIMENTEL, *Amable Arias*. San Sebastián 1997. Tesis doctoral de la Universidad de Deusto. V. también la interpretación psicoanalítica que de la pintura de Amable Arias hace José GUIMON, «Amable Arias en la vanguardia vasca.» RIEV, n. 47. Donostia, Enero-Junio 2002, pp. 63-78.

Vanguardia. Balerdi, Sistiaga


1


2


3


4

1.- "Jardín claro I", 1975. Ruiz Balerdi. 2.- "Arena III". Ruiz Balerdi. 3.- "Autorretrato". Ruiz Balerdi. 4.- "Gran Jardín", entre 1966 y 1974. Ruiz Balerdi. 5.- "Naturaleza crepuscular. Montaña". Sistiaga. 6.- "Fulgor". Sistiaga. 7.- "Homenaje a nuestros antepasados". Sistiaga. 8.- "Naturaleza crepuscular. Montaña". Sistiaga. 9.- "Goiz Argia". Sistiaga.



5



6



7



8



9



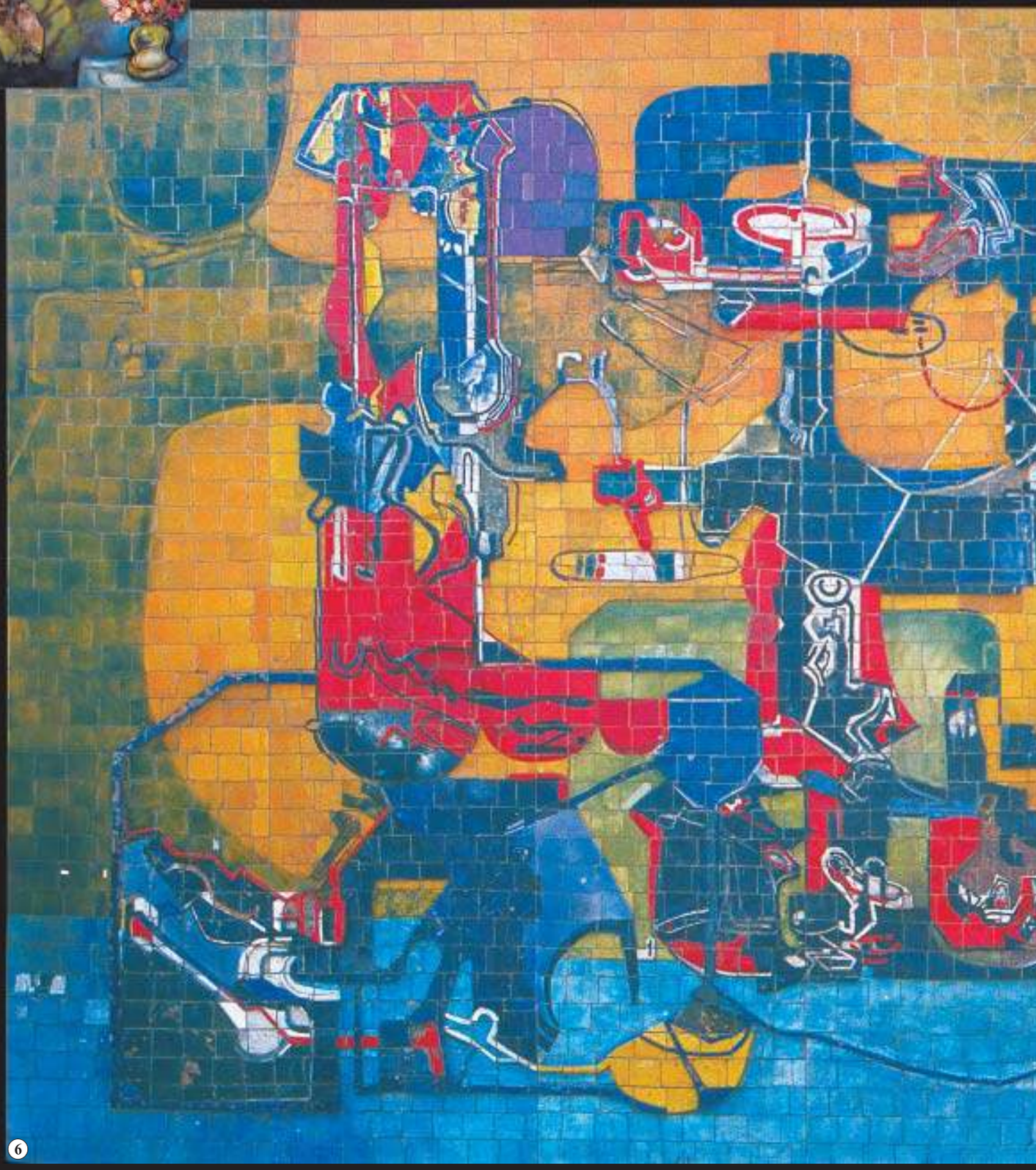
1



2



3



6

1.- "Caballos con figuras", 1982. 2.- "Mural cerámico". 3.- "Abstracción", 1975.
4.- Sin título, 1969. 5.- Sin título. 6.- Mural cerámico. Usurbil (G).



4



5




1


2


3


4


5


6

1.- "Crucifixión", 1970. Vargas. 2.- "El gran colgado", 1972. Vargas. 3.- "Cristo", 1958. Vargas. 4.- "Pinturas a la luz", 1965. Vargas. 5.- "Los brujos de la guerra", 1975-1976. Bonifacio Alfonso. 6.- Sin título, 1976. Bonifacio. 7.- "Dibujo", 1970. Arias. 8.- "Grises y morados", 1963-1965. Arias. 9.- "Pintura de la gota". Arias. 10.- "Personajes", 1976. Bonifacio Alfonso. 11.- "Naranja y Amarillo", 1975. Arias.


7


8


9


10


11



1



2



3



4

1.- "Las tres manolas", 1950. Paz Jiménez. 2.- Sin título, 1959-1962. Paz Jiménez. 3.- "Masa táctil". Paz Jiménez. 4.- "Taula digestiva", 1991. Barceló. 5.- "Building, construcción, destrucción", 1987. Villalba. 6.- "El enfermo", 1980. Villalba. 7.- "Pinturas sobre rojos", 1969. Barceló. 8.- "Proceso de Metgras". Villalba.



5



6



7



8

En Bizkaia, del grupo EMEN derivaron hacia campos abstractos,
- además del citado José Barceló,
- Fernando Mirantes,
- Miguel Díez Álava,
- Pedro Manterola,
- Iñaki de la Fuente,
- y los dos hermanos Fernando y Vicente Ruscobas.

En Álava,
- además del ya citado Miguel Jimeno de Lahidalga,
- Santos Iñurreta,
- Alberto González,
- Moisés Álvarez Plágaro
- y especialmente los componentes del Equipo 63 y del grupo ORAIN, entre ellos
- Joaquín Fraile,
- Juan Mieg y
- Carmelo Oriza de Elguea.

Casi todos ellos han prolongado su labor creativa hasta fin del siglo, por lo que habrá que recordarla también en el próximo capítulo dedicado al arte vasco de la era autonómica.

■ Síntesis

La guerra civil de 1936-39, uno de los episodios más terribles y trascendentes de la historia de España, y una posguerra identificada con casi 40 años de dictadura militar, constituyen una época de interés singular para el historiador que desea investigar y analizar las relaciones entre la cultura artística y la situación política en Euskal Herria. Hoy, transcurridos casi 30 años de régimen democrático, hay razones para sospechar que todavía la natural reacción antifranquista puede inducir a juicios sesgados respecto a la cultura y al arte fomentados o permitidos en la época franquista. Hemos procurado remitirnos a hechos comprobados más que a emitir juicios de valor sobre este tema.

El primer hecho inmediatamente constatable y al que por eso mismo hemos querido dedicar una notable extensión en este capítulo de nuestra Historia, fue el destierro de una pléyade de artistas que habían alcanzado su madurez en el momento de la insurrección franquista. Puede decirse que, frente a unos cuantos que se alinearon en el bando vencedor, en Euskal Herria fue una mayoría la que se situó en la oposición; y tuvo que elegir entre dos alternativas: el éxodo y el destierro, o la autorepresión, es decir, la reclusión en una actividad artística convencional, desligada de todo intento de expresar convicciones íntimas en materia de política. Y por ello, tendrán que pasar 20 años antes de que pueda hablarse de una posible y deseable «Escuela Vasca».

Un hecho históricamente nuevo que está siendo documentado y analizado, pero que todavía requerirá tiempo y estudios, es el **destierro** de los artistas vascos; un destierro que, en muchos casos ha merecido el nombre de «trastierro», por la generosa acogida que se les dispensó en los países de adopción y la facilidad que tuvieron para recuperar su actividad artística. Uno no puede menos de acordarse de aquel Rector de la Universidad de Princeton (USA) que, en los años 30 del siglo XX, aludiendo al beneficio obtenido por la incorporación en su profesorado de sabios alemanes huidos o expulsados de su patria por el nazismo triunfante, decía que tenía que declarar a Hitler «bienhechor» de la Universidad. Algo parecido podría decirse del incremento cultural y artístico que para algunos países hispanoamericanos –Argentina y México especialmente– supuso la acogida de los exiliados vascos.

La otra cara de la moneda hay que verla en «los que quedaron» en Vasconia y en las «provincias traidoras», así declaradas oficialmente por el nuevo régimen. Fue la parálisis de una modernización europeísta que en materia artística se había iniciado en los años de la República. Resulta interesante soñar por qué caminos hubiera avanzado el arte vasco (lo mismo que el arte español) si no se hubiera producido esa cruenta ruptura de una vida política y social en un clima de paz y de libertad.

Como es sabido, si en la Rusia zarista los promotores de un arte revolucionario esperaron que con el triunfo de Lenin llegaría una era de libertad absoluta para el arte moderno y revolucionario, pronto chocaron con la realidad de una URSS donde quedaba eliminado el *Prolet-cult* y se favorecía el más insípido realismo. Bajo el régimen de Franco no hubo vacilaciones. Había que inventar un lenguaje que hablara a las masas con un lenguaje de grandeza y de claridad. Una arquitectura que sugiriera ambiciones imperiales y una iconografia en la que no cupiera ni la ambigüedad ni la amplitud y multiplicidad de signficados. Ideas netas, precisas y grandiosas. Para ese fin nada mejor que el cartelismo y el dibujo claro y preciso. Tales fueron las razones que explican el prestigio de ese gran dibujante vasco que fue Carlos Sáenz de Tejada.

Pero, como nada que violente las apetencias más hondas del ser humano, la aspiración a la libertad de expresión entre ellas, tiene garantías de larga duración, el sistema represivo mismo tuvo que aflojar sus tentáculos, aunque no faltaron, como advertimos en su momento, casos de persecución y de cárcel para artistas que se atrevían a atacar al sistema con demasiada evidencia. La crónica de los 40 años de dictadura demuestra que un instinto de supervivencia por parte de los elementos represores y el abandono de la autarquía con la obligada apertura a la cultura europea, favoreció el resurgimiento de la libertad artística, una libertad que fue abrazada por los artistas y sentida por la sociedad como síntoma y premonición de la libertad politica. Esa apertura se fue produciendo en los años sesenta que, solamente por eso, bien merece para los historiadores del arte vasco el apelativo que algunos le han dado de «década prodigiosa». Es la década de Aránzazu, la de los grupos cuajados en torno a Oteiza, la de las experiencias, fecundas aunque efímeras, de las Escuelas de Deba, Aia y Soraluze, la de la Universidad Vasca y su Escuela de Bellas Artes, la de Arteleku, y la de una revitalización de los Museos y las Galerías de arte.

Las novedades de Europa llegaban a Vasconia con retraso, pero finalmente llegaron. Y la sociedad vasca se fue creando una nueva sensibilidad con la que fue aceptando, al principio con tolerancia y curiosidad y finalmente con cierta comprensión, las novedades de la vanguardia. En este capítulo nos ha tocado exponer y comentar obras de un neocubismo y un purismo plástico que desembocaba en la abstracción, y la de otras tentativas que, más que cualquier tipo de belleza formal, buscan la originalidad de la expresión.

La alusión al arte abstracto nos lleva a una consideración especialmente referente a la historia del arte vasco. En su libro sobre el Arte Vasco Flores Kaperotxipi[38] reproduce una entrevista con el conocido médico pintor Victoriano Juaristi en la que éste sostiene que la iconoclasia (mejor diríamos el aniconismo) es una característica esencial del temperamento vasco. El vasco, según esta opinión, se habría mantenido siempre reacio a las imágenes. Y esta apreciación se concretaba en otra, abusivamente generalizada, sobre la incapacidad del vasco para la creación artística. En otro lugar hemos analizado estas afirmaciones del Dr. Juaristi y deducido algunas conclusiones respecto al temperamento estético del vasco en su historia y a su preferencia natural no tanto por lo icónico cuanto por lo sígnico y lo simbólico.[39] Bástenos aquí apuntar a este tema y subrayar el hecho de que el aniconismo del arte vasco entra tardíamente en la pintura de los años sesenta. Se diría que es la naturaleza corpórea del arte tridimensional la que lleva al artista vasco a rechazar la figuración. Incluso podría decirse que la pintura abstracta, como hemos advertido en páginas anteriores, nace en Vasconia por influjo de los escultores no figurativos (Chillida y Oteiza especialmente) que han merecido diez años antes la aceptación internacional.

En todo caso, la aceptación de la pintura no figurativa en Vasconia abrió la puerta a las otras novedades artísticas que se habían propagado ya en Europa: el expresionismo, el surrealismo, y el informalismo abstracto, que irá derivando a un minimalismo y un conceptualismo muy próximo a la nada. A partir de ahí los jóvenes profesionales del arte necesitarán, como veremos, una excepcional inventiva para crear una nueva vanguardia.

■ Bibliografía

ALVAREZ MARTINEZ Mª SOLEDAD: *Escultores contemporáneos de Guipúzcoa 1930-1980. Medio siglo de una Escuela Vasca de Escultura*, 3 vols. San sebastián 1983.

ALVAREZ MARTINEZ, Mª SOLEDAD: «Corrientes y estilos del grupo quipuzcoano de la Escuela Vasca de Escultura». *Muga*. Bilbao, Abril 1985.

ALVAREZ MARTINEZ, Mª Soledad: *Escultores vascos, Oteiza, Basterrechea, Ugarte*. Oviedo 1991.

AMON, Santiago: «Néstor Basterrechea y la vieja vanguardia». En *Nueva Forma* 74 (1972).

ANGULO BARTUREN, avier: *Ibarrola ¿un pintor maldito? Arte vasco de postguerra*, 1950-1977. San Sebastián 1978.

ARRIBAS, Maria J.: *40 años de arte vasco, 1937-1977. Historia y documentos*. San Sebastián 1979.

BARAÑANO, Kosme de (Dir.): *Escultura pública en el País Vasco*. Arte.Documentos. Universidad del País Vasco 2000.

BARAÑANO, Kosme de: Chillida en San Sebastián. Madrid 1992.

BARAÑANO,Kosme de: GONZALEZ DE DURANA, Javier JUARISTI, Jon: *Arte en el País Vasco*. Madrid 1987.

BARAÑNO, Kosme de: *La escultura de Vicente Larrea*. Vitoria 991.

BARAÑANO, Kosme de: *La obra plástica de Eduardo Chillida* Bilbao 1987.

BARAÑANO, Kosme de: *Chillida 1948-1998*. Bilbao 1999.

CENICACELAYA, J., ROMAN, A, SALOÑA, I.: Guía de Arquitectura Metropolitana. Bilbao, COAVN, 2002.

BOZAL FERNANDEZ, Valeriano: *Pintura y escultura españolas del siglo XX (1939-1990)*. Summa Artis, vol. 37. Madrid 1992.

CALVO SERRALLER, Francisco et al.: *Medio siglo de Arte de Vanguardia 1939-1985*. 2 vols. Madrid 1985.

CIRICI PELLICER, Alexandre: *La estética del franquismo*. Barcelona 1977.

FIGUEROA FERRETTI, J.: *Eduardo Chillida*. Madrid 1971.

FLORES KAPEROTXIPI, M.: *Arte Vasco*. Buenos Aires 1954.

FULLAONDO, J.Daniel y AMON, Santiago: *Chillida*. Madrid 1968.

FULLAONDO, J.D.: *Jorge de Oteiza, 1933-1968*. Madrid 1968.

FULLAONDO, J.D.: *Oteiza y Chillida en la moderna historiografía del arte*. Ed. Enciclopedia Vasca. Bilbao 1976.

GAYA NUÑO, Juan Antonio: *Escultura española contemporánea*. Madrid.

GUASCH, Ana Mª: «Ideología y praxis en el arte vasco (1940-1980)» Dossier Arte Vasco. *Batik*, 61 (1981), pp. 45-50,

GUASCH, Ana Mª: *Arte e ideología en el País Vasco: 1940-1980*. Madrid 1985.

KORTADI, Edorta: *Una mirada sobre Eduardo Chillida. Vida y obra de un artista universal*. Ed. Síntesis. Madrid 2003.

MANTEROLA, Pedro: *El jardín de un caballero. La escultura vasca de postguerra en la obra y el pensamiento de Mendiburu, Oteiza y Chillida*. San Sebastián 1993.

MARIN-MEDINA, José Luis: *La escultura española contemporánea*. Madrid 1978.

MARRODAN, M.Angel: *La escultura vasca*. Bilbao 1980.

MARTINEZ GORRIARAN, C.: «El Arte y los artistas vascos de 1966 a 1993». En *Nosotros los Vascos*, vol. 5. Bilbao 1994.

MARTINEZ, Julián: *La Escultura en Guipúzcoa (Breve introducción histórica)*. Caja de Ahorros Municipal de Guipúzcoa. San Sebastián 1981.

MORENO RUIZ DE EGUINO, Iñaki y ABON, Satur: *Julián de Tellaeche (Exposición)*. Donostia, Fundación Kutxa, 1997.

MAS SERRA, Elías: *50 años de Arquitectura en Euskadi*. Gobierno Vasco 1990.

MAS SERRA, Elías: *Arquitectos municipales de Bilbao*. Bilbao 2001.

OLAIZOLA, Ana: «Arte y artistas guipuzcoanos en los años 60; el proyecto de la escuela vasca». En *Euskal artea eta artistak 60ko hamarkadan. Arte y aristas vascos en los años 60*. San Sebastián 1995, pp. 123-145.

PELAY OROZCO, Miguel: Oteiza, su vida, su vida, su pensamiento. Bilbao 1978.

PELAY OROZCO, Miguel: *La moderna escultura vasca*. San Sebastián 1976.

PIZZA, Antonio: *Guía de la arquitectura del siglo XX. España*. Ed. Electa, Milán 1987.

PLAZAOLA, Juan: «La escuela vasca de escultura». En *Cultura Vasca, II*, San Sebastián 1978.

PLAZAOLA, Juan: *Néstor Basterrechea*. Madrid 1976.

SAENZ DE GORBEA, Xabier: «Arte en Bilbao. (1945-1989)». En *Bilbao, Arte e Historia*. Bilbao 1999.

SAENZ DE GORBEA, X.: «Bizkaia años sesenta». En *Euskal artea et artistak 60 Hamarkadan. Arte y artistas vascos en los años Sesenta*. San Sebastián 1995, pp. 147-189.

SAENZ DE UGARTE, J.L., ARCEDIANO, S.: *Exposición antológica. La pintura en Alava*. Vitoria 1991.

SANCHEZ MARTIN, V.: «Jorge Oteiza y Néstor Basterrechea». En *Goya*, n. 36. Madrid, Mayo-Junio 1960.

SAN MARTIN, Fco. Javier: *Ibarrola gure etxean*. Basauri 1990.

SAN MARTIN, Fco. Javier: «Aspectos del arte alavés en la década de los sesenta», En *Euskal Artea eta artistak 60ko hamarkadan. Arte y artistas vascos en la década de los 60*. San Sebastián 1995, pp. 191-224.

SUREDA, J.: «Realidad y existencia de la escultura vasca». En Guadalimar, 25 (1977), pp. 60-64.

TOLOSA, R.Mª: «Basterrechea», En Dossier Arte Vasco. *Batik*, 61 (1981), pp. 73-75.

UGALDE, M.: *Hablando con Chillida, escultor vasco*. San Sebastián 1995.

URQUIJO, J.: «Escultura vasca en el siglo XX. En Dossier arte Vasco». En *Batik*, 61 (1981), pp. 61-65.

URRUTIA NUÑEZ, Angel: *Arquitectura española contemporánea. Documentos escritos, testimonios inéditos*. Madrid, COAM, 202.

VIAR, Javier: «Ls artes plásticas en el País Vasco». En *Gaceta del Arte* 37 y 38 . Madrid 1975.

VV.AA.: FERNANDEZ UREÑA, J. (Coord.): *Ibarrola*. 1987. Bilbao

VV.AA.: «Escultura a la intemperie». En *Revista de Navarra de arte*, 3 (1995).

VV.AA.: *Pintores y escultores vascos de ayer, hoy y mañana*. Bilbao 1973.

VV.AA. *Néstor Basterrechea*. Ediciones Vascas, San Sebastián 1977.

VV.AA.: *Remigio Mendiburu*. Museo San Telmo, San Sebastián 1989.

VV.AA.: *Ugarte*. Ayuntamiento de Santa Coloma de Gramanet. 1994.

VV.AA.: *Julio Beobide*. Museo San Telmo, San Sebastián 1991.

ZUBIAUR CARREÑO, F.Javier: *Bienabe Artia* . San Sebastián, Kutxa 1991.

ZUBIAUR CARREÑO, Javier: *La Escuela Vasca del Bidasoa. Una actitud ante la naturaleza*. Pamplona 1986.

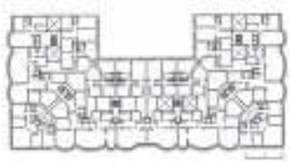
38. M. FLORES KAPEROTXIPI, *Arte Vasco*. Buenos Aires 1954, pp. 118-123.

39. «La escuela Vasca de Escultura». En *Cultura Vasca II*, Erein 1978, pp. 331-355.



20.

EN LA DEMOCRACIA Y AUTONOMÍA



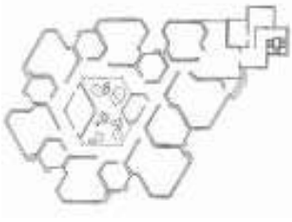
Edificio de viviendas Urumea, 1979. Rafael Moneo, Javier Marquet, Javier Unzurrunzaga y Luis M. Zulaica

Ref. gráf.: Donostia-San Sebastián. Guía de Arquitectura, pág. 173



Kursaal y Paseo marítimo de la Zurriola. Rafael Moneo, 1990. Antonio Pagola y Luis Uzcanga, 1995.

Ref. gráf: Donostia-San Sebastián. Guía de Arquitectura, pág. 188



Universidad de Deusto, (antes E.U.T.G.), 1961. Donostia-San Sebastián. Miguel Oriol.

Ref. gráf: Donostia-San Sebastián. Guía de Arquitectura, pág. 195



Facultad de Empresariales en el Campus Universitario del País Vasco, 1994. Joaquín Montero.

Ref. gráf: Donostia-San Sebastián. Guía de Arquitectura, pág. 200

CONTEXTO

Desde el fin de la Guerra, el mundo se movía en el preñado ambiente de la «Guerra fría» entre las dos superpotencias, Estados Unidos y la URSS. Las democracias se sentían firmemente instaladas en Europa y no se podía augurar larga vida a regímenes que no tuvieran como soporte la legítima representación popular.

En España, tras el asesinato de Carrero Blanco y el fallecimiento de Franco (1975), fracasados los intentos del Gobierno Arias Navarro, vino la proclamación del nuevo Rey y Jefe de Estado. Y el nuevo presidente del Ejecutivo, Adolfo Suárez, designado por el monarca, actuó hábilmente de manera que las Cortes aprobaran la liquidación del sistema (se ha hablado del harakiri del franquismo), aceptando un sistema bicameral basado en el sufragio universal.

El cansancio de las dictaduras impuestas a sociedades culturalmente desarrolladas estuvo también en la base de cambios similares en los regímenes de Grecia y Portugal. En el caso de España debió de pesar además, junto con la firme intervención del Rey, la presión de los movimientos autonomistas. Se declaró la amnistía de los presos políticos, y la legalización de todos los partidos y sindicatos. Y, aunque no faltaron alteraciones del orden público ni el temor de intervenciones por parte del estamento militar, airado por los atentados de ETA y del GRAPO, la democracia se fue estabilizando merced, entre otras causas, al apoyo de la Iglesia que, esta vez, se puso al lado del movimiento reformista, inspirada por las ideas y los principios de tolerancia y secularización admitidos y bendecidos por el Concilio Vaticano II. En Junio de 1977 se inauguraba el sistema de consultas electorales y consiguientemente se inició una política de partidos en una sociedad que no la había conocido en más de 40 años.

Si en los últimos años del franquismo se había producido una cierta recuperación económica con ventajas para los sectores menos favorecidos, la transición a la democracia en España tuvo la mala fortuna de coincidir con la depresión económica mundial de los años Setenta. Fue una crisis de inflación y desempleo cuyas consecuencias se intentó paliar con los Pactos de la Moncloa. El 6 de diciembre de 1978 se logró aprobar la Constitución española por un 88% de los votantes, pero con la abstención de una mayoría de Euskadi; y se creaba el Estado de las Autonomías con el que se pretendía asegurar la paz social y neutralizar las eventuales violencias nacidas por las reivindicaciones de las «nacionalidades históricas». Rechazando el Estatuto del País Vasco, ETA eligió el camino de la violencia y de los atentados sangrientos, lo cual produjo, a su vez, la reacción de una intentona de golpe de Estado (23 de febrero de 1981). Desde entonces la democracia se ha ido estabilizando, con la alternancia de partidos en el Gobierno, no sin sobresaltos por razón del terrorismo y de las variables circunstancias económicas.

En la Euskal Herria de los últimos 25 años del siglo XX debe subrayarse el enorme desarrollo cultural que se ha realizado gracias a las posibilidades ofrecidas por el régimen autonómico: creación de las Universidades del País Vasco y de Navarra, Escuelas de Arte, Centros de Cultura, etc.

Debe advertirse también, por las evidentes consecuencias que se han seguido, el cambio cualitativo experimentado en este país por razón de la secularización de la vida pública y privada, la crisis de la religión, y el declive en la presencia de la Iglesia en una sociedad en la que la influencia del cristianismo y el poder de la Iglesia habían contado con una tradición secular. Son hechos que van a tener evidentes secuelas en la historia del arte del siglo XX.

1.

■ ARTES PLÁSTICAS SIN FRONTERAS

Con este título queremos referirnos a un fenómeno propio del arte reciente, pero que se hace especialmente visible en los artistas vascos de estos últimos años. La reflexión estética nos obliga a referirnos a una especie de relativización de la tradicional división de las artes, especialmente en el campo de las artes llamadas «artes del espacio».

No puede prescindirse de tal división por diversas razones, algunas de ellas plenamente

objetivas, y otras más dependientes de concomitancias pragmáticas, didácticas, económicas y profesionales. Pero no hay duda de que, por otra parte, las fronteras de cada una de las artes plásticas se han ido difuminando. A ello ha contribuido la multiplicidad de nuevos materiales con posibilidades insospechadas antes en el terreno artístico, y el ingente desarrollo de la técnica.

Es curioso, y por otra parte, perfectamente comprensible, que casi todos los artistas vascos de vanguardia se han sentido atraídos al universo de la imagen fílmica. Ya advertimos que algunos de ellos hicieron sus experiencias como directores de cine: Basterrechea y Ramón de Vargas. Otros combinaron la pintura con el celuloide, como R. Ruiz Balerdi, J.A. Sistiaga, etc. Un hecho que, si bien se observa, no debiera extrañar pues se trata de ahondar en las posibilidades expresivas de la imagen visual.

Observemos que los arquitectos se van convirtiendo en urbanistas, que los escultores han invadido el campo de la arquitectura y de la humanización del entorno, y que muchos pintores no se deciden a definirse como tales por su afición a integrar la tercera dimensión en sus composiciones.

Aunque esta disolución de límites entre las artes del espacio es un fenómeno generalizado, merece destacarse en una historia del arte vasco pues, llegado el momento de intentar una relación entre ciertos fenómenos y la identidad vasca, habrá que mostrar que esta indefinición se está haciendo particularmente perceptible en algunos de los más notables artistas vascos de nuestro tiempo.

Comencemos por anotar el hecho de que algunos de estos artistas pasan casi insensiblemente de la práctica de la pintura a la escultura, y viceversa. No es fácil determinar si Agustín Ibarrola o Andrés Nagel deben ser colocados en el gremio de los pintores o de los escultores. Tampoco resulta fácil decidir si algunas obras de Chillida, de Oteiza o de Ugarte de Zubiarráin, más que como esculturas, hay que valorarlas como piezas elocuentes del arte urbanístico.

Particularmente explícito ha sido, a este respecto, Néstor Basterrechea, con motivo de la reciente exposición en San Telmo de sus *Volumetrías arquitectónicas*, al titular así la muestra y al comentar sus piezas. «En su obra escultórica siempre han estado presentes los conceptos *arquitectónicos*», ha escrito el comisario de esa exposición.

Por su parte, los arquitectos de hoy parecen poner el énfasis en lenguaje arquitectónico, en contraste con generaciones anteriores que daban importancia esencial a la funcionalidad. El arquitecto navarro Rafael Moneo es el que ha llamado la atención sobre la actual conciencia de la capacidad expresiva de la arquitectura, y piensa que esa tendencia arranca del neoplasticismo, una escuela que juzgamos más propia de la pintura y la escultura.[1]

2.

■ La arquitectura liberada

Los arquitectos salidos de la Escuela en los años Cuarenta, es decir, los que pueden llamarse la primera generación de la posguerra, renegaron pronto del estado en que se encontraba la arquitectura española en ese tiempo, y aun más del enfoque mental que constituía su pensamiento. Ellos formaron el primer frente de rebeldía.[2] Con todo, no se les podía pedir una modernización súbita, ya que la generación inmediatamente anterior, la que había demostrado un efectivo deseo de cambio, se había dispersado, geográfica y espiritualmente, por razón de la misma presión del sistema político. Además, el carácter especulativo de las posibilidades laborables, en su mayoría viviendas sin ningún interés formal, y de lenguaje imperiosamente mercantilizado,[3] no facilitaba el juego de facultades creativas.

La fidelidad al tiempo en que se vive enardece los ánimos de estos arquitectos. Es verdad que ese entusiasmo no llega a traducirse en creaciones cuantitativamente importantes, por razones también de orden económico. Pero sí llega a concretarse en algunas obras (de Coderch y Valls en Cataluña, por ejemplo) que pueden servir de estímulo y ejemplo.

Por otra parte, desaparecidos ya los grandes maestros de la arquitectura racionalista, los arquitectos jóvenes buscan sus maestros inspiradores en Europa, preferentemente entre los italianos (Aldo Rossi, Giorgio Grasi, Tafuri. R. Venturi) y en el ámbito americano (Luis I. Kahn).

● Principios directivos actuales

Esto supuesto, para orientarnos en el laberinto de nombres de arquitectos, de equipos, de escuelas y de grupos en el que podríamos extraviarnos en una indefinida enumeración, empezaremos intentando formular varios principios que pueden considerarse como directivos del quehacer general de la arquitectura en los últimos decenios del siglo XX.

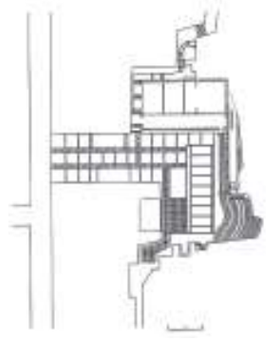
1.- El primero de ellos podría ser la **libertad** concedida generalmente a la expresión de la personalidad. Tras la permisividad que ofrece el culto a la libertad de cada talento individual es posible que puedan percibirse muchos impulsos sociales e ideológicos propios de la época. En el caso de Euskal Herria, podría pensarse que tan liberal tolerancia con la inventividad de los arquitectos habría que relacionarla con el fervor con el que se quiere vivir la autonomía política, recientemente conseguida. Con todo, hay que tener bien presente que la libertad del arquitecto nunca puede ser la del pintor o el escultor, pues el constructor del *hábitat* humano es siempre el profesional de un arte «público», cuya libertad estará siempre limitada (¿y fecundada?) por los imperativos de su funcionalidad y del respeto al «genius loci».

2.- Un segundo principio sería la **fantasía expresionista** o superación del racionalismo, lo que Rafael Moneo ha llamado «la conquista de lo irracional»; el predominio de la imaginación en la creación de formas. Con todo, se

Peña Gantxegi



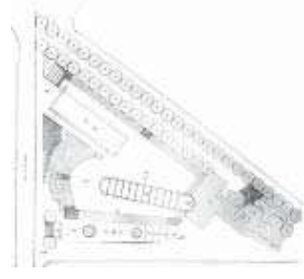
Ref. gráfica: Archivo Darío Garrido.



Plaza de la Trinidad, 1963.
Ref. gráf.: Donostia-San Sebastián. Guía de Arquitectura, pág. 35



Ref. gráf.: País Vasco. Fundación Juan March, pág. 321



Vista aérea y plano de la Plaza de los Fueros. Vitoria-Gasteiz.
Ref. gráf.: Chillida en San Sebastián, pág. 372



Peine de los Vientos, 1975. Luis Peña Ganchegui y Eduardo Chillida.
Ref. gráf.: Donostia-San Sebastián. Guía de Arquitectura, pág. 92

1. Cit. por A. URRUTIA, *Arquitectura española contemporánea. Documentos, etc.* p. 541.
2. C. FLORES, *Arquitectura española contemporánea.* Aguilar,(red. 1988)
3. J. GONZALEZ DE DURANA, «Medio siglo de arquitectura en Euskadi. Relámpagos en la oscuridad». En *50 años de arquitectura en Euskadi*. Vitoria, Gob. Vasco, 1990, pp. 74-77.

LUIS PEÑA GANTXEGI



"Imanolena Etxea". Mutriku (G).
Ref. gráfica: Archivo Ostoa.



Torre de Vista Alegre. Zarautz (G).
Ref. gráfica: Archivo Ostoa.



Iglesia de San Francisco, 1969. Vitoria-Gasteiz.
Ref. gráf.: Vitoria-Gasteiz. Guía de arquitectura, pág. 139



Interior de la parroquia de San Francisco. Vitoria-Gasteiz.
Ref. gráf.: Álava en sus manos 4, pág. 204



advierte que el racionalismo ortodoxo y radical de los años 30 ha dejado en todos los arquitectos una disposición permanente hacia la pureza y la esencialidad del lenguaje y un rechazo instintivo frente a todo lo que puede tildarse de barroquismo.

Ahora se considera una estrechez mental y se rechaza *el concebir la creación arquitectónica siempre como la genuina expresión de la función*. Como si la función quedara siempre reducida a la resolución de problemas de orden material y pragmático. Ya no tienen por qué sorprender las formas que Frank O. Gehry dio al *Museo Guggenheim* (Bilbao) o Richard Meier a la iglesia *Dios Padre misericordioso* (periferia de Roma).

Esto supone una *fe en la capacidad expresiva de la forma*. En contraste con lo que acabamos de señalar referente al principio anterior, hoy se diría que la arquitectura se aproxima a las otras artes plásticas en lo que éstas tienen de figurativas y expresivas.

Este talante estaba en cierto modo previsto y anunciado en la admiración que el más dogmático del funcionalismo, Le Corbusier, tenía por la arquitectura de Antonio Gaudí.

Me parece muy oportuna e indicativa la reflexión de Moneo al referirse a lo que Wölfflin llamó el paso de la forma cerrada a la forma abierta. Y esto puede explicar que a veces se aluda al **barroquismo** ante ciertas obras de la arquitectura contemporánea.

3.- Podría señalarse también como tendencia común un **regionalismo crítico**: una arquitectura sujeta a la tradición local, secundada por el apoyo que recibe de las autoridades locales. En España, y en el País Vasco en particular, se comprende mejor esta tendencia localista, que, al mismo tiempo que implica fidelidad a esencias vernáculas, permite también unas correcciones debidas a las aportaciones de quienes son testigos de lo que se va inventando en el extranjero.

4.- Señalemos finalmente un rasgo propio de la época, aunque no específico y exclusivo pero sí muy discernible en el ámbito vasco, **la atención al entorno**, el respeto al paisaje y todo lo que se refiere a las exigencias ecológicas. Se trata de una particular vigilancia sobre el ambiente que lleva a veces a llamativas transgresiones de los parámetros tradicionales con *fórmulas que recuerdan el arte minimal*.

• Las escuelas de Arquitectura

Si con ocasión de la irrupción del racionalismo y del nacimiento del GATEPAC de los años 30, hubo que hablar de un equipo vasco, también ahora podría hablarse de un foco vasco, surgido con motivo de la fundación de las Escuelas de Arquitectura en Pamplona y San Sebastián. Con alguna discreción se podría hablar de ciertos caracteres propios y problemas específicos del grupo vasco siempre que se tenga en cuenta que los líderes de este grupo se formaron en las escuelas de Madrid y Barcelona, Seguiremos el desarrollo de la más reciente arquitectura vasca según los cuatro territorios.[4]

Siendo tan extensa la labor arquitectónica de los últimos 50 años en Vasconia, forzoso es que en esta Historia nos tengamos que limitar a registrar los nombres que nos parecen más relevantes en el ámbito de la crítica y la bibliografía contemporánea. ateniéndonos además únicamente a alguna de sus obras más significativas.

• Bizkaia

La edificación renovadora de esas últimas décadas en **Bizkaia** se ubica casi exclusivamente en su capital, Bilbao. Téngase presente que la Villa, mediante la intervención de constructores foráneos, el Metro de Norman Foster, el Museo Guggenheim de Frank Gehry, el Palacio de Congresos y de la Música Euskalduna, de Palacios Díaz y Federico Soriano, está creando grandes espacios urbanísticos y convirtiendo la ciudad en ciudad de turismo.

Juan Daniel Fullaondo

Una reseña sobre la arquitectura de las últimas décadas en Bizkaia debiera empezar por la obra de Juan Daniel Fullaondo que fue, además un fecundo escritor de obras sobre historia y filosofía del arte.[5] Su abundante obra arquitectónica se escalona en las décadas del Sesenta y Setenta, es decir, en una época en que los sueños de una arquitectura a nivel internacional, nutridos por el racionalismo anterior, tuvieron que quedar en ese estado de meros sueños, por diversos condicionamientos del momento: el colapso del desarrollismo, la especulación del suelo, y la necesidad de dar solución a proyectos de necesidades elementales. Buen número de sus proyectos Fullaondo los realizó con la colaboración de varios arquitectos, preferentemente con **Fernando Olabarría** y **Álvaro Líbano**.

Además de algunos edificios realizados en Madrid, en Bizkaia se le debe:

- un ***edificio de viviendas** en Avda. Mazarredo, 73* de Bilbao (1964-67),
- otro ***bloque en el polígono Landako*** de Durango, donde antes había realizado la *reforma de la Plaza Ezcurdi* (1969-71),
- los ***Grupos Escolares*** de Santutzi y Zaratamo (1969),
- la ***Biblioteca y Centro Cultural*** de Portugalete (1972),
- el ***Grupo escolar y Guardería infantil*** de Rekaldeberri (1970-72),
- y los dos ***Institutos de Enseñanza Media***, masculino y femenino, en el polígono de Txurdinaga, Bilbao (1968-69), ambos con la colaboración de Álvaro Líbano. En el segundo de ellos, los arquitectos buscaron una desarticulación de las unidades, adoptando una planta en «L» con dos cuerpos principales, unidos por un sistema de pasarelas a distintos niveles. En este edificio se muestra el lenguaje plástico, en cierto modo escultural, característico de Fullaondo: una clara voluntad expresiva, sustanciada por la claridad de las formas, el maclado de los prismas funcionales y la sinceridad de los materiales empleados (ladrillo,vitrocemento, etc.).

4. Con este ordenamiento nos adaptamos al método de A.Urrutia en la obra citada, a quien seguimos también en sus observaciones técnicas y artísticas.

4. Además de la dirección de la revista NUEVA FORMA y de escribir varios ensayos sobre los escultores vascos Chillida y Oteiza, Fullaondo ha escrito: *La arquitectura y los arquitectos de la región y el entorno de Bilbao.* Alfaguara 1971; *Arte, arquitectura y todo lo demás*. Alfaguara 1972; «J. L. Iñiguez de Onzoño y A, Vázquez de Castro». En *Nueva Forma,* febr. 1964 y julio-ser. 1974; *Manuel Mª Smith.* Madrid, COAM 1980; *Fernando García Mercadal. Catálogo.* Exposición M. E. A. C., Madrid COAM 1984.:

• Bizkaia

Jesús Rafael de Basterrechea

En esta época postracionalista de Bizkaia retengamos también el nombre de Jesús Rafael de Basterrechea y su obra más relevante: la Facultad de CC. Económicas y Empresariales de Sarriko, Bilbao (1962).

En ella ofrece vigorosamente la imagen de un despliegue orgánico de lo construido en el parque de Sarriko, integrando los elementos vegetales en el proyecto. El edificio se adapta a la topografía, de modo que, a partir de un corredor con instalaciones, las aulas se articulan apoyándose sobre los desniveles, pero manteniéndose conectadas a la cabecera de los servicios, de la administración y de la entrada.

Rufino Basáñez

Otro nombre a retener entre los arquitectos bilbaínos es el de Rufino Basáñez, autor, junto con **Esteban Argárate** y **Julián Larrea Basterra** del *proyecto* ganador del certamen para unas ***viviendas en Larrako-Torre*** de Bilbao (1963-69).

Viviendas de Larrako-Torre. Los proyectistas se propusieron reinterpretar experiencias europeas en el campo de las viviendas sociales; teniendo presentes las «Unidades de habitación» de Le Corbusier (Marsella, Nantes), aunque sin dejar libre la planta baja, poniendo en evidencia desde el exterior la envoltura de las escaleras, la distribución en galería de los alojamientos, la tipología en dúplex de los apartamentos. El lenguaje polémicamente crudo del cemento armado reduce el edificio a una esquemática retícula vista, cargada de acepciones retóricamente brutalistas.

Viviendas del Campo Volantín 32. Es otra obra singular de Basáñez, entre medianeras (1977-79), buscando la expresividad de la fachada mediante unos cuerpos *bow-window* que acentúan su verticalidad.

Frank O. Gehry (EE. UU.)

Museo Guggenheim. Ya más recientemente no puede marginarse por su importancia en sí mismo como construcción original, por su monumentalidad y el impacto social, económico y cultural que ha causado en la villa de Bilbao y en toda Euskadi, el Museo Guggenheim del arquitecto Frank O. Ghery (1994-1997).

Fue resultado de un concurso con el que se pretendía dotar a la villa de un signo anunciador de una nueva época. Capaz de iniciar un proceso de identificación en un área abandonada y degradada: el nuevo museo entraría así a formar parte de un triángulo cultural constituido por el Museo de Bellas Artes, la Universidad de Deusto y el Ayuntamiento.

En la *Memoria* de presentación al certamen se dice: «Los espacios expositivos están estructurados en torno a un atrio central donde un sistema de puentes curvilíneos, de ascensores de cristal, y de escaleras en torre conecta concéntricamente las galerías en tres niveles…Las dimensiones sin precedentes del atrio central, con cincuenta metros sobre el nivel de la margen de la ría, son una invitación a visitar las monumentales instalaciones del museo. El polo museístico forma parte de un amplio programa de intervenciones promovidas por la administración pública, con el objetivo de revitalizar la ciudad de Bilbao, gracias también a la introducción de una arquitectura de prestigio internacional».

• Gipuzkoa

Por lo que se refiere a **Gipuzkoa** nos vemos igualmente obligados a reducir nuestra exposición a cuatro o cinco nombres.

Luis Peña Ganchegui

Nacido en Oñati y formado en la Escuela Técnica Superior de Madrid, *Luis Peña Ganchegui (1926, tit. 1959)* fue profesor de la Escuela de Arquitectura de Barcelona. Además de los méritos a los que se ha hecho acreedor como promotor y primer director de la nueva Escuela de Arquitectura de San Sebastián, y por su magisterio en ella, ha realizado una copiosísima obra, como se muestra en el catálogo de la exposición organizada por la empresa Cementos Rezola. que presenta nada menos que 162 intervenciones constructivas (incluidos algunos proyectos no realizados) que jalonan el curso de su larga vida profesional. Ésta se inició en los años Sesenta con la construcción de:

- **conjuntos de viviendas** en diversas localidades del País Vasco, en Mutriku donde residió algunos años, y luego en Zarautz (1958-60),
- los **inmuebles residenciales "Haietzu" de Mutriku**. Teniendo muy presentes las condiciones del clima y la inclinación del terreno, organizó su bloque en la planta baja en torno a un sistema de pórticos y patios cubiertos; las unidades se disponen sobre plataformas independientes, que descargan sobre apoyos puntuales. Aquí y en otras obras ha sabido conjugar un temperamento poético e intuitivo con una inteligencia pragmática.
- la ***torre*** de *Zarautz* que todavía hoy resulta elocuente por su forma original y su cubierta lecorbusierana.
- las recientes 82 **viviendas de Deusto**, *Bilbao* (2001), bloques de apartamentos, el género que con mucho le ha tenido ocupado y en los que ha tenido siempre muy en cuenta las condiciones climáticas y topológicas.
- bloques industriales, escuelas, restaurantes, hoteles, laboratorios, centros sociales, deportivos, etc.

Iglesia de San Francisco. Su contribución a la edificación de lugares de culto se concreta en la iglesia de *San Francisco* de *Vitoria*, una insigne novedad en su momento (1968), un aula sobre planta cuadrada que facilita una distribución de la comunidad celebrante conforme a las exigencias de la nueva liturgia.

Plazas. Peña ha mostrado también su talento original en la estructuración de parques y plazas, como:

- la plaza de la *Trinidad,*



Ikastola Txingudi. Irun (G).
Miguel Garay
y J. Ignacio Linazasoro.
Ref. gráfica: Archivo Ostoa.



Facultad de Filosofía.
Universidad del País Vasco.
Donostia-San Sebastián.
Ref. gráfica: Archivo Ostoa.



Facultad de Filología, Geografía e Historia, 1987.
Vitoria-Gasteiz.
Miguel Apraiz, Iñaki Aspiazu y Javier Botella.
Ref. gráf.: Vitoria-Gasteiz.
Guía de arquitectura, pág. 177

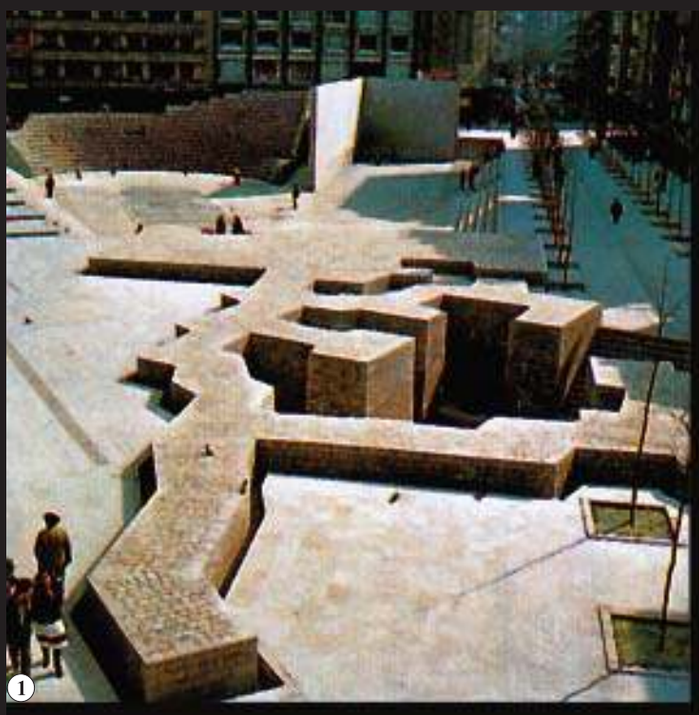


Centro Cívico Judizmendi, 1989.
Vitoria-Gasteiz.
Fernando Ruiz de Ocenda, Iñaki Usandizaga, José Ramón Castillo y Carlos Muñoz.
Ref. gráf.: Vitoria-Gasteiz.
Guía de arquitectura, pág. 132



Centro de Salud San Martín, 1992. Vitoria-Gasteiz.
Luis María Uriarte.
Ref. gráf.: Vitoria-Gasteiz.
Guía de arquitectura, pág. 154





1



2



3

1.- Plaza de los Fueros. Vitoria-Gasteiz. Peña Gantxegi. 2.- Facultad de Arquitectura. Donostia-San Sebastián. Miguel Garay. 3.- Plataforma del Peine de los vientos. Donostia-San Sebastián. Peña Gantxegi. 4 y 6.- Universidad de Deusto. Donostia-San Sebastián. Miguel Oriol Ybarra. 5.- Hotel Amara Plaza. Donostia-San Sebastián. Peña Gantxegi.







5



4



6

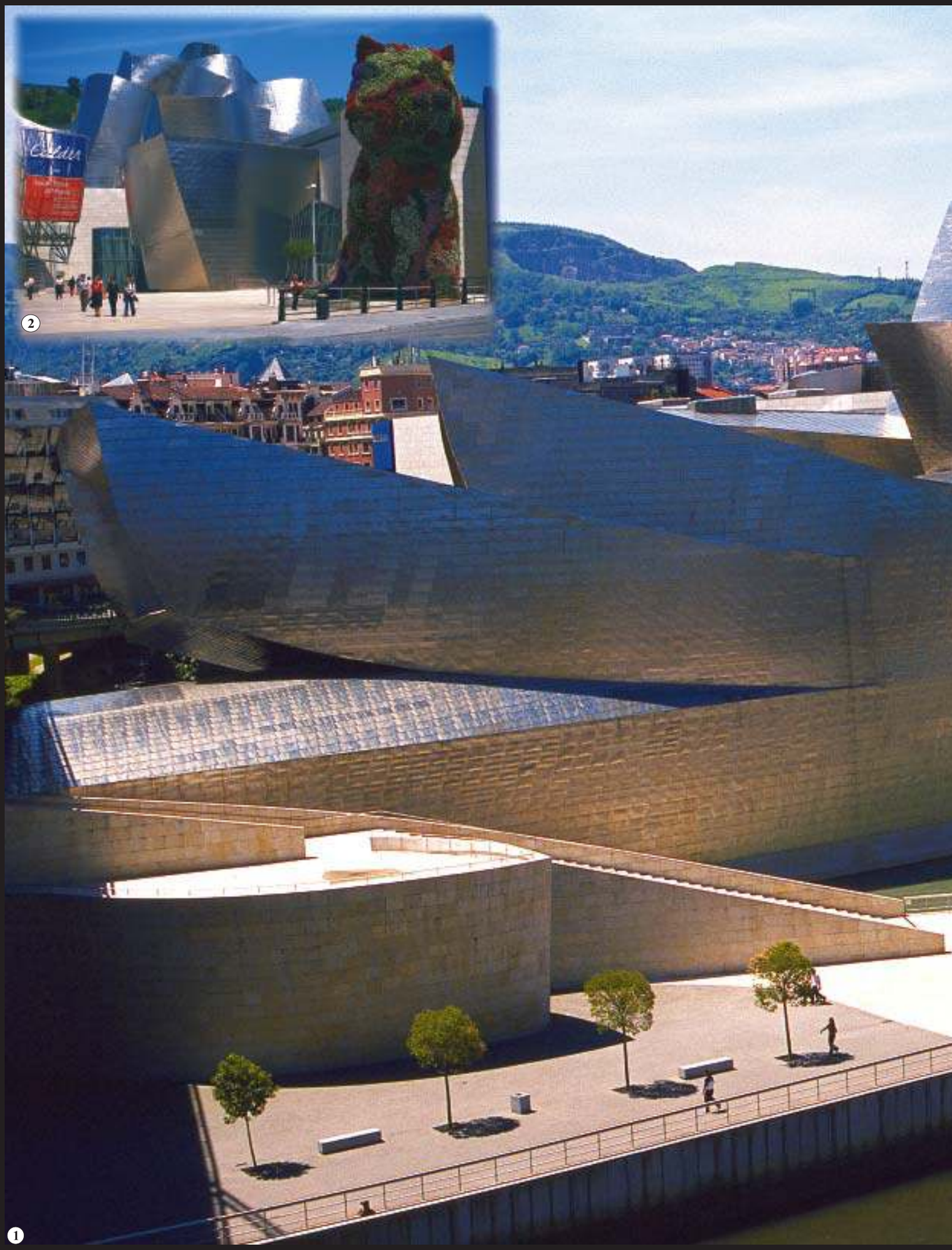


2

1

1.- Cubos del Kursaal. Donostia-San Sebastián.
2.- Edificio Urumea. Donostia-San Sebastián. Rafael Moneo, Javier Marquet, Javier Unzurrunzaga y J. Zulaika.

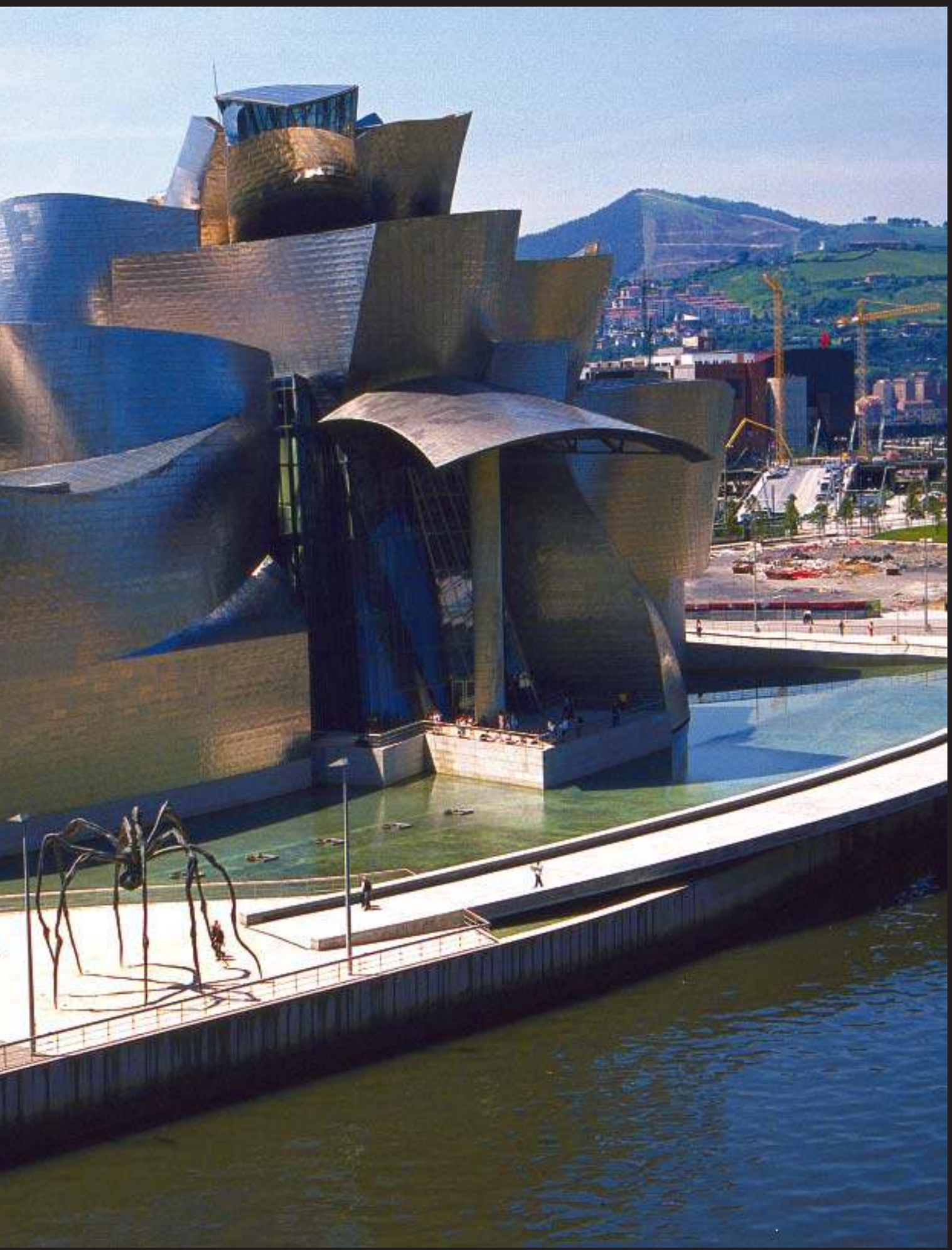




2

1

1 y 2.- Museo Guggenheim. Bilbao. Frank Gehry.



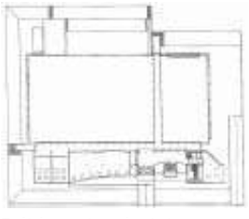


Casa Lasagabáster Gómez, 1991. Miguel Ángel Campo y Roberto Ercilla.
Ref. gráf.: Vitoria-Gasteiz. Guía de arquitectura, pág. 202



Dos viviendas adosadas, 1982. Roberto Ercilla.
Ref. gráf.: Vitoria-Gasteiz. Guía de arquitectura, pág. 171





Polideportivo de Ariznavarra, 1993. Javier Mozas, Pablo López de Lacalle, Fernando Gallego e Iñaki Aristondo.
Ref. gráf.: Vitoria-Gasteiz. Guía de arquitectura, pág. 155





Viviendas en las calles Ramón y Cajal y Florida, 1979. José Erbina y Antón Yeregui.
Ref. gráf.: Vitoria-Gasteiz. Guía de arquitectura, pág. 100

- la plataforma del *Peine del Viento* en *Donostia-San Sebastián*,
- la plaza de *los Fueros* en *Vitoria*.

De la segunda puede decirse que no se ha hecho en Vasconia y aun en España una obra arquitectónica con tal respeto por la naturaleza y en tal armonía con ella. Podría decirse que ha hecho una «arquitectura invisible». «Sobre una infraestructura muy elaborada técnicamente, Peña compone planos escalonados y de sugestivas arritmias, recubiertos de expresivos y erosionados adoquines de granito que enlazan con el entorno preexistente a los pies del monte Igueldo; por ellos se filtra el agua del mar bravo, creando mediante el recurso a la abstracción geométrica, espacios procesionales en perfecta simbiosis con la fuerza telúrica y el inquietante Peine del Viento de Eduardo Chillida, la comunión del ser civilizado con una Naturaleza respetada y dentro de una postura todavía romántica».[6] El mismo Peña, a este propósito, se ha referido a la poesía de Novalis.

Imanolena. Si se quiere ver al arquitecto Peña Ganchegui como poeta de la arquitectura sería lo más práctico referirse a la **casa unifamiliar Imanolena** en Mutriku: una casa que parece nacer de un paisaje de gran belleza y se adapta a él mediante plataformas escalonadas. Los huecos de escalera en saledizo y lo categórico de las soluciones volumétricas, delimitadas por paramentos continuos en ladrillo con carpinterías de madera en la fachada y cubiertas inclinadas de pizarra, dotan al conjunto de una notable potencialidad plástica que entra en animada dialéctica con el ambiente circundante.

En sus últimas obras Peña demuestra su capacidad para dotar de belleza plástica y poesía al más austero racionalismo:

- **Hotel Amara Plaza** de *Donostia-San Sebastián*.

Escuela de Arquitectura

Un hecho fundamental en la historia de la Arquitectura en nuestro país fue la fundación de la Escuela de Arquitectura en San Sebastián, que inició sus cursos en 1976 como dependiente de la Escuela de Barcelona, haciéndose oficial y autónoma en 1982. Desde el principio tuvo como profesores a arquitectos cuyo nombre está unido a excelentes realizaciones:

- Peña Ganchegui,
- Miguel Garay,
- José Ignacio Linazasoro,
- Alberto Ustarroz,
- Manuel Iñiguez,
- Iñaki Galarraga
- Javier Unzurrunzaga.

Miguel Garay y J. Ignacio Linazasoro

Miguel Garay (1936) y J. Ignacio Linazasoro (1947), ambos donostiarras, ambos de la escuela de Barcelona, colaboraron juntos en una primera etapa (1974-1979), «erigiéndose en pioneros introductores de una corriente clasicista de claras referencias primordiales a *Aldo Rossi*, y a *Giorgio Grassi*, dos reconocidos maestros italianos que ya habían pasado como profesores invitados por la Escuela de San Sebastián».

La ikastola Txingudi. Fruto elocuente de la colaboración de Garay con Linazasoro fue la **Ikastola de Txingudi** en *Hondarribia* (1974-78), diseñada con explícita intención monumental, y adoptando una clara hibridación de un esquema central, y uno lineal. Tiene relevancia la relación jerárquica entre los espacios privados y públicos (aula y áreas comunes) y una resolución de conjunto que retoma los esquemas figurativos del clasicismo. El diseño de sus escuetos volúmenes y de sus vanos trae inevitablemente el recuerdo de Adolf Loos.

Miguel Garay

Ya en solitario, Miguel Garay realiza una serie de obras notables:

- **habilitación** de la *nueva sede del Colegio de Arquitectos* en la Avenida de Francia, en *San Sebastián*,
- la **casa Mendiola** en *Andoain*, adaptada a un paisaje excepcional,
- **reformas** acertadas en edificios de *Aretxabaleta*,
- la **Casa de Cultura** de *Pasajes*,
- **remodelación del antiguo Ayuntamiento** de *Arrasate-Mondragón*,
- la **Escuela de Arquitectura** de *Donostia-San Sebastián*, quizá su más llamativa obra, soberbia construcción concebida como cuerpo compacto y alargado con una magnífca fachada y un interior en el que la creación de una calle iluminada cenitalmente permite una humanísima distribución de aulas y espacios universitarios.

José Ignacio Linazasoro

A sus dotes de constructor, une su capacidad de teórico de la arquitectura, sobre la que ha publicado varios libros de historia y de teoría.[7]

A Linazasoro se le ha reconocido su valentía en recuperar la disciplina y el sentido compositivo del clasicismo histórico y la honradez constructiva, integrándola con el respeto a las preexistencias locales, adaptando al lugar lecciones permanentes de esencialidad y de intemporalidad (Louis I. Kahn).[8] Ejemplos de todo ello pueden verse en:

- las **nuevas instalaciones de la UNED** en la Ciudad Universitaria de Madrid,
- la **Facultad de CC Económicas y Empresariales**.
- (1991-94) la **Facultad de Psicología** (1992-95),
- la **Biblioteca Universitaria** (1992-93), en colaboración con Luis Sesé, de impecable rigor y fundamento tipológico aproximado a Kahn, al tiempo que enlaza mediante el ladrillo con los antiguos edificios.

Las últimas obras de Linazasoro:

- la **rehabilitación y adaptación de la Iglesia de las Escuelas Pías como Biblioteca** (Lavapiés, *Madrid*),

- **iglesia de Valdequemada** (*Madrid*),
- la intervención en la **iglesia de la Santa Cruz** *en Medina de Rioseco* (1985-88).

Alberto Ustarroz y Manuel Iñiguez

Los navarros *Alberto Ustarroz (n. 1948) y Manuel Iñiguez (n. 1948)* se titularon en la Escuela de Pamplona, fueron profesores fundadores de la Escuela de San Sebastián, y se asociaron formando un tándem que se ha distinguido por su labor como conferenciantes y escritores de historia de la arquitectura.

En el orden práctico, entre una serie de proyectos que por diversas causas no se realizaron, se les deben: tres **obras en Lesaka**, que recibieron el premio de la *Fondation pour l'Architecture* de Bruselas:

- la **restauración del Ayuntamiento**,
- el **Centro de Salud**,
- y la **remodelación de la Plaza Mayor** (1982-1987).

Este éxito les valió la oferta para *Centros de Salud* en Donostia-San Sebastián (Amara) y Pamplona, no realizados todavía.

En el sector de viviendas, construyen:

- una **vivienda unifamiliar** en *Alkiza*, que estructuran mediante una crujía larga, destinada a habitaciones y dos volúmenes adosados –terraza y garaje– abiertos hacia el espléndido paisaje (1990).
- la **Casa Saracibar** en *Eguaras* (Navarra, 1990-1992).

Xabier Unzurrunzaga

Estrechamente vinculado a la Escuela de Arquitectura de San Sebastián de la que ha sido Director y Catedrático de Urbanismo, Xabier Unzurrunzaga, ha realizado valiosos proyectos:

- el **conjunto residencial** de la calle Madoz en *Zarautz*,
- diversas **viviendas** en *Arrasate-Mondragón*,
- la **nueva estación de Amara** en *Donostia-San Sebastián* (1970).

• Urbanismo

En la especialidad de urbanismo, hay que destacar a varios arquitectos relacionados con la Escuela de Arquitectura donostiarra:

- **Xabier Unzurrunzaga**
- **Iñaki Galarraga**, autor de varios estudios sobre el urbanismo y las ciudades vascas y la **rehabilitación del palacio de Miramar**.[9]

Entre otros arquitectos:

- **Javier Salazar**,
- **Eduardo Artamendi**.[10]

Miguel Oriol Ybarra

Sin especial vinculación con la Escuela de San Sebastián, pero prestigiado por obras realizadas fuera de Euskal Herria, sobre todo en la capital de España donde reside.

Los **EUTG de Mundaiz**. Miguel Oriol Ybarra es autor del bello y expresionista conjunto de pabellones de: los *Estudios Universitarios y Técnicos de Gipuzkoa* (hoy **Universidad de Deusto en Donostia-San Sebastián**). Ésta que parece fue su primera obra (1960), es un edificio complejo construido en los flancos de una colina que desciende hacia el Urumea, donde el arquitecto decidió no nivelar el terreno.

«La planimetría, –se lee en la *Memoria* destinada al certamen– combina formas hexagonales, cuadradas, y otras que son mezcla de ambas, reflejando la irregularidad del terreno tanto en las secciones edificadas como en los desniveles de los pasajes de comunicación entre los bloques funcionales. La intervención reproduce la complejidad de una estructura urbana punteada de un sistema de patios abiertos que distribuyen los diferentes locales, manteniendo la iglesia como punto focal. El conjunto está dominado por el tono arcilloso de los ladrillos. Oportunamente sintonizados con los otros materiales presentes, como la madera, el hierro y el cristal, con un acentuada dinámica de las superficies y un estudio atento de los detalles ornamentales. En las plantas inferiores se crea una especie de textura morfológica fuertemente interrelacionada, compuesta de planos oblicuos que gradualmente se van deshojando dejando emerger las referencias verticales de la torre de oficinas y del campanario de la iglesia».[11]

• Navarra

Escuela de arquitectura de Pamplona

Si de Gipuzkoa pasamos a **Navarra**, donde excelentes arquitectos como *Francisco Javier Guibert* y *Fernando Redon*, herederos en cierta medida del racionalismo de Víctor Eusa, supieron adaptarlo a los nuevos materiales y nuevas técnicas, el primer hecho importante que hay que señalar, como en Donostia-San Sebastián, es la fundación de la **Escuela de Arquitectura de Pamplona** en 1964, dentro de la Universidad de Navarra. De ella han salido, además de los citados Garay, Ustarroz e Iñiguez, una pléyade de arquitectos cuya competencia y modernidad va quedando plenamente justificada:

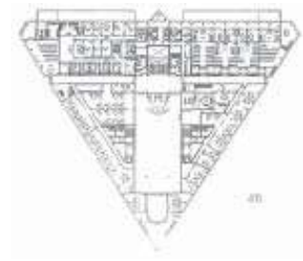
- Fernando Tabuenca,
- Jesús Leache,
- Eduardo de Miguel,
- Alfonso Alzugaray,
- Francisco Mangado.

Francisco Mangado y Alfonso Alzugaray

Manzana de viviendas (184) en *Mendilorri de Pamplona* (1992-94). Obra notable, resultado de la colaboración de estos dos arquitectos, subvencionadas. Supuesto que el proyecto se integra dentro de un complejo urbanístico, los arquitectos tuvieron la intención específica de diversificar los espacios públicos de los privados, salvaguardando su relación, y tratando de preservar una imagen unitaria de la intervención.

«Aparte de una implantación ortogonal, se produce una duplicidad entre las fachadas que dan a la calle comercial, en ladrillo y ordena-





Palacio de Justicia, 1994. Iñaki Aspiazu, Javier Botella.
Ref. gráf.: Vitoria-Gasteiz. Guía de arquitectura, pág. 122





Viviendas de Ajuria, 1977. José Antonio Coderch, Gustavo Coderch, José Erbina, Antón Yeregui, Enrique Guinea y Miguel Mieg Sorozabal.
Ref. gráf.: Vitoria-Gasteiz. Guía de arquitectura, pág. 151



Oficinas de la Hacienda Foral, 1992. José Luis Catón
Ref. gráf: Vitoria-Gasteiz. Guía de arquitectura, pág. 121

6. A. URRUTIA, O.c., p. 531.
7. Obras de J. I. Linazasoro: *Permanencias y arquitectura urbana. Las ciudades vascas de la época romana a la Ilustración*. G. Gili, Barcelona 1978; *Escritos 1976-1989*. Madrid COAM 1989; *Cuatro proyectos recientes*. Madrid COAM, 1990.
8. A. URRUTIA, O.c., 590.
9. Obras de Iñaki GALARRAGA: *Hirien Euskal Herria. Donostia* (La Vasconia de las ciudades),1996.
10. Eduardo Artamendi es autor de *La sombra de Roma*. Bilbao, COAVN, 1996.
11. V. revista *Arquitectura*, n. 87 y 118; v. también M. ORIOL, *Ser arquitecto*

KOLDOBIKA JAUREGI



"Madera".
Ref. gráf.: Escultura vasca en la colección Kutxa, pág. 80



"Esku", 1998.
Ref. gráf.: El Diario Vasco. Boletín especial nº 27, pág. 7



"Torso".
Ref. gráf: Koldobika Jauregi. Galería Arteko



"Asedio".
Ref. gráf.: Koldobika Jauregi. Galería Arteko.



"Homenaje a Jorge Guillén".
Ref. gráf.: Koldobika Jauregi. Galería Arteko.

das en la composición y el alzado que da al patio, que en cambio aspira a una mayor expresividad, gracias a la sinuosa vibración de su epidermis. La distribución interna de las viviendas en los inmuebles de planta cuadrada esta animada por un pozo de luz a toda altura que califica el ámbito del hueco de escalera y de acceso a los diversos apartamentos».[12]

* * *

Nacidos en Navarra, aunque sin especial vinculación con las Escuelas vascas, son dos arquitectos de gran renombre, cuyas obras, por haber ganado fama a nivel internacional merecen ser aquí recordadas: **Sáenz de Oiza**, a quien ya citamos en el capítulo anterior, y **Rafael Moneo**.

JOSÉ RAFAEL MONEO

Lo mismo que de Sáenz de Oiza, de José Rafael Moneo, nacido en Tudela (1937), hay que advertir que casi toda su obra ha sido realizada fuera de Vasconia:

- **Fabrica Diestre**, *Zaragoza* (1964-67),
- **Edificio Bankinter**, *Madrid* (1972-77),
- **Ayuntamiento** de *Logroño* (1973-75),
- **Museo de Arte Romano**, *Mérida* (1980-85),
- **Museo del Prado** (1999-),
- **Catedral de Los Ángeles** (2000), etc.

Lo más importante que Moneo ha hecho en Euskal Herria se sitúa en Donostia-San Sebastián:

- El **Edificio Urumea** (1962-72), es una de las primeras realizaciones de Moneo, en colaboración con **Javier Marquet**, **Javier Unzurrunzaga** y **Luis Mª Zulaica**.

  Ocupa la mitad de una manzana del ensanche donostiarra del siglo XIX. Su planta se diseña en torno a un patio central, y gracias a la separación de las entradas a los diferentes núcleos de apartamentos, permite un desarrollo tipológico extremadamente claro y compacto, mientras que la voluntad de distinguir los ambientes correspondientes a la sala de estar y de aprovechar la vistas del mar y del río, da origen a las bandas ondulantes de sus miradores que es lo que, visto desde el exterior, da carácter a este edificio.[13]

- El **Kursaal**, (1990-99). Moneo desarrolla su propuesta más sorpresiva y sofisticada, más tecnológica, y más arriesgada también. El edificio fue muy criticado al principio pues en el ambiente de la neorromántica Donostia resultaba excesivamente chocante el contraste que aquellos bloques con su seca y desnuda volumetría forman con los edificios de una avenida decimonónica. En el purismo geométrico de esas rocas varadas a la orilla del mar hay algo de parentesco con las cajas metafísicas de Oteiza y los alabastros de Chillida.

  El tiempo va educando la mirada del gran público ante este lenguaje minimalista con el que cualquier visitante se reconcilia cuando se adentra en el paseo que circunda el monte Urgull y con sus bloques de roca pone un límite a los embates del mar Cantábrico.

• ÁLAVA

JOSE ERBINA ARREGUI

Si pasamos a **Álava**, habría que recordar como figura destacada a *Jose Erbina Arregui (1930-2000)*, que ha dejado en la capital alavesa excelentes muestras de su talento:

- la **Casa de la Cultura**,
- las **viviendas Ajuria**.
- **viviendas** en la *calle Ramón y Cajal 1,*
- **viviendas** en la *calle Rioja 22-24,*
- las **oficinas de la empresa** *OFESA* (1067-69), especialmente.

* * *

Facultad de Filología, Geografía e Historia. De la generación posterior, ya en la era democrática, advertimos la misma calidad en algunos centros universitarios de reciente construcción, como la Facultad de Filología, Geografía e Historia (1984-87) de los arquitectos:

- Iñaki Aspiazu Iza (t. 1980),
- Javier Botella Astorqui (t. 1976) y
- Miguel Apraiz Buesa (t. 1972).

ROBERTO ERCILLA ABAITUA

Particularmente relevante por su tendencia a una arquitectura de extrema severidad, casi minimalista, ha sido la obra de *Roberto Ercilla Abaitua (tit. 1976)*. Destaquemos:

- el **Polideportivo de Sansomendi**, en colaboración con varios arquitectos,
- algunas **viviendas adosadas** en la calle San Saturio, 10 de *Vitoria*,
- otros **edificios** premiados en certámenes oficiales en *Bilbao y Vitoria*,
- una **vivienda unifamiliar** en *Armentia* (1991-1992), en colaboración con **Miguel A. Campo**, que se caracteriza por un riguroso reduccionismo y por la expresiva enunciación de los principios tectónicos.

  Situadas las funciones principales en la primera planta, la casa se organiza en base a una precisa escansión plástica en la que los sistemas de comunicación –a las que el aluminio barnizado de blanco confiere una ligereza general de tipo «náutico»– actúan de bisagra en las diversas volumetrías residenciales, en las que se advierte un respeto por las geometrías elementales y por la peculiar expresividad de los muros de cemento armado.[14]

Luis María Uriarte Aldaiturriaga es autor del:

- **Centro de Salud San Martín**, *Vitoria-Gasteiz* (1988-90), que reúne especiales características de originalidad y pragmatismo.

Javier Mozas es el autor de construcción:

- del **Centro Cívico de Arriaga** (1989-1992),
- del **Centro Polideportivo Ariznabarra** (1993).

Equipos de arquitectos. Otras realizaciones notables en Vitoria-Gasteiz se deben a equipos de arquitectos, a veces de distintas generaciones:

En el **Centro Cívico Judiz Mendi** (1985-89) colaboraron:

12. A. PIZZA, *Guía de la arquitectura del siglo XX*. Ed. Electa, pp. 84-85.
13. M. de ARSUAGA y L. SESE, *Donostia-San Sebastián. Guía de arquitectura.* COAVN,1996, p. 173.
14. A. PIZZA, O.c., pp. 74-5.

- J. Ramón Castillo Sanz,
- Carlos Muñoz Alesanco,
- Fernando Ruiz de Ocenda e
- Iñaki Usandizaga.

En el **Edificio de la Hacienda Foral** (1989-92) en el que la arquitectura se adapta suavemente al desnivel del solar, intervinieron:

- Miguel Ángel Campo,
- José Luis Catón Santarén y
- Roberto Ercilla Abaitua.

3.

■ Dos generaciones de escultores

Al grupo de escultores de los años 50, aglutinados por un común ímpetu de ruptura con el realismo figurativo y la pretensión de constituirse en una «Escuela Vasca» siguió una generación muy ligada con ellos en cuanto al afán rupturista y a la libertad en el uso de materiales y de técnicas.

Tras esta generación, el fracaso de las tentativas de una rigurosa Escuela Vasca y la profesionalización lograda mediante una formación superior en Escuelas universitarias ha dado como resultado la imposibilidad de reducir sus obras a un común denominador. Lo que hoy salta a la vista es la búsqueda, casi obsesiva, de la originalidad, eligiendo cada artista su material y su técnica y su personal modo de expresarse.

En los escultores que alcanzan la madurez en los años 70 aún se perciben resonancias directas de la obra de Oteiza y de Chillida; pero, a éstos sucede otra generación de jóvenes más emancipados, aunque quizá en sus declaraciones y manifiestos no puedan olvidar al polémico profeta que fue el escultor de Orio.

Por los años Setenta la efervescencia artística alcanza un grado extraordinario, y es fruto –no hay que olvidarlo– de la calidad estética y dinamizadora de la generación anterior. Aunque cerrada a los dos años de su apertura, la *Escuela de Deba* sembró ideas y enardeció voluntades. Después de Deba siguieron otros intentos de resucitar lo fenecido (*talleres* en *Aia* y en *Soraluze*); y finalmente se va logrando estabilidad en centros que van a ser fecundos. Se funda *Arteleku* y la *Escuela de Bellas Artes de Bilbao*.

Los nuevos caminos del arte. Desde que se inicia la autonomía política en un estado democrático, van surgiendo nuevas y numerosas hornadas de profesionales de la pintura y la escultura que se caracterizan por:

- un alejamiento, a veces total, de la figuración (salvo excepciones como Nagel, Zugasti y algún otro),
- un progresivo distanciamiento del problema *forma-espacio* (sustancial para la generación anterior),
- un acercamiento audaz al enigma sugerente de la materia,
- una cierta indiferencia, como decimos, a la idea (antes aglutinadora) de la pretendida «Escuela Vasca»,
- la dispersión consiguiente de tendencias, y
- la apertura a corrientes vanguardistas importadas del extranjero, especialmente en la línea del minimalismo y del conceptualismo.

Antonio Oteiza

Antes de hablar de jóvenes artistas que intentan abrir caminos cercanos a la abstracción, y que más o menos se consideran discípulos de Oteiza, es obligado recordar la obra de *Antonio Oteiza (Donostia 1926),* hermano menor de Jorge, capuchino y artista, una versión moderna de aquellos antiguos «milagros de la naturaleza» en los que el sentido del misterio se revelaba en una admirable fusión de arte y religión.

Sus primeras obras han quedado prácticamente desconocidas para el gran público y para los críticos y, desde luego, para los marchantes, un sector que, como fácilmente se comprende, le ha tenido al artista sin cuidado.

Antonio Oteiza es un filósofo de su quehacer artístico, como su hermano Jorge, pero fuera de esa coincidencia, Antonio, en sus confesiones y en sus cerámicas, ha alcanzado tal profundidad mediante una vida entregada a la contemplación espiritual y al servicio misionero (en la región del Amazonas y en varios países latinoamericanos), que no ha necesitado asimilar lecciones de su hermano.

Antonio ha creado su propio lenguaje. Si el itinerario vital de Jorge fue hacia la abstracción, el de Antonio ha sido el inverso. Es la visión y el contacto directo con la naturaleza los que le han hecho sentir su misterio. Quien contempla sus obras ve claro que nunca renunciará a ese enriquecedor contacto con la historia y la vida del hombre: el hombre con sus hábitos y sus pasiones, sus oficios, el arte, el deporte, todo lo que es humano solicita su mirada interior. Sobre todo, el mundo de lo religioso: Cristo, la Virgen María, los santos.

Oteiza domina a la perfección el modelado del barro, y está enamorado de ese material. No le importan las grandes dimensiones.

Series. En sus pequeñas cerámicas ha elaborado series sobre diversos temas siempre humanos:

- Lope de Aguirre,
- las reflexiones de Huarte de San Juan en su *Examen de los Ingenios*,
- la música de Pablo Casals,
- las «fioretti» de San Francisco de Asís,
- las aventuras de Ignacio de Loyola, cuya *Visita a la Virgen de Aranzazu*, (trasladada al bronce en gran formato), es una de las obras más logradas y elocuentes de su estilo.

Los recursos expresivos y formales de Oteiza son originales:

- la *figura* deformada sintéticamente,
- la *proporción* entre las figuras y su espacio,
- el *gesto* máximamente elocuente,
- y la *distancia* abierta entre los personajes efigiados en un mismo panel.

El resultado es siempre una acertada síntesis de forma y de expresión.

Ángel Garraza



"Bikua" (dos elementos).
Ref. gráf.: Museo de Bellas Artes de Alava, pág. 118



"Lauaxeta" (Homenaje al poeta Lauaxeta). Ángel Garraza.
Ref. gráf.: Museo de Bellas Artes de Alava, pág. 118

Miguel Ángel Lerchundi



Antología de su obra.
Ref. gráf.: Pintores y escultores vascos de ayer, hoy y mañana 22, pág. 272 a 274



Antología de su obra.
Ref. gráf.: Pintores y escultores vascos de ayer, hoy y mañana 22, pág. 272 a 274



Antología de su obra.
Ref. gráf.: Pintores y escultores vascos de ayer, hoy y mañana 22, pág. 272 a 274



Antología de su obra.
Ref. gráf.: Pintores y escultores vascos de ayer, hoy y mañana 22, pág. 272 a 274



1.- "Zeharki". Donostia-San Sebastián. José Ramón Anda. 2.- Escultura de Ipousteguy. Museo de Bellas Artes de Vitoria-Gasteiz. 3.- Escultura en el Parque de Irubide. Pamplona. José Ramón Anda. 4.- "Estudio académico". José Ramón Anda. 5.- "Tensión". Xabier Laka. 6.- "Pareja dialogando". Xabier Laka. 7.- "Tótem" en Intxaurrondo. Donostia-San Sebastián. Koldobika Jauregi.



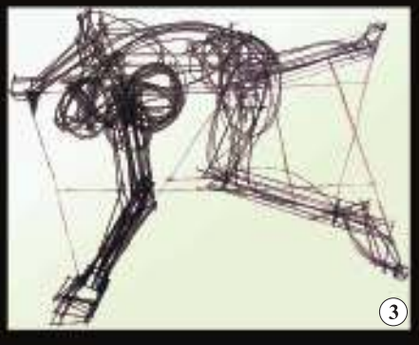
1.- "Pareja". Campo Argote. 2.- "Articulación flotante", 1988. Aizkorbe. 3.- "Figura apoyada en el suelo II". Zugasti. 4.- "Ediles" en Zubieta. Donostia-San Sebastián. Mendizabal.
5.- "Acero corten". Andrés Nagel. 6.- Mixta y plomo sobre poliéster y fibra de vidrio. Andrés Nagel.
7.- Mixta, óleo y plomo sobre poliéster y fibra de vidrio. Andrés Nagel.



1



2

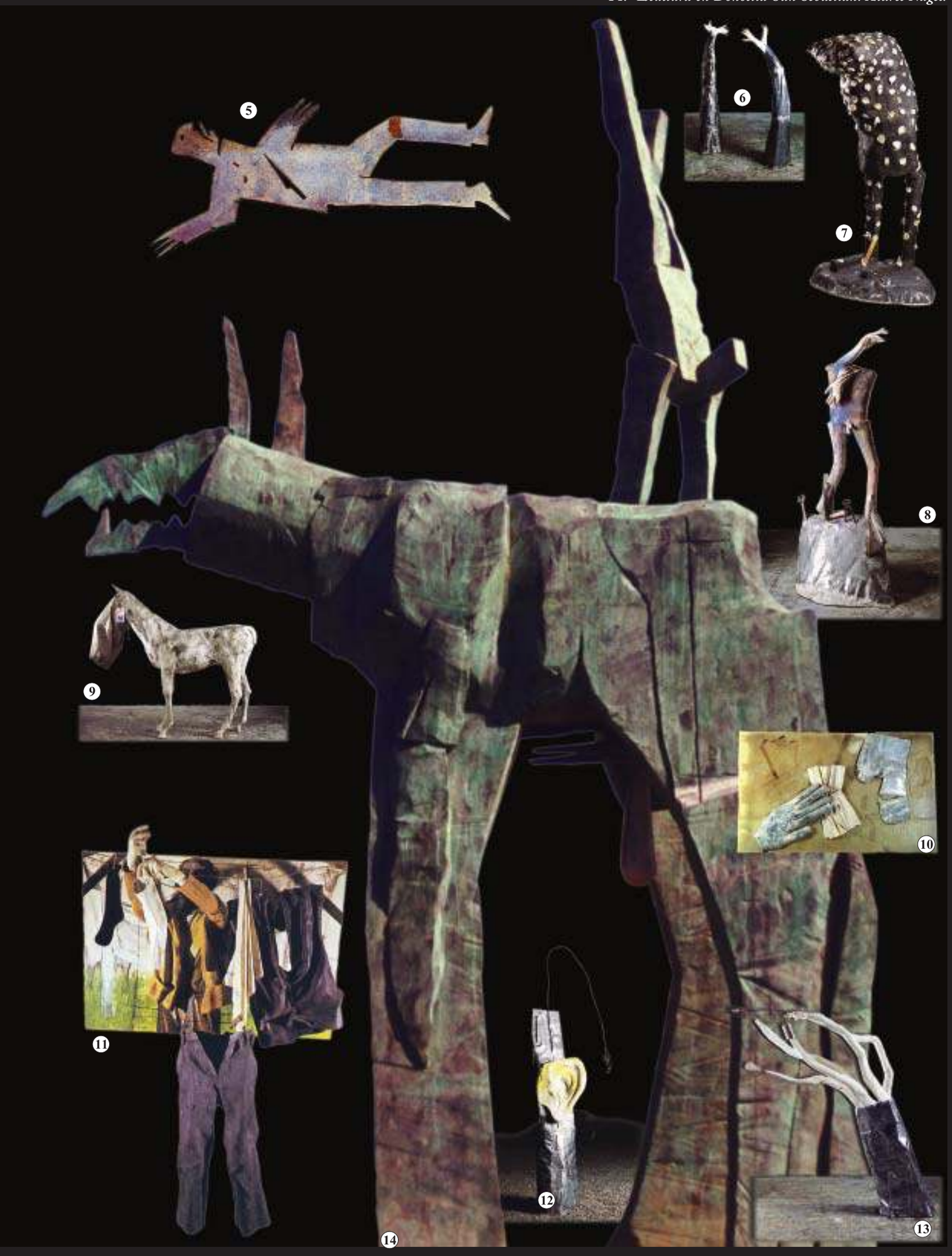


3

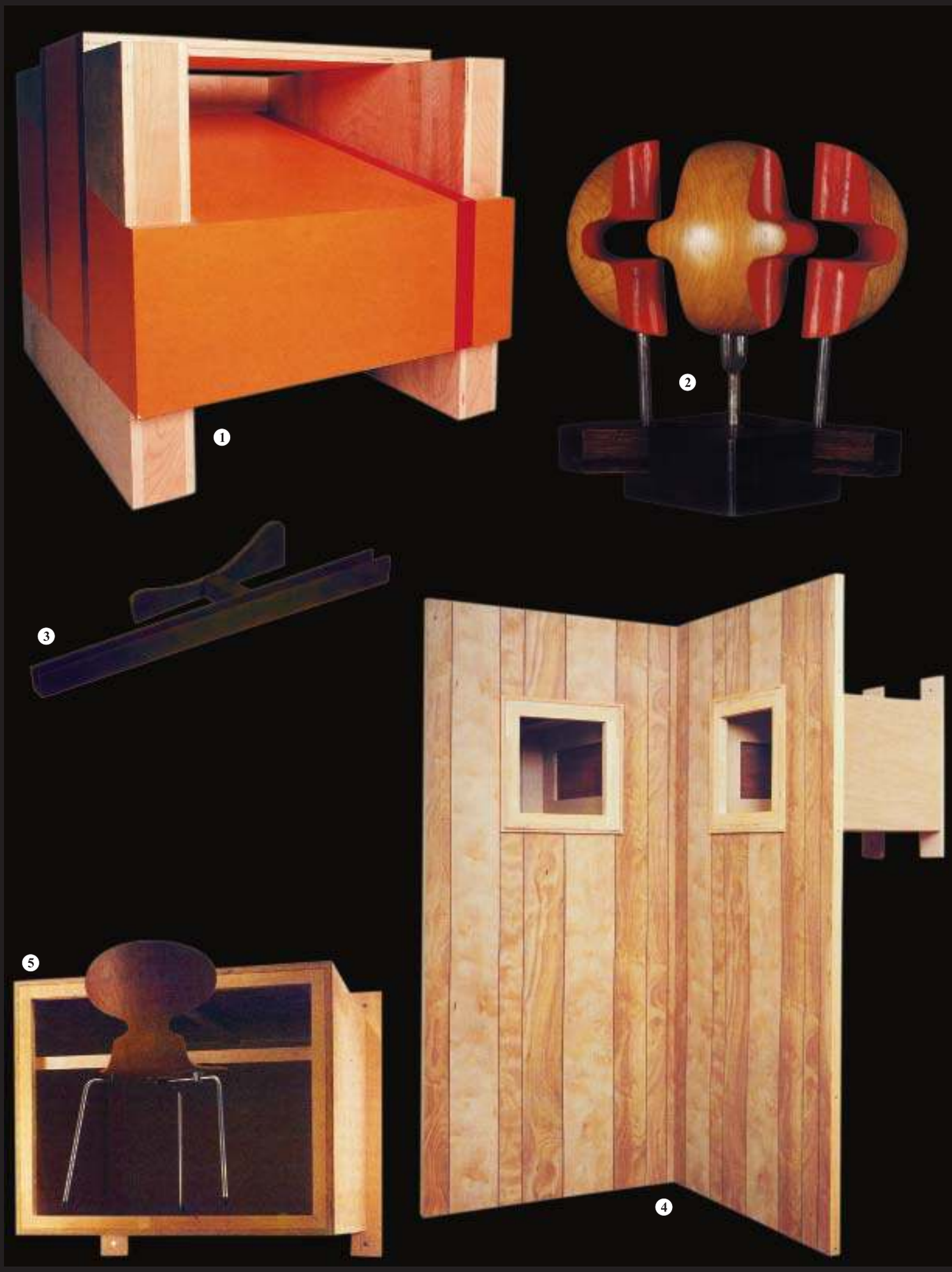


4

8.- Mixta, óleo, plomo, herramientas sobre poliéster y fibra de vidrio. Andrés Nagel. 9.- Mixta y óleo sobre poliéster y fibra de vidrio. Andrés Nagel. 10.- Mixta y cinc sobre poliéster y fibra de vidrio. Andrés Nagel. 11.- "Figura colgando ropa". Andrés Nagel. 12.- Técnica mixta, óleo, plomo, alambre, pelos sobre poliéster. Andrés Nagel. 13.- Mixta, plomo y objetos sobre poliéster y fibra de vidrio. Andrés Nagel. 14.- Escultura en Donostia-San Sebastián. Andrés Nagel.



1.- "Red Strype", 1991. Pello Irazu. 2.- "Borobila iru zatitan", 1975. Anda Goikoetxea. 3.- "Relovido y protegido". Pello Irazu. 4.- "Bastardo" (retrato) 2, 1992. Txomin Badiola. 5.- "Recent Family Plot", 1992. Txomin Badiola.



6.- "Piedra-Madera-Hierro". Lertxundi. 7.- "S. T. II", 1988-1991. Anda Goikoetxea.
8.- "Ez gaituzte aita-amak kondenatuko". 1994. Pello Mitxelena. 9.- "Estética del corte". Mikel Cristti.
10.- "Xixtezko goitzu, 1990". José Ramón Anda.



ANTONIO OTEIZA



"Jesús".
Ref. gráf.: Antonio Oteiza en el D.E.M., pág. 25



"La aventum".
Ref. gráf.: Pintores y escultores vascos de ayer, hoy y mañana 22, pág. 113



"Pau Casals".
Ref. gráf:
Antonio Oteiza
en el D.E.M., pág. 55



"El violinista".
Ref. gráf.: Pintores y escultores vascos de ayer, hoy y mañana 22, pág. 113



"Ascensión a los cielos".
Ref. gráf.: Antonio Oteiza en el D.E.M., pág. 26

Cristo triunfador, con el brazo izquierdo sujeto a la cruz y el derecho alzado en alto con ademán de victoria, merecería tener su versión en bronce para colocarla en cuaquier ábside de nuestros lugares de culto.[15]

JEAN-ROBERT IPOUSTEGUY

Perteneciente también a esa generación de los artistas reconocidos por la crítica es también *Jean-Robert Ipousteguy (1920)*, el único escultor de Iparralde que ha ganado premios internacionales.

Como pintor en sus comienzos realizó:

- frescos en la iglesia de *Saint-Jacques de Montrouge*.

Como escultor, (se pasó a las tres dimensiones en 1949, instalándose en Choisy-le-Roi) adoptó:

- primeramente formas geometrizadas de tendencia abstracta,
- luego se pasó a la figuración con un realismo barroco y alucinatorio, abordando toda clase de temas, con un lenguaje en el que dominan las formas planas y convulsas, integradas en medio de elementos extraños, pero siempre buscando un cierto monumentalismo expresionista.

Tiene obras:

- en el Hospital de Grâce (París),
- en el atrio del Palacio de Congresos de Berlín.

* * *

Volviendo a Euskadi-Sur, y centrándonos en las nuevas generaciones, empezaremos por los más próximos a los promotores de la llamada Escuela Vasca.

JOSE RAMÓN ANDA GOIKOETXEA

Hijo de un ebanista navarro, *José Ramón Anda Goikoetxea (Bacaicoa 1949)* se forma y se educa en el taller paterno, estudia cuatro años en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, viaja a Italia y el contacto con los artistas del Renacimiento es determinante para su obra futura. Desde 1975 expone en diversas ciudades. Hacia 1978 se siente seducido por los modelos abstractos de Oteiza, y se dedica al análisis de la masa en el espacio interior.

En su repertorio empiezan a aparecer esferas introducidas en moldes prismáticos de los que no es posible escapar:

- *plásticamente* es un juego de volúmenes contradictorios –lo rectilíneo contra lo esférico,
- *simbólicamente*, es el esfuerzo vano por liberarse de una situación de enclaustramiento y de asfixia.

Anda Goicoetxea ha realizado **maquetas**:

- de madera para estelas funerarias en piedra,
- de planos ondulantes para ser ejecutados (a gran escala) en piedra o en alabastro.

Formas puras. Le interesa preferentemente la forma limpia y escueta y para ello pule al máximo su material. Adora la belleza de los cuerpos platónicos, pero sabe usarlos y elaborarlos evitando la mudez del minimalismo. Contemplando los artefactos de José Ramón Anda, le viene a uno el recuerdo de un Boticelli o un Piero della Francesca, como su:

- *Ventana palladiana* del Museo de Arte Contemporáneo de Madrid.
- *Monumento de Ondarreta*, la misma pureza plástica rezuma el monumento de Ondarreta, con el que el escultor ganó el Premio del Ayuntamiento: tres columnas que parecen cilíndricas y no lo son, que parecen paralelas y no hay tal.

Objetos útiles. Después de esas etapas de culto a la geometría pura y desinteresada, Anda abordó **el mundo de los objetos útiles**, y se pone a fabricar *sillas* que nos obligan a contemplarlas largamente antes de sentarnos, o *mesitas* que nos emocionan antes de atrevernos a colocar sobre ellas el plato o el cenicero.

Anda Goikoetxea es uno los más representativos de nuestra escultura vasca de hoy por ese amor de las formas puras que, en su aparente silencio, resumen el arte difícil de lograr el máximo de expresión con el mínimo de medios.

FAUSTINO AITZKORBE

Faustino Aitzkorbe (*Olloki, Navarra, 1948)* cultivó el dibujo y la pintura desde su primera juventud, hasta que descubrió su vocación a la escultura. Como Anda Goikoetxea, Aitzkorbe ama las formas bien pulidas; en madera y en metal. Oteiza le previene contra la tentación de la «belleza». Pero el escultor navarro no puede prescindir de la perfección formal. Sus esculturas no tienen argumento figurativo ni narrativo, pero están hechas para ser contempladas como objetos bellos y expresivos por sí mismos, y para ocupar el paisaje con el mismo derecho que un ciprés o un madroño.

Algunas obras conservan reminiscencias de las tallas de Néstor Basterrechea, con una sensible preferencia por los planos curvos:

- sus maclas,
- sus «dólmenes» de madera,
- sus «columnas».

Cuñas. Lo más característico de Aitzkorbe son sus *composiciones dinámicas* de **cuñas**. «Bellas maderas –sentencia Oteiza– con episodios de cuñas que penetran y mueren por un momento en el lugar señalado para el ataque, formas frutales de las cuñas que renacen en vuelos de regreso para rectificarse en nuevas acometidas, buscando puntos más vulnerables».

ANGEL GARRAZA

Navarro también, *Angel Garraza (Allo, 1950)* salido de las Escuelas de Bellas Artes de Pamplona y Bilbao, lleva su investigación por los cauces técnicos de la cerámica. Se compró un horno y montó su taller en Algorta. No le interesa el vaciado. Lo que le seduce es el barro cocido, ostentando su sólido volumen de pieza-bloque. Con la cerámica combina a veces la madera –roble, encina o castaño– Le apasiona estudiar las reacciones de un material, uniéndolo y relacionándolo con otro material de diversa naturaleza. Es consciente de que el elemento natural, la madera, se deja trabajar más fácilmente; el elemento artificial, el

barro es más indócil, más sorpresivo, más inesperado. De ahí el riesgo y la aventura del artista. «Dejo que la materia hable, respire, dé vida a la obra final». La obra termina de gestarse cuando se le añade el factor color, con su timbre y su tono.

En la Cámara de Comercio de Bilbao, Garraza es autor de varios **murales cerámicos**, en los que la evocación expresiva se somete a la sobriedad del medio arquitectónico; luego, el hermetismo se ha ido agudizando.

Sitios y lugares. En estos últimos años, obtenido el premio en un concurso para decorar el museo-jardín del nuevo Palacio Euskalduna, Garraza ha colocado, junto al anfiteatro, su escultura **Sitios y Lugares**, dos enormes piezas de cerámica con estructura de hormigón, en rojo y negro. El visitante se pregunta: "¿Qué pueden significar estos artefactos simples e inútiles?" Hay un cierto conceptualismo (de impronta oteizana) con el que el artista parece sentir el vértigo de la exhibición del puro significante sin pretender expresión ninguna.

Cristina Iglesias

La personalidad de *Cristina Iglesias (Donostia 1956)* se caracteriza por el contraste entre su celebridad en el extranjero y el desconocimiento de su obra en su propia tierra. Ha vivido casi siempre fuera de Vasconia. Estudió dibujo y cerámica en Barcelona (1977-79), luego pasó a la Escuela Chelsea de Londres (1980), donde completó su formación e inició una tarea que tuvo en seguida una proyección internacional. Ha expuesto en Londres, Burdeos, Düsseldorff, Berna, Venecia y otras capitales europeas.

En sus obras, siempre abstractas, hay una preferencia por poner en juego a la naturaleza, con una exhibición de materiales que rozan el *minimal* pero que adquieren una dimensión fantástica si se las ve integradas en sus «instalaciones», en las que tienen parte esencial los elementos del entorno natural. Cristina Iglesias ha practicado también la serigrafía y los medios audiovisuales.

* * *

Un elenco completo de los jóvenes escultores de este período incluiría a varios nombres que pueden servir de puente entre los discípulos de Oteiza y los de la generación joven que ahora alcanzan la madurez:

- **José Ángel Lasa** *(Legorreta 1949)*, cuyo impulso inicial lo recibió ante la obra de Oteiza en Arantzazu, y cuyo empeño esencial es arrancar expresión a la artesanía de la madera.
- **Miguel Ángel Lertxundi** *(Ondarroa 1951)* es otro entusiasta de los materiales y de la potencia expresiva y poética que se les debe atribuir cuando se les relaciona en un solo conjunto: «Piedra, madera y hierro convergen, acumulativamente las más de las veces, en un proceso complejo y difícil, arriesgado y ambicioso».
- **Xabier Laka**. Especialmente, uno de los más conscientes y estimulantes operarios del taller de Aia, colaborador de Reinaldo López que debió de ser su principal fundador. Al fracasar el proyecto de Aia, por su romanticismo, su falta de ayudas financieras y su carencia de base ideológica y estética (su objetivo se concretaba en el aprendizaje del oficio y el cruce de ideas viviendo en común), Laka llevó sus bártulos a Soravilla donde fundó un taller educativo. Sus estudios en Ciencias Económicas le debieron de dar una sensibilidad especial para la belleza de los cuerpos platónicos, y de ahí sin duda procede una tendencia irrefrenable hacia un neoclasicismo de las formas. Para renovarse se fue a Londres y estudió en la St. Martin School of Art.

No puede negarse belleza formal a sus esculturas a base de óvalos de mármol apilados:

- *La casa del poeta* (1990),
- *El dilema de Unamuno* (1991),
- *Inhabitable* (1991).

En obras más recientes exhibe un formalismo constructivista y un elementalismo geométrico casi irritante», solo aliviado por la coloración añadida al material, «apartándose así de la levedad e inconsistencia del arte posmoderno más efímero».[16]

- *Zelaian* 1993,
- *Zumaia* (*De locos furiosos*) 1993.

Es natural que en esta generación de escultores nacidos en los años 50 haya algunos que muestran una notable emancipación respecto a las ideas de Oteiza, aunque en un principio se hayan sentido fascinados por la personalidad del artista de Orio e incluso influenciados por su «magisterio».

Aitor Mendizabal

Así como debió de ocurrir con el donostiarra *Aitor Mendizabal (1949)*, este joven escultor vivió su niñez en Venezuela de donde regresó para descubrir sus raíces vascas. Pasó por el taller de Aia; y en cuanto alcanzó su primer premio lo invirtió en un viaje a Italia donde, durante ocho años, complementó lo vasco con lo mediterráneo. Los modernos maestros italianos, (Marino Marini, en particular) le dieron ese sentido de la forma que se patentiza en sus primeros:

- *torsos* y
- *máscaras*.

Pero en su pasión por lo fragmentario (en sus torsos de bronce abandonados en orillas marinas, o adheridos a las columnas de acceso a un teatro de Azkoitia) apuntaba ya un gusto moderno por lo inacabado, lo metamórfico y lo totémico, así como la fascinación por las texturas de una materia erosionada o en fase de búsqueda formal. En algunas de sus obras este artista parece abordar la antítesis entre lo geométrico y lo orgánico para hallar la síntesis en el símbolo (esos árboles de hierro o de granito, lisos como conceptos puros).

Puertas. Su inquietud reciente se ha volcado en la idea de las *puertas*, monumentos que el artista diseña conjugando geometría, fragmentariedad y simbolismo.

Su monumento a los famosos **Ediles de Zubieta** que decidieron la inmediata recons-



"Gernika 5". Madera. Xabier Santotxena.
Ref. gráf.: Escultura vasca en la colección Kutxa, pág.90

Xabier Laka



«Maternidad». Mármol rosa.
Ref. gráfica: Archivo Iñaki Aguirre.



«Kikildua». Mármol.
Ref. gráf.: Escultura vasca en la colección Kutxa, pág. 83



"Persona abatida". Faustino Aizkorbe.
Ref. gráf.: Pintores y escultores vascos de ayer, hoy y mañana 22, pág. 253

15. Sobre Antonio Oteiza, v. V. V., *Antonio Oteiza en el D. E. M. Erakusketa*. Diput. Foral de Gipuzkoa, 2002.
16. C. MARTINEZ GORRIARAN, *Nosotros los Vascos, Arte*, t. V., p. 182.

DORA SALAZAR







BAROJA COLLET



"Araña"
Ref. gráf.: Galería Arteko, pág.



"Tijeras".
Ref. gráf.: Archivo Ostoa.



"Viaje indeterminado".
Ref. gráf.: Galería Arteko.

trucción de San Sebastián tras el incendio de 1813, lo forman dos puertas simbólicas alzadas en la donostiarra Plaza de Irun, evocadoras del enlace entre dos momentos de la vida de una ciudad: en una puerta, llamada «Zubieta», se integran restos de un monumento anterior, conmemorativo de la famosa «firma de Zubieta»; la segunda, completamente abstracta, evoca el «futuro».

ANDRÉS NAGEL

Inclasificable y originalísimo, el donostiarra *Andrés Nagel (1947)* es reconocido ya en el extranjero (exposiciones en París, Chicago, Los Angeles...).

Es un artista figurativo y esencialmente proteico: intercambia el dibujo y la pintura con el grabado y la escultura.

Ha investigado sobre materiales poco usuales, como el zinc y el plomo; pero no parece interesarle la naturaleza del material por sí mismo.

Lo que le absorbe son las sugerencias que recibe de los objetos y personajes de su entorno cotidiano. Imagina fantasmas, observa la realidad para distanciarse de ella con humor o sátira, o exhibe con intención simbólica cuanto halla a mano (sogas, sábanas, vestidos, objetos cotidianos) y todo lo pasa por el filtro de la ironía. A tales engendros les pone títulos extraños, pero él mismo advierte que tales nombres no pretenden referirse a determinados argumentos; son solo denominaciones gratuitas para saber de qué pieza se está hablando.

Por otra parte, es un adicto a la figuración, y reniega de un arte abstracto cuya larga duración ha sido nociva para el arte, pues «ha anulado la posibilidad de ver lo figurativo como una cosa creativa».

JOSÉ ZUGASTI

El eibarrés *José Zugasti (1952)* aprendió bien todo lo que podía darle la Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde se licenció. Es un excelente dibujante-pintor que, tras una pertinaz y progresiva búsqueda de elocuentes texturas en la pintura (collages de madera, de polvo pómez, de telas, espejos, carbón prensado, etc.), siente la necesidad de expresarse en la tercera dimensión. El impacto que recibe ante obras de artistas como Giacometti o ante monumentos erosionados por el tiempo le obligan a plantearse interrogantes que superan el simple culto a la forma. Instalado en Donostia en 1982, empieza a buscar una síntesis entre el respeto a la figura humana y el interés por la materia. Acepta el desafío de abordar la figura despojándola de toda carnalidad y utilizar el material más desprovisto de masa.

Sus varillas de alambre, de plástico o de cuerda le bastan para sugerir formas y volúmenes: extrañas síntesis de recuerdos de hombre y de presencia de aire. Zugasti demuestra que ese lenguaje no está exento de potencialidad expresionista; y entre sus obras pueden verse personajes hundidos en el sillón o en el lecho, o apoyados en el muro, como sumergidos en una invalidez consustancial al hombre.

- «*A la deriva*». Muy recientemente ha colocado, en la explanada del Palacio Euskalduna, su obra *A la deriva*, compuesta por 42 tubos de acero de forma elíptica entrelazados, que rememoran la actividad industrial y subrayan la importancia de la ría en la evolución de la Villa.

PABLO DONEZAR

Pablo Donezar (1948) Se colocó en postura más vanguardista, adoptando el carácter efímero y postmoderno de las «instalaciones». Le seduce más el montaje que la labra formal.

Pero hay que reconocer que en sus

- **objetos de madera** (1987),
- y en las **pinturas** exhibidas en San Telmo (1990) hay un fino sentido de la belleza formal en su más extrema depuración. En esa ocasión, Donezar quiso evocar la destrucción de San Sebastián en 1813 con un sorprendente y original montaje de objetos, desechos materiales, espacios y colores.

Es claro que a Donezar no le importa la obra firme y resistente que pueda pasar al museo público o la colección privada, sino el *assemblage*, sorpresivo y evocador al mismo tiempo, el quita-y-pon, esa escenografia de paneles *decorados* con collages abigarrados, maderas limpias, fotos, restos de juguetes infantiles, etc. Todo ello no exento de un hálito de poesía y simbolismo, como se ve en sus recientes **series** (1995) de formas en cobre o en aluminio pintado, que parecen metáforas de la levedad de nuestra existencia.

A Donezar no le importa tanto dejar *obras* cuanto provocar *experiencias*. Su escultura va destinada a personas sin prisa, provistas del don de la atención, capaces de sentir la poesía que nuestro contacto con los objetos vulgares de la vida ha destilado en la alquitara de la memoria.

TXOMIN BADIOLA

Es quizá el más intelectualizado de los artistas vascos de la última generación. *Txomin Badiola (Bilbao 1957)* empezó pintando, estudió en la Escuela de Bellas Artes de Bilbao y ha sido profesor de la misma Escuela. Siguiendo rutas oteizanas –la depuración de las formas en el espacio y el vaciamiento de las masas–, entró en el arte *minimal*, un modo de investigación racional de las relaciones entre los objetos más simples con el espacio en torno.

Badiola no pretende hacer «arte vasco» –el *minimal* es una experimentación universal–; probablemente ni siquiera pretende hacer «arte» Tampoco le importa el material por sus misteriosas y poéticas evocaciones, sino el simple artefacto como ente abstracto y conceptual. Empieza suprimiendo el color, luego rompe el marco, jugando con la pared sobre la que se proyectan los objetos geométricos simples, estudia sus relaciones con el plano y el espacio, buscando el lenguaje más sintético y racional.

Se trata de problemas de situación y de relación que el artista se plantea menos con los ojos que con el intelecto; y que el observador debe captar no tanto visual cuanto conceptualmente. La intervención del artista debe ser mínima. Ver y estudiar un objeto en el mun-

do, un objeto geometrizado, para que despierte el mínimo de evocaciones afectivas, y permita la captación de las leyes elementales: gravedad, energía, tensión.

Una reciente exposición de su obra de los últimos diez años, en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, ha mostrado a qué extremos de búsqueda de la extrañeza y el asombro ha llegado el artista vasco, reuniendo en varias salas, un amasijo de objetos en los que se funden las corrientes más vanguardistas, el objetualismo, el deconstructivismo, y el conceptualismo. Pero ¿estamos en el sagrado campo del arte o en el campo santo de su sepelio?

Koldobika Jáuregui

En contraste con la levedad de los engendros de Zugasti y con la fugacidad de los montajes de Donezar (confirmando esa actual dispersión de tendencias a la que nos hemos referido), y el conceptismo de Badiola, *Koldobika Jáuregui (Alkiza 1959)* prefiere el peso, la masa, los volúmenes. También le interesaba, al principio, dejar evidente la huella de la gubia y el cincel sobre la madera y la piedra.

Koldo es un técnico autodidacta; ha obtenido premios y becas que él ha sabido invertir en trabajos cada vez más ambiciosos y audaces. Posee un ojo certero para el dibujo, pero no le importa la perfección formal y mucho menos la tersura de las superficies.

- Sus *Caballos*, a medio hacer, se encabritan para gritarnos que tan importante como ellos es la madera de la que están fabricados y las tuercas y chapas metálicas que aseguran su estructura. El impacto de valentía y grandeza que acusan algunos de sus caballos le proporcionaron invitaciones a exposiciones en el extranjero (Yasna Polana, en Bulgaria) y encargos de **monumentos de piedra** al aire libre, como:
- el de Pablo Solozabal en Deba,
- el de la Plaza Vieja de Zumaia,
- el de Pasajes San Pedro,
- o en la plaza circular de Intxaurrondo, el de las formas caballinas emergentes del monumento-columna.

A veces a Koldo le revienta la vena de la ironía, como en:

- sus *Meditaciones Barrocas* que se expusieron en la iglesia de San Agustín de Azpeitia en el V. Centenario de Ignacio de Loyola,
- *la empalizada de robles pulidos* con la que sarcásticamente cerró el solemne balcón del Ayuntamiento de Legorreta.

En una fase reciente, y tras una larga estancia en Alemania, Jáuregui eligió como materia preferida la madera quemada y dorada, una nueva técnica que surgió en él tras una reflexión sobre «el paso del tiempo, el desgaste, la erosión y el propio envejecimiento de uno mismo».

Juan Luis Baroja Collet

Residente en Eibar desde 1964, especializado en el arte del grabado y profesor de artesanía en Deba, *Juan Luis Baroja Collet (Le Creusot 1957)* es el creador de imponentes y aparatosos cacharros de madera y hierro que provocan en el espectador la inevitable pregunta sin respuesta: «¿Para qué sirve ésto?». Contra la tendencia a las «instalaciones», a la exhibición efímera de objetos, Baroja nos abruma con sus series:

- de gongs,
- de cajas de Pandora,
- de refugios que no protegen nada,

Son obras que le valieron el Premio de Escultura «Pablo Gargallo» de Zaragoza, obras trabajadas con una perfecta técnica.

En la triangular dialéctica entre materia-forma-concepto, es éste último el que resulta intrigante ante las máquinas de Baroja; es el concepto el que nos obliga a detenernos ante el enigma del símbolo.

María José Lacadena

Si los armatostes de Baroja Collet inducen conceptos de fuerza y virilidad, con las figuras de *María José Lacadena (Orio 1957)* entramos en el jardín de lo femenino y lo lúdico.

Estudió en Barcelona, se licenció en Bilbao, pasó por Arteleku y ha ganado diversos premios.

Se inició diseñando formas simples analizando las posibilidades de las líneas y las formas geométricas en el espacio plano, pasando luego al de las formas sólidas y tridimensionales.

Su sensibilidad es especialmente aguda para la calidad de los diversos materiales cuando se ven envueltos en mallas finísimas. Esta sensibilidad la indujo luego a experimentar materiales con sugerencias orgánicas, núcleos que parecen irradiar vida y dinamismo, formas extremadamente simples y juguetonas que evocan realidades ocultas o mundos de fantasía.

* * *

El gran número de jóvenes artista salidos de las Escuelas de Bellas Artes y su variedad de apetencias y de rutas elegidas harían interminable este capítulo si quisiéramos dar una referencia de todos ellos. Algunos son profesionales de la enseñanza, otros han preferido buscar fortuna en el extranjero, y casi todos han ido evolucionando en su quehacer artístico de tal manera que no es posible definir su obra en pocas líneas.

Imanol Agirre Arriaga

Es otro de los miembros del taller de Aia, en su **serie Bernini**, investigó la naturaleza especial de los pliegues de la escultura barroca, relacionándola con las perforaciones y canales característicos de la escultura moderna; con lo cual dio a los impenitentes entusiastas de la figuración y de la historia, una lección de por dónde debe ir la mirada moderna que busca la belleza formal.

Pero también ha ensayado otros caminos: el pop art, el hiperrealismo y el arte conceptual.[17]

En esta última generación pueden verse toda clase de tentativas de vanguardia, frecuentemente con rápida sustitución de unas por otras.

Andrés Nagel



Mixta óleo y cinc sobre poliéster y fibra de vidrio, 1995.
Ref. gráf.: Fuera de Servicio. Andrés Nagel, pág. 44



Mixta, óleo, plomo, hierro sobre poliéster y fibra de vidrio, 1996.
Ref. gráf.: Fuera de Servicio. Andrés Nagel, pág. 42



Sin título.
Ref. gráf.: Andres Nagel pág 36.



«Leire». Joaquín Fraile.
Ref. gráf.: La pintura en Álava, pág. 225



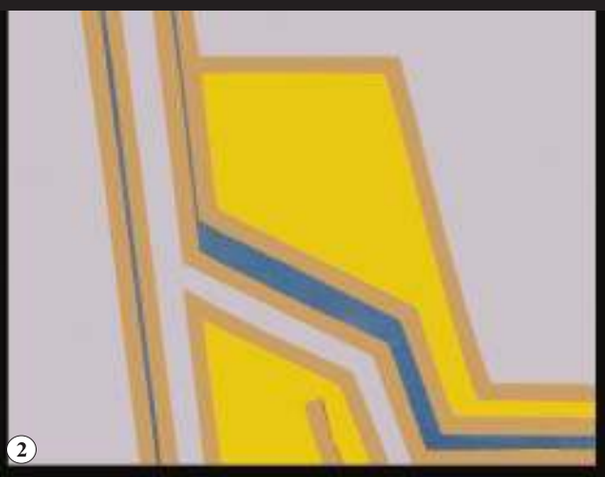
«La barca roja». Francisco Javier Vizcarra.
Ref. gráf.: La pintura en Álava, pág. 222

17. Id. P. 180.

Variaciones del Abstraccionismo



1



2

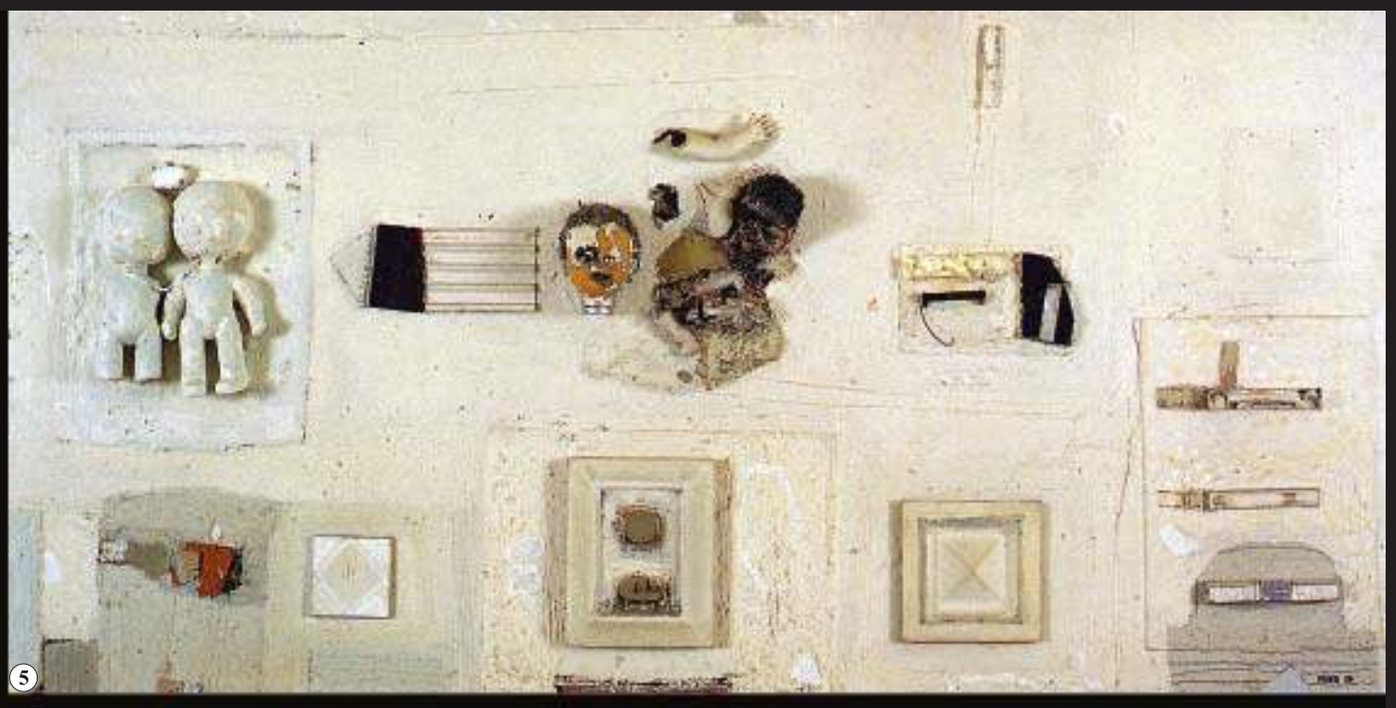


3



4

1.- "Pintura", 1979. Santos Iñurrieta. 2.- Sin título, 1972. Javier Urquijo Arana. 3.- "Pueblo". Francisco Javier Vizcarra. 4.- Sin título, 1981. Santos Iñurrieta. 5.- Sin título, 1966. Juan Mieg. 6.- "Composición". Juan Mieg. 7.- Sin título, 1970. Rafael Lafuente. 8.- "Serie aleatoria, nº 3", 1967. Pedro Manterola Armisen. 9.- "Abstracción". Joaquín Fraile.


5


6


7

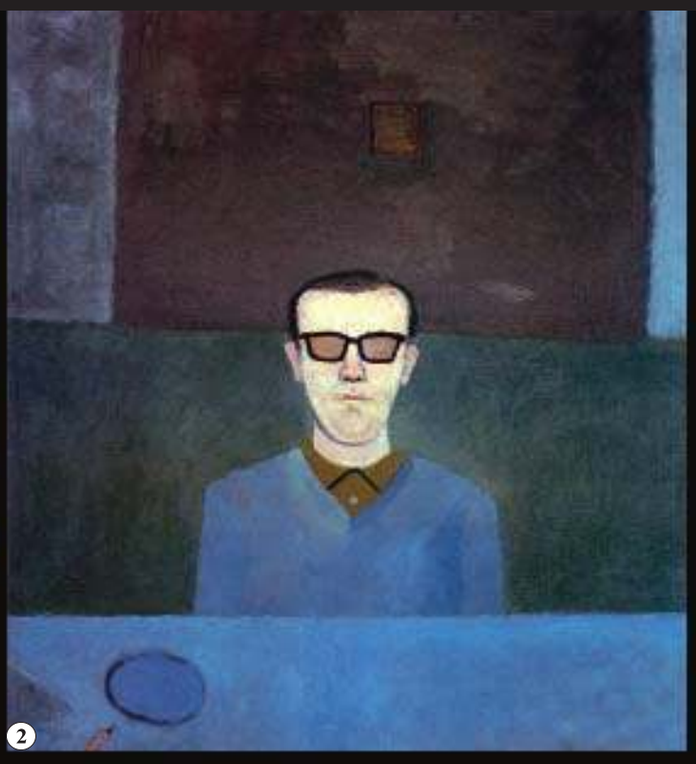

8


9

Expresionisno. Aquerreta, Sanz

1.- "Otoño de 1994". Aquerreta.
2.- "Muchacho", 1967. Aquerreta.


1

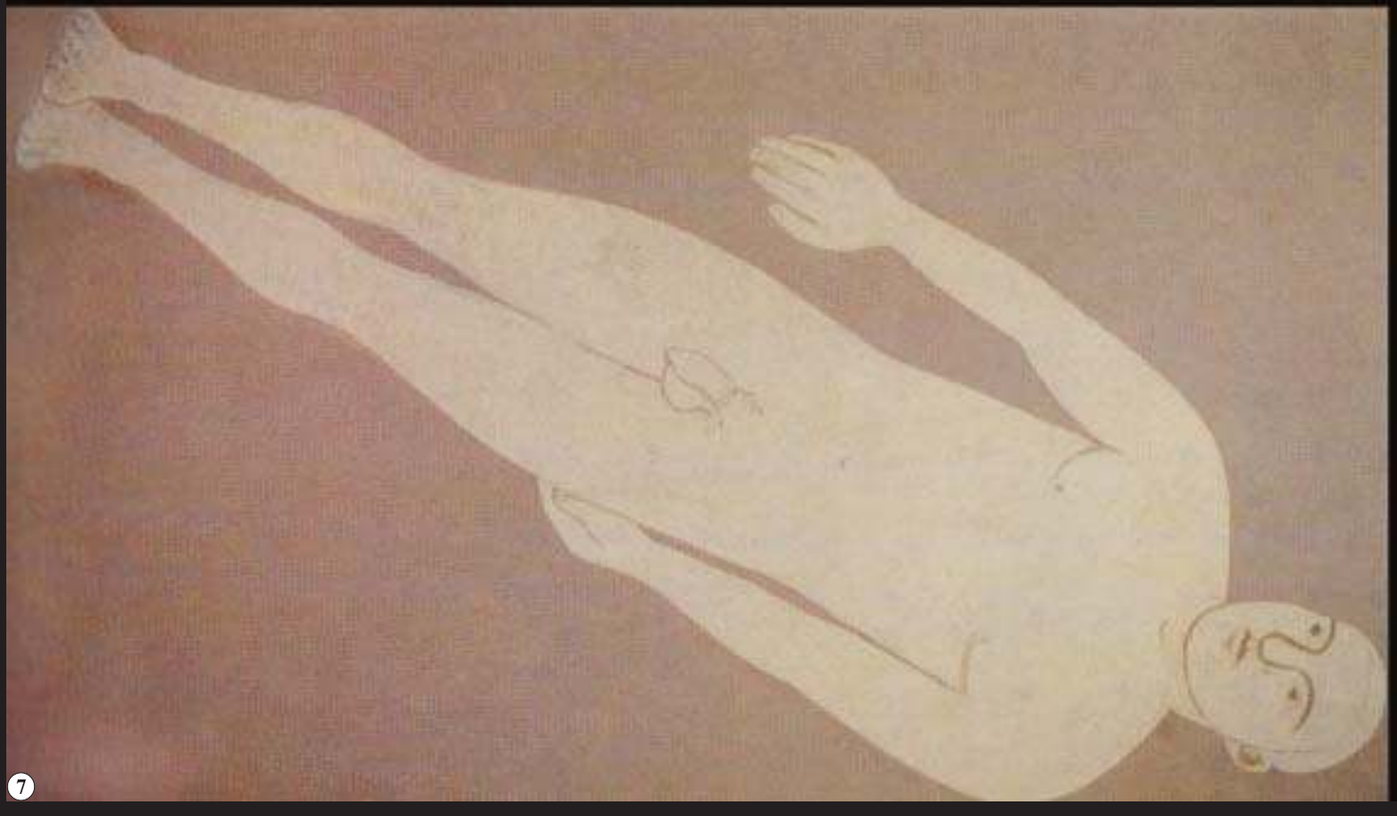

2


3


4


5

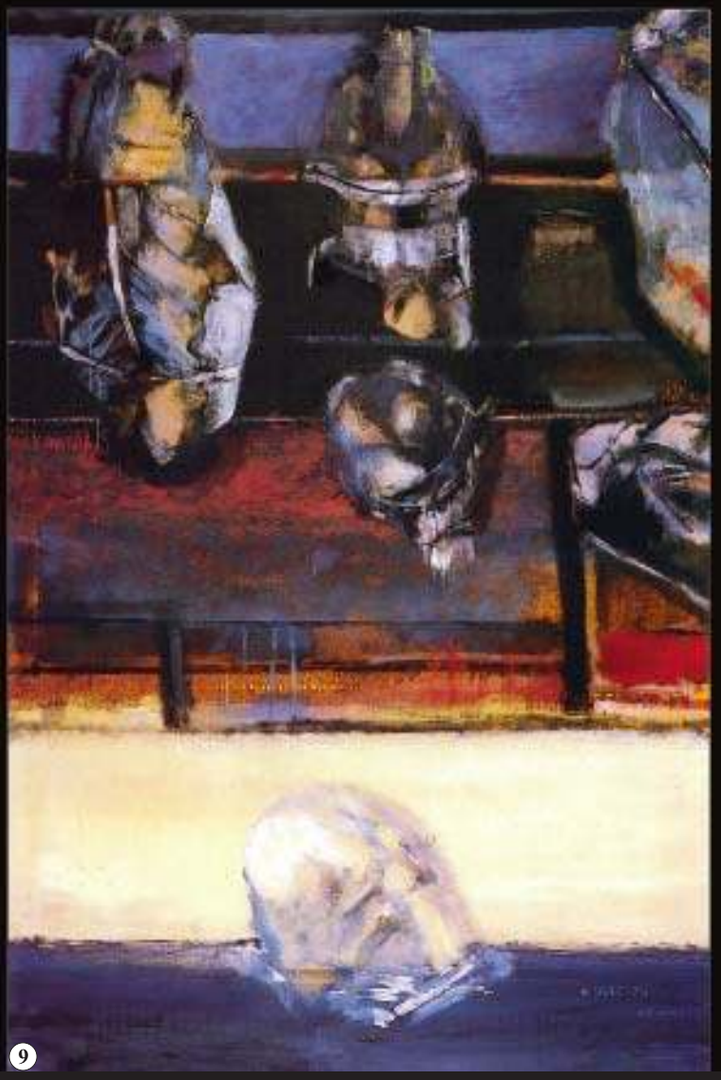

6


7

3.- "Mediodía en la carretera de Mutilva", 1995. Aquerreta. 4.- "Traseras del tenis con el de las aguas". Aquerreta. 5.- "Dos figuras o un espejo". Aquerreta. 6.- "Cabeza de atleta". Aquerreta. 7.- "Apolo ingrávido", 1990. Aquerreta. 8.- "Cajas para cualquier cosa", 1968. Carlos Sanz. 9.- "Llega la luz juzgando", 1970. Carlos Sanz. 10.- "No siempre sucede lo mejor", 1974. Carlos Sanz. 11.- "Pintura", 1983. Carlos Sanz.



8


9


10


11

CRISTINA IGLESIAS





Ref. gráf.: El Diario Vasco. Boletín especial nº 14, pág. 3



Ref. gráf: El Diario Vasco. Boletín especial nº 12, pág. 3



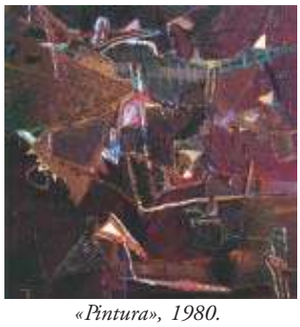
JUAN MIEG



Ref. gráf.: Álava en sus manos 4, pág. 230



«Reflexión».
Ref. gráf.: La pintura en Álava, pág. 225



«Pintura», 1980.
Ref. gráf.: Euskal margolariak, 6, pág. 83

Hay quienes inicialmente se sitúan muy cercanos a la generación anterior y a los problemas de la forma en el espacio, como:

- **Mikel Cristi** (*Donostia 1955*).

Otros, tratan de conducir materia y forma a la máxima simplicidad, lindando con lo «mínimal»:

- **Ayui Revol** (*Pasajes 1961*) o,
- **José Mari Herrera** (*Azpeitia 1960*)

Otros han preferido crear objetos de marcado estilo onírico y neosurrealista:

- **Mikel Campo** (*Zarautz 1957*).

Y no faltan quienes, más provocadores, piensan menos en el objeto que en el efecto de sorpresa que deben producir:

- **Kepa Landaluce** (*Arrasate-Mondragón 1958*),
- **Pello Mitxelena** (*Oiartzun 1963*),
- **Pello Irazu** (*1963*). Donostiarra, salido, como tantos otros, de la Escuela de Bellas Artes de Bilbao, adepto primeramente de las tendencias minimalistas del grupo bilbaino, ha terminado haciendo «instalaciones» efímeras al buen estilo americano.

Forzados a una selección necesariamente injusta no podemos dejar de citar a dos escultores de trayectorias diferentes que tienen en su haber una abundante obra: **Xabier Santxotena** y **Dora Salazar**.

4.

■ LOS PINTORES CONTEMPORÁNEOS

Si es grande la dispersión de tendencias estilísticas que observamos en la escultura, aún es mayor la que se registra entre los pintores de fin de siglo. El individualismo artístico no es más que el reflejo del individualismo que caracteriza hoy la civilización occidental. No es fácil, por tanto, que el agrupacionismo que, por otra parte, se busca en nuestro tiempo se concrete en unos comunes rasgos estilísticos que signifiquen una manera común de sentir la realidad y de dar cauce a la propia creatividad. Intentaremos, con todo, ensayar algún modo de agrupamiento siguiendo las denominaciones habituales en el lenguaje de los historiadores y críticos en la actualidad.

En este apartado tendremos que registrar la obra de algunos pintores que, aunque pertenecientes a la generación precedente, de la que hablamos en el capítulo anterior, por su adscripción a tendencias muy modernas como el arte abstracto y el expresionismo nos parece más lógico dar cuenta de su obra en este último capítulo de la historia del arte vasco.

● VARIANTES DEL ABSTRACCIONISMO

Bizkaia parece haberse mostrado más resistente a la pintura abstracta e informalista. De hecho cuando entran por este camino experimental es ya en la década de los 70. En 1969 nacieron el grupo «*Nueva Abstracción*» y casi simultáneamente los grupos «*Zue 2*» y «*Zue 3*», tendentes a un arte abstrato ligado con nuevas tendencias americanas, como la de Washington.

De esos grupos señalaremos únicamente los nombres más acreditados.

Javier Urquijo (1939), que fue el impulsor del grupo «Nueva Abstracción», se ha mantenido bastante constante en un geometrismo en el que predominan las zonas cromáticas.

Fernando Mirantes (1953) se interesó por la producción seriada de módulos y cajas luminosas, siempre más interesado por el constructivismo plástico que por el colorido.

J. R. Morquillas es un artista mutidisciplinar, que elabora una geometría depurada llegando a lo minimal, para posteriormente desarrollar piezas tridimensionales (objetos formales a modo de menhires), en una investigación de ocupación espacial, que le encaminó hacia lo conceptual.

Miguel Díaz Álava (1947), que empezó con una pintura de carácter social crítico, fue derivando hacia el expresionismo, y ya en los años 80 a una abstracción gestual-expresionista, tomando como referente de inspiración a la naturaleza.

Jesús María Gallo Bidegain (Barakaldo 1947), formado en Madrid, comienza a exponer en 1967, participa en 1973 en «Abstracciones líricas» (expuestas en el Hotel Ercilla); hereda los modos del expresionismo americano. Según Santiago Amón, su pintura es pulsional, que brota de un impulso interior.

Pedro Manterola. Este navarro, que fue primer decano de la Facultad de Bellas Artes de Bilbao, es pintor, historiador y crítico del arte.

Como pintor ha practicado, durante los años 70 y 80, una pintura de carácter expresionista y también gestualista. «Obras elaboradas en un acto de autoobservación que incluyen la percepción y sensación, color y desarrollo del gesto, en búsqueda estética de una síntesis global, de color, movimiento, tiempo y espacio, más allá de una imagen plástica».[18]

* * *

Álava se mantiene también bastante resistente a la experimentación de vanguardia. El arte abstracto alavés se inició tempranamente con **Miguel Jimeno de Lahidalga**.

JOAQUÍN FRAILE

Mucho más tarde aparece en Vitoria el «**Equipo 63**», y en él figuró *Joaquín Fraile (Garinoain 1930)*, quien mostró en su primera exhibición (octubre 1963) 18 obras abstractas. Amigo en Madrid del aragonés Viola desde 1962, cultivará como él una abstracción de gran austeridad cromática basada en el contrapunto lumínico.

Tres años después (1965) seis pintores alaveses se agrupan para organizar la muestra «Pintura Actual alavesa».

Al año siguiente nació, para una vida muy corta, el grupo **Orain** entre ellos varios abstractos e informalistas como los ya citados J. Fraile y Juan Mieg y los entonces figurativos:

- **A. Moraza**, **Francisco Javier Vizcarra** y **Rafael Lafuente**.

JUAN MIEG

Juan Mieg (Vitori 1938), puede ser destacado entre ellos por su vanguardismo, quien

desde un poscubismo geometrizante ha ido desembocando en una pintura colorista y transparente, de grandes espacios planos donde flotan y se superponen formas zomorfias y alegóricas, para acabar en una pintura matérica, incorporando objetos en sus lienzos.

Santos Iñurrieta

Algo más joven que Mieg, *Santos Iñurrieta (Vitoria 1950)* pasó de la figuración a la abstracción, para hallar una expresión a base de formas geométricas y volúmenes encadenados; ligados por fuertes cromatismos.

* * *

Para no alargar más la enumeración de los pintores que, de una manera más o menos constante, sufrieron calenturas abstraccionistas de diverso signo, nos remitimos a los excelentes estudios que sobre los pintores vascos del fin de siglo nos han dado Carlos Martínez Gorriarán e Iñaki Moreno Ruiz de Eguino, que citamos en la bibliografía.

• La insistente presencia expresionista

El afán expresionista se mantiene vivo, en diverso grado, en todo el mapa europeo desde que los alemanes lo iniciaron a principio de siglo en aquel ambiente premonitorio de la Primera Guerra mundial.

La novedad del insistente expresionismo de este otro fin de siglo en Euskal Herria es que parece no poder prescindir de cierto lirismo que a algunos los va conduciendo a la abstracción.

Miguel Díez Álava

Por ejemplo, el ya citado Miguel Díez Álava practicó un fuerte expresionismo de denuncia social antes de derivar hacia un realismo lírico.

No abundan en Vasconia los expresionistas figurativos, al estilo de los grandes expresionistas de Alemania, Francia o México, ni siquiera al modo de las estampas y grabados del Ibarrola antifranquista. Son artistas que parecen querer reprimir la furia de sus impulsos emotivos con un acercamiento a los movimientos de la vanguardia no figurativa.

Iñaki de la Fuente

Es un apasionado de la originalidad, un empedernido buscador de nuevos caminos. Siempre inconformista y sorpresivo en sus opciones, le gusta crear personajes inconcebibles. Pero otras veces se complace en distanciarse de tales realismos y en llevar al espectador a los límites de la pintura, empleando una técnica acuarelada, adelgazando el espesor pictórico y dejando visible el soporte.

Fernando y Vicente Ruscobas

Fernando y *Vicente Ruscobas (Mallorca 1953)*, hermanos gemelos, participan activamente en Bilbao desde 1975. Practicaron la *action painting*, ensayaron las distorsiones expresionistas, luego ensayaron experimentaciones con texturas y el magma matérico. Finalmente, su evolución parece concretarse en la mezcla de diversos lenguajes.

Escuela de Pamplona

En la llamada *«Escuela de Pamplona»*, donde evidentemente no existe tal escuela en el sentido estricto del término, es donde rasgos expresionistas aparecen en algunos artistas adscritos a un realismo crítico y social. Es el grupo que se forma en torno a **Javier Morrás**:

- **Pedro Osés**,
- **Pedro Azqueta**,
- **Juan José Acarreta**, etc.

Uno de ellos, Acarreta, será, a su vez, profesor de la Escuela de Artes y Oficios de Pamplona y formador de una nueva generación de jóvenes artistas, y obtendrá en 2002 el Premio Nacional de Artes Plásticas.

• El Realismo Surrealista

No es extraño descubrir unos toques de surrealismo en algunos artistas vascos: *Andrés Nagel*, *Fernando Beorlegui*, *Ortiz de Elguea*, etc.

Para otros el surrealismo ha sido una etapa de experimentación, como **Ramón Zuriarráin** que ha pasado del surrealismo hacia una pintura matérica y expresionista a base de escenas turbias, delicadamente trabajadas con una amplia gama de grises y tierras.

Fernando Beorlegui desarrolló gran parte de su obra representando figuraciones transparentes y evanescentes de la memoria sobre escenarios realistas.

Pero los más firmes adictos y representantes del surrealismo son Carlos Sanz y Vicente Ameztoy.

Carlos Sanz

Carlos Sanz (1943-1987) es un ejemplo paradigmático de los artistas en quienes la vida y el arte se hallan tan fundidos que éste no puede explicarse ni interpretarse sin referirse a aquella. Enfermo hemofílico, sus limitaciones físicas y su constante sufrimiento, supo aguantarlos o enmascararlos paradójicamente con una ardiente alegría del vivir. Llegó a licenciarse en Derecho y se mezcló con vivo humanismo en los avatares de una febril actividad social, política, y desde luego, artística, pues en 1965 fue elegido presidente de la Asociación Artística de Gipuzkoa.

Cultivó la poesía y la literatura narrativa, además de ser excelente dibujante, y sobre todo, pintor; un pintor que sin duda necesitó exorcizar los demonios del sufrimiento con una asombrosa fecundidad. Es natural que sus penalidades y su débil esperanza de vida buscaran alivio en una febril actividad pictórica, y que la penosa visión de su inminente destino se volcara en una pintura que expresa ese sentido fragmentario, precario y destructivo del cuerpo humano, que para algunos tiene afinidades claras con la pintura del británico Bacon.

En un principio (1965) cultivó un cierto informalismo, muy cercano al Grupo El Paso. Luego fue derivando hacia un expresionismo gestualista. Hizo también collages y fotomontajes. Probablemente en su pintura se encierra además una denuncia, no exenta de rabiosa

Jesús Mari Lazkano



"Amanecer naranja y el feliz regreso de los antiguos", 1997.
Ref. gráf.:
Jesús Mari Lazkano. "De los Tiempos".



"Ventana a la historia de la pintura", 1982.
Ref. gráf.:
Euskal margolariak, 8, pág. 59



"Mondrian en Tivoli", 1998.
Ref. gráf.: Jesús Mari Lazkano. "De los Tiempos".



"Cartografía del Renacimiento", 1998.
Ref. gráf.: Jesús Mari Lazkano. "De los Tiempos".



"Escala y tiempo", 1993.
Ref. gráf.: Jesús Mari Lazkano. "De los Tiempos".

18. I. MORENO RUIZ DE EGUINO, «Abstraccionismo vasco». En *Pintura vasca del siglo XX*. Kutxa de San sebastián,1999, pp. 147-149.

Realismo surrealista. Zuriarrain, Ameztoy

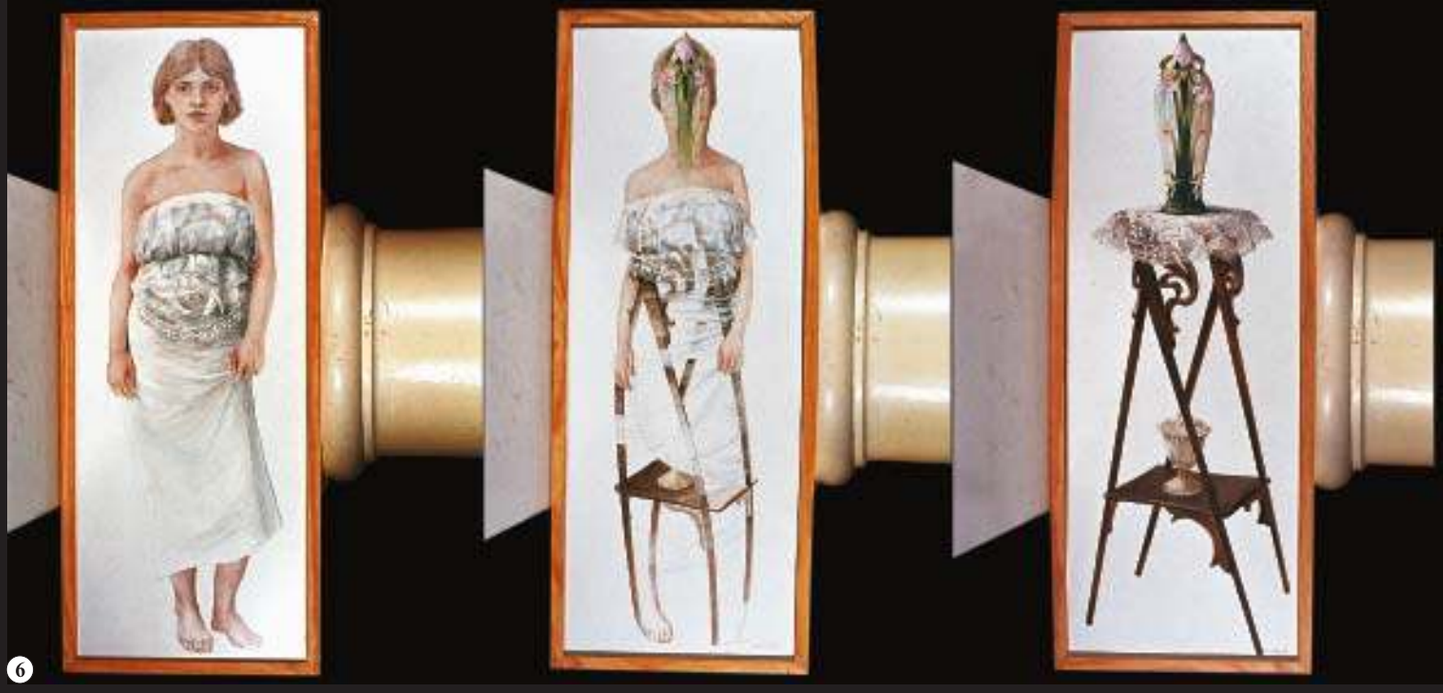

1


2


3

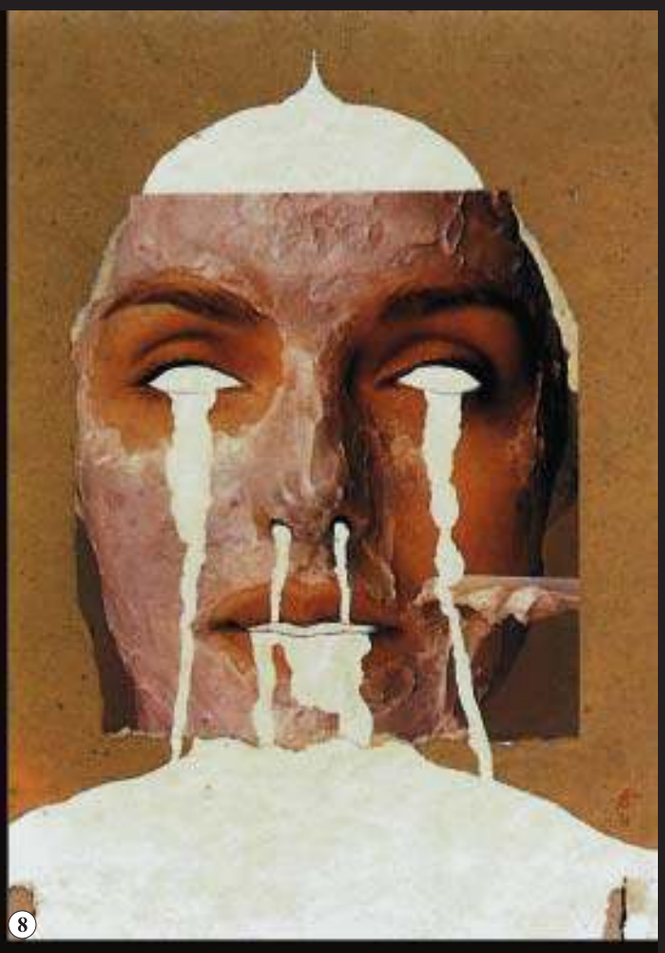

4


5


6

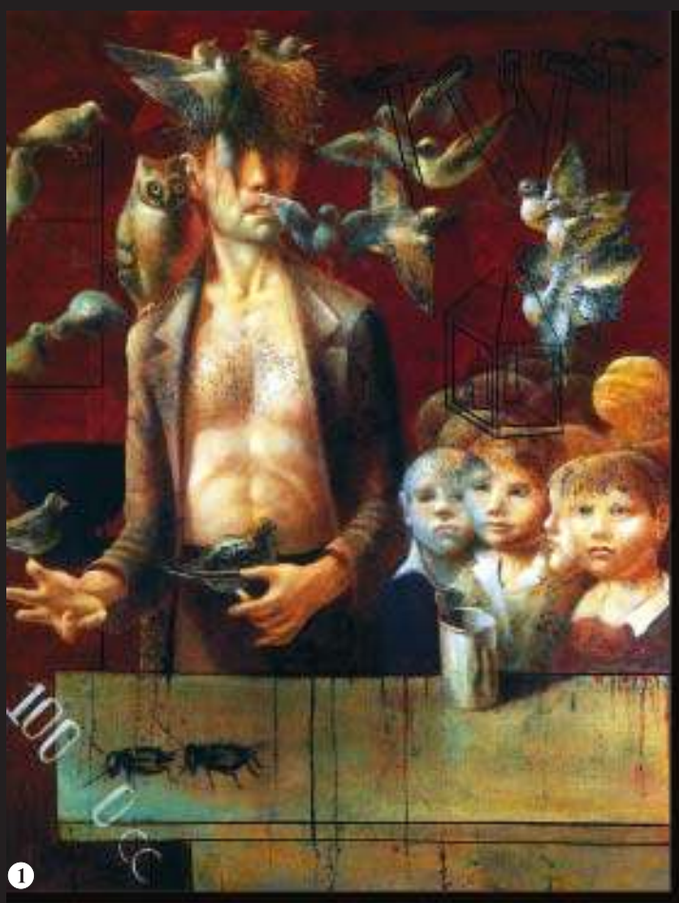
1.- "Retrato de pareja", 1982. Ramón Zuriarrain. 2.- Sin título. Ameztoy. 3.- Sin título. Ameztoy. 4.- Sin título. Ameztoy. 5.- Sin título. Ameztoy. 6.- "Metamorfosis de la mujer". Ramón Zuriarrain. 7.- Sin título, 1983. Ameztoy. 8.- Sin título. Ameztoy. 9.- Sin título, 1978. Ameztoy.







Realismo surrealista. Beorlegui


1


2


3


4


5


6

1.- "Pajarero". 2.- "El pretendiente". 3.- "Mujer en Hondarribia". 4.- "Bolo-Bolo". 5.- "Pájaro ardiendo". 6.- "Acordeonista". 7.- "Taberna con perro". 8.- "Músicos". Díptico. 9.- "Bar". 10.- "Músico en Hondarribia". 11.- "Kalejira" (Eibar).


7


8


9


10


11


12

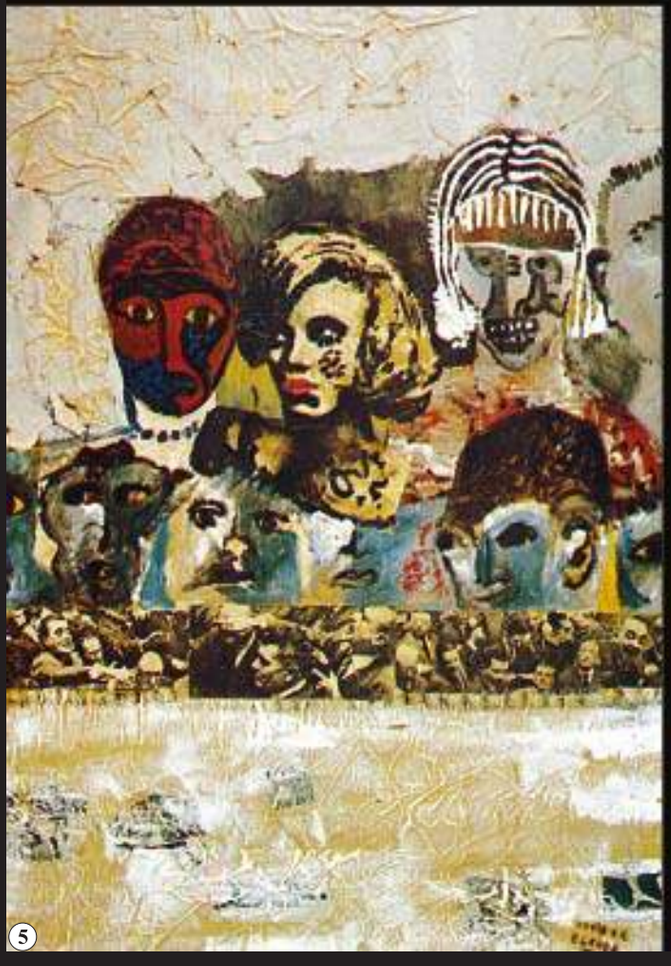
Realismo surrealista. Goenaga, Ortiz de Elguea


1


2


3


4


5


6


7

1.- "Figura" (Autorretrato), 1983. Ortiz de Elguea. 2.- "Paisaje blanco", 1966. Ortiz de Elgea. 3.- "Paisaje abstracto", 1983. Ortiz de Elguea. 4.- "Árbol de la vida", 1970. Ortiz de Elguea. 5.- "Tríptico de la democracia", 1967. Ortiz de Elguea. 6.- "Misterio en el castillo", 1984. Ortiz de Elguea. 7.- "El baño". Ortiz de Elguea. 8.- "Kotxezitoa paseo berrian", 1984. Goenaga. 9.- Sin título. Goenaga. 10.- "Huella". 1991. Goenaga. 11.- "Mujer". Goenaga. 12.- "Enbor". Goenaga. 13.- "Sustraia". Goenaga.


8


9


10


11


12


13

JUAN JOSÉ AQUERRETA



"Ventana abierta y el deseo sonando al fondo", 1981.
Ref. gráf.: Artistas vascos entre el realismo y la figuración. 1970-1982, pág. 59



"Por fin hoy", 1980.
Ref. gráf.: Artistas vascos entre el realismo y la figuración. 1970-1982, pág. 55



«Mural de los bailarines», 1984. Pedro Manterola.
Ref. gráf.: El arte en Navarra II, pág. 594

SANTOS IÑURRIETA



«Volúmenes».
Ref. gráf.: La pintura en Álava, pág. 237



Sin título, 1978.
Ref. gráf.: Euskal margolariak, 6, pág. 45

melancolía, de la situación política que se vivía en los últimos años de la Dictadura:

- *La barricada* (1973), o en
- *Todavía están ahí* (1981).

Sus pinturas más características, las que hacen pensar en un imaginario surrealista, son esas criaturas embrionarias, informes y deletéreas, situadas a veces en espacios arquitectónicos tridimensionales, imágenes no hechas para agradar a los ojos y el corazón del gran público; en suma, un lenguaje surrealista y kafkiano, con una insistencia en lo siniestro y cadavérico, en la tortura sugerida por figuras fragmentarias que, horripilantes para algunos, a temperamentos poéticos como Gabriel Celaya les hacía presentir el misterio: «Algo más que humano está dando aquí noticia de lo impensable».

De su técnica artística ha escrito su amiga íntima, Marta Cárdenas: Carlos Sanz logró que «las más placenteras combinaciones –de magníficos azules y verdes, por ejemplo, o de dorados y rosas– expresaran lo más trágico. Y todo esto con una pincelada voluptuosa de gruesa "paletina" de pintor de brocha gorda, unas veces untuosa, otras barrida, con mucho juego de la mano y la muñeca y dejando casi siempre que los colores del fondo respiraran a través de lo que él pusiese sobre ellos. Esta sabia manera de emplear el pincel, producto de una gran intuición, y de muchas horas de trabajo, era, a mi entender, su rasgo más personal».

VICENTE AMEZTOY

Vicente Ameztoy (Donostia 1946) es un pintor que, como casi todos los pintores del fin de siglo, evoluciona con diversas tendencias, pero manteniéndose siempre fiel a lo que el surrealismo consideró como esencial, como es la superación de la lógica consciente y los convencionalismos mentales.

Pintor inconformista, inquieto e inquietante, Ameztoy, siempre que expone, trae algo nuevo que sorprende al espectador, aunque conozca las constantes generales de su arte. Combina lo real con lo onírico y la contigüidad de cosas y personas al margen de toda lógica habitual, invita a la reflexión introspectiva del espectador. A veces tales inesperadas asociaciones no están exentas de un cierto humor, y le traen al espectador el recuerdo de sorpresivas asociaciones que Buñuel inventaba en algunas de sus películas.

En Ameztoy abunda la imagen moderna de la ciudad, y un paisaje inquietante, intemporal, orgánico, habitado por seres indefinibles de enigmático sexo.

Uno de los rasgos que más sorprenden en la obras de Ameztoy es su técnica pictórica –lenta, minuciosa, virtuosa– que, sin duda, es la más propia para sugerir la lucha desintegradora entre la cultura y la naturaleza en la era de la modernidad industrial.

En su repertorio no faltan autorretratos, pero lo que más abunda son esos encuentros delirantes de personajes andróginos, humanoides y semivegetales. En la década de los Setenta Ameztoy hizo algunas de sus pinturas más importantes y emblemáticas, como la titulada:

- *Virginia y Blancanieves comen un bote de amanitas mientras el mundo se les viene encima* (1977).

• HIPERREALISMO

En la línea del hiperrealismo se situaría **Iñaki Lazkano** que actualmente desarrolla una obra en la que indaga representaciones de la naturaleza y de la arquitectura en la historia del arte, aplicando una mirada que nos sitúa ante el enigma de la pura presencia y ante la incógnita de su significación formal.

• INFORMALISMO Y GESTUALISMO

Entre los veteranos que iniciaron este camino cabe citar a: *Ramos Uranga, Díez Álava, Gallo Bidegáin* y *José Barceló*. Entre los jóvenes: *Ruscoba*, ambos hermanos, *Rosa Adrada, Txupi Sanz* e *Iñaki de la Fuente*.

GABRIEL RAMOS URANGA

Puede discutirse si la pintura del bilbaíno *Gabriel Ramos Uranga (1939-)* debe adscribirse al informalismo estricto, dado el temperamento tan sensible a la forma natural, del que dio excelentes muestras al principio de su carrera. Pero es verdad que este sentido de la belleza de ciertos vegetales observados en la naturaleza, le fue llevando a un informalismo poético, refinado, clasicista. Comparando con los conjuntos de Balerdi, mas líricos y arrebatados, los lienzos de Ramos Uranga muestran al racionalista escrupuloso dotado de una sensibilidad exquisita para el detalle minucioso e ínfimo. Se trata de una técnica caligráfica a base de líneas de color puro que se entretejen formando tramas espaciales delicadas muy pictóricas y gratas a la vista.

«El gran formato de algunas de estas obras no está pensado para dar rienda suelta a un gesto instintivo del artista, sino que proporcionan espacio para una ejecución caligráfica minuciosa, intimista. Obras detalladas hasta la obsesión, exquisitas, misteriosas, portadoras de una insólita monumentalidad, que conjugan lo grande y lo microscópico».[19]

* * *

La Escuela de Vitoria

La crónica del informalismo vasco nos debe llevar necesariamente a la Escuela de Vitoria, un grupo de pintores que en los Setenta se dedicó a un «macropaisajismo abstracto» con algunos rasgos próximos a la escultura vasca.

CARMELO ORTIZ DE ELGUEA

El más conocido y relevante de este grupo fue *Carmelo Ortiz de Elguea (1944)*, un artista que tras ensayar diversas tendencias, retornó a sus orígenes figurativos y expresionistas, sin renunciar a los recursos formales –color, materia, empastes y grafismos– descubiertos en su etapa abstracta.

Darío Urzaiz

Quizá el más sorpresivo y desafiante es este bilbaíno, *Darío Urzaiz (1958)* que desde una pintura casi hiperrealista va evolucionando hacia el informalismo matérico, mezclándolo con la figuración y creando imágenes cambiantes, sin perfiles definidos, un magma con el que parece incitar a la imaginación a esperar cualquiera aparición real o fantasmática.

• Inquietos investigadores

Terminaremos este capítulo recordando que la problemática del arte contemporáneo no solo ha absorbido la atención de críticos e historiadores, sino que se ha convertido también en tema apasionante incluso a nivel de la práctica artística.

En algunos de los profesionales del arte lo que antiguamente era el obrador del artesano-artista hoy se está convirtiendo en taller de ideas. No se hace arte para crear lo que se sabe sino que siempre se hace arte para saber; para saber lo que es el arte.

Terminaremos presentando tres ejemplos de este afán investigador en tres artistas, guipuzcoanos los tres, en los que puede verse este inquieto afán por aclararse ellos mismos: Txopitea, Goenaga y Uranga.

Daniel Txopitea

El malogrado artista nacido en Ermua, residente en Eibar y luego en Zarautz, *Daniel Txopitea (1950-1997)* fue un autodidacta poseído por el deseo de saber, de conocer y de crear, un deseo que le llevó a la literatura; fue escritor además de pintor. Como pintor, no es fácil clasificarlo pues su afán de investigar le hizo experimentar todos esos géneros que los historiadores llaman los *ismos* del siglo XX. Poco a poco se fue decantando por un realismo mágico de clara raigambre social y surrealista.[20]

Serie Gauzak. Su serie *Gauzak* de figuras casi abstractas pero siempre de perfecta construcción formal, resultan enigmáticas para cualquier contemplador pero retienen la mirada ante la sugerencia del misterio.

Luego va evolucionando hacia un expresionismo explícito, de un cierto cariz surrealista.

La muerte le sorprendió cuando se sentía atraído hacia un geometrismo austero, de manchas planas de color.

Juan Luis Goenaga

Rigurosamente coetáneo de Txopitea, *Juan Luis Goenaga (1950)* es el eremita del arte vasco que, desde su caserío de Alkiza, siente más profundamente que ningún otro artista contemporáneo, sus ligámenes con la tierra que le vio nacer, esa tierra que él siente no al modo panteístico de los románticos, sino en el sentido más material y telúrico en que puede hablarse de la tierra.

No es fácil definir la pintura de Goenaga, en la que un espectador avisado podría observar rasgos de todas las tendencias modernas: expresionismo, surrealismo, abstracionismo lírico, informalismo.

Goenaga, después de pasar por las Escuelas de Arte, ensayar algunas experiencias en escultura, y empaparse de los grandes maestros en varios viajes al extranjero, regresa siempre a su monacal retiro de Alkiza, cargado de estímulos que le inducen, como él dice, hacia «caminos de sombra y silencio».

Ha abordado el tema del paisaje urbano, pero es, sobre todo, el paisaje vegetal el que le seduce y le retiene.

Una primera impresión ante la pintura de Goenaga puede sugerir que va a desembocar en el arte abstracto, y sin embargo, no es así. La figuración en la infinita variedad de la naturaleza, el ser humano o antropomorfo, la realidad vegetal, ramas, raíces, plumas, pájaros, todo lo que produce la tierra excita en él el sentido del misterio, como ocurre en una de sus primeras series, *Sustraiak, 1973-77*.

Pasó por un expresionismo figurativo y casi narrativo de personajes algo siniestros, probablemente con alguna connotación política propia del momento.

Estilísticamente su pintura es inmediatamente identificable. Le atraen los colores fríos, verdes, grises, marrones, casi siempre en tonalidades sombrías; y superpone sus pinceladas sobre un magma que hace pensar en el informalismo matérico. No es fácil descubrir esquemas de composición en esa fronda pictórica, dinámica, arrebatada, vertical, en la que se observa una especie de «horror vacui».

Es una pintura lírica que merece ser estudiada por quien quiera definir qué podría ser una pintura *vasca*.

Ángel Uranga

Más joven que los anteriores, *Ángel Uranga (Zarautz 1961)* es un intelectual de la pintura. Licenciado en Bellas Artes, se doctoró en la Universidad del País Vasco en 1994.

Empezó demostrando su maestría pintando paisajes a espátula con un garbo y una alegría que, dentro de los cultivadores del género, lo hacen inconfundible.

Tuvo también una fase en la que su pintura parece ser el correlato pictórico de lo que hacían los escultores de la escuela vasca.

Uranga es el artista que sabe dar razón de lo que hace. Uno se pregunta si su vocación es la de hacer pintura o la de analizar y enseñar en qué consiste la buena pintura. Convencido de que la pintura es un sistema de comunicación específico y distinto de los otros sistemas, su más reciente obra está al servicio de esta conciencia del valor semiótico de la pintura.

Uranga ha inventado una técnica personal para expresarse: es lo que él llama la «incompatibilidad de medios» (entiéndase incompatibilidad *química*), por ejemplo, entre el óleo y el agua, una incompatibilidad que él intenta dominar sirviéndose de ella para crearse un lenguaje con el que se le abre un interminable horizonte. De esta manera ha profundizado su conocimiento del espacio y del volumen ilusorios, y también la noción de trayecto o recorrido visual en la lectura del cuadro, etc. Campos visuales de espumas, de burbujas, glóbu-

Rafael Lafuente



"Oveja muerta". Homenaje al pastor alavés. Rafael Lafuente.
Ref. gráf.: La pintura en Álava, pág. 232



"Composición", 1979. Rafael Lafuente.
Ref. gráf.: Euskal margolariak, 6, pág. 81



Sin título 1972. Rafael Lafuente
Ref. gráf.: La pintura en Álava, pág. 233

Carlos Sanz



"Las seis menos diez", 1980.
Ref. gráf.: Artistas vascos entre el realismo y la figuración. 1970-1982, pág. 183



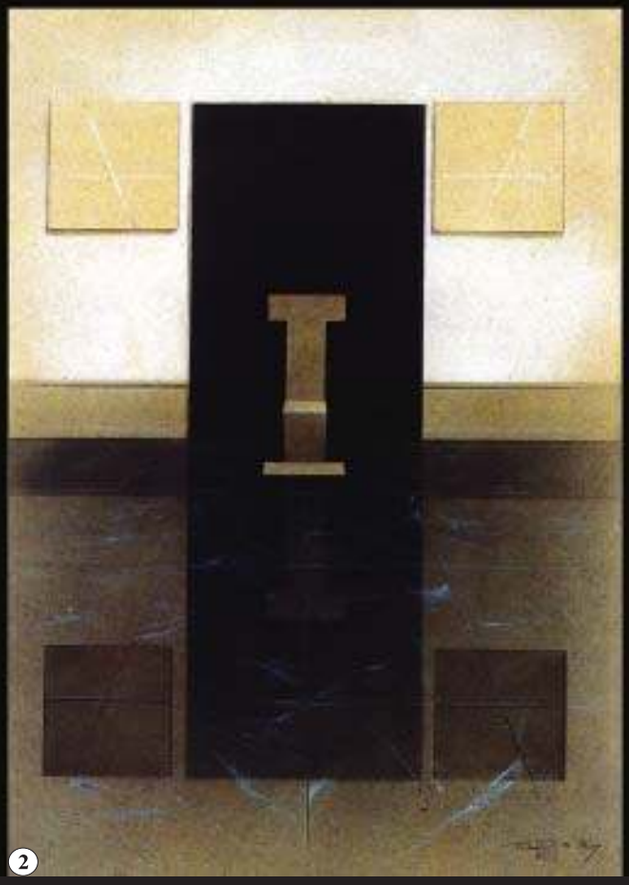
"Pintura", 1979.
Ref. gráf.: Artistas vascos entre el realismo y la figuración. 1970-1982, pág. 181

19. C. MARTINEZ GORRIARAN, O.c., p. 149.
20. E. KORTADI, «Daniel Txopitea. Dos tiempos del grupo Gorutz a la última obra». En V. V. *Daniel Txopitea.* Fundación Kutxa 1998, p. 31.

Informalismo y Gestualismo



1



2



3



4

1.- "Proyecto para comenzar un final". Darío Urzay. 2.- Sin título, 1985. Darío Urzay. 3.- Sin título. Darío Urzay. 4.- "Doble gesto", 1990. Darío Urzay. 5.- Sin título. Gabriel Ramos Uranga. 6.- "Paisaje imaginario". Gabriel Ramos Uranga. 7.- "Paisaje urbano". Iñaki de la Fuente. 8.- Sin título, 1979. Iñaki de la Fuente. 9.- Sin título. Fernando Roscubas.



5



6



7



8



9

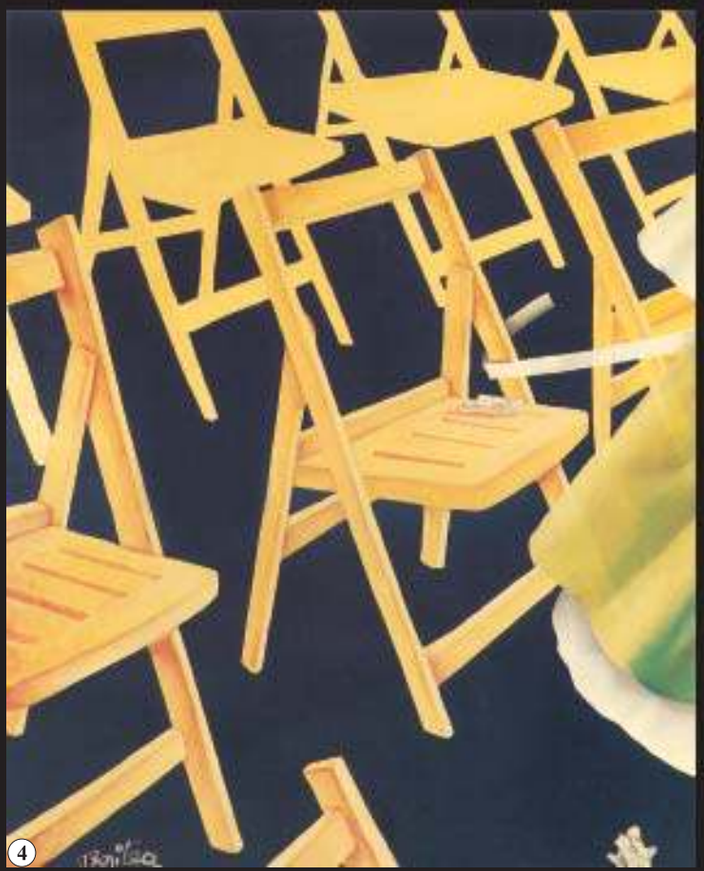
Inquietos investigadores

1.- "Marigorribeltz". Txopitea.
2.- "Serie erótica IV". Txopitea.
3.- "La rueca. Hilandera". Txopitea.


1


2


3


4


5

4.- "El vacío (sillas)", 1982. Txopitea. 5.- "Espectadora de los vientos". Txopitea. 6.- "Concha de San Sebastián". Uranga. 7.- "Tiempo de vendimia". Uranga. 8.- "Despertar". Uranga. 9.- "Playa de Zarautz". Uranga. 10.- "Gauzak-Conflagración", 1973. Txopitea. 11.- "Colosos", 1992. Txopitea. 12.- "Mari de Muru". Txopitea. 13.- "Personajes en estado museable". Txopitea.


6


7


8

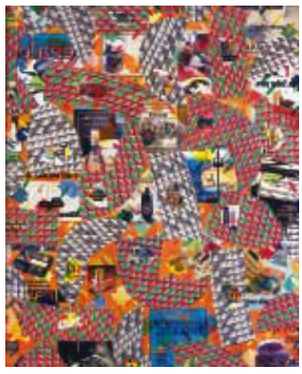

9


10


11


12


13



"Collage", 1979.
Vicente Roscubas.
Ref. gráf.: Euskal margolariak, 7, pág. 85



"Udagoien", 1979.
Txupi Sanz.
Ref. gráf.: Euskal margolariak, 7, pág. 28

IÑAKI LARRAÑAGA





Exposición para Portalea.





Cartel de exposición para Portalea.
Galería municipal. Eibar

los semitransparentes sobre los que él hace surgir figuras y paisajes.

Aceptado por la critica y reconocido en galerías del extranjero por la novedad de su lenguaje, Uranga ha saltado a la fama útimamente por haber pintado, antes del fatídico 11 de Setiembre, las dos torres gemelas de Manhattan, rota una de ellas, y ambas en un equilibrio inestable, un cuadro al que se ha atribuido una significación premonitoria.

■ Síntesis

● Multiplicidad de tendencias

Si algo llama la atención del historiador del arte en este último período del siglo XX es la multiplicidad de tendencias, de tal manera que uno se siente incómodo si, a la hora de sintetizar su visión panorámica, pretende descubrir estrechas vinculaciones entre los artistas.

Esta dispersión afecta incluso a aquellos profesionales de la creación artística que pretendían formar un grupo unificado bajo algún determinado slogan. Se trata sin duda de un fenómeno que refleja el **individualismo** de la sociedad contemporánea.

En el campo del arte, este febril individualismo se hace especialmente visible en la versatilidad con la que cada artista evoluciona en el curso de pocos años. En casi todos los artistas comentados en este capítulo hemos podido observar este inquieto comportamiento: como si no se movieran por convicciones profundamente arraigadas, o se determinaran por azarosos vientos del momento, se les ve adherirse casi simultáneamente a tendencias diversas y a veces contrarias, se cambia de postura en un tiempo mínimo, se abandona un campo de experimentación para ensayar una nueva aventura. De ahí la dificultad que siente el crítico y el historiador, amigo de hacer clasificaciones y fijar tipologías, para situar a cada artista «en su puesto».

Cabe pensar, por eso, que el afán de agrupamiento que Oteiza experimentó en los años 60 con el fin de dar existencia visible (o mostrar que ya existía) a la «Escuela Vasca» fracasó por este pluralismo de tendencias que ni el mismo impetuoso movilizador de conciencias y voluntades que era Oteiza se hubiera atrevido a combatir. Hoy en día el **pluralismo** es un dogma en todos los terrenos, y el arte no puede sino reflejarlo y fomentarlo.

Un ejemplo de ello tenemos en la evolución de la arquitectura europea desde la aparición del racionalismo de Le Corbusier, Gropius y Mies van der Rohe. Cuando el racionalismo fue penetrando en Euskal Herria –tardíamente como vimos–, lo hizo despertando tantas y tan fervientes adhesiones en las generaciones de los jóvenes arquitectos que podía preverse «un siglo de racionalismo». Pero no pasaron muchos años sin que otras tendencias –organicistas, expresionistas, neoclasicistas, minimalistas, etc.– reclamaron su derecho a existir. Radicalmente racionalista fue J. Manuel Aizpurua en los años 30; y también lo fue entonces M. Ignacio Galíndez; pero 20 años después, el racionalismo de Galíndez ya se había moderado (*Banco Hispanoamericano*, 1950); y 30 años más tarde, nuestro arquitecto Rafael Moneo marginaba del todo al racionalismo. Para su *Museo de Mérida* (1980), se atrevió a conectar con el pasado inspirándose en la arquitectura histórica «sin pedir disculpas por el préstamo» (como él ha dicho). Se comprende que haya hablado del «valor de la anomalía», del «entendimiento de lo contingente» y de la «conquista de lo irracional».

● Preocupación por el urbanismo

Y hablando de arquitectura, preciso es recordar la emergencia inexcusable de las preocupaciones por el **urbanismo**. En este sentido la enseñanza oficial en las Escuelas de Arquitectura ha sido muy significativa. Hoy no se concibe un arquitecto que no sea urbanista. La conciencia de que el inmediato destino del hombre está ligado a la tierra, a su conservación y protección, y de que el futuro del hombre en este planeta y su calidad de vida depende en gran parte del modo como sepamos salvaguardar nuestro entorno, ha influido en este cambio que se ha producido en la idea misma de arquitectura.

De aquí en adelante la consideración del espacio circundante, del entorno y del «genius loci» ha empezado a ser mucho más apremiante que en las anteriores décadas. Tratándose de una construcción urbana, el arquitecto es ahora muy consciente de que el edificio deberá crear un punto de referencia en la ciudad. Y los bloques del Kursaal, aunque no guste mucho su duro contraste con algunos edificios, cercanos, es ya un centro referencial para los donostiarras como puede serlo el Palazzo Ducale para los venecianos.

La razón de que ahora se alcen esculturas en la ciudad ya no es tanto el deseo de honrar la memoria de personalidades que merecen ser recordadas, sino la de crear puntos de referencia para la vida de la ciudad: si antes se buscaba en las plazas de sus lugares natales a Legazpi, Elcano o Iparraguirre, hoy se va a buscar a Chillida, Oteiza, Basterrechea y Ricardo Ugarte, y tras ellos a Anda Goikoetxea (en Ondarreta), Koldo Jáuregui (en Intxaurrondo) a Aitor Mendizábal (en la plaza de Irun) y a Andrés Nagel (en la avenida de Tolosa).

● Estar en vanguardia

El individualismo, unido en muchos casos al ansia de originalidad que ha caracterizado todo el ámbito artístico de estos últimos años, ha tenido un aspecto específico que podría definirse como el apetito de **estar en la vanguardia**.

La vanguardia es un concepto moderno. Que por estar en la vanguardia se hayan realizado ensayos ridículos y efímeros, es un hecho que cualquier observador crítico puede atestiguar. Tal vez alguna responsabilidad de esta li-

mitación de la modernidad haya que ponerla a cargo de los estetas y filósofos del arte que han insistido tanto en el aspecto **creador** del arte. Se ha insistido tanto en que el poeta es un «creador del lenguaje», y que todo artista es un «creador de formas», que más o menos inconscientemente, el aprendiz del arte juzga necesario demostrar en cada tarea que es capaz de abrir caminos nuevos, sin pensar en que su misión queda suficientemente cumplida urdiendo unos pocos hilos nuevos sobre la trama que le ofrece la sociedad y la tradición.

• Impacto de los técnicos

En la raíz de esta infinidad de **ismos** que se entreveran y se enredan entre sí en muchas de las obras que hemos tenido que recensionar en este último capítulo está también el increíble desarrollo que han tenido las técnicas de lo visual en los últimos años. Ese progreso invasor de las técnicas (fotografía, cine, video) ha sido un campo de experimentación para artistas como Sistiaga, Ramón de Vargas, Darío Villalba y tantos otros. En otro lugar hemos escrito: «A una época eminentemente tecnocrática ha correspondido una fantástica y desconcertante proliferación y multiplicidad de estilos. La facultad de crear nuevas materias ha dado al hombre su capacidad para las mil metamorfosis figurativas del arte contemporáneo».

• Arte de una cultura postmoderna

En el fondo de esta afición al cambio y a la experimentación de diversas tendencias y de variadas técnicas está también un sentimiento de inseguridad, propio de la cultura postmoderna. Estamos en la época de la desilusión de todos los dogmas del pasado, y aun de la historia misma. El arte ha dejado de ser narración. Todo relato descriptivo podría ser interpretado como testimonio de creencias firmes. No es eso lo que hoy se pretende. El arte abstracto nació cuando Kandinski se dio cuenta de que podía expresar sentimientos y actitudes, sin comunicar ideas. Cuando la abstracción llega a Euskal Herria viene acompañada por el escepticismo, el virus que contamina esta época postmoderna. Toda nuestra atmósfera cultural está dominada por el agnosticismo (y no solo ni precisamente el agnosticismo religioso). Se diría que nadie se atreve a mostrar certidumbres de nada.

La **tolerancia** ya no es una virtud, expresión de una generosidad de espíritu; es simplemente el resultado necesario de un agnosticismo generalizado. De ello da testimonio, en el campo del arte, esa facilidad con que se abandona una tendencia para adoptar otra, y esa preferencia por la abstracción que llega a las últimos reductos: el análisis de la materia, y la negación del arte como producción de algo objetivo. El arte prescinde ahora del producto para convertirse en proceso, en vivencia, en simple suceso o *performance* del artista, como, dentro de Euskal Herria, estamos comprobando en Donézar o en Txomin Badiola.

Pero la pregunta nos asalta inmediatamente ¿Qué trasmitirá este anoréxico arte del «fin de siglo» a la Euskal Herria del Tercer Milenio?

■ Bibliografia

AGUIRIANO, Maya: «Los años setenta». En *Pintores Vascos en las Colecciones de las Cajas de Ahorros (Bilbao Bizkaia Kutxa, Gippuskoa Donostia Kutxa, y Vital Kutxa*). Vol VII, San Sebastián 1996.

AGUIRIANO, Maya: *Artistas vascos entre el realismo y la figuración: 1970-1982*. Udal Museoa, Madrilgo Udala 1982.

ALVAREZ EMPARANZA, Juan Mª: *La pintura vasca contemporánea 1935-1978*. Donostia 1978.

ANONIMO: *Luis Peña Ganchegui. Arquitecto*. Exposición. Museum Cemento Rezola. San Sebastián 2001.

ARCEDIANO, Santiago: «Las primeras tentativas abstractas en la pintura alavesa de postguerra»: En *XI Congreso de Estudios Vascos: Nuevas formulaciones culturales: Euskal Herria y Europa*. San Sebastián 1992.

ARCEDIANO, Santiago: «El itinerario pictórico de Juan Mieg». En *Catálogo Juan Mieg*. Sala Amárica. Diputación Foral de Álava. Vitoria, Set.-Oct. 1995.

ARCEDIANO, Santiago: «Una aproximación a la pintura alavesa contemporánea». En *Vitoria-Gasteiz en el Arte*. Vol. II, Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz 1997.

ARSUAGA, M. y SESÉ, L.: *Donostia-San Sebastián. Guía de Arquitectura*. COAVN. Gipuzkoa 1996

BARAÑANO, Kosme Mª: *Gabriel Ramos Uranga. Obra gráfica. completa*. BBK, Bilbao 1996.

BARAÑANO, K., GONZALEZ DE DURANA, J., JUARISTI, I.: *Arte en el País Vasco*. Catedra 1987.

CENICACELAYA, J., ROMAN,A, SALOÑA, I.: *Bilbao. Guía de Arquitectura Metropolitana*. COAVN, Bizkaia 2002.

GARCIA DIEZ, J. A.: *La Pintura en Álava*. Ed. C. A. de Vitoria y Álava. Vitoria-Gasteiz 1990

GARCIA GRINDA, E.: *J. I. Linazasoro:obras y proyectos. 1988-1997*. Madrid 1998.

GONZALEZ DE DURANA, Javier: *Ideologías artísticas en el País Vasco*. Ekin, Bilbao 1992.

KORTADI OLANO, Edorta: «Reflexiones en torno a la Escuela Vasca de pintura: sus raíces y su desarrollo». En *Cultura Vasca II*. Erein, San Sebastián 1978.

MARAÑA, Félix et al.: *Carlos Sanz por dentro. Un proceso interior*. Diput. Foral de Gipuzkoa, 199.

MARCHAN FIZ, S.: *J. L. Linazasoro*. Barcelona, G. Gili, 1989.

MARTINEZ GORRIARAN, Carlos: «El arte y los artistas vascos de 1966 a 1993». En *Nosotros los Vascos, Arte*, t. V. Bilbao 1994.

MAS SERRA, Elías: *50 años de arquitectura en Euskadi*. Gobierno Vasco, Bilbao 1990.

MORENO RUIZ DE EGUINO, Iñaki: «Abstracción vasca. Inicio y desarrollo: 1928-1980». En *Pintores Vascos en las Colecciones de las Cajas de Ahorros (Bilbao Bizkaia Kutxa, Gipuzkoa Donostia Kutxa y Vital Kutxa)*. Vol. VI. San Sebastián 1996.

MOZAS, J.; FERNANDEZ, A.: *Vitoria-Gasteiz. Guía de arquitectura*. Vitoria, COAVN, 1995.

MOZAS Javier: «Roberto Ercilla o la arquitectura de la renuncia». En *Documentos de Arquitectura*,n. 20.

PIZZA, Antonio: *Guía de la arquitectura del siglo XX. España*. Ed. Electa, Milán 1987.

ROQUETA, Santiago: *Luis Peña Ganchegui. Conversaciones*. Barcelona 1971.

RUIZ QUINTANO, Ignacio: *Bonifacio Alfonso*. Ed. Turner, Madrid 1992.

SAN MARTIN, Francisco Javier: «Diez años de exposiciones 1980-1990». En *Pintores Vascos en las Colecciones de las Cajas de Ahorros (Bilbao Bizkaia Kutxa, Gipuzkoa Donostia Kutxa y Vital Kutxa*). Vol. VIII. San Sebastián 1996.

SAN MARTIN, Fco. Javier: *Carlos Sanz (1943-1987)*. Diput. Foral de Gipuzkoa. San Sebastián 1982. 2 vols.

URRUTIA, Angel: *Arquitectura española contemporánea. Documentos, escritos, testimonios ineditos*. COAM, Madrid 2002.

V. V.: *Dossier Arte Vasco*. En Batik, nº 61, Mayo 1981.

V. V.: *Juan Luis Goenaga. «Ilbeltza» (por caminos de sombra y silencio) 1969-1995*. Diput. Foral de Gipuzkoa, 1995.

V. V.: José Zugasti. En *Kobie (Bellas Artes)*. Bilbao, n. VI, 1989.

V. V.: *Itinerario escultórico por Álava. Certamen de escultura*. Fundación Caja Vital Kutxa. Vitoria 2001.



21.

CARA AL SIGLO XXI

CONTEXTO

Los fenomenólogos de la sociedad actual creen que el mundo está entrando en una nueva época, y que está emergiendo una nueva sociedad. Hay ciertamente síntomas que hacen pensar así. Lo que vemos ante nosotros se parece mucho a las grandes revoluciones del pensamiento y de la civilización del pasado. La explosión demográfica, el increíble despliegue técnico, las nuevas fuentes de energía, el conocimiento de los últimos elementos de la materia, el desciframiento del genoma humano, la inserción de los parámetros de la automatización y de la cibernética, las posibilidades del computador, la superación de todos los límites en la comunicación entre todos los puntos del planeta, la misma mutación de la conciencia, que se hace visible en tantos aspectos de la sociología y de la religión (una New Age *anuncian unos, una* Nueva Evangelización *reclama Juan Pablo II), todo hace pensar en un nuevo panorama integral, una nueva cultura, en una nueva sociedad. ¿Cómo reflejará el arte este increíble cambio? ¿En qué grado van a influir en esa revolución tanto la arquitectura y la actividad creativa de espacios y de iconos, contando con las nuevas artes visuales y con las infinitas virtualidades que le ofrece hoy la más avanzada tecnología, en la configuración de esa sociedad y de esa cultura? Cuestiones que se plantean pero que no permiten una respuesta indiscutible. Pero ciñémonos a nuestro ámbito: el arte vasco.*

1. EL ARTE VASCO ENTRE LA PROFESIONALIZACIÓN Y EL CARISMA

• Proliferación de la actividad artística

Al llegar al final de esta exposición histórica del arte vasco no puede omitirse una reflexión sobre un hecho importante y evidente: la increíble proliferación de la actividad artística en los últimos cien años. Un fenómeno que sin duda no es privativo de Euskal Herria pero que merece una reflexión por nuestra parte por tratarse de un país que, a juicio de los historiadores, se ha caracterizado, durante los dos siglos anteriores, por su parquedad en manifestaciones artísticas. Cuando Oteiza en 1950 pretendió crear una escuela de talleres artísticos, y fue a Madrid a entrevistarse con el Director General de Bellas Artes, Marqués de Lozoya, la negativa de éste fue tajante: «Ustedes los vascos no tienen tradición artística, no tienen ni tendrán Escuela». Esa opinión era común, incluso en muchas gentes de Euskal Herria:[1] Verdaderamente los tiempos habían cambiado.

Me interesa señalar, por las consecuencias trascendentes que, a mi juicio, van a seguirse, tres facetas de toda esta revitalización que el arte ha experimentado en Euskal Herria en los últimos 30 años. El movimiento agrupacionista entre los artistas, el florecimiento espectacular que los centros de enseñanza artística presentan hoy, especialmente a nivel superior, y el apoyo que esa vida artística encuentra en la sociedad y en sus órganos oficiales.

La «explosión» de vida artística se fue produciendo en Vasconia desde principios del siglo XX, es decir, a partir de la obra creada por los pintores que habían pasado por París. Fue entonces cuando se empezó a hablar de la *Escuela de Pintura Vasca*. Ese acontecimiento fue acompañado por otro que marca todo el proceso al que nos referimos. Se trata del fenómeno **asociacionista**.

• El asociacionismo artístico

En 1911 se instituye la **Asociación de Artistas Vascos**, a la que hemos aludido repetidas veces en los últimos capítulos de esta historia. El asociacionismo artístico se fue propagando de una manera inesperada. María José Arribas, en un libro imprescindible como documentación de este hecho y de otros concernientes al desarrollo de la actividad artística en el siglo XX, ha aportado datos que nos limitaremos a mencionar.[2] La guerra y sus secuelas acabaron con la Asociación de Artistas vascos.

Pero, al cabo de pocos años, se fundó en Bilbao la **Asociación Artística Vizcaína**, que intentaba fomentar el compañerismo entre los artistas plásticos y velar por sus intereses comunes. Esta asociación aglutinó a un grupo de artistas, la Unión-Arte, que en su primer año de funcionamiento organizó la Primera Exposición Provincial de Bellas Artes, con la participación de más de 60 artistas.

Con fines similares se funda en San Sebastián en 1947 la **Asociación Artística Guipuzcoana**, integrada por pintores, escultores, grabadores y amigos de las Bellas Artes; incorporó al *Círculo de San Ignacio*, y organizó, sin apetencias vanguardistas y con una tendencia claramente realista, exposiciones en el Real Seminario de Bergara y en la Universidad de Oñati.

Tales Asociaciones no tenían más finalidad que la de facilitar la vida y la labor de los artistas, y fomentar la exposición de sus obras, con cierta vigilancia sobre su

1. Mª J. ARRIBAS, *40 años de Arte Vasco*. San Sebastián 1979, p.117; v. también la opinión al respecto del médico-pintor Victoriano Juaristi, en FLORES KAPERTXIPI, *Arte Vasco*, pp. 118-124.
2. Mª J. ARRIBAS, O.c., pp. 25-40.
3. F. Javier ZUBIAUR CARREÑO, «Pintores contemporáneos». En *El Arte en Navarra*. Ed. Diario de Navarra, num. 38.
4. Mª José ARRIBAS, O.c., pp. 177-189.

calidad, pero sin ninguna voluntad consciente de modernización ni ninguna exigencia de tipo estilístico.

En 1964 nace en Bizkaia el grupo **Arte actual**, que en sus exposiciones reúne a 60 artistas. Al año siguiente surge en Gipuzkoa el **Grupo UR**, que se llamará también «*Escuela del Bidasoa*» y reúne a cuatro pintores: Arocena, Tapia, Bizcarrono y Gracenea.

A partir de 1966 el movimiento asociacionista o, simplemente agrupacional, adquiere en Euskal Herria una vitalidad dramática y polémica. Tres años antes, Oteiza había publicado *Quousque tandem,* que, a juicio de muchos, fue el aldabonazo que sacudió la indolencia en la que se vivía respecto a la identidad del pueblo vasco, a su capacidad de expresarse conforme a su identidad, y a la posibilidad de crear una auténtica *Escuela Vasca*, como pretendía su autor.

En abril de ese año, con motivo de una exposición en la galería donostiarra de Barandiarán, se funda el **Grupo GAUR**.

Y se promueve la constitución de grupos similares en las otras provincias:

- En julio del mismo año se constituye el grupo EMEN, de Bizkaia, con un manifiesto en pro de la libertad de expresión artística firmado por una larga veintena de artistas, de muy diversas tendencias;
- luego se forma el grupo alavés ORAIN, con cinco miembros,
- y seguidamente, el grupo navarro DANOK.
- Pocos años después, en 1975, en Iparralde, nace el grupo ENKOARI que pretendía formar un frente vasco de vanguardia.

Muy pronto surgieron divergencias en todos estos grupos, tanto de carácter estético como social y político, y el carácter grupal se fue poco a poco disolviendo. Este fracaso no impidió que luego volvieran a nacer grupúsculos de marcadas preferencias estilísticas y a veces también políticas:

- «Grupo Bilbao»,
- «Grupo Nueva Abstracción»,
- «Grupo Zue»,
- «Indar», «Ikutze», etc.

Todos ellos casi siempre de corta duración.

Navarra, que se había mostrado cautelosa ante las vanguardias, conoció pronto el mismo fenómeno con sorprendente vitalidad:

- La «Escuela de Pamplona» nace en 1970 a partir de la denominación que le dio el crítico Moreno Galván en la revista *Triunfo*.
- Siguieron otros grupos que más que asociaciones establecidas por intereses comunes, eran familias reunidas espontáneamente por afinidades estilísticas: «Artistas de Baztán» (1970), Guc (1977), etc.

La corriente se va prolongando hasta finales del siglo:

- Colectivo «Pintamonas», (1980),
- «Artea» (1984),
- «El Punto» (1988),
- «Alfredo Sada» (1994),
- «Viaje de ida y vuelta» (1993),
- «Defiguración» (1994).[3]

Pamplona gozó en los años siguientes de cierta celebridad por las famosos **Encuentros** que se celebraron en los días de las fiestas de San Fermín de 1972, con la pretensión de que interviniera el público. Los Encuentros fueron un éxito insospechado de participación si se trataba de movilizar a la masa popular, pero un fracaso si se quería que el pueblo se interesara realmente por el arte y adquiriera una idea clara de lo que era el arte contemporáneo.[4]

Nada diremos de grupos más famosos que, como impulsores del arte de vanguardia, nacieron fuera de las fronteras de Euskal Herria con incorporación de artistas vascos, como fueron:

- «Cuatro escultores abstractos», en el que participó Jorge Oteiza,
- «Equipo 57», con la participación del mismo Oteiza, de Basterrechea y de Ibarrola.

• Los Centros de Enseñanza Artística

El segundo hecho trascendental para el progreso del arte vasco en los últimos treinta años, lo constituyen los *Centros de Enseñanza Artística* a nivel superior que fueron creándose como fruto natural del desarrollo cultural de la sociedad y la apertura a Europa.

Es sabido que en la Edad Media europea la creación artística quedaba englobada en uno de los famosos gremios. Y que, tanto desde el punto de vista económico como desde la estimación, no existían diferencias oficialmente reconocidas, con la actividades artesanales.

El Renacimiento trajo la integración de las artes plásticas entre las artes liberales, y con ello una progresiva conciencia del valor específico de lo que hoy llamamos *creación artística*. Los jóvenes que se sentían dotados para ese ejercicio se formaban en los **talleres** de los maestros ya consagrados por la estima oficial y popular.

Por razones políticas en las monarquías absolutistas de los siglos posteriores, las Academias vinieron a ejercer un control de esa actividad al mismo tiempo que se instalaba un sistema de enseñanza con el que se justificaba dicho control. Así fueron naciendo las **Escuelas de Artes y Oficios**.

Hemos visto cómo fue en las **Escuelas** y **Academias** oficiales donde se prepararon la mayoría de los artistas vascos. La historia demuestra que en tales centros se aprendía poco más que el dominio técnico de los medios expresivos, de tal manera que los temperamentos verdaderamente creadores tenían luego que liberarse de la influencia recibida, naciendo así la significación peyorativa del término *academicismo*.

Era necesario que en tales centros o talleres hubiera una mayor autonomía tanto en el régimen interior como en su programación y en las posibilidades de expresión concedidas a los alumnos. Esto solo podía lograrse a partir de centros que gozasen de autonomía como eran las modernas **Universidades**.

Una vez fundada la *Universidad del País Vasco*, y supuesto el desarrollo que habían tendido las agrupaciones artísticas, era natural que, a nivel de una enseñanza superior, se sintiera la necesidad de **Escuelas de Bellas Artes**, sobre todo habiendo desaparecido, a raíz de la guerra, la *Escuela de Artes y Oficios de Bilbao*. La *Escuela de Artes y Oficios de San Sebastián* desaparecería en 1960.

Jorge Oteiza llevaba años clamando por la necesidad de fundar una escuela de Estética, Investigación y Enseñanza del Arte, invocando la realidad de una Escuela Vasca; pero sus esfuerzos fueron rechazados por la autoridad oficial mientras vivió Franco.

Finalmente, gracias a una fundación privada, nació la **Escuela de Deva** que solo duró dos años. Poco después (1977) Xabier Laka llegó a San Pedro de Aia a practicar escultura junto al escultor Reinaldo (gallego enraizado en el País Vasco), y pronto se formó un grupo que se constituyó en **taller** (Taller de Aya, de nueve miembros) con el fin de colmar el desfase existente entre el supuesto nivel artístico y la realidad concreta de la sociedad vasca.

Para entonces ya se había creado (1969-70) en la Universidad del País Vasco la **Escuela de Bellas Artes**, aunque, según parece, con ella se pretendía neutralizar los esfuerzos y los criterios de modernización con los que los vascos pretendían crear sus centros de enseñanza. Lo cual es muy creíble si se recuerda las polémicas que provocó el régimen de la Escuela durante la gestión de sus primeros directores, hasta que se logró, con el cambio de régimen político, la necesaria autonomía de la Escuela.

En Pamplona también se fundó (1969) una **Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos**.

En San Sebastián la más importante actividad referida al fomento y educación artística se centra en **Arteleku.**

• El influjo de las instituciones oficiales

Convertida la actividad artística en un hecho social de importancia, transformado el régimen político y creado el estado

de las autonomías, una consecuencia natural fue el apoyo que recibió por parte de las nuevas instituciones oficiales. En las dos comunidades autónomas –Euskadi y Navarra–, los correspondientes departamentos de cultura en los gobiernos mismos y en las Diputaciones territoriales asumieron su responsabilidad y han contribuido muy eficazmente al desarrollo del arte vasco tomando resoluciones prácticas.

Por parte del *Gobierno de Euskadi*, debe recordarse que, además de las subvenciones que concede para los proyectos de las galerías de arte de la Comunidad y de la ayuda anual que dispensa al Museo de Bellas Artes de Bilbao, su empresa más ambiciosa, más espectacular y más dispendiosa ha sido la construcción y creación del Museo Guggenheim. Ambos museos tienen además el apoyo financiero de la *Diputación de Bizkaia* y del *Ayuntamiento de Bilbao*.

Por parte de la Diputación, ya desde la constitución del régimen autonómico:

- se crearon *Premios Bizkaia de Grabado, Pintura y Escultura* que fueron muy bien acogidos y que, al tiempo que ayudaban a los artistas, promovían la crítica y el debate en torno a las nuevas tendencias artísticas. Se hacía una exposición con las obras presentadas, se publicaba un catálogo, y la Diputación adquiria las obras premiadas y los accessits.
- Tambien se organizó una exposicion itinerante (*Ertibil*) que recorrió diversos pueblos Bizkaia a fin de dar a conocer el arte vasco actual y promocionar a los artistas. Hoy se siguen otorgando becas para las artes plásticas, concesión que va acompañada de una exposición de obras de los becarios de años precedentes.
- La Diputación se preocupó del establecimiento de salas de exposición. Se han creado dos magníficas salas de exposición (*Recalde 1 y 2*),
- se mantiene la costumbre de conceder premios y de encargar obras, especialmente escultóricas, para ornato de la villa. Hoy llegan al centenar las esculturas que adornan sus calles, sus parques y sus plazas. Cuando se suprimió el Premio Bizkaia, su presupuesto financiero se destinó a la adquisición de obras de artistas vascos.
- contribuye muy sustancialmente al sostenimiento de otros museos del territorio, como el del arte sacro y el arqueológico, además de cuidar de la salvaguarda y restauración del patrimonio artistico.

Gipuzkoa y Álava

Para no repetir esta enumeración de ayudas al progreso del Arte Vasco por parte de las entidades vascas oficiales, limitémonos a decir que un sistema similar al de Bizkaia se sigue en las Diputaciones de Gipuzkoa y Álava, y en algunos Ayuntamientos.

Más concretamente, la Diputación de Gipuzkoa apoya de una manera sustancial:

- el centro **Arteleku**,
- El Museo **San Telmo**
- el Centro **Koldo Mitxelena**, además de impartir una serie de becas y ayudas a jóvenes artistas. Entidades más importantes en el ámbito museístico guipuzcoano.

«Es sintomática –escribe a este proposito Sáenz de Gorbea– la enorme cantidad de premios organizados en el País Vasco... El simple recuento resulta bastante ilustrativo: Gure Artea, Bizkaiko Artea, Villa de Bilbao, Bienal de Arte Vasco de Amorebieta, Santurtzi, Sestao, Ciudad de San Sebastián, Escultura, Cerámica y Pintura mural de Zarautz, Bienal de Vitoria, Festivales de Navarra, Pamplona Ciudad, Imagínate Euskadi, Osakidetza de pintura y escultura, premios en la propia Facultad de Bellas Artes o para la colocación de esculturas en Gernika o Vitoria».[5]

Galerías y salas de Exposición. Otra demostración del interés oficial y social por la actividad artística ha sido la multiplicación de Galerías y Salas de Exposición, que aparecen por decenas en las capitales. Solo en Pamplona se fundan catorce Salas de exposición, de ellas tres son del Gobierno navarro y otras tantas del Ayuntamiento. Las hay también en Estella y Tudela. Además se abren en Pamplona 16 Galerías privadas; y son 24 los Ayuntamientos navarros que disponen de Casa de Cultura con sala de Exposición. El Gobierno de Navarra concede anualmente premios en nueve certámenes convocados en el ámbito de las artes plásticas.

Por su parte también algunas entidades bancarias y especialmente las Cajas de Ahorros deciden contribuir al desarrollo de este importante sector de la cultura desde sus departamentos de obras sociales.

• La profesionalización del arte

Todos estos hechos demuestran que, en contraste con situaciones anteriores, la actividad artística se ha convertido en **una profesión que parece estar al alcance de cualquiera**. Esta conclusión plantea un problema interesante de cuya respuesta pueden derivarse consecuencias notables para la futura historia del arte.

El que hoy cualquiera que sienta afición al arte encuentre fácilmente los medios para instruirse en su oficio y dominar la técnica correspondiente, y que el progresivo número y la especial preparación de los que se dedican a esa actividad contribuya a la elevación del nivel cultural y a desarrollar el sentido estético de toda la sociedad, son hechos que todos deben saludar como venturosos para el País Vasco.

Pero, junto a esas ventajas, una mirada serena e imparcial observa síntomas de un fenómeno alarmante en este campo del arte como en otros ámbitos de la cultura: la masificación, el aumento cuantitativo que no garantiza el valor cualitativo. La masificación, como se está comprobando a todos los niveles y sectores de la enseñanza universitaria, obliga a bajar el listón de toda exigencia cualitativa. El arte no escapa a ese destino. Y la práctica de las «Bellas Artes» está descendiendo a niveles de una banalidad deplorable.

Los comisarios de la Iª Muestra de Artes Plásticas que se celebró en Baracaldo en julio de 1971 (Moreno Galván, Santiago Amón y Enmanuel Borja) hicieron una declaración, aprobada como programa de renovación por los artistas y los alumnos de la Escuela de Bellas Artes, y considerada como: juiciosa y oportuna en aquella ocasión, en la que se criticaba, entre otras cosas, la manera como había empezado a funcionar en esas fechas la Escuela de Artes Plásticas. En algunos de sus párrafos apuntan claramente algunas ideas que sugieren ya el problema al que aquí queremos aludir, y que podríamos definir como la vulgarización de la actividad artística.[6]

Hace algunos años, un especialista en Estética hablaba ya de una «implosión» del arte en todos los órdenes de la vida, calificando el arte contemporáneo de «antipuritano». «Cada día –decía– son menos precisas las clarísimas distinciones tradicionales entre arte y uso, arte y vida, arte y espectador, medio y mensaje».[7] Hoy resulta ofensivo –decía ese autor– mantener la concepción *vacacional* del arte. El arte debe dejar de ser o de concebirse como algo extraordinario, debe liberarse de su definición como sublimación (o represión) de emociones fuertes. Para este autor todo el arte tradicional ha estado transido de «puritanismo». El arte no era lo que ahora pretende ser «mero juego de significantes».

Rubert de Ventós parecía aconsejar ya entonces el acercamiento del arte a la vida, o mejor, de la vida al arte: «llevar la imaginación a la vida práctica, diseminándola entre la religión, la indumentaria, la cosmética, la política, las relaciones sociales y sexuales».[8] «El arte no debe ser mensaje sino *masaje*».

Sospechamos que estas apreciaciones están formuladas con su pizca de humor y de ironía crítica más que como constatación de un destino histórico beneficioso, incorregible e inapelable. Lo extraño y lamentable es que, en otros ámbitos del mundo artístico, se oyen y se leen expresiones incitantes del mismo tenor:

«No busquemos éxtasis fuera de la vida. Acabemos con la concepción esotérica del arte y con toda visión elitista de la profesión artística». «Arte es todo lo que Ud. puede hacer», decía ya Marshall Mc Luhan. «Cualquiera puede ser artista, si quiere», decía Beuys. «Si alguien dice que es arte, entonces es arte» (Donald Judd). «Si Mozart viviera hoy, sería roquero», etc. Desgraciadamente tales *slogans* se repiten

y airean hoy por las aulas y pasillos de nuestras Escuelas de Arte.

• Creatividad artística y sensibilidad receptiva

Una vez más, en este maremagnum de ideas sobre la cultura y el arte, lo que salta a la vista es una incapacidad bastante generalizada para argumentar con ideas claras y precisas. Han transcurrido suficientes siglos de creación artística y de doctrina estética para que tengamos que renunciar a un concepto de la actividad **artística** como algo distinto de la sensibilidad **estética**. Si no es lo mismo dar que recibir, no podemos identificar las dotes creativas de Haendel o Mozart con la sensibilidad de los miles de personas que han escuchado y aplaudido su música con lágrimas de emoción en los ojos. Naturalmente, no puede exigirse que todos nuestros escultores tengan la potencia formativa de un Buonarroti o un Bernini, ni que todos nuestros pintores puedan compararse con Velázquez o Rembrandt. Pero hay que tener la suficiente claridad mental para aceptar que la sensibilidad estética que tienen todos los seres humanos y que quizá marca precisamente el umbral de la humanización paleolítica, no es ese carisma que otorga el destino a determinados seres, y cuyas obras hacen más grata y llevadera la vida terrenal de los humanos.

Jorge Oteiza, que conservó durante toda su larga vida la ilusión de hacer del pueblo vasco un pueblo de artistas, tuvo en algún momento de su aventura hispanoamericana la ocurrencia de imaginar que podría llamarse *encontrismo* un don «artístico» que se reduciría a sentir la belleza expresiva de ciertos objetos que cualquiera podría encontrar en un paseo por la naturaleza, y llevarla al *stand* de una exposición o de una galería. Creemos que anduvo más cerca de la verdad cuando, más tarde, escribía: «*La profesión del Arte –jóvenes pintores, debo recordaros– es vocación heroica. Significa la lucha contra la muerte, a través de una difícil y costosa preparación para la vida espiritual. Los que no os sintáis movidos en vuestro corazón por este metafísico negocio de la salvación, no sigáis pintando. Sin instinto de conocimiento, sin pasión de vida eterna, todas otras motivaciones de la obra artística la hacen irreligiosa, insuficiente y deshonesta*».[9]

Claro está que no se trata de identificar el Arte con la Religión, como quería Oteiza, ni de volver a las ideas de aquellos «fieros románticos» para quienes la vida del artista es el objeto principal del arte, ni se pretende tampoco que ante el arte, trátese de un arte genial o no, valga la pena sacrificar todos los otros valores de la existencia y de la sociedad humana. Ese sería el otro extremo, igualmente rechazable: el *esteticismo*. Si a las citadas palabras de Oteiza se les despoja del temple religioso que el ilustre oriotarra les daba desde su personal concepción religiosa del arte; expresan una verdad incuestionable, que es la existencia de un «don de la naturaleza», o un «carisma» que no puede identificarse con la afición estética y menos aún con el interés por una determinada profesión.

Creemos que una honrada y sincera **historia del arte vasco**, que en esta última época nos ha obligado a recordar las facilidades que hoy ofrece Euskal Herria a una actividad profesional abierta a miles de «jóvenes promesas», no podía terminar sin llamar la atención sobre esta esencial diferencia entre **profesión** y **carisma**. La impresión espontánea del ingenuo espectador es que la proliferación de la profesión artística ha creado un campo inmenso en que el trigo está mezclado con la paja, y que los mismos profesionales se consideran ocupados en un gran taller de experimentación en el que, por el momento, todo vale.

Nos atreveríamos a decir que, tanto a nivel de los artistas como de los críticos, no existe conciencia clara del error encerrado en esa bobalicona apertura a corrientes internacionales simplemente por serlo. En gran medida, de ese afán por ver y aceptar las vanguardias foráneas y todo lo que se hace fuera, especialmente en los Estados Unidos, con la consecuente liquidación de tendencias localistas, se han derivado esclavitudes estéticas que nadie debiera negar: la trivialización, el culto del significante sin significado, la búsqueda insensata de lo nuevo, y, por encima de todo, la sumisión indirecta e inconsciente en los países de «segunda división» –como el nuestro– a la ley del dólar.

Y a los que, en las aulas de nuestras Escuelas de Arte siguen carcajeándose de la idea misma del genio creador y burlándose de toda concepción elitista de la actividad artística, les recordaría que un pintor de gran éxito de crítica y mercado, como Antonio López, ha tenido la sinceridad de decir: «Yo creo que lo que es verdadero arte se produce raras veces».

2.

■ ¿Puede hablarse de una Escuela Vasca? El debate

Resulta extraño y significativo al mismo tiempo que en plena era franquista (finales de los Cincuenta y principios de los Sesenta) que el asunto de una «Escuela vasca» enardeciera los ánimos y fuera motivo de fogosos debates en el ámbito de los artistas de Euskal Herria, y que hoy, en un clima de democracia y libertad, sea éste un tema casi relegado al olvido.

En aquellos años la promoción de una Escuela Vasca se concibió como un movimiento estético y ético (por tanto, también con implicaciones políticas no abiertamente confesadas) que además de promover la renovación del arte vasco, lo convirtiera en un factor básico para la modernización de Euskal Herría.[10]

Con el convencimiento casi unánime de que existía ya una «Escuela Vasca» y, sobre todo, de que había que protegerla y favorecerla, se habían constituido el año 1966 los grupos territoriales, a los que nos hemos referido varias veces en estas páginas: *Gaur, Emen, Orain y Danok*.

Si estos grupos fueron relativamente efímeros, hay que afirmar también que, entre sus miembros no había unanimidad respecto a la existencia de tal Escuela Vasca. Frente al fervor con el que Oteiza afirmaba y discutía los modos y maneras de realizar esta labor de aglutinamiento estético, cultural y nacional, estaba Chillida que, aunque partícipe del grupo Gaur, negaba la existencia de tal escuela. Las diferencias saltaban a la vista en cuanto se trataba de exponer criterios que sirvieran para la constitución de los grupos vascos en cada uno de los territorios, pues, mientras en alguno de ellos el elitismo era evidente y se exigía la aceptación de determinados principios estéticos, en otros la apertura a diversas tendencias se daba por supuesta. Como podemos comprobar en tantos debates a los que nos tiene acostumbrados la Televisión, aquí también el debate estaba condenado a una ceremonia de confusión porque no se empezaba por discernir y precisar los conceptos y llegar a un acuerdo en las nociones elementales de aquello de que se discute y sobre lo que se trata de tomar decisiones.

• Sentidos de "Escuela Vasca"

Evitemos esa confusión y comencemos por precisar que al término de **Escuela Vasca** puede dársele, al menos, tres o cuatro acepciones diferentes, refiriéndola ya a la realidad de un estado político o un grupo nacional, ya a un conjunto de rasgos estilísticos comunes, ya a la idiosincrasia de un pueblo determinado.

1-. *La primera de estas acepciones*, que por su sencillez y evidencia ahorra todo debate, ha sido frecuentemente usada en la historia del arte. Cuando en 1838, en el Museo del Louvre fueron exhibidas las 400 pinturas y objetos artísticos que el Barón Taylor había adquirido en España a cuenta del rey Luis Felipe de Orleans, aprovechando la devaluación que tales cuadros sufrieron como consecuencia de la ley de desamortización de los bienes de la Iglesia, tal evento se anunciaba al público parisino como una colección de la «*Escuela Española*».

5. «Evolución de la pintura vasca». En *Pintura vasca siglo XX*. Kutxa 1999, p. 277.
6. Mª J. ARRIBAS, O.c., p.165 ss.
7. Xavier RUBERT DE VENTOS, *La estética y sus herejías*. Anagrama, Barcelona 1974, p. 80.
8. Id., p. 206.
9. Mª J.ARRIBAS, O.c., p.67.
10. C. MARTINEZ GORRIARAN, «El Arte y los Artistas vascos» . En *Nosotros los Vascos, Arte, V.* 26.

Todavía hoy cabe hablar con esos términos generales de una escuela alemana, italiana o danesa. Probablemente era una variante de esta concepción meramente territorial en la que pensaban algunos artistas vascos, sobre todo escultores, cuando, en los años 50-60, al hablar de la «Escuela Vasca» la concebían como una especie de frente cultural, con la única exigencia de que el trabajo fuera original y propio.

Dentro de ese discurso teórico se pretendía evitar la contaminación padecida por la cultura vasca, surgida del roce con otras civilizaciones foráneas. Formar una «Escuela Vasca» implicaba, pues, un retorno a los orígenes, una resolución que entonces se sentía como característica de las vanguardias.[11] Es significativo que Oteiza, al insistir en la Escuela Vasca, adoptaba, por una parte, una actitud rupturista con el arte tradicional de su época y, por otra parte, buscaba vinculaciones con el cromlech neolítico.

2-. *Un sentido más estricto* se da a la «Escuela Vasca» cuando se refiere a un estilo determinado. Esa precisión de significado se explica y se aplica especialmente cuando se habla del pasado. El análisis de los investigadores de la historia del arte ha llevado, por ejemplo, a la justificación, para los siglos XV-XVI, de una «Escuela Florentina», distinta de la «Veneciana» o de la «Boloñesa». Este concepto requiere:

- la probada existencia de unos maestros o líderes,
- de unos talleres y locales de práctica, enseñanza y colaboración,
- de una cierta doctrina estética,
- y de unos rasgos estilísticos comunes que permiten la identificación del grupo.

3-. *En los años 50-60*, cuando Oteiza movilizó los agrupamientos con los que se intentaba promover una «Escuela Vasca», *lo que les unía era el «afán de modernidad», no la fidelidad a un estilo común*.

Ni en esos años ni en el momento actual puede hablarse de una «Escuela Vasca» en este sentido tan restringido. En tiempos pasados el ritmo evolucionista del arte en su aspecto formal era suficientemente lento para que se pudiera detectar un talante común en varias generaciones de artistas.

Hoy al contrario, la pretensión y búsqueda de la originalidad individualista, la variedad de técnicas que se ofrecen al artista, y la apreciación positiva que socialmente se otorga al concepto de vanguardia, hacen prácticamente imposible que, en la actual Vasconia (y en cualquier otro pueblo) se pueda hablar de «Escuela» en ese estricto sentido, generalmente aceptado y aplicado por los historiadores del arte.

De la infinidad de ambigüedades y contradicciones que hallamos en los escritos y dichos de Jorge de Oteiza, puede deducirse que cuando hablaba de la «Escuela Vasca» se refería más bien a una tercera significación.

La Escuela Vasca reuniría a todos los artistas cuyas obras fueran el reflejo de la idiosincrasia vasca y tuvieran una correspondencia visual y lógica con los rasgos que hoy se llaman identitarios de un pueblo: su lengua, y su propia manera de hablar, de pensar, de sentir y de comportarse individual, social y políticamente.

Pero si es fácil señalar y definir estos rasgos, no lo es tanto descubrir los signos artísticamente estilísticos que corresponden a tales caracteres. Concedamos que dar respuesta válida a este planteamiento no resulta fácil si se piensa que el arte y la cultura son realidades vitales y dinámicas. ¿De qué pueblo estamos hablando? ¿De aquella Euskal Herria profunda, rural e idílica en cuyo ensueño quizá fuimos educados, o en esta Vasconia moderna, industrializada, y conflictiva, penetrada por cien años de inmigraciones, y abierta a la problemática de su integración en España y en Europa?

Escribiendo sobre la identidad vasca, Julio Caro Baroja mencionaba la particularidad del idioma y se refería a esas «representaciones colectivas», tema central de los que estudian la «psicología de los pueblos»; pero, al mismo tiempo, recordaba el carácter dinámico que tiene siempre la cultura y los ciclos por los que pasa la historia de cada pueblo. Nada menos que ocho ciclos de cambios culturales contemplaba Caro Baroja en el devenir histórico de Euskal Herria.[12]

Por otra parte, resulta paradójico que quienes han querido montar este tinglado de la Escuela vasca sean también los que pretendían conducir el arte vasco a la modernidad. Quizá haya que esperar la aparición de un espíritu tan genial como sagaz que nos demuestre que, abandonando todo folclorismo populista, el arte vasco es capaz de modernizarse sin perder las esencias más profundas y auténticas de la tradición vasca. Por el momento, solo vemos voluntarismo en ese profeta de la Escuela Vasca que ha sido Jorge de Oteiza, empeñado en ver un modelado de huecos y vacíos en las esculturas voluminosamente henchidas de Juan de Anchieta, y de descubrir la cuna de su «desocupación del espacio» entre las piedras del cromlech neolítico.

Dicho esto, no nos duelen prendas si confesamos que, tratándose de esta realidad que es el pueblo vasco, sus rasgos identitarios han tenido que dejar un testimonio visible y plástico en sus manifestaciones artísticas, siempre que se vea en éstas no un estilo estereotipado y permanente sino un cuerpo en constante evolución y asimilación con otros. Eduardo Chillida, que declaraba no creer en una «Escuela Vasca», añadía, por otra parte, que, sin entender mucho de este asunto, pensaba que, pues él era vasco, algo del «ser vasco» habría quedado en sus obras.

En otro lugar hemos comentado[13] las correspondencias que pueden verse entre ciertos rasgos relativamente permanentes en la cultura vasca con algunas propiedades que hemos observado en el arte vasco en el curso de los siglos:

- una cierta vinculación a la tierra, propia de la vida del baserritarra de largos siglos, convertido, al pasar a la cultura urbana (como ya observó Caro Baroja), no en el «hombre de letras» sino en el «industrial»;
- una cercanía a la geografía más que a la historia, reflejada en el sello artesanal que ostentan nuestros más representativos escultores (Chillida, Oteiza, Mendiburu), con su preferencia por los materiales tradicionales (madera y hierro) del trabajo cotidiano;
- una tendencia a la exhibición de la fuerza, la energía y hasta a la testarudez que explica la resistencia a nuevas formas de vida y de expresión;
- un aniconismo en la versión visible y plástica que se da al sentido de los mitos y realidades trascendentes, que los vascos prefieren evocar (en estelas, kutxas etc.), más con signos y símbolos que con imágenes;
- una gravedad y austeridad en la vida (y hasta en la indumentaria) a la que corresponde un severo pragmatismo, por ejemplo, en una arquitectura que busca más la solidez, la economía y la resistencia que la belleza formal (el llamado «Gótico vasco»);
- un sentido del espacio y de «las formas en el espacio» que se aviene, no tanto con el ser abstracto (*izan*) sino con el estar (*egon*), –del «*ser*» identificado con el «*estar* en la realidad», hablaba el filósofo vasco Xabier Zubiri–, cuya equivalencia estética podría verse en la preocupación urbanística de nuestros arquitectos y artistas plásticos más prestigiados.

Son rasgos estilísticos que, de cuando en cuando, hemos tenido que observar y registrar en esta Historia del Arte Vasco y que han dado motivo para hablar, desde fuera de Euskal Herria de una **Escuela vasca**. El crítico Carlos Areán escribía hace unos años:

- «Esta Escuela vasca, de escasas figuras y máxima autenticidad, es modelo de factura directa y de sencillez expresiva. En ella el espacio se convierte en forma, en *luz en la nada de un hueco*, en presencia que parece abrirnos con su palpitación interior a un *más-allá* inasequible».

Y el historiador de la arquitectura, Fernando Chueca Goitia ha escrito con parecida ambigüedad poética:

- «El verdadero estilo de Vasconia es profundo, elemental y primario; está inscrito en el fondo de un paisaje, de una raza y de una sociedad; no se apoya, como en Florencia, sobre el pedestal de unas mentes geniales. No es Historia, sino Naturaleza».

3.

■ Frente a la globalización

Si no ha sido unánime la posición de artistas e historiadores respecto a la existencia de una **Escuela Vasca**, el problema se hace más oscuro y complicado si se le aborda enmarcándolo en la inminente e inevitable **globalización**. Inevitable porque no se trata de un modo de pensar, sino de un hecho, tan real y tan presente como es el ferrocarril, la Radio o la Televisión. Tema de ardiente actualidad. La Globalización se define como una conectividad compleja constituida por una red de interconexiones e interdependencias en rápido crecimiento y cada vez más densa, a partir de un sistema instantáneo de información y comunicación, que caracteriza a la vida social moderna y que desborda las habituales fronteras entre países, razas y civilizaciones.

● La globalización cultural y artística

Hoy se habla, se escribe y se debate con ardor sobre la globalización, pero casi siempre sobre la globalización en el plano económico, es decir, como interdependencia global de los mercados financieros. El debate debiera hacerse tomando la globalización como es, multidimensional. Por abordarlo únicamente desde el punto de vista económico, ha estallado el conflicto y las resistencias han tomado un cariz violento, hasta el punto que en, en casi todos los países occidentales, existe ya un frente «antiglobalizador». Aquí nos limitaremos a abordar someramente, dentro de ese fenómeno pluridimensional que es la globalización, el tema de la globalización *cultural y artística*.

Empecemos por reconocer que la globalización no es un fenómeno nuevo y repentino. Es la etapa última (en la actualidad) de un movimiento que se concreta en el **sistema de comunicaciones** entre los hombres y las sociedades y cuyas fases de desarrollo y crecimiento pueden definirse con nombres de tecnologías bien conocidas: los viajes y desplazamientos en vehículos cada vez más rápidos, la imprenta, los correos, la fotografía, el telégrafo, el teléfono, el cine, la Televisión, el Fax, el correo electrónico, y finalmente, Internet. Esta última técnica de la Informática es la que ha hecho pensar en una mundialización de la información. Piénsese que, según ciertas estadísticas, la comunicación instantánea por Internet está hoy en manos de más de 500 millones de usuarios y que la tasa media en la Unión Europea rebasa seguramente a un tercio de su población. *Hoy todo tiende a globalizarse, y especialmente el mundo de las imágenes y los símbolos visuales. Y ahí topamos inmediatamente con el arte.*

● Desterritorialización

Se supone que la globalización tiende a la unificación, y que, por tanto, la globalización cultural llevará a la unificación de la cultura, y dentro de ella, a la unificación del lenguaje artístico. A este respecto, se ha dicho que la globalización producirá un fenómeno que se ha llamado *desterritorialización.* Una cultura única y universal eliminaría a las culturas locales. En lo que atañe al arte como parte de la actividad cultural, si todo marchara como algunos imaginan, la globalización en su dimensión cultural y artística acabaría con la cultura y el arte de Euskal Herria. En esta Historia del Arte Vasco, al tratar de la modernización que se fue produciendo desde finales del siglo XIX, subrayamos la importancia de los viajes que pudieron hacer los aprendices artistas, al ir como pensionistas y becarios, a las capitales de la modernidad, Madrid, Roma y sobre todo París. Pues bien, hoy no se necesita salir de casa o del propio taller para conocer y ver lo que, en este mismo instante, están haciendo o exponiendo los más audaces artistas en las galerías de Londres o Nueva York o en las ferias de Venecia y Kassel.

● La oposición a la globalización

Pero esta idea de la cultura global y única como una perspectiva a medio plazo, facilitada por la asombrosa tecnología de la información, tiene también acérrimos contradictores. Se piensa que el sistema de conexiones en el mundo de la comunicación irá progresando en amplitud, perfección técnica e instantaneidad, y se teme que ese progreso imparable lleve a hacer realidad el fantasma del «pensamiento único», del «mercado único» y de la «cultura única»: Es obvio que esa compleja y universal conectividad pueda debilitar los lazos de las culturas locales. Pero ¿es previsible la desaparición de tales culturas específicas?

Nótese, ante todo, que el fenómeno de la globalización, al menos por ahora, es un problema del mundo occidental, de tal modo que, para algunos analistas, la teoría de la globalización es la teoría de la «occidentalización» con otro nombre.

● La contradicción cultura-globalización

El pensador británico John Gray, a quien se le ha llamado el «aguafiestas de la globalización», ha criticado la idea misma de globalización deplorando la universalización como proyecto cultural, y eso por razón de un justo concepto de cultura que, por sí misma, debe entenderse como aceptación de la diferencia. La cultura, como un modo de vida, de comportamiento y de expresión del hombre, se concibe esencialmente dentro de la pluralidad, como un fenómeno esencialmente respetuoso de lo local. **Cultura** y **Globalización** en sentido de uniformización universal sería una «contradictio in terminis».

En el siglo XIX fue Carlos Marx quien imaginó un humanismo cosmopolita que se iría imponiendo sobre las fuerzas reaccionarias del nacionalismo y del patriotismo, que se oponían a los verdaderos intereses cosmopolitas del proletariado. Hoy sabemos que fue un error de Marx el subestimar el poder perdurable de los vínculos étnicos y religiosos. También se equivocó Marshall McLuhan cuando anunció que la Televisión convertiría el mundo en una *aldea global*. La metáfora ha resultado falsa. El rasgo principal de la aldea es que todos sus habitantes suelen conocerse bien e, incluso, estar emparentados. La aldea es un lugar de relaciones estrechas, cálidas, incluso íntimas. En cambio, el mundo en que vivimos está muy lejos de tal conocimiento íntimo. No es una aldea global, sino, en el mejor de los casos, una «metrópolis global», como dice Ryszard Kapuscinski. Este sagaz periodista polaco ha observado justamente que los pueblos del Tercer Mundo, al ritmo en que han sido descolonizados, han adquirido una conciencia muy viva de su dignidad y un aprecio cada vez mayor de sus rasgos identitarios como pueblos diferentes de los de Occidente. No será fácil que una globalización les lleve a aceptar una renuncia a sus tradiciones, a sus creencias y a sus propias maneras de pensar, de hablar, y de comportarse.

Todo esto tiene mucho que ver con el **futuro del arte vasco**.

Que en el Tercer Milenio de nuestra era haya un arte que, sin cerrarse a una inevitable globalización, conserve caracteres estilísticos que lo identifiquen como arte de un pueblo determinado, dependerá de que los que detentan el poder sobre los medios de comunicación (que no son precisamente los que tienen el poder político) sean suficientemente humanistas como para comprender y sentir que no hay auténtica cultura sin aceptación del pluralismo. Dependerá también de que los artistas vascos, liberados del fetichismo de las vanguardias, (frecuentemente promovidas artificialmente con fines plutocráticos) mantengan viva la conciencia de que su identidad como expresión de un pueblo no debe ser sacrificada en aras de un globalismo dogmático y materialista. Unos y otros, todos debieran comprender que el nuevo ambiente cultural que está emergiendo en Occidente puede y debe ser inspirador de paz, concordia y mutua fecundidad. La auténtica globalización cultural debiera crear espacios de intercambios enriquecedores y fértiles contactos.

11. I. MORENO RUIZ DE EGUINO, «Abstraccionimo vasco». En *Pintura Vasca Siglo XX*, p. 137.
12. J. CARO BAROJA, «Sobre la identidad vasca». En *Nosotros los Vascos*, V, pp. 205-214.
13. «La escuela Vasca de Escultura». En *Cultura Vasca* II, 1978, pp. 347-355.

La edición de este libro concluyó
el día 13 de Diciembre, Santa Lucía,
del año 2003.



OSTOA

ETOR