

Tierras  
de  
España

# PAIS VASCO

PAIS VASCO

*Tierras de España*

---

PAIS VASCO

---

*Fundación Juan March*

*Noguer*

*Fundación  
Juan March*



Una espléndida síntesis de la geografía, la historia, la literatura y el arte del País Vasco, obra de Manuel Ferrer Regales, Luis Suárez Fernández, Luis Michelena Elissalt, Elías Amézaga y Salvador Andrés Ordax

Tierras  
de  
España

# PAIS VASCO

PAIS VASCO

*Tierras de España*

---

PAIS VASCO

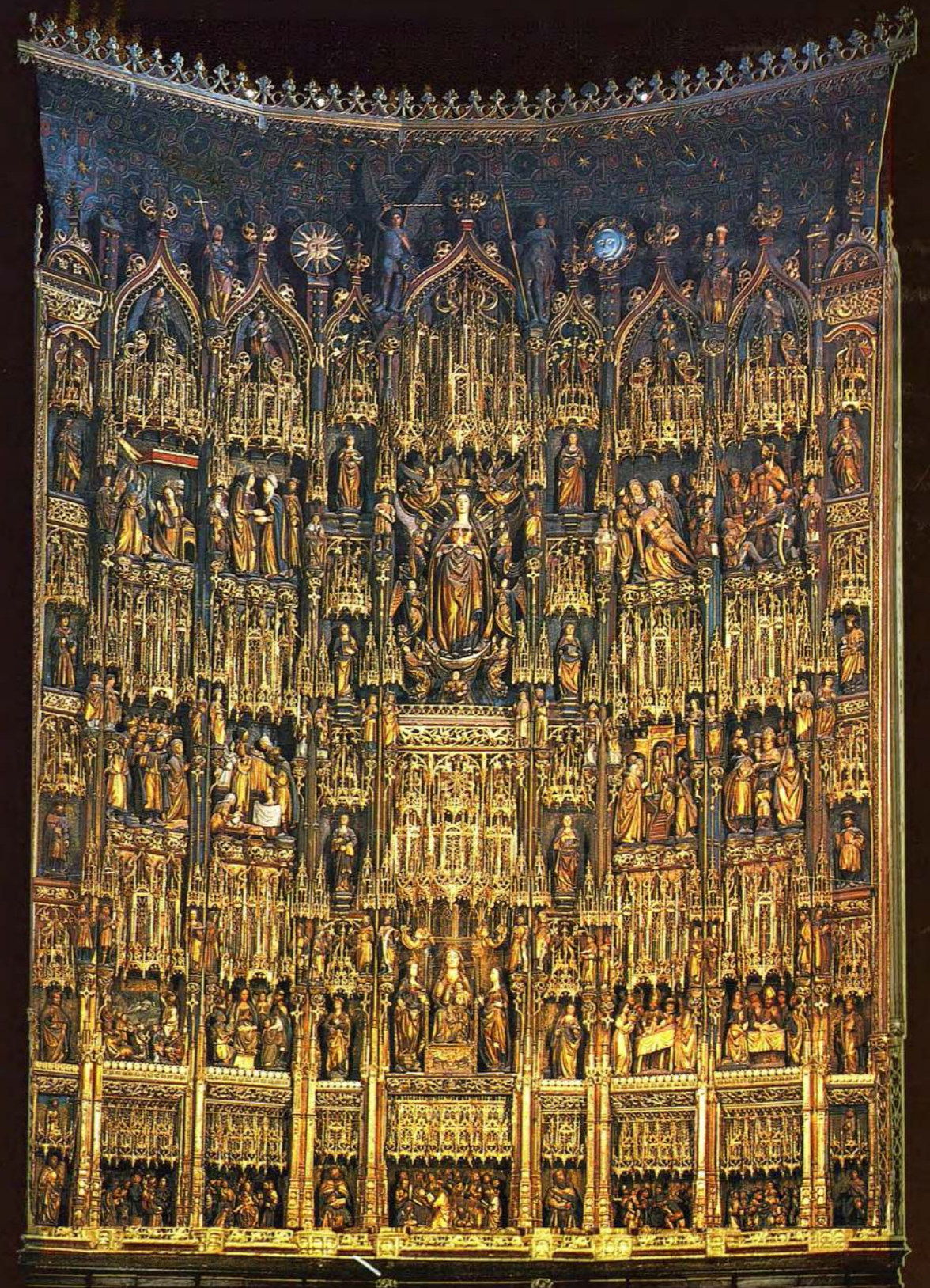
---

*Fundación Juan March*

*Noguer*

*Fundación  
Juan March*

*Noguer*



Tierras  
de  
España

PAIS VASCO

Ferrer  
Suárez  
Michelena  
Amézaga  
Ordax

PAIS VASCO

*Fundación Juan March • Editorial Noguer*



# Tierras de España

La cultura española posee una diversidad que es una de las bases de su riqueza. Partiendo de esa realidad, esta colección pretende ofrecer un mosaico de las distintas regiones españolas. A cada una se dedicará un volumen o, en algunos casos especiales (CATALUÑA, CASTILLA LA VIEJA • LEÓN y ANDALUCÍA), dos tomos.

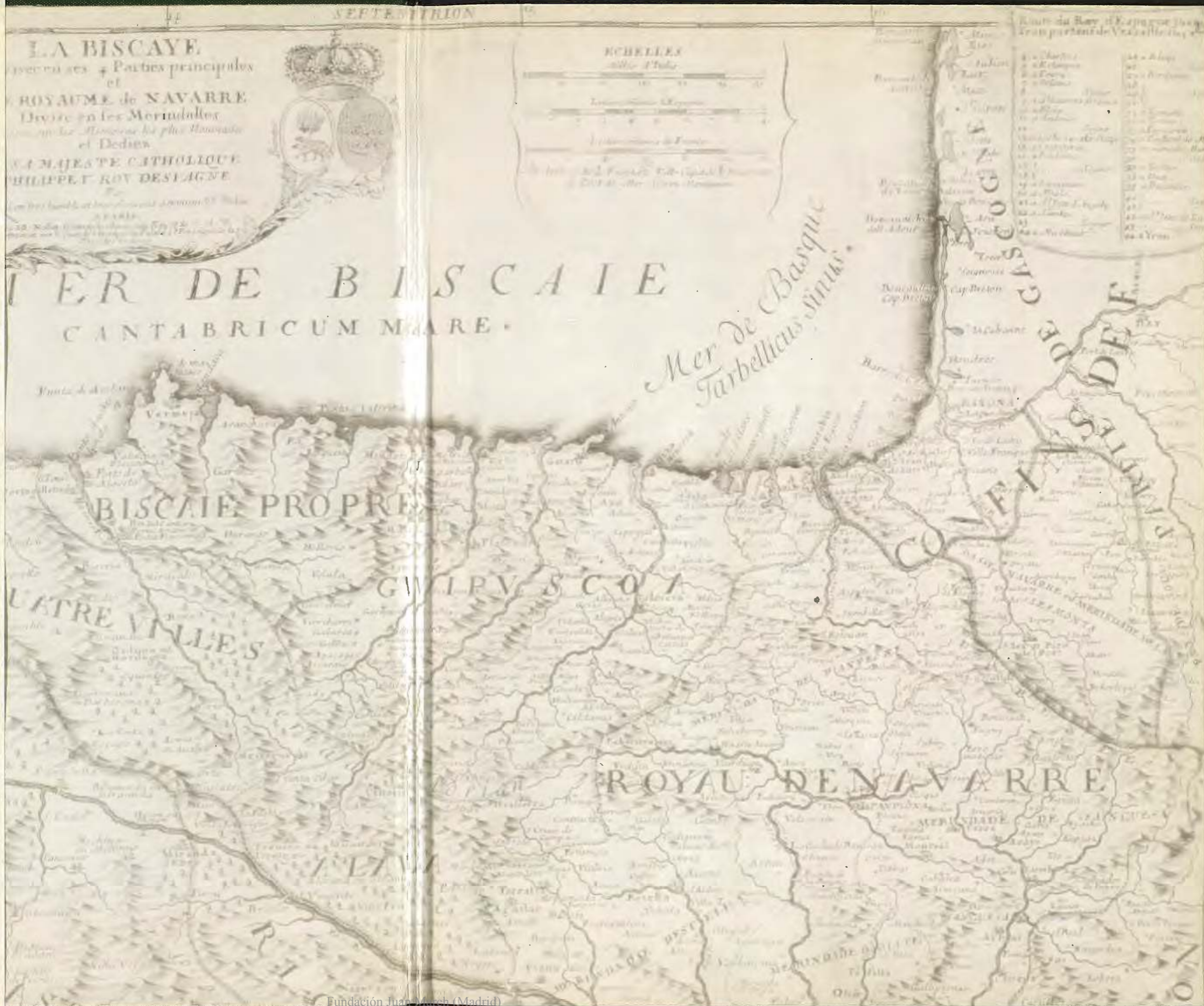
La colección se centra en el amplio estudio del arte en cada región, precedido de unas breves introducciones a la geografía, historia y literatura que lo explican y condicionan.

Los textos han sido redactados por más de sesenta especialistas. Se ha realizado un gran esfuerzo para ofrecer unas ilustraciones de primera calidad, rigurosamente seleccionadas por su belleza o significado cultural y cuidadosamente impresas.

El título, TIERRAS DE ESPAÑA, no alude a un puro ámbito geográfico sino al escenario histórico de la actividad creadora de unos hombres. Esta colección intenta ofrecer, con la debida dignidad, una visión amplia del legado artístico y cultural de esa "hermosa tierra de España" que cantó Antonio Machado.

Sobrecubierta:

Retablo mayor de la iglesia de Santa María. Lequeitio









# TIERRAS DE ESPAÑA





Comisión coordinadora de la colección  
**TIERRAS DE ESPAÑA**

José M.<sup>a</sup> de Azcárate Ristori

*Catedrático de Historia del Arte Medieval, Árabe y Cristiano  
de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad  
Complutense de Madrid*

José Cepeda Adán

*Catedrático de Historia Moderna de España  
en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad  
Complutense de Madrid*

José Gudiol †

*Arquitecto. Director del Instituto Amatller  
de Arte Hispánico*

Antonio López Gómez

*Catedrático de Geografía de la Facultad de Filosofía y Letras  
de la Universidad Autónoma de Madrid*

Juan Maluquer de Motes

*Catedrático Director del Instituto de Arqueología  
de la Universidad de Barcelona*

Gratiniano Nieto Gallo †

*Catedrático de Arqueología, Epigrafía y Numismática de la  
Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma  
de Madrid*

Francisco Yndurain Hernández

*Catedrático de Lengua y Literatura Española de la Facultad  
de Filología de la Universidad  
Complutense de Madrid*



# PAIS VASCO



*PUBLICACIONES DE LA FUNDACION JUAN MARCH*  
EDITORIAL NOGUER, S. A.

Primera edición: noviembre de 1987  
RESERVADOS TODOS LOS DERECHOS  
© Fundación Juan March, Castelló, 77 - Madrid, 1987  
Coedición en exclusiva con Editorial Noguer, S.A., Barcelona  
ISBN 84-7075-368-1  
ISBN 84-279-8022-1  
Depósito legal: M. 35.381-1987  
La Fundación Juan March no se solidariza  
necesariamente con la opinión de los autores  
cuyas obras publica.  
Impreso en Melsa, Pinto (Madrid), 1987  
*Printed in Spain*

# PAIS VASCO

## INTRODUCCION GEOGRAFICA

Manuel Ferrer Regales

## INTRODUCCION HISTORICA

Luis Suárez Fernández

## INTRODUCCION LITERARIA

I. LITERATURA EN LENGUA VASCA

Luis Michelena Elissalt

## INTRODUCCION LITERARIA

II. LITERATURA EN LENGUA ESPAÑOLA

Elías Amézaga

## ARTE

Salvador Andrés Ordax



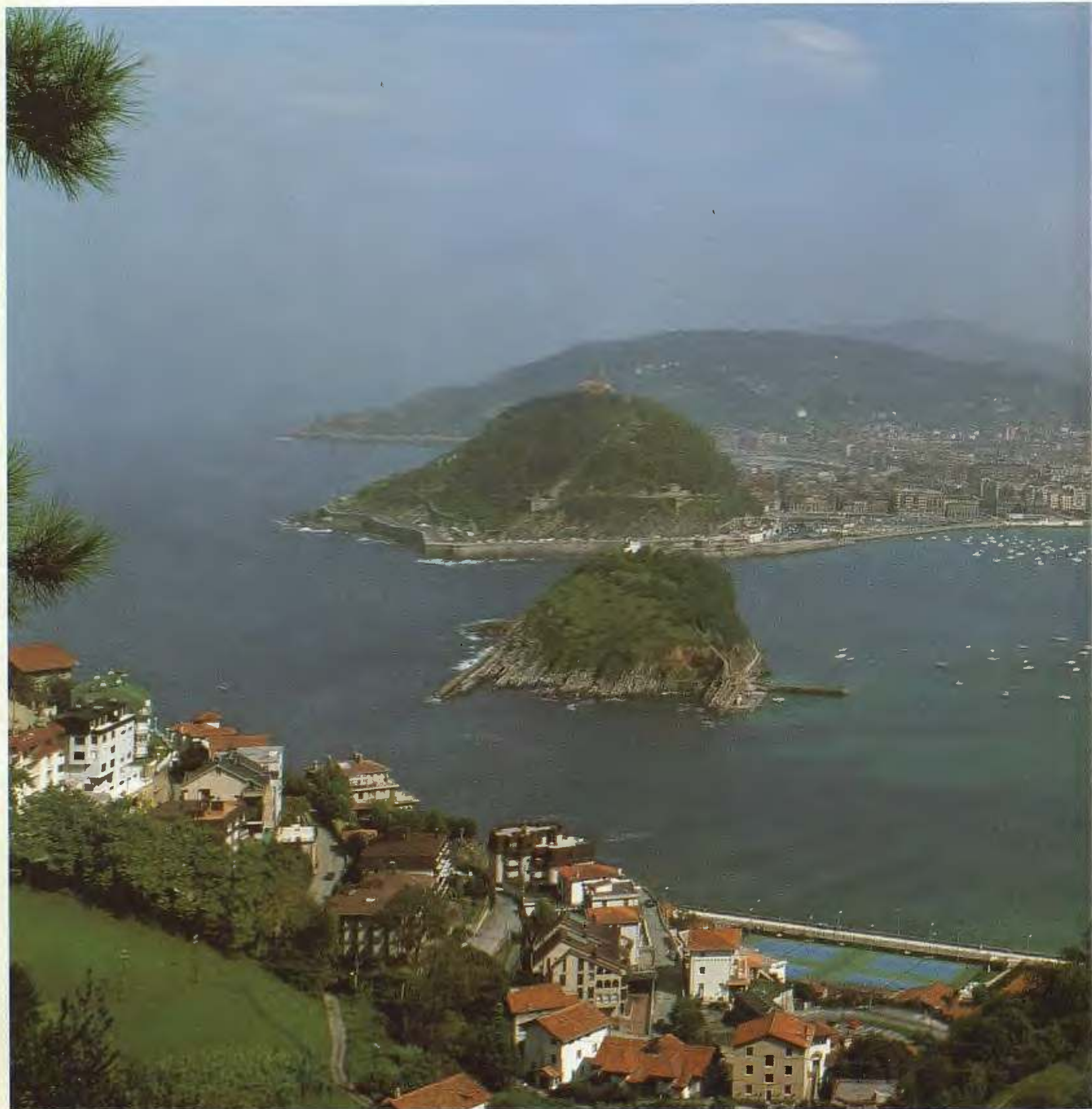
# INTRODUCCION GEOGRAFICA

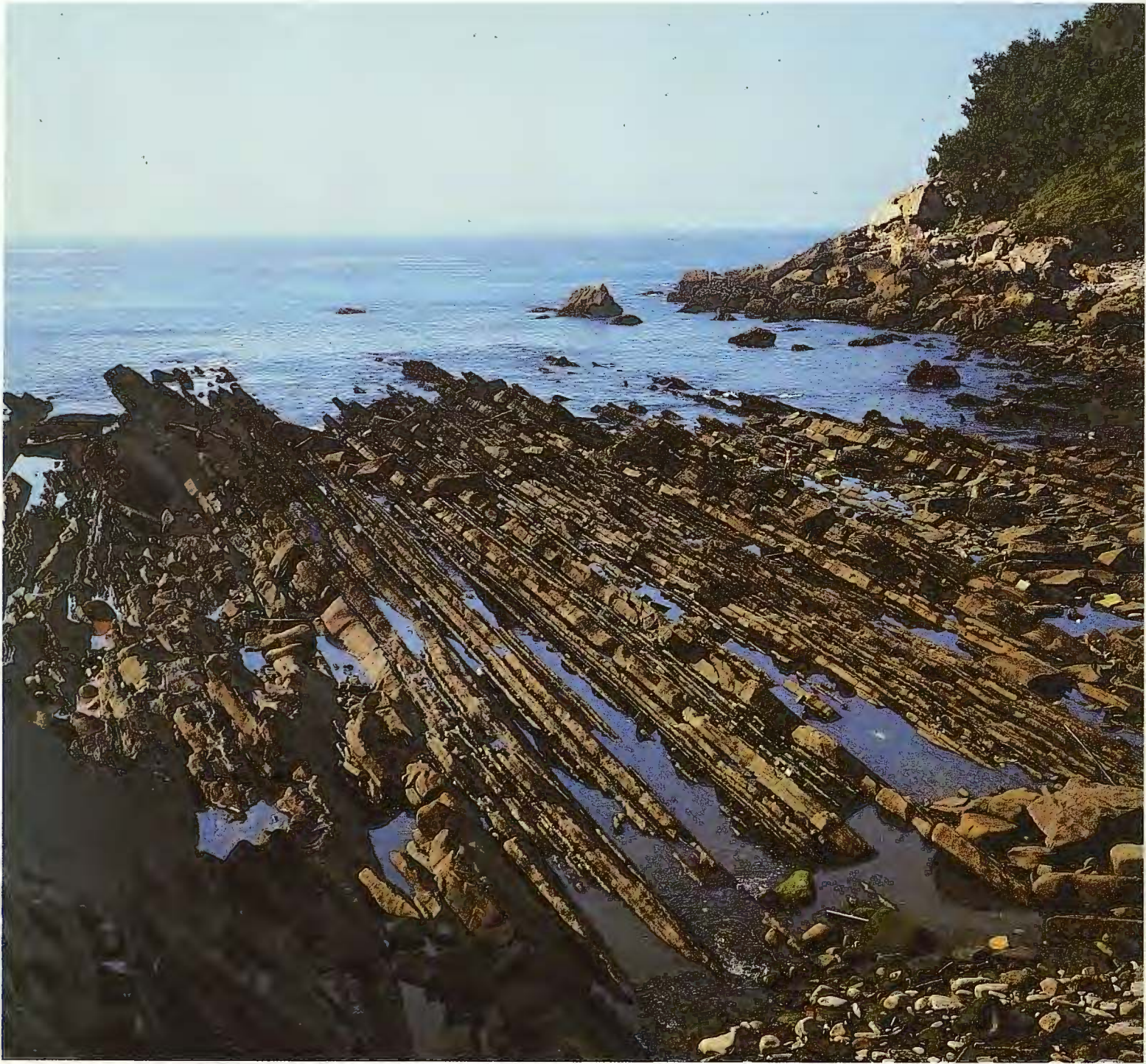
Manuel Ferrer Regales

*Profesor Ordinario de Geografía  
Universidad de Navarra*









Entre el sector oriental del mar Cantábrico y el alto valle del Ebro se extiende un territorio de rasgos disimétricos. La divisoria de las serranías vascas que enlaza los montes Cantábricos con los Pirineos, separa una vertiente septentrional, con elementos bioclimáticos oceánicos, de otra meridional de tipo mediterráneo continentalizado, a la que se accede a través de una zona de transición. La sociedad heredada refleja esta dualidad. Al norte las actividades se diversifican apoyadas en la explotación agraria, los recursos marítimos y la energía procedente de bosques y ríos. En el sur domina la actividad y economía agrarias. La red de asentamientos acentúa la oposición: el hábitat se dispersa en el medio, rural y urbano, de Guipúzcoa y Vizcaya; y se concentra en forma de aldeas y pueblos bajo la dirección de una sola unidad urbana en Álava. Por la revolución técnica en el siglo XX se acentúan las diferencias entre ambas vertientes al convertirse la septentrional en centro de innovaciones que genera la multiplicación industrial y urbana. La crisis reciente pone de manifiesto la debilidad y precariedad de las estructuras organizativas de la vertiente oceánica, que se hallan especializadas en exceso en la industria siderometalúrgica, padecen la vejez de las instalaciones, así como la congestión urbana. En la vertiente meridional, la crisis desvela aún más la despoblación y decadencia de un mundo rural en disarmonía con una ciudad de crecimiento dinámico. Cuna de una cultura y lengua singulares, la memoria histórica vasca conserva un rico patrimonio de interés universal.

## ASPECTOS FÍSICOS

### Las unidades de relieve

Desde las colinas y sierras litorales de altitud comprendida entre los 300 y los 600 m, el relieve asciende suavemente hacia el mediodía, alcanzando en ocasiones alturas que superan o rondan los 1.000 m, para

erguirse después en un corto trecho hasta la línea de cumbres que alcanza los 1.475 m en el Gorbea, los 1.544 en el Aitzgorri y los 1.427 m en Aralar. El mediodía lo configuran dos grandes escalones, la llanada de Vitoria y el valle del Ebro separados por un medio montañoso en el que destacan las sierras de Toloño (1.263 m) y Cantabria (1.436 m). Salvo en estos últimos relieves, la dirección morfoestructural forma el denominado «arco vasco» cuyo centro se halla en el golfo de Vizcaya.

Los ejes anticlinales y sinclinales de calizas del cretáceo superior están organizados en pliegues más o menos sencillos de estilo jurásico y dirección NNO-SSE, que en algunas áreas han sufrido desplazamientos (Aralar y Aitzgorri). Durante el Secundario el grueso del País Vasco, es decir la zona que empalma al Pirineo con la cordillera Cantábrica, actuó como fosa sedimentaria. El paleozoico aparece en el macizo de Cinco Villas, especie de avanzadilla pirenaica que penetra desde Navarra en el nordeste guipuzcoano y termina en el monte Aya con un batolito granítico. Las calizas alternan con margas en la facies urgoniense perteneciente a la base del cretáceo superior sobre las que monta otra serie de idéntica composición correspondiente al mismo subperíodo. La simplicidad y regularidad de los pliegues parece deberse a la gran profundidad de la fosa sobre la que recaló la sedimentación. Tres grandes unidades estructurales diseñan la vertiente septentrional. El anticlinorio Tolosa-Bermeo del que emergen los sinclinales calizos de Hernio e Izarraitz, situado al norte. Hacia el sur, el sinclinorio de Vizcaya que desde punta Galea se dirige hacia Guipúzcoa. Y por fin, el flanco meridional de dicho sinclinal que conforma las crestas de la divisoria por medio del denominado anticlinal de Vizcaya.

En Guipúzcoa el relieve es ortogonal con valles transversales a la dirección estructural, y por tanto, a la línea costera y de cumbres. Los ríos Deva, Urola y Oria cortan anticlinales a los que han disecado y desventrado, o desvelado sus estructuras cabalgantes, o dejado en resalte sincli-

nales colgados. La estructura se vuelve más compleja hacia el mediodía donde abundan pliegues fallados de dirección E-O al este del Urola, que rompen la dirección NO-SE de procedencia vizcaína, para seguir luego la dirección SO-NE y enlazar con el paleozoico pirenaico. Un estrecho y largo corredor ha sido esculpido en los esquistos del borde NO de este último entre San Sebastián e Irún, dominado por la cresta monoclin del Jaizquibel (500 m) esculpido sobre areniscas eocenas.

En Vizcaya el relieve se adapta a la dirección NO-SE de los pliegues dibujando un amplio surco prelitoral recorrido por el Ibaizábal, afluente del Nervión al que se une cuando éste inicia su tramo final concordante con la estructura. La divisoria vizcaína cuenta con dos unidades de distinta relevancia estructural. Al SO o límite burgalés, un abanico de potentes cuestas de calizas cretácicas (sierras de Orduña y Salvada) se abre sobre una depresión monoclin formada por varias cuencas excavadas en pliegues diapíricos del triás al pie del talud de 700 m de Orduña, y en el valle del Mena. En la divisoria alavesa, el monte Gorbea, aunque de estructura aparentemente monoclin, pertenece al llamado anticlinal de Vizcaya o de Bilbao que hace de eje directriz de la estructura provincial. Adosadas a su flanco meridional aparecen una serie de barras y crestas areniscas del cretáceo inferior que conectan con la citada depresión. Hacia el norte del eje, éste se desdobra por una parte en un doble anticlinal (Ganekogorta 998 m, y Graneran 822 m) que dibuja grandes crestas y cuestas frente a Bilbao y al Nervión. Por otra parte, el eje adosa una serie de pliegues menores en los que han excavado sus cauces los también ríos longitudinales y afluentes del Nervión, Ibaizábal y Asúa, aquél aprovechando una flexión quizás falla. A mediodía el surco prelitoral franquea grandes escarpes calizos (monte Urquiola, el más significativo), haciendo de límite entre el anticlinal y el llamado sinclinorio de Vizcaya. A los materiales cretácicos se suman en éste los eocenos; sobre las calizas se ha esculpido



el sinclinal colgado de Oiz que a más de 1.000 m señorea el paisaje de colinas, vallonadas y rasas de la zona litoral.

La vertiente alavesa es más sencilla. La llanada se ha excavado en margas senonenses y cenonenses cortadas por colinas, glacia adosados a un anfiteatro de relieves estructurales calizos de diferente tipología, entre amplias terrazas del Zadorra. Hacia el este la depresión continúa por el corredor de la Barranca-Burunda que conduce a Pamplona empalmando con la depresión media pirenaica. Al mediodía, a la cuenca del río Ayuda (Condado de Treviño), suceden los farallones calizos de la sierra de Toloño y el escarpe de la sierra de Cantabria formado por un pliegue falla cabalgante. A su pie se extienden los sedimentos terciarios del sector riojano del valle del Ebro cortados por glacia y modelados en páramos.

### El clima

Como consecuencia de las variaciones latitudinales de los «vientos del Oeste» en cuya banda meridional se encuentra la región vasca, el ritmo estacional de las masas de aire es muy regular. Durante el transcurso del invierno, la corriente se desplaza hacia el sur por cuya razón las perturbaciones atlánticas afectan al territorio con su secuela de abundantes precipitaciones. En las estaciones intermedias, así como en la estación invernal, las transgresiones meridianas pueden dar lugar a coladas frías. Durante el verano la elevación latitudinal de la corriente facilita la influencia de los cuerpos anticiclónicos. La actuación de estos componentes zonales se concreta sobre todo en dos tipos de centros de acción. A los negativos o ciclónicos pertenece la depresión de Islandia que excepcionalmente penetra en la región; las depresiones del Atlántico Este y del mar del Norte actúan mediante familias de borrascas; la depresión ligure tiene que ver con las coladas frías; y la depresión continental estival ejerce escasa incidencia. Por lo que atañe a los centros positivos o anticiclónicos, destaca sobrema-

5. Peñas de Orduña desde la cuenca diapírica de Orduña

6. Cuestas al oeste de Amurrio, en el límite de Vizcaya con el valle de Mena

nera la acción del anticiclón de las Azores, tanto porque al ascender en latitud resguarda a la región de las perturbaciones atlánticas, aunque a su vez pueda ocasionar situaciones del NO con nubosidad y precipitaciones de estacionamiento en especial en la vertiente septentrional, como por su prolongada acción estival al extenderse en verano hacia el Atlántico Norte; los anticiclones polares del Atlántico dan lugar en su modalidad oriental al buen tiempo veraniego aunque promueven a veces nubosidad de estancamiento en la costa, o bien sustituyen ocasionalmente a la depresión de Islandia para mandar corrientes del norte perturbadas durante el invierno y las estaciones intermedias; finalmente, la incidencia de los anticiclones térmicos del continente es muy escasa. En un contexto más reducido, es interesante citar la influencia ejercida por la baja térmica peninsular de verano, así como el desecamiento que produce la situación oriental de la región respecto a las masas oceánicas que proceden del W y más aún del SW, o bien el influjo del golfo de Vizcaya cuya penetración hacia el continente se traduce en un aumento pluviométrico costero debido a la anomalía térmica positiva de sus aguas.

Por su proximidad al mar, su apertura a las masas oceánicas y la compleja topografía que facilita los movimientos de ascenso vertical, la vertiente cantábrica se caracteriza por la moderación térmica (Bilbao, 14,3 ° C y San Sebastián 13,1 ° C), amplitudes térmicas anuales y mensuales muy débiles (en Bilbao y San Sebastián el mes más cálido registra medias de 20° y el más frío de 8,3° y 7,7° respectivamente; las oscilaciones térmicas fluctúan en ambas ciudades alrededor de los 12°). Por su parte, son abundantes las precipitaciones (Bilbao registra entre los 1.200 y los 1.400 mm y en San Sebastián se elevan hasta los 1.600-1.700 mm), para aumentar en cantidad e intensidad de acuerdo con las diferencias y orientación del relieve. En las montañas de la divisoria, el efecto pantalla respecto a los flujos del primer y cuarto cuadrante ocasiona un aumento de la nubosidad y de las precipitaciones sobre





la vertiente norte, que alcanzan los 2.000 mm y aun más. Si bien el descenso térmico —6 a 7 meses con medias inferiores a 10°— es acusado y aparecen las nieves con flujos procedentes del norte, la acción de los flujos de origen meridional da lugar a una notable disimetría térmica entre ambas vertientes a favor de la norteña por causa del efecto foehn.

En la franja intermedia o de transición, de la que la cuenca de Vitoria es bien representativa, aunque continúa la dinámica atmosférica cantábrica (Vitoria recibe precipitaciones importantes, 828 mm que ascienden todavía más en los relieves circundantes), se asiste a un claro proceso de continentalización debido a la altitud media (800 m), el cual se concreta en temperaturas relativamente frías y frescas durante el invierno y verano respectivamente (11,7° de media anual, 4,6° en enero y 19,6° en julio) así como una relativa aridez durante el verano.

Finalmente, las sierras meridionales sirven de pantalla desecante a la Rioja alavesa en la que la atmósfera es ya mediterránea continentalizada, con contrastes estacionales mucho más marcados que hacia el norte. Las precipitaciones son inferiores a los 500 mm, con máximos primaverales (mayo es el mes más lluvioso); y mínimos durante veranos definidos por la aridez, la duración y los procesos tormentosos ocasionales. Las temperaturas medias anuales oscilan alrededor de los 12° entre medias de enero de 4,6° y de julio de 22,6°.

### Vegetación

En relación con las disimetrías morfológicas y climáticas se define la disimetría vegetal manifiesta en un dominio atlántico y otro mediterráneo. El dominio atlántico comprende la totalidad de las provincias de Guipúzcoa y Vizcaya, la vertiente atlántica alavesa, así como algún enclave meridional que debido a la altitud y a la orientación ofrece condiciones ecológicas semejantes. El bosque originario es el caducifolio de hayas y robles. Los bosques de hayas se han reducido y mermado, en

especial sobre las zonas bajas; se conserva bien por encima de los 500 m en las áreas más húmedas y umbrosas. La acción antrópica con fines madereros, y de explotación de cultivos y praderas explica su reducción a determinadas zonas de montaña en las que todavía ocupa amplias extensiones (sierra de Aralar, puertos de Arlaban y Velate en especial). También el robleal refleja un sensible retroceso, para localizarse en tres tipos de formación. Las fresnedas o mezcla de robles y de fresnos se localizan en las pendientes de fuerte inclinación. En las colinas de suelos silíceos y orientaciones no soleadas se asienta el robleal acidófilo (*Quercus robur pedunculata*), mientras en las exposiciones soleadas y más secas y sobre las cimas se extiende el roble tozo (*Quercus pyrenaica*). En las colinas litorales subsisten pequeñas formaciones de encinar sobre colinas y alcornoque sobre substrato calizo. Como resultado de la acción del hombre sobre la climax arbórea se ha formado una fase regresiva constituida por una landa de brezales, para extenderse desde la costa hasta el piso del haya sobre las grandes extensiones y alcanzar su máximo desarrollo en el piso del robleal de *Quercus pedunculata*. Como en el resto de la España atlántica, la acción antrópica continúa siendo muy intensa. Así se utiliza o bien se corta el matorral de brezos y árgoma con objeto de estimular el crecimiento de gramíneas herbáceas utilizadas como pasto. Además, es práctica común quemar o segar el brezal para eliminar brezos y facilitar el nacimiento de gramíneas. También la pradera, además de la landa, ocupa grandes extensiones. Así, los prados de siega, o las comunidades del tipo festuca que en las zonas altas sirven de pasto al ganado ovino, lo que explica su extrema degradación. Por último, la vertiente septentrional es el escenario de una intensa repoblación forestal que se debe a la respuesta contra la deforestación o a la demanda industrial. Así, entre la costa y las laderas medias montañosas abundan las manchas de coníferas de nuevo cuño, entre las que se encuentra en primer lugar el *Pinus insignis* y en menor grado el eu-







calipto (*E. globulus*). Frente a estas masas que en la actualidad forman uno de los elementos sustanciales del paisaje vasco septentrional, los bosquetes de castaños reflejan una versión tradicional de la explotación del bosque primigenio, al sustituir el *Quercus robur* por la *Castanea sativa* que llegó a ocupar grandes superficies hasta que una tala excesiva y la enfermedad («tinta del castaño») lo redujeron a los exiguos residuos actuales.

En la vertiente meridional el proceso de degradación de las formaciones originales es todavía más acusado, debido a que la topografía facilita su conversión en masas de cultivo. Los bosques se localizan exclusivamente en las áreas montañosas, ya sea fieles a su origen o bien reducidos a degradaciones subseriales. El carrascal (*Quercus rotundifolia*) cubre las áreas más húmedas y mejor abrigadas, ya sea en forma de carrasca (sierras de Valdegovía, montes de Vitoria), bien asociado con boj (*Buxus sempervivens*) en las áreas menos húmedas (sierra de Cantabria), o bien junto con la coscoja en las tierras más secas de la Rioja. Son éstas las diversas variedades del encinar, dominante en toda la zona como corresponde a la atmósfera mediterránea. Únicamente en los suelos muy profundos y húmedos se desenvuelve el quejigal (*Quercus faginea*) que hacia el SW alavés se pone en contacto con el pino albar (*Pinus sylvestris*). Cuando los suelos húmedos son también ácidos, le sustituye el roble tozo, marojo o rebollo (*Quercus pyrenaica*), sobre las vertientes de la divisoria que miran al mediodía. También las coníferas ya sea el pino laricio o el carrasco (*Pinus halepensis*) en las áreas más secas, se hallan representadas debilmente, sobre todo en la sierra de Cantabria. Bien asociado a las formaciones anteriores, o bien con carácter subserial, el matorral de tipo garriga ocupa grandes espacios, constituido por lentiscos, romeros y coscojales en suelo calizo; y por jaras y tomillos en suelos silíceos. Su densidad aumenta obviamente hacia el mediodía.

## ASPECTOS HUMANOS

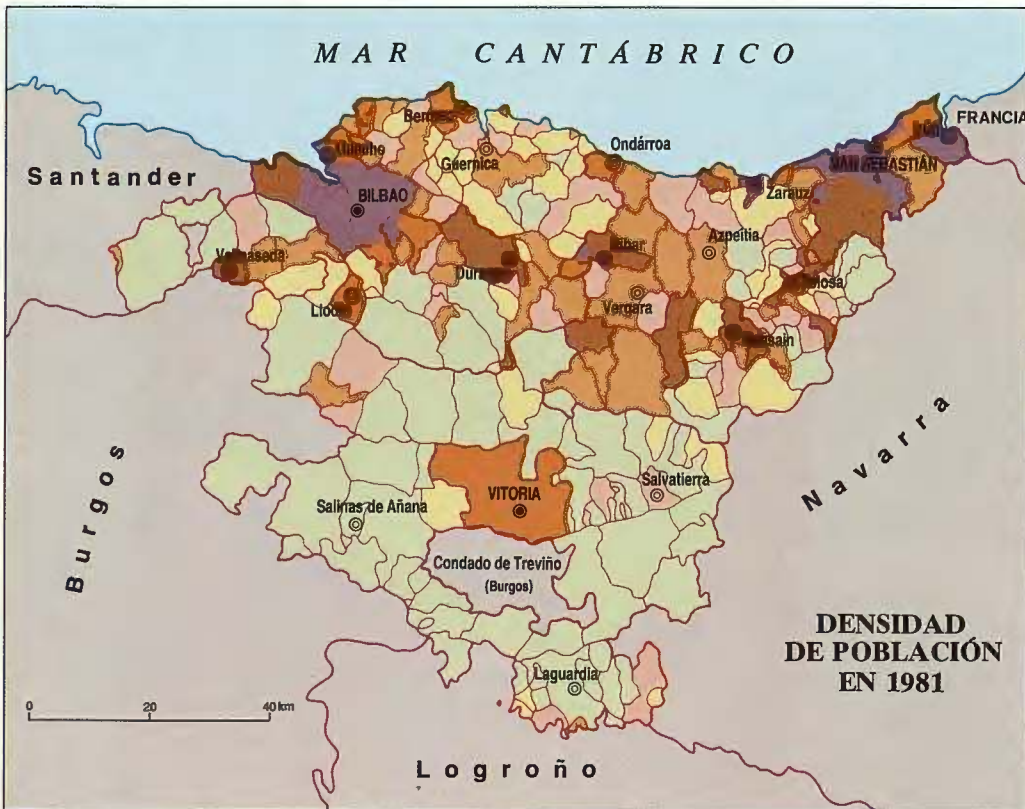
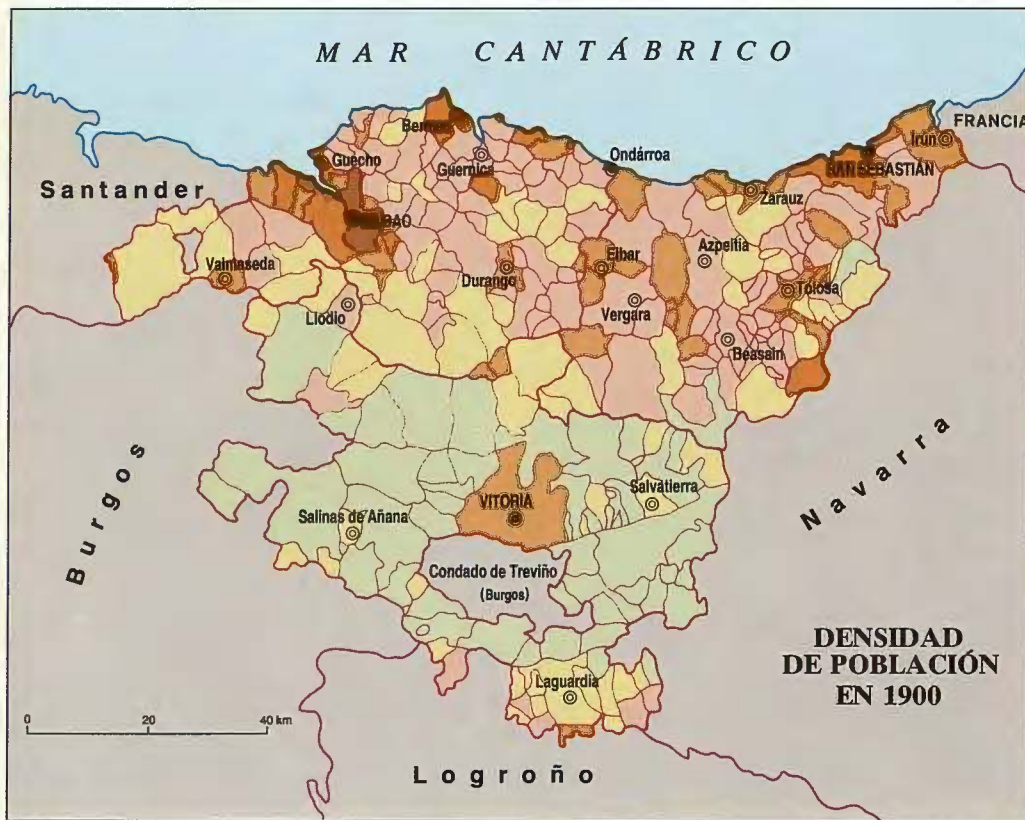
### Evolución de la población

Desde finales de la etapa tradicional a nuestros días los cambios experimentados por la población son un excelente indicador de las innovaciones técnicas y de las transformaciones económicas y sociales que afectan a la región en el transcurso de dos etapas cruciales de su historia reciente: la revolución industrial que en su primera fase llega aquí con un siglo de retraso en relación con el foco innovador europeo, y la revolución industrial de masas a la que el País Vasco se incorpora a la vez que las regiones industriales europeas. Un corte realizado entre 1787 (Censo de Floridablanca) y 1875 (Primer Censo moderno) permite comprobar dos hechos de singular interés. Así, el crecimiento demográfico entre ambos años es inferior al crecimiento medio de España y el tamaño demográfico es el más exiguo en el conjunto de las regiones españolas. Álava ocupa el último lugar por su población entre las provincias (Censo de 1857). A Guipúzcoa y Vizcaya seguían en la lista final Soria y Segovia. En ese mismo año Bilbao tenía 17.649 habitantes frente a los 281.170 de Madrid, los 178.625 de Barcelona o los 58.978 de Zaragoza. San Sebastián con 9.484 habitantes, tenía menos población que Huesca (9.848 habitantes) e incluso que Vitoria (15.569). No obstante, la densidad en este período preindustrial es bastante mayor que la media española, tendiendo a aumentar la distancia a partir del momento en que comienza la industrialización: 41,96 habitantes por km<sup>2</sup> en 1787 y 122,81 en 1930 para el País Vasco, y 20,34 y 46,91 para España respectivamente. Durante la segunda mitad del siglo XIX, esto es, en el período de nacimiento de la industrialización moderna, la población crece casi el doble que la de España (45,98 % frente a un 20,39 % entre 1857 y 1900). A su vez, se asiste a un comportamiento diferenciado del crecimiento intrarregional. En la vertiente septentrional se duplican los efectivos en Vizcaya



## 1. Densidad de población

El contraste entre las vertientes septentrional y meridional es bien expresivo del diferente grado de urbanización e industrialización. Las mayores densidades corresponden al A.M. de Bilbao, seguida del A.M. de San Sebastián y de la zona intermetropolitana del interior guipuzcoano-vizcaíno. Vitoria es un islote de elevada densidad en un entorno escasamente poblado



(93,9 %), por ser esta provincia la que inicia el despegue, mientras en Guipúzcoa el crecimiento es menor (25,15 %). El contraste es notorio con Álava cuya población decrece (-0,01 %).

Dicha tendencia se consolida en el primer tercio del siglo actual. Así, las tasas de crecimiento pasan a ser de 54,37 % en Guipúzcoa y 55,83 % en Vizcaya, en tanto que Álava permanece prácticamente estancada (1,86 %). Entre 1930 y 1950 la población vasca pasa de 897.710 habitantes a 1.061.240. En 1950 la población de Vizcaya es de 569.188 habitantes, la de Guipúzcoa 374.040 habitantes y la de Álava 118.012 habitantes. El crecimiento posterior es muy fuerte en la década 1960-70 (1.371.654 a 1.878.635), que registra un saldo migratorio de 240.000 personas. La inmigración, iniciada a fines de la centuria anterior, cuenta al principio con inmigrantes procedentes de Galicia, Castilla septentrional y provincias periféricas, para incluir en los años cincuenta y sesenta a extremeños y andaluces. El País Vasco se consolida como la región peninsular de mayor densidad (186,5 habitantes por km<sup>2</sup>), que se desglosan de la forma siguiente: 348 en Vizcaya, 253,3 en Guipúzcoa y 45 en Álava, cifra esta última inferior a la media española.

Según el Censo de 1981, la población vasca reúne un total de 2.141.809 habitantes, de los cuales 257.860 corresponden a Álava, y 1.189.809 y 694.681 a Vizcaya y Guipúzcoa, respectivamente.

Entre 1975 y 1981 se produce un cambio de tendencia que afecta a todas las variables demográficas. En el quinquenio 70-75 los saldos migratorios son todavía positivos (más 6,32 %), para alcanzar su cenit en Álava (19,59 %), provincia que desde los años cincuenta se dinamiza por causa del crecimiento de la capital. En el siguiente quinquenio por el contrario el saldo regional es negativo (menos 1,70 %); a nivel provincial contrasta el comportamiento de Guipúzcoa y Vizcaya (menos 3,12 y menos 2,61 %) frente al de Álava (7,23 %). Las tasas de natalidad, acrecidas durante el período expansivo por la afluencia migratoria (19,53 % en 1950 y

20,79 % en 1970), descienden a partir de 1975 (20,75 por mil en el período 1970-75 y 16,75 por mil en el período 1975-81) de manera que bajan en 1982 a un 11,89 ‰, porcentaje inferior a la media nacional (13,44 ‰). También el índice de nupcialidad desciende desde porcentajes en torno al 7 % hasta un 4,26 % en 1982, cifra inferior a la media de España (4,97 %).

### Los modos de vida tradicionales

Como era de esperar, el análisis de los modos de vida tradicionales refleja la oposición entre ambas vertientes, aunque la zona de transición añade un factor diferenciador. Los tres tipos de hábitat, el caserío, la aldea y el pueblo, son fiel reflejo de otros tantos tipos de organización agraria.

El caserío constituye en su origen una unidad jurídica que aglutina en un microespacio el asentamiento y la explotación agraria desvinculada de la propiedad. Aislado o agrupado en orden disperso —3 ó 4 unidades por lo común, la «anzoa»— no llega a fraguar en aldea. Durante siglos fue de propiedad señorial o burguesa. El casero cultiva en forma de coto redondo y en orlas de mayor o menor intensidad las huertas, las tierras de labranza, los prados y castañares. Utiliza también el monte comunal, generalmente próximo por causa de la fragmentación del relieve y la localización de los terrazgos en las vertientes medias. El mijo, alternante con el trigo y la escanda (galtxuria), más el praderío natural sembrado o no de manzanales, o el viñedo y el castañar más localizados, debieron formar los primeros elementos consolidados del sistema de cultivos. Menos vinculada al terrazgo agrícola que en el resto de la España cantábrica por causa del carácter individual de la explotación, la ganadería vivía en régimen trasterminante, e incluso trashumante en lo que respecta a algunos rebaños ovinos de las montañas interiores que bajaban durante el invierno a la zona costera. Las especies equina y porcina también vivían al aire libre. El ganado vacuno alternaba el pas-

toreo libre con la semiestabulación. La raza pirenaica se integró progresivamente en el sistema de cultivos conforme se enriquecía éste último. Conocido desde el siglo XVI y generalizado en el XVIII, el maíz permitió la supresión del barbecho, enriqueció la dieta casera (tarta de maíz o talo taluak) y ganadera; se asoció a la alubia después para mejorar aquélla. Las praderas artificiales (trébol, alfalfa, ballico; esparceta lejos de la costa) y las plantas forrajeras (nabos y remolacha forrajera, alfalfa, alholva) iniciaron su expansión en el XVIII para aumentar su uso con la llegada de la revolución técnica.

Menos original aunque de peso específico mayor, la vida agrícola en la vertiente sur pertenece a civilizaciones agrarias más generalizadas en la Península, aunque mucho más sencillas. La organización agrícola se basa en el cultivo de cereales, entre los que destaca el trigo destinado a la fabricación de pan, y la avena y la cebada de función forrajera. Los terrazgos cerealistas se hallan divididos en hojas con objeto de facilitar la rotación bienal y permitir el acceso del ganado en barbechos y rastrojeras. Las diferencias ecológicas entre la zona de transición y la del mediodía explican a su vez que la patata y el viñedo, a partir del siglo XVIII, den lugar a especializaciones comarcales tan opuestas como las que caracterizan a la llanada de Álava o a la Rioja. En toda la vertiente, el ganado lanar desempeña una importancia capital, sometido a regulaciones colectivas de acuerdo con el ritmo de las cosechas y a las posibilidades que los pastos de montaña ofrecen en las estaciones no invernales. El ganado porcino (chato alavés o victoriano) forma también parte de la explotación ganadera.

En la vertiente norteña otras actividades se complementan con los modos de vida agrarios o adquieren una entidad propia. El País Vasco posee una larga tradición pesquera y de construcción naval, localizada en una red de puertos presidida por Pasajes y Bermeo a lo largo de 181 km de costa. En el siglo XIV los vascos surcaban las costas de Terranova en busca de la ballena, el bacalao y el arenque. Los

14. Aldeas en rellanos escalonados del valle del Arrabia



15. Rebaño de ovejas en la sierra de Andía, con la llanada de Vitoria en segundo término

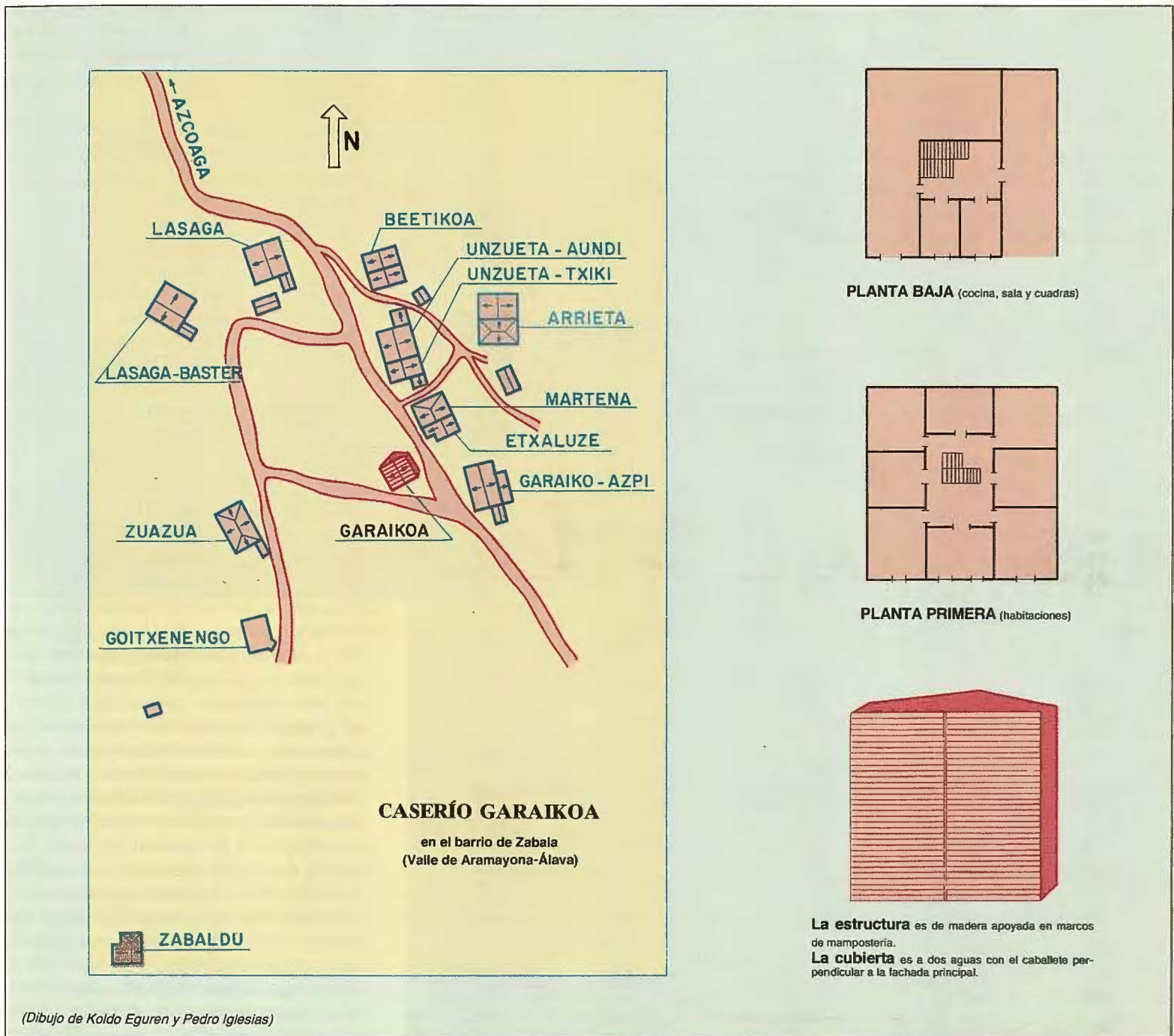
arrantzales han explotado secularmente una plataforma continental de fauna rica y variada, entre la que algunas especies son típicamente vascas como el besugo o el bonito.

Todavía mayor interés tiene el despliegue tradicional del artesanado. Sobre la base de los ríos, del bosque y de los yacimientos de mineral de hierro, se montó en la baja Edad Media un «complejo» industrial de carácter disperso. En las ferrerías se prepara el hierro que las fanderías y fraguas transforman. La construcción naval, la fabricación de armas, de útiles de labranza y clavos son los sectores industriales más significativos. Durante el siglo XVI el desarrollo del complejo se debe a la instalación de las ferrerías junto a los cauces fluviales para aprovechar la fuerza hidráulica. Después de la crisis del siglo XVII, a mediados del XVIII comienza una recuperación que culmina a fines de esta centuria. En 1752, Guipúzcoa cuenta con 69 ferrerías, y una producción especializada en baterías de cocina, ollas de hierro, clavos, herrajes para navíos, herraduras, etc. También la ría del Nervión y el Ibaizábal son zonas industriales, que aprovechan los ricos veneros de Somorrostro. Desde la margen izquierda de la ría el mineral se envía a los puertos guipuzcoanos para ser utilizado en las fanderías locales e incluso nutrir la actividad ferrona del interior. La fabricación de anclas, iniciada en Guipúzcoa el año 1739, florece especialmente en Bilbao y Rentería. La fabricación de armas tiene sus puntos fuertes de localización en Placencia, Eibar, Elgoibar, Mondragón y Vergara. Este rico mundo artesanal, centrado en el trabajo del hierro, se completa con tenerías, curtidos de piel, productos de cobre, alimentación (molturación de trigo y destilación de aguardiente). El ramo textil se dispersa por los valles aunque los núcleos más significativos son Anzuola, Zumárraga, Tolosa y Vergara: es típica la fabricación de tejido de «marra-gas» con el que se elaboran mantas y sacos de carbón.

En este entramado de modos de actividad muy diversificados en la vertiente marítima y poco diferenciados en la continental,

## 2. Vivienda rural

Ejemplo-tipo de poblamiento en orden disperso que caracteriza a la vertiente atlántico-vasca. La red viaria se adapta a la red de caseríos





los asentamientos urbanos abundan en el norte y funcionan como centros de comercio de la densa red artesanal y agraria. Los puertos vascos, secos o interiores y marítimos, sirven para la salida de la lana castellana, navarra y aragonesa, así como de entrada a productos manufacturados. Un interés especial cobran las transacciones comerciales con América que incluyen la importación de "coloniales" (cacao, azúcar y tabaco). El nacimiento del Consulado y Casa de Contratación de Bilbao en 1511, y la creación del Consulado en 1682, así como de la Compañía Guipuzcoana de Caracas en 1728, son hitos que refuerzan el comercio. Con sede en San Sebastián y factorías en Pasajes y Cádiz, la Real Compañía se nutre en Vizcaya y Guipúzcoa de productos metalúrgicos. Bajo la solicitud del Estado se encarga del fomento de las «Reales» fábricas de armas de Placencia e incluso establece una fábrica de cuchillos en Vergara. La actividad comercial supera por su dinamismo a la industrial. Los comerciantes de Bilbao y San Sebastián, o los de los puertos secos de Tolosa y Valmaseda, enriquecidos con las ventas de productos industriales y la importación de coloniales, forman una minoría emprendedora que no logra modificar las mentalidades más conservadoras de la burguesía y nobleza relacionadas con la metalurgia. Con todo, la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País es el intento peninsular más ambicioso por incorporar España a la naciente revolución industrial durante el último tercio del siglo XVIII. En torno a ella logra aglutinar a los representantes de la empresa vasca de aquel período, experimenta con algunas nuevas técnicas del trabajo del hierro, envía «becarios» para estudiarlas. La muerte de su primer inspirador, el conde de Peñaflores, así como la desaparición de los mercados americanos, la decadencia española y la primera guerra carlista, son factores que retrasan el proceso de modernización. Hay que esperar a la segunda mitad del siglo XIX para que la estructura urbana heredada incorpore las innovaciones surgidas un siglo antes en el centro de difusión europeo.



### La revolución industrial y de los transportes

Bilbao y la ría constituyen el punto de partida de incorporación a las nuevas tecnologías. Tres distritos conforman la cuenca minera: uno occidental, bañado por el río Somorrostro, otro central, entre el Cadagua y Galdames; y el más cercano a Bilbao entre los ríos Nervión y Cadagua, que se halla agotado en la actualidad. Del encuentro entre la hulla inglesa, que afluye a Bilbao en calidad de flete de retorno, y el mineral bilbaíno, nace la siderurgia vasca. La explotación del mineral, realizada en principio por compañías inglesas y franco-belgas, asociadas a propietarios de las minas (Orconera en 1873, Franco-Belga en 1876, Luchana en 1886) se ve facilitada por la inauguración en 1865 del ferrocarril de Triano hasta los muelles del Nervión y por las obras de infraestructura portuarias que convierten a la ría al principio en un puerto colonial. Entre 1876, año de instauración de la libertad de

extracción y exportación y nuestros días, la extracción de mineral supera los 300 millones de toneladas.

En el año 1849 comienzan a funcionar en Bolueta los primeros hornos altos de carbón vegetal y entre 1855 y 1860 varias fábricas de Baracaldo. En 1860 la «Sociedad Cantábrica» en Sestao sustituye el carbón vegetal por el carbón de coque en hornos altos; cinco años después se enciende el horno «Carmen» con diecisiete años de retraso en relación al primer horno asturiano que utiliza la nueva técnica siderúrgica. Desde 1879, fecha de creación de la fábrica «San Francisco» en Sestao por una sociedad inglesa, Vizcaya pasa a ocupar el primer puesto peninsular en la producción de lingote. Esta instalación ejerce el papel de foco difusor respecto a otras empresas: en 1882 se escrituran en Bilbao «La Vizcaya» y «Altos Hornos y fábricas de Hierro y Acero»; en 1882, «La Iberia» para la fabricación de hojalata. En 1902 las tres sociedades se fusionan y forman la «S.A. Altos Hornos de Vizcaya»,

lo que definitivamente convierte a la ría en un emporio siderúrgico.

En conexión con la siderurgia, y en función de la demanda del Estado (ramo de guerra, y construcción ferroviaria), que reacciona tardíamente ante el potencial industrial vasco, se crean dos sectores de gran relevancia: el naviero y el ferroviario. En 1888 se funda «Astilleros del Nervión» en Sestao para cerrarse y ser sustituida en 1916 por la «Sociedad Española de Construcción Naval». En 1900 nace «Euskalduna» en Bilbao. Ambas utilizan sus instalaciones para la construcción de buques, y también de máquinas de tracción, grúas y material móvil ferroviario. La «Sociedad Española de Construcción Babcock y Wilcox», creada en 1918, se dedica en una etapa inicial a la fabricación de calderas, tubos y material ferroviario. Unos años antes, en 1890, la «Compañía Vasco-Belga» había comenzado la fabricación de vagones en Miravalles. Así, se va configurando la ría como un núcleo de industria pesada. El nacimiento en 1926 de la «Ge-

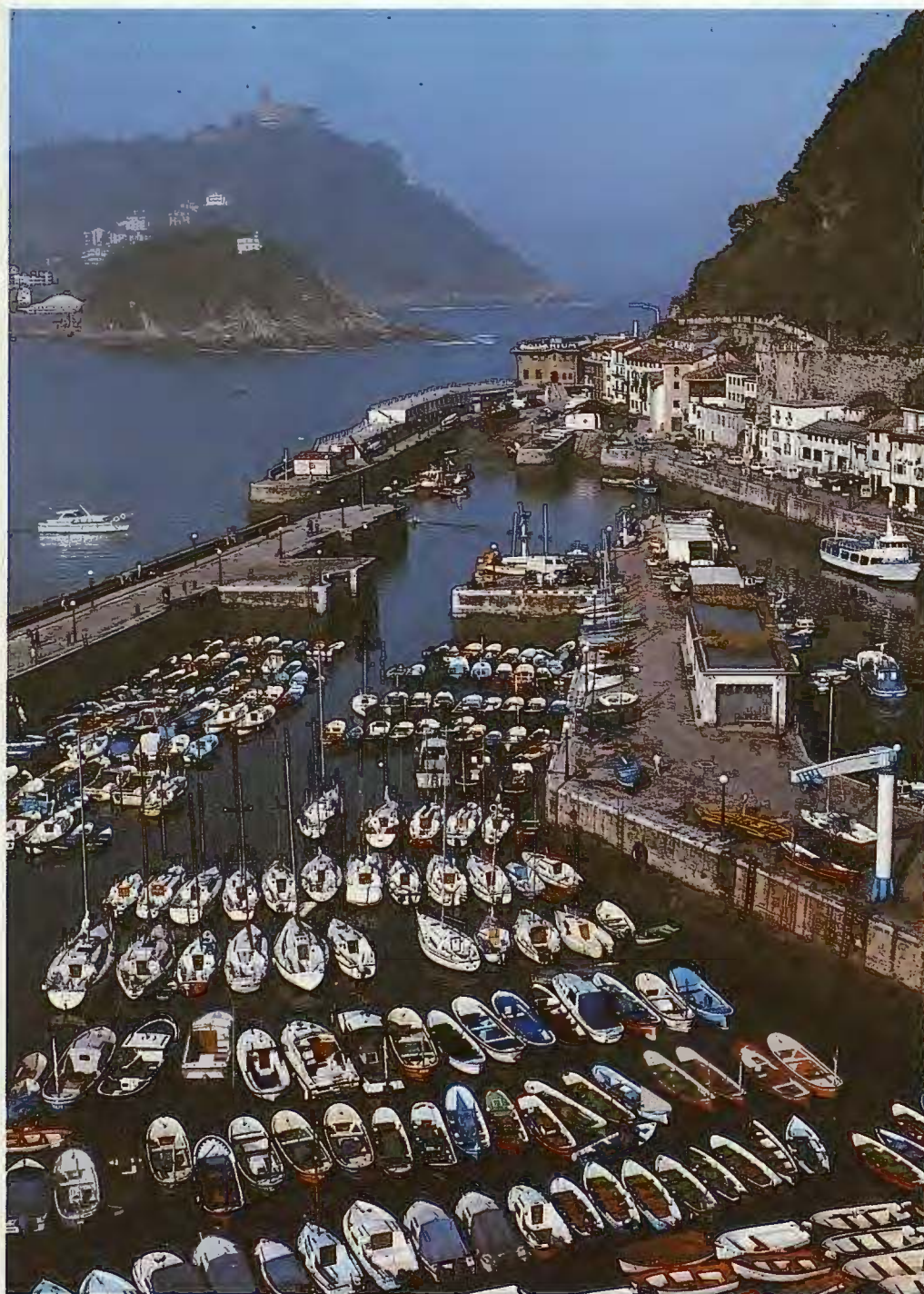




neral Eléctrica Española» es un indicador más de su capacidad multiplicadora de la gran industria. La fundación del Banco de Bilbao en 1855 y del Banco de Vizcaya en 1901, entre otras entidades financieras, es una muestra del rápido proceso de capitalización que la siderometalurgia realimenta.

Desde el foco bilbaíno la siderurgia se difunde hacia Guipúzcoa para prender especialmente en Elgoibar —«Siderurgia de San Pedro»—; Beasain desde 1893 con la «Fundición y Afinación de Hierro Batido»; y Vergara donde se crea en 1900 la sociedad «Altos Hornos de Vergara». Paralelamente, la metalurgia de transformación moderniza poco a poco sus instalaciones tradicionales e inicia un período de gran creatividad, mientras se acentúa la decadencia de las ferrerías. En el valle del Deva, durante el paréntesis de las guerras carlistas se dan los primeros pasos para la reestructuración del sector armero mediante la «creación» de la fábrica estatal de Placencia de las Armas; se abre camino la mejora tecnológica a partir de 1876; y en 1890 se aplica la energía eléctrica en las fábricas eibarresas. A fines de siglo, señala un cronista de la época, Eibar «es una extensa fábrica pues no hay casa donde no existe un pequeño taller en que se confeccione alguna pieza de hierro». Entre la maraña de talleres apuntan «grandes» fábricas: «Aurrerá» en 1883, «Íbazazábal» en 1884, «Aristondo», etc. En 1888 hay un total de 37 industrias con maquinaria para la fabricación de armas. En 1930 su número se eleva a 105. Desde Eibar, ahora centro difusor que sustituye a Placencia, las iniciativas pasan a Elgoibar, a la vez que en la propia Placencia proliferan talleres dependientes de la capital armera. El proceso difusivo se introduce en Vizcaya donde Guernika pasa a ser la sede de una iniciativa eibarresa que fabrica las pistolas «Astra», a cuya sombra florecen otras; más tarde se extiende a Markina. Otro hito importante es el relacionado con el sector cerrajero, cuya difusión tiene lugar desde Vergara y Mondragón. En 1905 tres cerrajeros de Mondragón y Arechavaleta fundan la sociedad «Unión Cerrajera»





para asociarse con «Altos Hornos de Vergara».

En el valle del Deva la modernización comienza en Legazpia y Zumárraga. A principios de siglo, Patricio Echevarría crea una fábrica de utillaje agrícola en Legazpia. En 1930, los Orbegozo, otro apellido vinculado al liderazgo industrial, montan una fábrica metalúrgica en Zumárraga. Seis años antes, un alavés vecino de esta villa había establecido la primera fundición guipuzcoana de horno eléctrico. En la zona de San Sebastián, la metalurgia de transformación se inserta en Pasajes, Rentería, Hernani e Irún y en la propia capital. Se crean en ésta algunas instalaciones metalúrgicas, aunque sean sobre todo las relacionadas con el consumo urbano las de mayor peso. Nace así el cinturón industrial de San Sebastián con actividades vinculadas a la forja, el estampado de hierro, la fundición de bronce y los talleres eléctricos. El valle del Oria, salvo en Tolosa y Beasain, apenas cuenta con iniciativas metalúrgicas. En la ría de Bilbao, por su carácter de complejo siderúrgico ligado a grandes empresas e inversiones cuantiosas, el proceso de modernización se lleva a cabo en un período de tiempo más corto.

La vinculación con la industria heredada en el resto de la zona, y el sustrato familiar de las nuevas iniciativas, confiere a la industria dispersa una personalidad definida por la pequeña dimensión y una mayor resistencia al cambio tecnológico. En última instancia, el carácter rural en que se ha desenvuelto la industria tradicional contribuye también a explicar el tiempo lento de la modernización metalúrgica. Como resultado de los procesos difusivos, en vísperas de la guerra civil, hay nada menos que 400 instalaciones metalúrgicas, entre las que las empresas líderes se localizan en el Deva (Eibar, Mondragón, Vergara), el Urola (Zumárraga y Legazpia), el Oria (Beasain y Tolosa) y comarca de San Sebastián. En estos años de crisis se lleva a cabo la reconversión del sector armero del Deva en nuevas especialidades: bicicletas, máquinas de coser, camas metálicas, accesorios de automóvil, ferretería.

Más acelerada es la modernización de otros sectores industriales, también con raíces en el pasado, o de inspiración inédita. Es el caso de las industrias papelera y textil, cuyo origen se encuentra por lo común en iniciativas de la burguesía urbana de comerciantes y profesionales. En 1841 se instala en Tolosa la primera fábrica de papel continuo, a la que sigue otra en Irura en 1843, y a mediados de siglo otras más. Desde los años sesenta y a partir del foco difusor tolosano nacen varias empresas papeleras en el resto del Oria medio y bajo, para introducirse finalmente en el área de San Sebastián, concretamente en Hernani y Rentería, esta última sede de «La Papelera Española», creada en 1902, y que hace la número 34 entre las papeleras guipuzcoanas. Esta empresa aborda la competencia entre las fábricas creadas —algunas de las cuales quiebran— merced a su gran tamaño, tecnología que incluye el uso de electricidad y absorción de otras empresas, dos de Rentería, una en Tolosa y otra en Olarrain. En Vizcaya el movimiento papelero se limita a dos grandes plantas localizadas en el bajo Cadagua, la de Aranguren, y en Arrigorriaga sobre el Nervión. En dicha provincia comienzan a principios de siglo las plantaciones de *Pinus insignis* con objeto de sustituir las importaciones. En Guipúzcoa el año de partida es 1917. En los años treinta, la vertiente septentrional produce el 80 % del papel español.

Menor fortuna tendrá la industria textil. Una proporción significativa de las iniciativas nacidas en Guipúzcoa no lograron superar la competencia de un mercado productor, el catalán, consolidado con anterioridad. A mediados de siglo se crearon varias empresas de las que unas pocas lograron consolidarse: fábricas de tejidos y estampados de algodón establecidas en Vergara, Lasarte, Andoain y Villabona, durante los años 1846, 1847, 1858 y 1860 respectivamente; de boinas en Tolosa, el año 1845; y de tejidos de lana en Zarauz, el año 1859. Conforme pasan los años el sector algodonero se consolida en el bajo Oria, cerca de San Sebastián. Ofrece gran interés el caso de Vergara donde enraiza



24. Vista aérea de los límites fronterizos de Behobia



25. Vista del valle de Asúa desde el monte Archanda

la producción de tejidos bastos de confección para el trabajo de fábrica en torno a la «Algodonera de San Antonio». A fines de siglo cuajarán también la fabricación de tejidos e hilados de yute para la fabricación de alpargatas y sandalias. Corresponde a Azcoitia ser el centro difusor (1894) hacia Azpeitia y Zumárraga, las tres villas en el valle del Urola.

Parecido tono menor y una localización industrial también limitada corresponde a otras ramas de actividad. Zumárraga se constituye desde 1855 en el núcleo difusor de la moderna industria del mueble y sillería. Desde allí recala en Azpeitia, Beasain, Oñate y Deva entre otros núcleos de escasa entidad, así como en Durango. Por su parte el sector alimentario se desarrolla vinculado a las actividades pesqueras, mediante la conserva y el tratamiento del bacalao (la «Pysbe» de Pasajes en 1926, y la «Meipi» de 1930); o bien a actividades tradicionales modernizadas entre las que la producción de chocolate recuerda el comercio de Guipúzcoa con América en el siglo XVIII a través de la Compañía Guipuzcoana de Caracas.

Entre tanto, la vertiente meridional funcionó como un postpaís al que apenas alcanzó la dinámica norteña. La metalurgia tradicional localizada en Araya y Salvatierra consigue poco a poco su inserción en las nuevas técnicas. Y en Vitoria se crean actividades relacionadas con la modernización agraria (maquinaria agrícola), la demanda urbana (muebles), así como una fundición («Forjas Alavesas») y una actividad singular (la fabricación de naipes por la empresa «Fournier»). En conjunto, la provincia de Álava, excepto los enclaves provinciales situados en la vertiente septentrional (Llodio y Amurrio), refuerza su papel de zona abastecedora de los mercados norteños en productos agrícolas y ganaderos.

En vísperas de la guerra civil, la región industrial vizcaíno-guipuzcoana se ha consolidado con una estructura que opone dos áreas de concentración, en torno a las capitales provinciales, y una franja de industria dispersa que sigue la costa y los valles bajos y medios o medio-altos, y se

Más acelerada es la modernización de otros sectores industriales, también con raíces en el pasado, o de inspiración inédita. Es el caso de las industrias papelera y textil, cuyo origen se encuentra por lo común en iniciativas de la burguesía urbana de comerciantes y profesionales. En 1841 se instala en Tolosa la primera fábrica de papel continuo, a la que sigue otra en Irura en 1843, y a mediados de siglo otras más. Desde los años sesenta y a partir del foco difusor tolosano nacen varias empresas papeleras en el resto del Oria medio y bajo, para introducirse finalmente en el área de San Sebastián, concretamente en Hernani y Rentería, esta última sede de «La Papelera Española», creada en 1902, y que hace la número 34 entre las papeleras guipuzcoanas. Esta empresa aborda la competencia entre las fábricas creadas —algunas de las cuales quiebran— merced a su gran tamaño, tecnología que incluye el uso de electricidad y absorción de otras empresas, dos de Rentería, una en Tolosa y otra en Olarrain. En Vizcaya el movimiento papelerero se limita a dos grandes plantas localizadas en el bajo Cadagua, la de Aranguren, y en Arrigorriaga sobre el Nervión. En dicha provincia comienzan a principios de siglo las plantaciones de *Pinus insignis* con objeto de sustituir las importaciones. En Guipúzcoa el año de partida es 1917. En los años treinta, la vertiente septentrional produce el 80 % del papel español. Menor fortuna tendrá la industria textil. Una proporción significativa de las iniciativas nacidas en Guipúzcoa no lograron superar la competencia de un mercado productor, el catalán, consolidado con anterioridad. A mediados de siglo se crearon varias empresas de las que unas pocas lograron consolidarse: fábricas de tejidos y estampados de algodón establecidas en Vergara, Lasarte, Andoain y Villabona, durante los años 1846, 1847, 1858 y 1860 respectivamente; de boinas en Tolosa, el año 1845; y de tejidos de lana en Zarauz, el año 1859. Conforme pasan los años el sector algodonero se consolida en el bajo Oria, cerca de San Sebastián. Ofrece gran interés el caso de Vergara donde enraiza





recciones, de manera que el papel, y sobre todo los sectores alimenticio, textil, del mueble que desempeñaron una función relevante cuando empezó la modernización industrial, quedan relegados a un plano secundario. El análisis de las ramas de actividad contenido en las tablas Input-Output de 1972 pone de manifiesto el alto grado de especialización alcanzado: nueve ramas entre cuarenta y cinco representan un 70 % de la producción industrial. Durante el quinquenio 1970-75, año este último en que se inicia virtualmente la crisis industrial, las inversiones continúan la tendencia anterior hacia los productos metálicos (un 52,2 %), los que junto al sector químico registran el 81,5 % del total invertido.

El período de crisis afecta en especial a los sectores «clave» de la industria vasca, en particular a la siderurgia, la construcción naval y el papel. La industria metalúrgica de pequeña y mediana dimensión se esfuerza por adaptarse a la recesión mediante la promoción de las exportaciones. En la actualidad, los principales capítulos de la exportación vasca son los siguientes: fundición, hierro y acero (28 %); calderas, maquinaria y aparatos mecánicos (18 %); caucho natural o sintético (5 %); máquinas y aparatos eléctricos (3 %); vehículos automóviles y velocípedos (3 %); papel y cartón (2 %) y armas y municiones (2 %), porcentajes éstos referidos al año 1982. Por lo que respecta a la distribución espacial de la industria, el área metropolitana de Bilbao reafirma su peso en la provincia (más del 80 % del empleo) y sufre altos grados de saturación industrial. En el valle del Deva la multiplicación industrial alcanza un nivel tan elevado que es necesario arbitrar operaciones de desconcentración. Este proceso descongestivo que se centra fundamentalmente en Eibar, y que se producirá también en Bilbao aunque con menor intensidad, recalca en la vertiente meridional, concretamente en Vitoria. Desde 1957 se inicia en la capital alavesa una respuesta a la demanda de suelo industrial mediante la adecuación de grandes polígonos industriales que en un corto período de tiempo son colmatados

por una gran cantidad de empresas metalúrgicas. La creación en 1964 de los polígonos de Salvatierra, Villarreal y Comunión en la provincia de Álava, apenas compensa la atracción ejercida por la capital.

### La revolución de los transportes

Facilitar la accesibilidad tanto interior como exterior es factor clave del desarrollo industrial en una región tan compartimentada y accidentada por la topografía. Durante el siglo XIX la mejora y expansión de las comunicaciones marítimas y terrestres hace posible la creación del modelo locacional vasco. Durante las últimas décadas, sin embargo, las mejoras de la red principal en detrimento de la red comarcal, incluidas entre las primeras la red de autopistas y de aeropuertos, contribuye a potenciar en cierta medida las tendencias centrífugas y a desvirtuar el relativo equilibrio heredado de la primera fase de la revolución industrial.

Hasta mediados del siglo XVIII no se acomete la construcción de una red de caminos que permita la circulación a lo largo del año. En 1760 comienza la construcción del camino de Postas (5,8 m de ancho) que desde Miranda atraviesa Vitoria y sigue por Salinas en el alto Deva para discurrir por el Urola hasta Zumárraga, y de allí continuar por el Oria para terminar en Irún. Entre 1770 y 1775 se construye el de Pancorbo a Bilbao por Orduña. En 1794 se subasta el trayecto de Vitoria a Bilbao por Altube que se termina en 1817. En 1820 comienza la construcción del camino de Vitoria a Bilbao a través del puerto de Urquiola, y en el mismo año se inicia la conexión con Irún a través de Alsasua y Beasain, tramo construido por el Estado en 1839, para terminar configurada a principio de siglo XX la actual carretera N-1 Madrid-Irún. En 1845 se construye otro enlace de Vitoria con Bilbao a través del puerto de Barazar. Toda esta serie de trazados asegura la unión de los puertos costeros con Castilla, Aragón, Levante y Cataluña. Entre 1840 y 1900 se modernizan los principales tramos longi-





tudinales, esto es, Bilbao-San Sebastián y Bilbao-Santander.

Así, durante los primeros años del siglo xx, la red principal de caminos se encuentra ya trazada, comenzando una nueva etapa que la adapta a los transportes modernos mediante el asfaltado primero, la mejora de los trazados y ensanchamiento y refuerzo de firmes, después. Estas acciones, que propician la transformación de la red de caminos en red de carreteras, se incrementan desde 1940 y se intensifican en los años sesenta con el Plan Nacional Redia. La construcción de las autopistas Bilbao-Behovia, Bilbao-Vitoria y Bilbao Burgos, ésta enlazando con la del valle del Ebro, resuelve los innumerables cuellos de botella que padecía la región tanto en los accesos portuarios como en el tramo Bilbao-San Sebastián. La autopista Bilbao-Behovia libera a los asentamientos de la carga de tráfico soportada durante los años de mayor crecimiento urbano e industrial. Hoy es la más rentable entre las peninsulares. La construcción de las redes arteriales de Bilbao —programada en 1968 y todavía incompleta—, San Sebastián, Irún y Vitoria, completan el esfuerzo realizado para facilitar la accesibilidad. No obstante, las beneficiadas por este proceso de modernización de infraestructuras son las ciudades terminales de la red en detrimento del resto de la red urbana, cuyo desequilibrio ha aumentado en buena parte por la mejora de la red principal y de transportes. Durante los últimos años la red secundaria ha mejorado sensiblemente lo que facilita las conexiones en una región de poblamiento urbano disperso.

Corresponde a las instituciones vizcaínas la promoción del ferrocarril Madrid-Irún. En 1845 logran la concesión de una línea que pondría en contacto ambas ciudades a través de Bilbao, y que obviamente no cuajó. En 1863 se termina el ramal de enlace del ferrocarril de Bilbao con la línea del Norte en Miranda de Ebro (ruta a Castilla), prolongado el año siguiente hasta Tudela (ruta del valle del Ebro y Cataluña). En 1864 se termina la unión férrea Madrid-Irún por Vitoria. Una vez realizada la conexión con la red nacional,

o simultáneamente, se lleva a cabo la apertura de la red regional y comarcal de vía estrecha entre los años 1880 y 1914. Así, la conexión entre Bilbao y San Sebastián se hace mediante los tramos a Durango y Málzaga para conectar con la vía Madrid-Irún en Zumárraga —desde donde más tarde se enlazaría con la costa por medio de un ferrocarril que termina en Zumaya—, y desde Málzaga directamente con San Sebastián. También se une a Bilbao con Santander, y mediante transbordo, con Oviedo. En la ría de Bilbao es construida una densa red suburbana (Bilbao-Las Arenas-Plencia, Bilbao-Santurce) que enlaza con otros asentamientos provinciales (Amorebieta-Gernika-Pedernales, Luchana-Munguía, Bilbao-Lezama) y con los yacimientos carboneros leoneses (Luchana-Valmaseda-La Robla). En 1912 es inaugurado el ferrocarril San Sebastián-Hendaya, lo que permite la comunicación directa entre Bilbao y Francia. Y en 1914 la línea de Lasarte a Andoain y Pamplona (el «Plazaola»), hoy desaparecido. Desde Vitoria se completa la conexión con Guipúzcoa a través de Micolalde, tramo terminado en 1912; y con la navarra Estella en 1938, también suprimida.

Únicamente los puertos mejor dotados por su calado y amplitud sirven de ayuda a la modernización regional, concretamente los de Bilbao y Pasajes. Los restantes quedan en la práctica relegados a su función pesquera. Ambos puertos, de estuario y ría, tienen asegurado su enlace con los respectivos hinterlands por medio del ferrocarril y la carretera.

En 1877 se crea la Junta de obras del puerto de Bilbao, la cual promueve la construcción del puerto exterior, dotado de una longitud de muelle de 1.600 m y una capacidad de buques de hasta 100.000 tm. Asimismo, se destruye la barra que dificulta la entrada de los buques en la ría o puerto interior, que llega hasta Bilbao 14 km aguas abajo, y que fue dotado de muelles (7,4 km en 1915). Hasta nuestros días, junto a la ampliación del hinterland que llega a Madrid e incluso a Barcelona y Valencia, se prolonga la longitud de los muelles (cerca de 15 km a principios de

los años setenta) y se consolida su papel de puerto fundamentalmente importador. De acuerdo con el desarrollo del País Vasco, el tráfico crece progresivamente: 1,4 m. de t. en 1878, 5,8 en 1896... hasta 13 m. de t. en 1970. La construcción del superpuerto, con objeto de aprovechar al máximo el Abra o estuario, se plantea por primera vez en 1957 y de nuevo diez años después. Se pretende la construcción de dos diques que permitirán ganar al mar una superficie de 1.500 Ha. La instalación de la refinería de petróleo «Petronor» en Somorrostro, en el año 1971, además de suponer una interesante aportación financiera para una obra tan costosa, contribuye a sacar adelante el proyecto sin las ambiciones desmedidas del objetivo inicial. Se construye el dique Punta Lucero cuya terminación finaliza prácticamente en 1976, dotado de un potencial de calado de buques de hasta 150.000 tm y de hasta 300.000 en el caso de los grandes petroleros. En 1981 el movimiento del puerto asciende a 22,6 m. de t. de los que casi la mitad corresponden a grandes líquidos (graneles sólidos, 5,4 m.; 4,0 m. de mercancías generales y 2,6 m. de tráfico local y avituallamiento). En los últimos años el tráfico se sitúa en torno a los 20 m. de t. debido a la disminución del movimiento petrolero (14.395.000 tm descargadas y 6.949.000 tm cargadas en 1982).

Aunque de excelentes condiciones de abrigo en la rada, el aluvionamiento y la angostura de la boca de entrada, así como la menor accesibilidad y tamaño, colocan al puerto de Pasajes en una posición muy secundaria respecto a Bilbao. Tras alcanzar un movimiento de 1.836.000 tm en 1970, el dragado y mejora del canal de acceso, con el consiguiente ahondamiento del calado, amplían la capacidad portuaria para sumar en 1982 un total de 5.242.000 tm (3.756.000 tm descargadas y 1.486.000 cargadas). En la actualidad, el movimiento portuario padece los efectos de la crisis. Obstaculizada la expansión del aeropuerto de Fuenterrabía por su proximidad a la frontera francesa, la construcción de Sondica primero y de Foronda después —áreas metropolitanas de Bilbao y de Vi-

### 3. Ordenación medieval del poblamiento

Aparte de la fijación de núcleos estables en las rutas tradicionales (vías romanas, Camino de Santiago), se observa que tanto la Corona como los Señores de Vizcaya tratan, por un lado, de potenciar la franja costera, y por otro, de incrementar la densidad de ocupación de los valles transversales



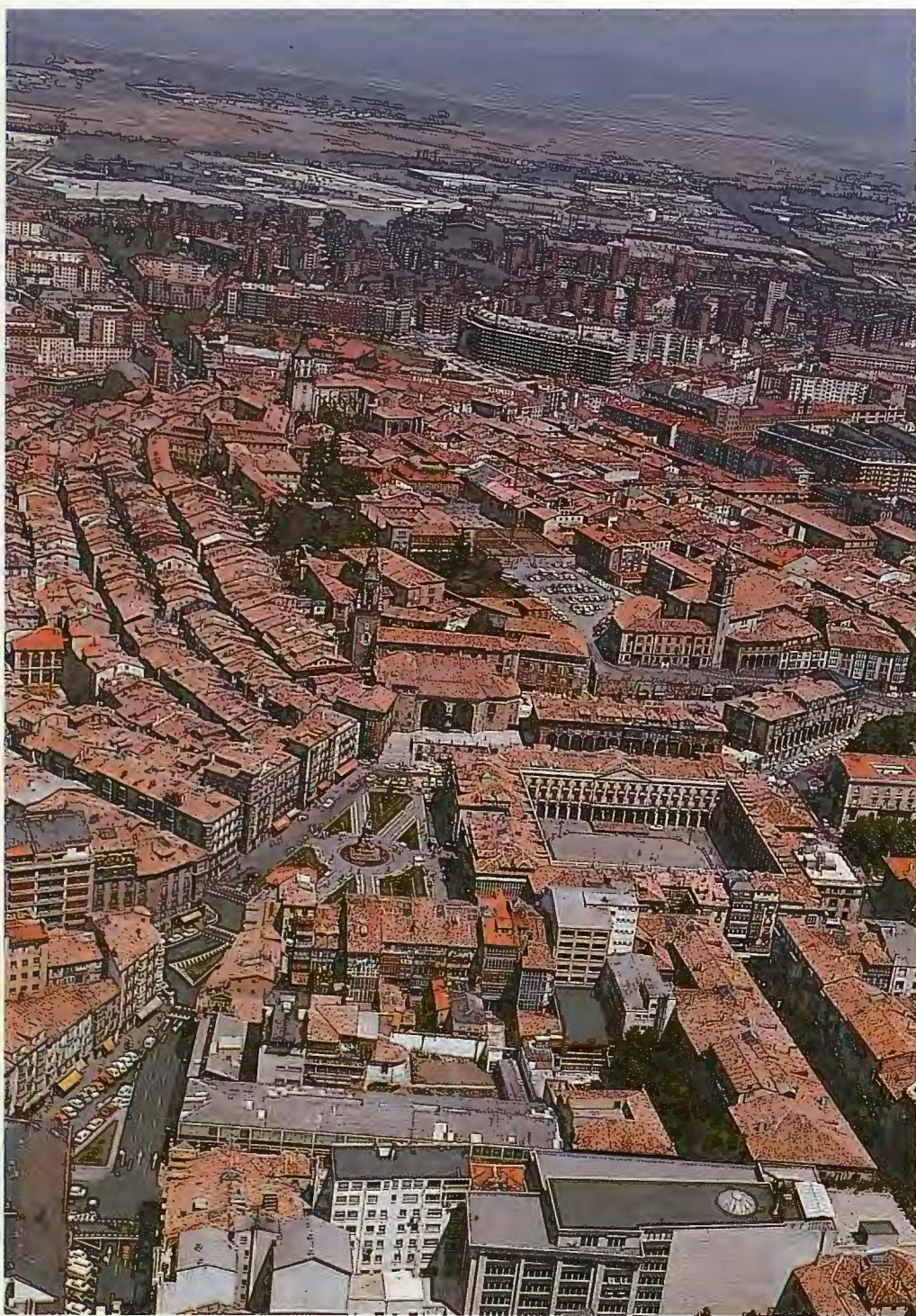
toria respectivamente—, concebido este último como aeropuerto regional, ha planteado problemas de distribución de vuelos nacionales e internacionales entre ambos aeropuertos. La considerable oferta de pasajeros desde Bilbao frente a Vitoria, y la mejora de la infraestructura de Sondica efectuada en los últimos años, han terminado por situar a Sondica en el primer lugar de las relaciones aéreas regionales.

### DIVERSIDAD REGIONAL

Cuando en 1833 se llevó a cabo la división administrativa provincial, los límites adju-

dicados a Guipúzcoa coincidieron con un territorio de unidad histórica y geográfica muy definidas. El Señorío de Vizcaya fue originariamente más reducido que la extensión actual de la provincia. Tras la incorporación a la Corona de Castilla, se fijaron los límites actuales que no coinciden con los geográficos porque la provincia de Álava se adentra en el alto y medio Nervión. En Guipúzcoa la tradición distingue entre el Goyeri o zona de altos valles y el Beterri o franja costera, aunque los valles tengan su respectiva capital organizadora. En Vizcaya las comarcas tradicionales son unas de componente histórico —Encartaciones, Duranguesado— y otras se hallan definidas por pequeños es-

pacios animados por un puerto o una ciudad relevante en la zona costera, o carecen de centros organizadores en los altos valles. El proceso de industrialización y urbanización altera en parte la herencia. En Guipúzcoa, provincia donde más se aprecia el cambio espacial, las comarcas corresponden a los valles alto y medio de cada uno de los valles transversales que surcan la provincia, dirigidas por una ciudad y a veces por más de una, en tanto que la costa es una unidad compartimentada por los puertos. En Vizcaya la división comarcal se ajusta más a la herencia tradicional, aunque las divisiones heredadas en la costa —Busturia, Gernika y Marquina— se hallan desarticuladas. En la ver-



tiende meridional, la primacía de Vitoria y su situación en una llanada central, desde la que el acceso a la periferia provincial es fácil, hace de factor unitario en el pasado. Excepto el Condado de Treviño, enclave burgalés, y la Rioja, que pertenece a una unidad mayor, logroñesa y navarra en el alto Ebro, no hay otras entidades histórico-geográficas de tipo comarcal. La mayoría de las comarcas se corresponden con organizaciones espaciales ocasionadas por el medio físico, destacando por su nitidez la llanada de Álava y la llamada montaña alavesa.

### Vizcaya

En esta provincia el eje formado por el bajo valle del Nervión y la depresión surcada por el Ibaizábal constituye la espina dorsal que articula a la vez que separa las comarcas centrales de las periféricas. Al norte de este gran surco longitudinal se extienden las comarcas formadas por las colinas del litoral. Al sur y al oeste las montañas y estribaciones de la divisoria. Desde el Macizo de Oiz (1.026 m) hasta la línea costera se extiende un paisaje muy compartimentado de conjuntos de colinas drenadas por el valle del Butrón al W, orientadas en torno a las pequeñas depresiones de Munguía y Gernika en el centro, y la de Markina hacia el E. El sector costero es muy escarpado hacia el W (Sollube, 669 m) y bastante suave hacia el E. Los ríos son cortos en su trayecto desde el mediodía al mar. Destaca por su mayor longitud y pendiente el río Butrón; se singulariza el Mundaca porque en su desembocadura forma la ría de Gernika, de 16 km de longitud. Bajo unas condiciones ecológicas muy favorables, la organización tradicional se basa en la ganadería y un sistema agrario de fruticultura y viñedo destinado a la fabricación del chacolí. Guernika y Luno no sólo desempeñó el papel de centro subcomarcal de la Busturia, con ferias y mercados de gran peso, sino también una función regional calificada por ser sede de la Casa de Juntas del Señorío de Vizcaya. Markina, por su par-

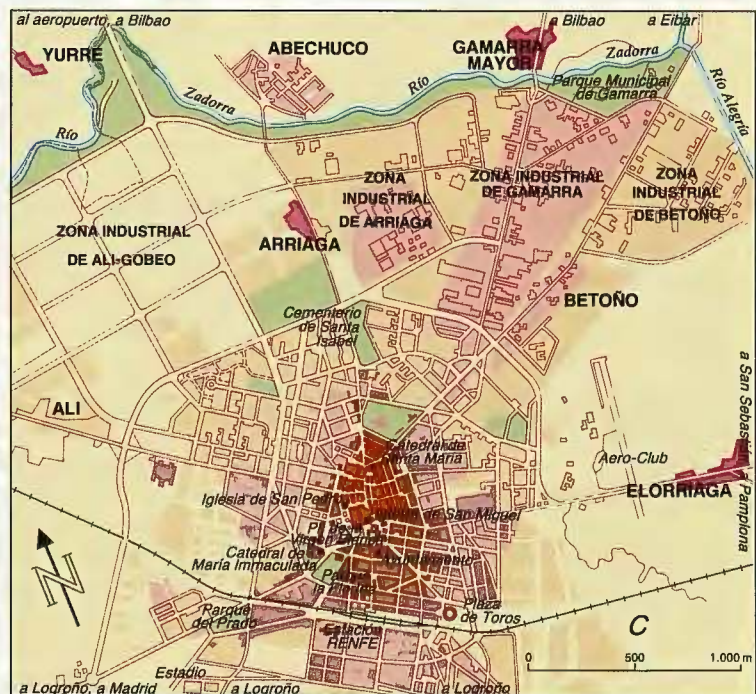
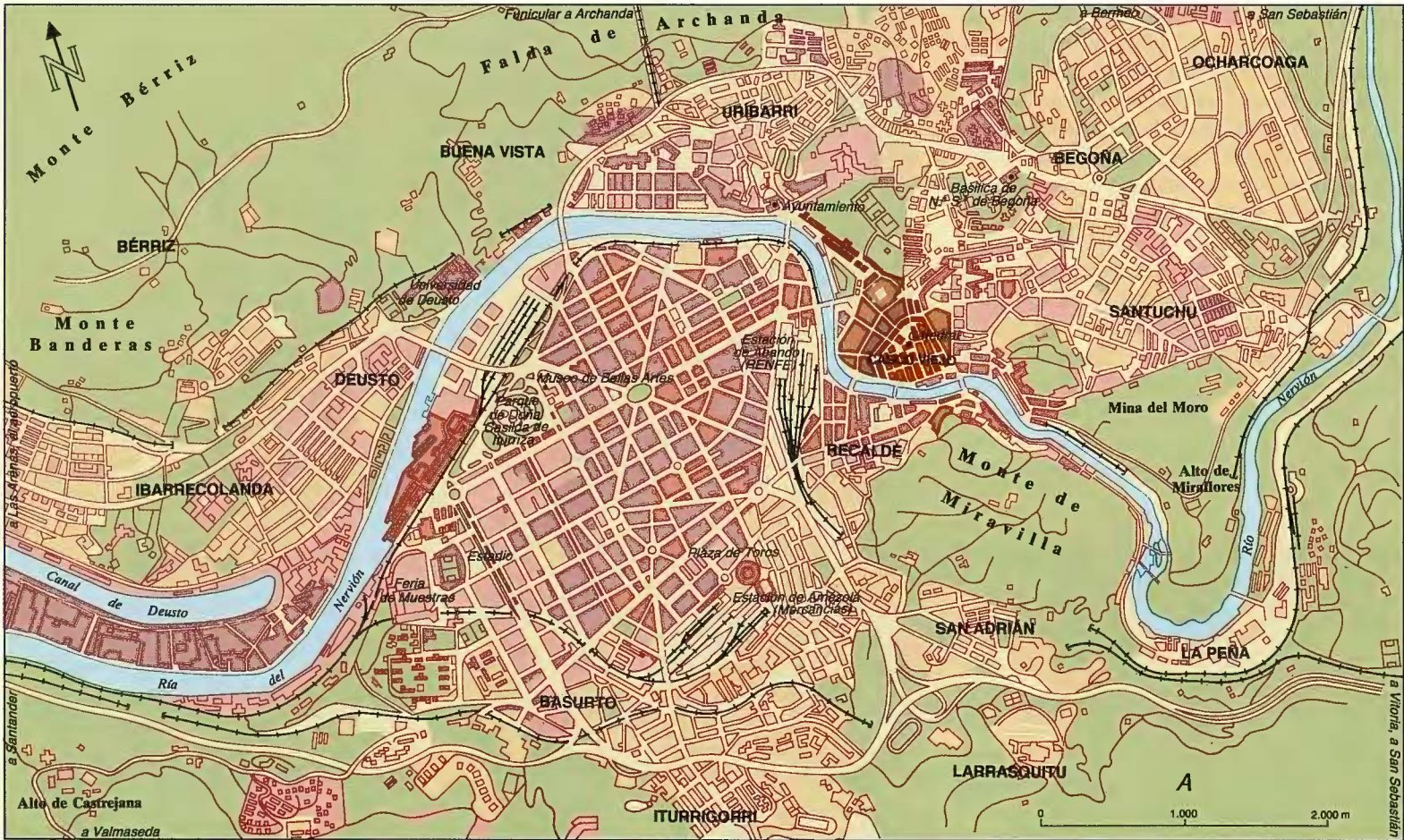
te, fue la capital de la comarca oriental. La industrialización moderna fortaleció a Gernika (17.836 habitantes en 1981) y potenció su función tradicional de centro de servicios. Paralelamente Marquina se estancó (4.781 h.), por estar muy distante del centro difusor bilbaíno, mientras que Munguía (11.345 h.) se convirtió a partir de los años sesenta en centro fabril y de servicios. La red de puertos se halla presidida por Bermeo (17.778 h.) que dispone de la mayor flota de bajura cantábrica y acoge a una flotilla de congeladores atuneros. Ondárroa (12.150 h.) le sigue en importancia por su flota y por la actividad conservera. Lequeitio (6.874 h.) combina la pesca con el turismo que ha potenciado

a la ría de Gernika en Mundaca y Pederuales. Baquio era una pequeña aldea de agricultores que durante las últimas décadas se ha convertido en un asentamiento tipo del turismo de masas de la sociedad de clases medias de Bilbao. La mayor o menor proximidad a Bilbao es factor multiplicador de un turismo de residencia secundaria. La población comarcal ronda los 90.000 habitantes, que se ha doblado desde principios de siglo. Arratia-Nerviñon medio y alto comprende un amplio espacio interior (400 km<sup>2</sup>), fragmentado por ambos valles, y dominado por el macizo del Gorbea, cuya cara norte exhibe las imponentes cresterías calcáreas que asemejan una gran cuesta dado el sal-

to de falla que afecta al flanco meridional del anticlinal de Vizcaya. La explotación ganadera y forestal es base de la vida tradicional, hasta que la industrialización modifica los modos de vida. En la actualidad la comarca comprende a núcleos fabriles, cuyo tamaño e importancia aumenta conforme la distancia a Bilbao disminuye, y áreas de despoblación y consiguiente abandono de caseríos. La repoblación forestal ocupa un 40 % del territorio comarcal y sustituye al bosque originario e incluso al prado en los sitios más lejanos. Hasta los años sesenta la difusión industrial alcanzó a las áreas más próximas a Bilbao. Así se introduce en Miravalles (4.270 h.), en Llodio (20.625 h.) y



# GEOGRAFIA



#### 4. Desarrollo urbano

*En el municipio de Bilbao se yuxtaponen un plano medieval, otro de transición moderna hacia un Ensanche novecentista, y una periferia compleja. San Sebastián posee una estructura más sencilla que se adecúa al bellissimo emplazamiento en anfiteatro que mira hacia la bahía de la Concha. Vitoria tiene un Casco Antiguo adaptado a la colina del primitivo emplazamiento, un pequeño Ensanche de gran prestancia del siglo XVIII, y otro de escaso relieve del siglo XIX; su periferia responde al modelo racionalista*



Amurrio (8.984 h.) sobre el Nervión, y en Leona (3.033 h.) en el Arratia. Después el proceso penetra de forma puntual hacia los surcos medios y altos del valle. Es interesante constatar que el enclave alavés formado por Llodio y Amurrio ha sido el más dinámico (en 1960 Llodio tenía 7.239 h.), lo que se explica no sólo por la proximidad a Bilbao y el mayor caudal del río Nervión, sino también por su pertenencia a Álava lo que en un período determinado comporta facilidades para la implantación industrial.

En la porción occidental de la provincia, las Encartaciones (431 km<sup>2</sup>) son una entidad histórica unida al Señorío en 1576, y caracterizada por servir de transición entre el País Vasco y Cantabria. Una serie de cubetas excavadas en margas y esculpidas por glaciares de erosión salpica un apretado complejo de relieves calizos y areniscos de estructura monoclinas que terminan al mediodía en los montes de Ordunte (1.335 m), formados por un escarpado frente de cuesta. El río Cadagua, afluente del Nervión, permite en su curso alto el paso a la Meseta a través del burgalés valle del Mena, y constituye el eje directriz de encajamientos abruptos entre pequeñas depresiones de las que las de Zalla y Gorderjuela son las más amplias. Hacia el W y a partir del macizo de Trucíos, la red afluye hacia los ríos santanderinos excavando también cubetas de las que la de Carranza es la más amplia. Desde la zona minera de Galdames, que conecta con la de Somorrostro en la ría, el caserío va siendo sustituido paulatinamente por la aldea a la vez que el praderío de vertientes y de fondo de valle adquiere mayor extensión. El valle de Carranza se basa en una ganadería de pastoreo al aire libre en contraposición a la de forraje propia del resto de la vertiente septentrional. Un pequeño y discontinuo eje industrial se ha conformado en Güeñes, Aranguren y Zalla (7.027 h.), con actividades papeleras, madereras y de transformados metálicos. El eje termina en Valmaseda (7.853 h.), de rica tradición medieval como punto de enlace entre Castilla y el mar, y hoy especializado en la metalurgia, el mueble y el sector

textil. Valmaseda fue capital de la comarca debido a su excelente situación y a su alejamiento de Bilbao. Fue también, hasta su reciente desaparición, terminal del ferrocarril carbonero de La Robla. Su legado arquitectónico y monumental es variado y de gran calidad. La despoblación afecta al mundo rural y durante los últimos años los asentamientos fabriles muestran un claro estancamiento. En total, la población encartada no supera hoy los 30.000 h. Valmaseda ha perdido su carácter de capital comarcal.

Al SE del Área Metropolitana de Bilbao, el Duranguesado completa la semicorona de comarcas que rodean el corazón urbano de Vizcaya. El Ibaizábal excava la más amplia depresión de la provincia, de dirección longitudinal, y por tanto, eje de contacto y relación entre Vizcaya y Guipúzcoa. Antigua Merindad, su territorio se extiende hasta la divisoria en forma de accidentados escarpes y cresterías calcáreas, entre las que sobresale la sierra de Amboto (1.296 m), y por cuyas laderas discurre el alto y difícil puerto de Urquiola. La cercanía a Bilbao y la existencia de amplias terrazas facilitó su conversión en un área de rica agricultura especializada en cultivos de legumbres y hortalizas de destino urbano, a los que se yuxtaponen una explotación ganadera de carácter extensivo. Durango fue ya en la Edad Media ciudad organizadora de ferias y mercados, en conexión con su situación en la comarca y carácter de centro neurálgico de relación. En el siglo XVI es el principal centro textil del País Vasco, a la vez que se especializa en la ferretería y la fabricación de armas blancas. Hace una treintena de años comienza un doble proceso que altera las estructuras organizativas. Simultáneamente, se intensifica la actividad agrícola y se produce el cambio hacia una ganadería intensiva, a la vez que el proceso de industrialización y urbanización penetra en varios asentamientos y engrosa la capital, todo ello como consecuencia de la desconcentración del Deva y de la ría. Así, el Duranguesado sirve de área de descongestión de las zonas industriales vecinas. Junto a la industria metalúrgica ha flore-



cido la del papel, que cuenta con dos plantas. En los últimos años Durango fortalece sus dotaciones terciarias, para recuperar plenamente su papel de capital comarcal que se había debilitado en los años de mayor dinamismo industrializador. La ciudad posee un bello conjunto de porte medieval, y testimonios monumentales posteriores de notorio interés. La población casi se ha duplicado entre 1960 y 1981 (26.101 h.). Elorrio (7.857 h.) contiene un conjunto monumental de gran interés relacionado con su pasado carácter residencial de parte de la nobleza rural vizcaína.

El espacio metropolitano del bajo Nervión es una franja urbana de forma axial y orientación SE-NW que comprende 20 municipios y una población de 932.381 h. en 1981. Su trama alargada y amazotada sigue el eje fluvial que pasa a ser ría 14 km antes de su desembocadura en la bahía del Abra, la mayor hendidura de la costa cantábrica. Hacia el SW la franja se halla limitada por la línea de cumbres del Ganekogorta (998 m), Graneran (882 m), que sigue el doble anticlinal de Bilbao, esculpido el que mira a la ría en grandes crestas que forman un fragmento calcáreo colgado cuya cima es el Pagasarri (681 m). Los cauces del Nervión, Cadagua y Mercadillo, atraviesan en forma de cluses este bloque cuya altitud media desciende hacia el mar. Hacia el NE, el ámbito urbano comprende varias unidades. El monte de Archanda (262 m) es un relieve monoclinal, cuya vertiente está disecada por un sistema de torrentes que deja algunos glaciares en forma de láminas de espada. El valle de Asúa o Chori-Erri (valle de los Pájaros) es una cubeta de erosión diferencial entre dos escamas estructurales, sobre la que se extienden grandes glaciares de erosión en uno de los cuales se halla el aeropuerto. Hasta el mar se suceden colinas y rellanos del sinclinal arrasado de Guecho. Así, la periferia de la región urbana se define por su disimetría morfológica entre los relieves abruptos occidentales y las colinas orientales; en éstas el valle del Asúa abre una amplia y alargada depresión. La disimetría es también, como se verá, en

buena parte de raíz funcional y social. Hasta la explosión urbana ocasionada por la revolución técnica, la ría contaba con dos ciudades: Portugalete, emplazada en la salida de la ría del Abra y villa de comerciantes y marineros; y la Villa de Bilbao, fundada en 1300, allí donde la ría se convierte en río, sobre las Siete Calles. En 1422 ya estaba consolidado el primer recinto, con murallas y torres. En 1483, al calor del comercio de lanas con Castilla, de la cercana actividad ferrona y de los astilleros de la ría, Bilbao planeó una nueva expansión a la que siguieron otras en el siglo XVIII y principios de XIX. En 1873, ya en marcha la revolución minera y fabril centrada aguas abajo de la villa, la ciudad consiguió un Ensanche en la margen izquierda, de concepción barroca concretada en una estructura polar en forma de damero curvado al que se sobreimpusieron cuatro diagonales que afluyen a una gran plaza (Elíptica) por la que cruza el eje de la Gran Vía articuladora de otras dos plazas situadas en su comienzo sobre la zona de contacto con el Casco Viejo, y en un final obturado por una avenida transversal a la que se adosa una zona de servicios. A este I Ensanche previsto para una población de 70.543 h. (en 1887 contaba ya con 51.314 h.), se añadió la que podría denominarse II Fase realizada sobre superficies proyectadas en 1909 y 1916, y de factura pobre y especulativa. La expansión de la periferia siguió las pautas dispersas corrientes en la época, de forma que el centro urbano tenía una corona de pequeñas «urbanizaciones» aisladas. Para entonces el Casco Viejo y el Ensanche se disputaban el liderazgo de la nueva región urbana que nace a finales del último tercio de siglo.

Los municipios aguas abajo del bilbaíno experimentaron un doble fenómeno de notables repercusiones ecológicas. En la margen izquierda y aprovechando los sedimentos abandonados por la colmatación (Mediavilla en el municipio de Bilbao y especialmente Galdames y Somorrostro aguas abajo), fraguó el sector industrial destinado a la siderurgia y a la química relacionada con aquélla, dos plantas de





construcción naval y otra de metalurgia pesada. Baracaldo y Sestao, viejas anteiglesias o parroquias, fueron el centro del despegue industrial. Portugalete se convirtió en foco de atracción comercial y festivo, a la vez que en área de prestigio y de residencia de la primera generación de empresarios de la ría. En Santurce la construcción del puerto exterior sirvió de punto de partida a su crecimiento como área residencial y foco lúdico. En cada uno de estos municipios se consolidó pronto una zona central urbana y una periferia dispersa, aquélla adosada a la zona industrial y portuaria respectivamente. En la margen derecha, el excelente valor ambiental del municipio de Guecho, abierto al Abra y al mar, le confirió un destino social unilateral. La urbanización de Las Arenas, emplazada en una zona de marismas y arenales, fue considerada al principio como área de veraneo para la burguesía de Bilbao, y después convertida en residencia permanente, una vez construido el ferrocarril que la unía a la ciudad central en 1887. De principios de siglo data la creación de Neguri (Negu, invierno; uri, poblado) que se convertiría en la sede principal de la élite industrial y financiera regional. También el viejo poblado de marinos, Algorta, asumió pronto parecido destino residencial.

Desde los años cuarenta a nuestros días varios procesos han operado sobre el espacio urbano. En el municipio de Bilbao el Casco Viejo se ha convertido en una zona especializada en el comercio y el ocio, de población vieja y baja condición social. Cuenta con una población activa de 8.000 empleos, superior en un millar a la residente. En el Ensanche ha fraguado una extensa área central y un sector de comercio y servicios que, de ser puntual (plaza Iñigo López de Haro) y lineal (Gran Vía), ha pasado a ser sectorial, arrebatando funciones al Casco e incorporando otras propias de las sociedades urbanas complejas. El proceso de funcionalización se acompañó con otro de sustitución de la herencia arquitectónica romántica, eléctrica y modernista, por el racionalismo especulativo y funcionalista. Paralelamente, la

periferia de la ciudad central registró una masificación estandarizada, a tenor con un crecimiento demográfico muy acentuado, mientras se estancaba o descendía la población del centro. En 1975, la población del municipio sumó 431.071 h. y en 1981 433.030 h. Tras un largo período de fuerte crecimiento, el actual estancamiento es un indicador de las nuevas tendencias descentralizadoras de los municipios centrales metropolitanos. Otro proceso fue la expansión zonal y puntual de la industria y de las áreas residenciales en los municipios de la margen izquierda, cuya población alcanzó cotas muy elevadas en Baracaldo (118.136 h. en 1975, tres veces la población de 1950 y 117.422 en 1981) y en el pequeño municipio de Sestao (saturado ya en 1975, con 41.399 h., y 39.933 en 1981). También Portugalete (57.534 h. en 1981, casi cinco veces la población de 1950) y Santurce-Antiguo (53.329 en 1981, idem. desde 1950) registraron un fuerte crecimiento. En la margen derecha, Guecho - Getxo (56.238 en 1975 y 67.321 en 1981) se consolida como municipio exclusivamente residencial ampliando su abanico social a los sectores medio-altos y medio-medios. Entre los municipios que componen el área submetropolitana, o franja continua y masiva de residencia e industria en torno al municipio central, Getxo es el único que continúa la dinámica ascendente. Los demás o pierden población desde 1975 o se hallan estancados. Cabe señalar también la llegada de la marea urbana aguas arriba de Bilbao, lo que ocasionó saltos bruscos en la población de varios municipios, más pronunciados en Basauri (51.996 h. en 1981), asociados a una importante penetración industrial. El valle de Asúa, considerado desde los años veinte como posible zona de descentralización de Bilbao, permanece al margen de la compacidad. Separado de Bilbao por el monte Archanda, el destino del valle ha sido la conservación de parte de su entorno rural, apenas agredido por la industria, excepto en su bajo cauce. Es asiento del aeropuerto de Sondica y de centros educativos entre los que destaca la Universidad Autónoma.

## Guipúzcoa

No se ha suscitado en la provincia de Guipúzcoa el proceso de polarización y succión ejercido por la metrópoli bilbaína en Vizcaya. La urbanización moderna ha potenciado los viejos núcleos fabriles y ha reconvertido aldeas en villas industriales. Se ha configurado así una subregión industrial definida por flujos descentralizadores que han dado lugar a una jerarquía urbana bastante equilibrada. Cada uno de los valles transversales estuvo antaño organizado por una ciudad central, mientras los núcleos costeros mantuvieron cierta autonomía bajo el liderazgo de San Sebastián. Hoy la vida comarcal se halla más diversificada. Los tramos medios de los valles del Urola, Deva y Oria, ríos que recorren entre 40 y 60 km, tienen una organización industrial distinta a la de los tramos altos. Los valles del Urumea, Oyarzun y Bidasoa son asiento en su tramo bajo de la incipiente región urbana de San Sebastián-Irún, orientada paralelamente a la costa y apoyada su estructura más en puertos y playas que en ríos de corta longitud, excepto el Bidasoa, de curso sobre todo navarro.

Al pie de la gran cresta a que da lugar el anticlinal desmantelado del Aitzgorri (1.544 m), en cuya vertiente occidental se encuentra el Monasterio de Aránzazu, en el alto Deva, aparecen las pequeñas depresiones de Mondragón y Oñate, cuya fisonomía rural se conserva todavía: subsiste el pastoreo lanar, a la vez que la ganadería de vacuno de leche adquiere entidad. A partir del siglo xv la explotación de los yacimientos de mineral de hierro consolidó la actividad ferrona en todo el valle. Placencia de las Armas, primero —Fábrica Real de Armas de Placencia en el siglo xvi y fábrica estatal desde 1841—, y Eibar después, actúan como centros respectivamente. La instalación de Altos Hornos en Vergara a partir de 1900, situado en el valle medio al igual que los dos núcleos anteriormente citados, tuvo como resultado en el valle alto el desarrollo de la cerrajería. En los años cincuenta Mondragón (26.045 h. en 1981) comienza a ser el foco



difusor del cooperativismo industrial que sienta raíces en el alto Deva con gran fuerza, orientado hacia especialidades metalúrgicas de alta especialización, y pronto se difunde hacia otros asentamientos del País Vasco.

Por discurrir fuertemente encajonado el río Deva en su valle medio, la vida agrícola le es ajena al menos como soporte de la organización durante la etapa tradicional. Hoy es prácticamente inexistente. Esta limitación ecológica ayuda a comprender el que aquí se haya creado la zona industrial de mayor intensidad y volumen provinciales. Vergara (15.759 h.) permanece estacionada, mientras Eibar y sus asentamientos limítrofes —entre los que la viz-

caína Ermua (1.725 h. en 1950 y 18.705 en 1981) se convierte en núcleo dormitorio de crecimiento explosivo— experimentan un proceso de sobreacumulación física y espacial de iniciativas industriales y dinamismo terciario que da lugar a una interesante zona conurbada y extremadamente congestiva cuya población se acerca a los 75.000 h.

Entre los valles guipuzcoanos, el valle del Urola es el menos poblado (no alcanza los 60.000 h.) y el menos extenso (343 km<sup>2</sup>). Al pie de los relieves del Aitzgorri la depresión prelitoral procedente del Duranguesado se adentra en Guipúzcoa sirviendo de unión entre los tres valles guipuzcoanos por excelencia, lo que a su vez

explica el nacimiento de la conurbación formada por Zumárraga, Villarreal de Urrechua y Legazpia (28.401 en 1981), de especialización siderometalúrgica entre la que sobresale la producción de acero y de electrodomésticos. El tramo medio del valle está formado por el espacio guipuzcoano de mayor amplitud, lo que permite el despliegue de la actividad agrícola y ganadera en un contexto urbano y fabril más afin al pasado (textil, muebles y calzado). Azpeitia (12.958 h.) es la vieja capital del Valle y asiento del Santuario de Loyola; Azcoitia (10.946 h.) fue sede importante de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País. Cerca del mar, el Balneario de Cestona es la antesala del puerto de

Zumaya en el que terminaba hasta hace poco el ferrocarril de vía estrecha.

El valle del Oria es el más amplio (594 km<sup>2</sup>), de mayor longitud, mayor caudal (13,8 m<sup>3</sup>/s), mejor comunicado y más diversificado. Fronterizo en su vertiente oriental entre Guipúzcoa y Navarra, y eje de contacto entre el cretáceo y el paleozoico, forma una sucesión de pequeñas depresiones por las que sigue su curso el ferrocarril Madrid-Irún y la autovía San Sebastián-Tolosa. Conecta con Navarra y Alava por el puerto de Etxegarate. Su terminación septentrional sobre la zona metropolitana costera y su proximidad a Francia han sido factores de dinamismo y diversificación. De los 100.000 habs. que lo pueblan, el 75 % vive en un denso entramado de núcleos urbanos y áreas industriales que sigue el río. El resto se dedica al género de vida mixto sobre la base de una agricultura intensiva en el fondo del valle con cultivos de huerta, forrajes y prados además del manzanal; y otra de montaña de carácter más extensivo. El tramo superior es metalúrgico y lo forma un complejo de pequeños núcleos presidido por la microconurbación de Beasain, Villafranca de Ordizia, Lazcano y Olaberriá, con 28.166 h. En el tramo bajo alternan la metalurgia con la rama textil, el papel y la química, localizados en el eje Andoain-Villabona (21.415 habitantes en 1981). El tramo medio fue centro de difusión papelera y de organización comarcal. A partir de 1841 Tolosa comienza a ejercer su función creadora y difusora de la industria del papel, que llega incluso hasta Cegama en el alto valle. Capital del Oria hasta la guerra civil, «puerto seco», fiscalizador de los intercambios navarros-guipuzcoanos, y gran foco de ferias y mercados, en las últimas décadas mejoró sus servicios aunque perdió área de influencia debido a la potenciación de los servicios en las otras ciudades del valle. Durante los últimos años se halla prácticamente estacionada (alrededor de los 18.000 h.).

A lo largo de 50 km, los sectores central y occidental de la costa guipuzcoana conjugan acantilados rocosos y extensas playas con las pequeñas rías en que terminan

los ríos transversales al socaire de colinas, rasas y algún escarpe calizo. Es el Beterri o comarca de rica agricultura y ganadería, actividad pesquera y turismo. Zarauz (15.000 h. en 1981) fue convertida en plaza turística al frecuentarla Isabel II, pero es también núcleo industrial. El resto de las villas (Zumaya, Guetaria, Deva, Motrico y Orío) son pequeños núcleos turístico-pesqueros que no suelen rebasar los 5.000 h. salvo Zumaya (7.700), dotada de pequeños astilleros e industria metalúrgica.

En los 20 km del tramo oriental, tres ríos de corto trazado, Urola, Oyarzum y Bidasoa, fueron soporte de cuatro asentamientos a partir de los cuales se ha generado el Área Metropolitana de San Sebastián-Pasajes y la conurbación de Irún-Fuenterrabía. San Sebastián fue ciudad medieval, baluarte militar y comercial, bien emplazada en el istmo arenoso que une el Monte Urgull a tierra firme. Tras el derribo de las murallas en 1863 y la inauguración del ferrocarril Madrid-París un año después, sentó las bases para convertirse en metrópoli guipuzcoana y en gran ciudad europea de turismo dotada de servicios de calidad internacional. A partir de 1887 la Monarquía española elige la bellísima bahía de la Concha, realizada por el anfiteatro de colinas surcado por el Urumea, como emplazamiento de estancia veraniega. Ello influye en la calidad urbana y en la monumentalidad de algunas construcciones: Palacio de Miramar de 1893, Gran Casino inaugurado en 1887, Hotel María Cristina, Teatro Victoria Eugenia, parque de atracciones de Igueldo, Club Náutico, hipódromo de Lasarte, etc., así como en la variedad y riqueza del comercio.

En 1864 se inició la construcción del Ensanche, muy sencillo su plano en damero que incluye dos avenidas paralelas al Casco Viejo con el que se articula por medio de una de ellas. El proyecto fue mejorado al incluir los jardines de Alberdi-Eder, la zona de la catedral, el borde del río Urumea entre otras acciones. Previamente se hicieron obras de infraestructura básica como el encauzamiento y construcción de

puentes sobre el Urumea, relleno de marismas, muro, zócalo de la Concha, etc. Un segundo y pequeño ensanche se unió al anterior en la margen izquierda de la desembocadura del río. En los últimos años el Ensanche ha sido fuertemente reconvertido por causa de la extremada funcionalización de tipo financiero y de gestión a que ha sido sometido. Otro ensanche fue el de Gros, que inició la expansión de la ciudad en la margen derecha a partir de 1864 en que se inauguró la línea férrea. Por otra parte, en los años veinte prosiguió el encauzamiento del Urumea, lo que permitió a partir de los años cincuenta la consolidación del ensanche de Amara. En la misma época se llevó a cabo la ordenación urbanística de las áreas occidentales de Antiguo y Ategorrieta.

El municipio central, apenas tocado por la industria, se halla rodeado por una semicorona obrera e industrial, a la que se añaden en Pasajes los servicios portuarios. Así, la estructura metropolitana se define hoy por los siguientes elementos. Una ciudad central formada por el Casco Viejo y los ensanches anejos; barrios periféricos en proceso de renovación morfológica y funcional (Antiguo, Ayete, Loyola, Martutene, Eguía, etc.) a modo de áreas más o menos individualizadas en función del río y del anfiteatro de colinas sobre el que se instala el Urumea; un área submetropolitana formada por los municipios de Pasajes, Rentería y Lezo en torno a la desembocadura del Oyarzun, y un área suburbana que comprende los municipios de Oyarzun, Hernani, Urnieta y Usurbil. Del San Sebastián del Casco Viejo y primer ensanche con 16.000 h. se pasó en 1900 a una aglomeración de 60.890 h., de los que 37.812 correspondían al municipio central. En 1950 la población ascendió a 139.897 habitantes, con lo que el municipio central representaba el 81 % (60 % en 1900). En 1975 se alcanzaron los 297.507 y el porcentaje del municipio donostiarra bajó a un 57 %, lo que muestra el grado de crecimiento alcanzado por los municipios periféricos. En 1981 la periferia refleja la crisis industrial y las nuevas tendencias urbanas. Rentería y Pasajes pierden

población. Por el contrario, el municipio central crece todavía aunque con menos fuerza que en las pasadas décadas.

En la margen izquierda del estuario del Bidasoa se abre la microconurbación de Irún-Fuenterrabía (64.721 h.). Ciudad histórica asentada sobre una colina, Irún ha alcanzado un fuerte crecimiento moderno por su carácter industrial y el volumen adquirido por los servicios en relación con la función fronteriza en el terminal del ferrocarril y carretera de Madrid. Aguas abajo aparece un área suburbana que enlaza con Fuenterrabía, importante plaza militar, dotada de bello patrimonio, pujanza turística, puerto pesquero y aeropuerto provincial.

### Álava

Muy ligada a Castilla y a Navarra desde el siglo IX, en 1457 nace la Hermandad de Álava que a fines del siglo XV completa el actual territorio alavés, excepto el Condado de Treviño y algunos señoríos particulares.

Rodeada de bloques montañosos entre los que despuntan los que en la divisoria forman escarpes calizos, a veces verticales, esculpidos sobre el flanco sur del anticlinal de Vizcaya, la cuenca de Vitoria o Llanada es la comarca vasca de mayor amplitud de horizontes. El río Zadorra, afluente del Ebro, ha excavado un sistema de amplias terrazas que conectan con glaciares de erosión cuarteados por colinas de materiales margosos. A lo largo de la historia vasca, la Llanada ha sido pieza esencial de relaciones al constituir una excepcional encrucijada de caminos. Dos grandes corrientes confluyen en ella, las procedentes de Cataluña, Levante y el valle del Ebro hacia los puertos cantábricos por una parte; las que van desde la Meseta castellana a dichos puertos y a Francia, por otra. La organización agrícola tradicional se orienta hacia la producción de trigo e incluso viñedo primero, hasta que en el siglo XVIII se añadan la patata y el maíz. Una multitud de asentamientos de escasa población practica además los mo-



41. Universidad de Deusto

43. Universidad Autónoma de Bilbao, en el valle de Asúa

42. Fachada del edificio de Euskal Telebista, en Durango

dos de vida ganaderos propios de las zonas de montaña mediterránea, apoyados en los relieves periféricos y en los correspondientes movimientos trasterminantes del ganado lanar y de cerda.

La vocación urbana de Vitoria se fija en el siglo XII (1181) con la fundación de la primera villa en la cima de una colina alargada donde se asentaba la aldea vasca Gasteiz. Dos fundaciones posteriores, al E y W del eje de la colina, terminan por configurar un plano elíptico adaptado a la topografía cuyo valor patrimonial es obvio. Desde el principio alberga a comerciantes y artesanos; los primeros sirven a la comarca y hacen de puente en las conexiones entre Castilla, Francia y los puertos vascos. La ciudad del XVIII, magnífico conjunto urbanístico adosado al frente sur de la villa medieval, sirve de enlace con el Ensanche realizado en la segunda mitad del siglo XIX. En todo este período de tiempo, la ciudad yuxtapone a sus funciones económicas las administrativas y religiosas. Con la inserción de Vitoria en el sistema industrial norteño, la estructura urbana se altera, formándose una orla residencial en derredor de la ciudad histórica, a la que se sobreañade en el flanco urbano norte una gran franja de polígonos industriales excindida en dos partes por un polígono residencial planeado en los años sesenta para acoger a 80.000 habitantes más, período en el que Vitoria sufre el crecimiento más acelerado entre las ciudades peninsulares. Entre 1950 y 1980 la ciudad duplicó sus efectivos (192.773 h. en 1981), para convertirse en un núcleo industrial estrechamente asociado a la metalurgia de transformación y singularizado por la rígida aplicación del zonalismo racionalista. Durante los últimos años, el Casco Viejo es objeto de la experiencia de rehabilitación urbana más completa entre las actualmente en marcha, a la vez que el Ensanche y la periferia mejoran sustancialmente la calidad ambiental. A su vez, la economía urbana se reequilibra mediante la promoción de los servicios, y la función regional se cualifica como sede del gobierno vasco.

Entre las comarcas periféricas, los valles



occidentales de Valdegovía y Cuartango coinciden con los cursos medios de los ríos Omecillo y Bayas, y la Ribera Baja con los cursos bajos de aquéllos y del río Zadorra. La población de la primera unidad no alcanza los 6.000 habitantes (densidad 9,5 habitantes por km<sup>2</sup>), distribuida en 108 asentamientos dedicados a la agricultura cerealista y a la ganadería extensiva. En la Ribera hay industria química en Comunión y Zambrana. El sur de la Llanada se cierra en un complejo montañoso que es prolongación occidental de los pliegues prepirenaicos y que comprende una

cubeta sedimentaria regada por el Ayuda; y un sistema regado por el valle del Ega, que asocia el sinclinal de la sierra de Encía y el anticlinal de la sierra de Lóquiz, dispuestos longitudinalmente en dos ejes paralelos al borde serrano del valle del Ebro. Una cincuentena de diminutas aldeas practican una actividad basada en los cereales, la patata y la remolacha.

Finalmente, la Rioja alavesa es una inserción vasca en el valle del Ebro, bajo una atmósfera mediterráneo-continental y un medio morfológico de piedemontes modelados por glaciares de erosión que cortan con-

glomerados y molasas, a los que suceden mesetas de areniscas entre barrancos esculpidos sobre margas y arcillas. Durante el siglo XVIII la demanda de los mercados norteños orientó la economía agraria hacia el viñedo, aquí y en la Rioja logroñesa. Durante los últimos años el turismo —aire límpido y sol— anima en verano los 22 pueblos que forman la comarca entre los que Laguardia ocupa un lugar especial (1.667 h.) por ser recinto amurallado flanqueado de torreones a cuya sombra hay dos bellísimas iglesias de estilo románico y gótico-románico.



# INTRODUCCION HISTORICA

Luis Suárez Fernández

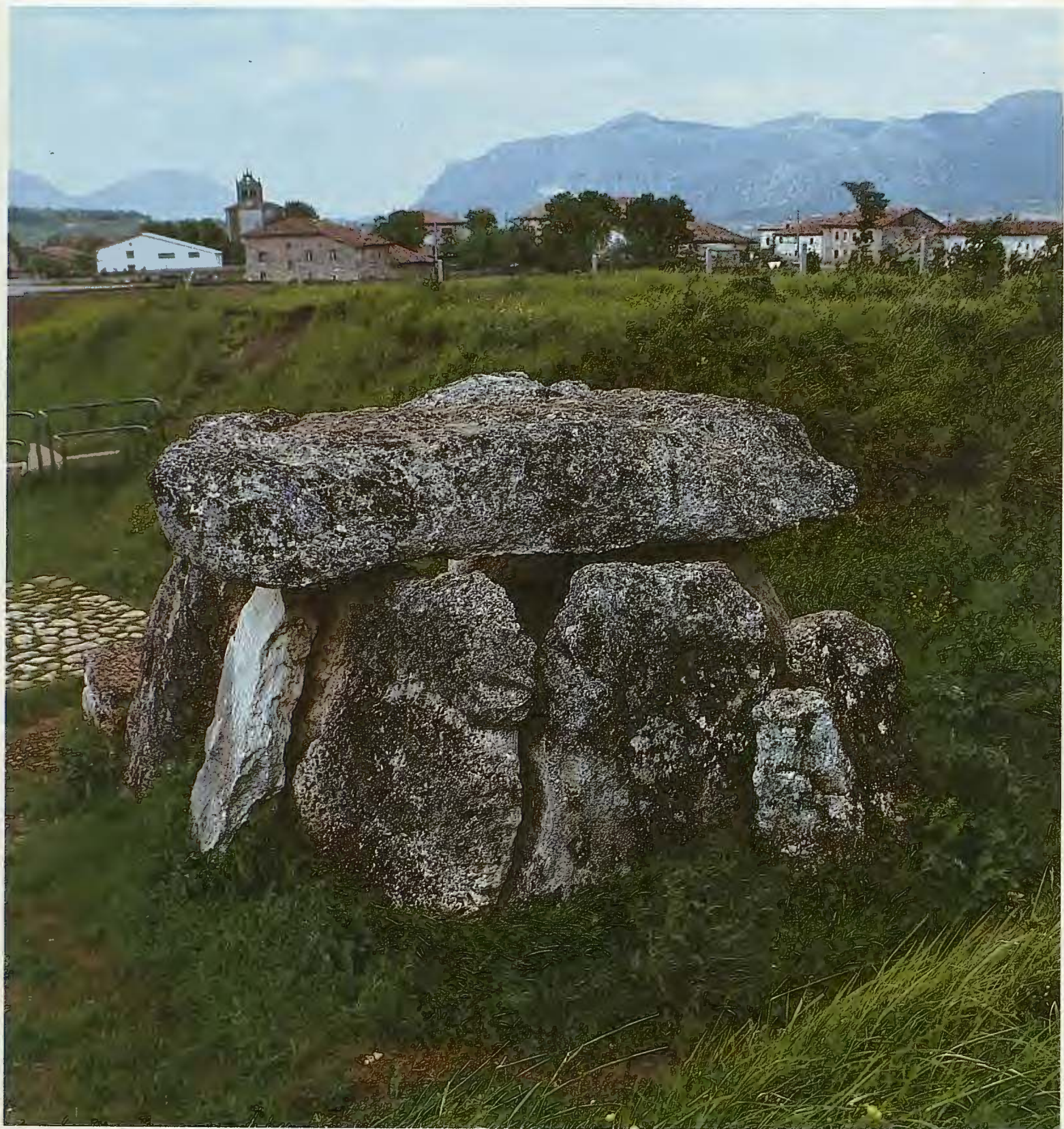
*Catedrático de Historia Medieval  
de la Universidad Autónoma de Madrid*



1. Fernando el Católico jura los Fueros de Vizcaya. Obra de Francisco Mendieta. Casa de Juntas, Guernica



Auda nola milla ta...  
ei urte tā Garagan...  
erreguejaū Fernando...  
enbean biscaitan...  
foruacta curae ber...  
...ta yruogueta amaf...  
...ta amargan negun...  
...trena guernicaco arda...  
...me oue guinesan euren...  
...cat egutea...



Es difícil, para un historiador de nuestros días, realizar una síntesis que explique el modo cómo ha venido a constituirse, en la pluralidad que caracteriza a la Península Ibérica, el fenómeno singular del País Vasco. Y hacerlo además sin herir susceptibilidades que, muchas veces, tienen poco que ver con el rigor que caracteriza a la Historia. Pues este fenómeno, como trataremos de exponer con sencillez y claridad, tiene mucho más de histórico eventual que de étnico o social, sin que en modo alguno puedan estos factores ser menospreciados. La pregunta fundamental que en nuestros días se hacen muchos españoles es precisamente cómo ha llegado a producirse la singularidad.

Para ello necesitamos remontarnos hasta los comienzos del primer milenio a. de J.C. Una población epipaleolítica que permanecía entre España y Francia y que tenía como uno de sus signos esenciales la construcción de megalitos, se vio arrinconada en los valles del Pirineo Occidental y comarcas inmediatas como consecuencia de las invasiones ibéricas y celtas. Esta población poseía un idioma pre-indoeuropeo, distinto, en sus raíces, declinaciones y desinencias, del que aportaban los invasores, el cual conservó enriqueciéndolo incansablemente, pero sin modificar su estructura. Los filólogos actuales no descubren, en el vasco de nuestros días, más allá de un 20 % de raíces que no puedan ser explicadas por medio de lenguas latinas y modernas.

Este dato aporta también conocimiento de una de las características fundamentales del pueblo vasco, la capacidad para absorber, asimilar y aglutinar las poblaciones. La otra será la voluntad de colonización, conquista y emigración. Los vascos se encuentran hoy —ellos o sus descendientes— no sólo por todas las regiones españolas sino también por América. Ahora bien, en el recinto primitivo se señala de una manera especial la continuidad. Los antepasados de los vascos, en un sentido estricto, estaban allí desde la cultura megalítica, y permanecieron.

1. Para los romanos estas comarcas pobladas de autrigones y vascones (wascones-gascones) eran tierras lejanas. Apenas si establecían diferencias entre unos pueblos y otros de los que se alineaban a lo largo del litoral cantábrico. Tierras pobres y estériles, de robles y encinas, escasas en cereal y en donde, para horror de los latinos, se cuece pan de bellotas. La ganadería parece haber sido más importante que la agricultura. Alejadas de los centros culturales que Roma suscitaba existen sin embargo menciones suficientes para demostrar que proporcionaban mercenarios a su Ejército. Por un momento Pompeyo creará una especie de puesto militar, con su nombre, Pompaelo = Pamplona, pero sin otro objetivo que asegurar las comunicaciones entre el valle del Ebro y Aquitania. Tan sólo después de que las guerras cántabras asegurasen a Augusto el dominio sobre toda la Península, se producirá la sumisión de los vascones, sin ruido, sin lucha y tal vez sin mucha efectividad. Al producirse la reestructuración provincial, Vasconia queda incorporada a la Tarracense, lo que demuestra que seguía dependiendo de la línea de comunicación del Ebro.

Los vascones de los altos valles del Pirineo se sentirían tentados de cuando en cuando por operaciones predatorias a costa de las ciudades y «villae» de la cuenca del Ebro. Este peligro obligó a establecer guarniciones como las que en las llanadas de Álava han dejado lápidas con inscripciones, siempre latinas. Pero no es posible hablar de una romanización del país, ni siquiera en su época tardía. Las huellas latinas son como islas en un territorio que conserva íntegramente su vieja estructura. Algunas raíces de la lengua romana sí fueron captadas por el euskera. Tampoco tenemos huellas de la presencia del Cristianismo.

Estrabón, que es el primero de los autores romanos que proporciona algunas noticias, posee de los vascones un concepto peyorativo, como de un pueblo ajeno a la civilización y agresivo. No parece que les afectasen las invasiones francas de mediados del siglo III.

2. En setiembre u octubre del año 409 una oleada de bárbaros, suevos, vándalos y alanos, habiendo destruido las defensas romanas, atravesó el Pirineo esparciéndose luego por Galaecia y Lusitania. Esta vez los vascones si se vieron afectados, entre otras razones porque las barreras de contención establecidas por el Imperio habían desaparecido y, por otra parte, nuevas bandas vascas, procedentes del otro lado del Pirineo, empujaron a sus vecinos del Sur. Las antiguas operaciones predatorias se convirtieron ahora en corrientes de conquista y expansión en dos direcciones: hacia Amaya en la Meseta superior y hacia Zaragoza en el curso medio del Ebro. Mucho topónimos actuales del alto Aragón indican el paso de los conquistadores. No debían ser muy numerosos ni muy fuertes pues faltando la estructura provincial romana se mostraron sin embargo incapaces de apoderarse de núcleos de población importantes. Los visigodos que el 418 llegan a España como auxiliares del Imperio y se instalan en ella de modo definitivo a principios del siglo VI no parecen haber concedido al principio mucha importancia a este problema. Sus fuentes, al menos, no lo mencionan.

La gran vía de comunicación de los visigodos pasaba por el Pirineo oriental y no por el occidental, desde Barcelona a Narbona. Pero cuando el punto neurálgico de la monarquía se trasladó a Toledo, el Ebro y el Jalón se convirtieron en camino fundamental. Ahora comenzó a preocupar a sus reyes la amenaza que los vascos hacían pesar sobre Zaragoza. Hacia el año 569 se señala una operación importante para liberar a esta ciudad de enemigos. Leovigildo, que en muchos aspectos aparece como un restaurador del poder romano, se planteó por primera vez la cuestión vasca. Ignoramos si su meta consistía ya en la incorporación del territorio o si buscaba únicamente el establecimiento de una cadena de guarniciones —en primer término Pamplona y en segundo Gasteiz— para cerrarles el paso. Durante un siglo, poco más o menos, se tiene la sensación de que el segundo propósito predominaba. Pero el año 650 Recesvinto hubo de rea-

lizar una gran campaña para salvar a Zaragoza, amenazada todavía más gravemente que en la ocasión anterior. Evidentemente la cuestión vasca cambió de tono. Los cronistas posteriores, incluyendo a los de los primeros siglos de la Reconquista, mencionan entre las acciones de cada uno de los reyes visigodos, desde Wamba a Rodrigo, indefectiblemente una o más campañas contra los vascos, lo que induce a pensar que no se trataba tan sólo de defender y consolidar una frontera, sino, por el contrario, de anexionar el territorio sometiendo a los habitantes. En el momento en que los musulmanes desembarcan en Gibraltar, el último de los reyes godos, Rodrigo, se encontraba en el País Vasco, en el curso de una de estas campañas.

3. El 711 tiene lugar la catástrofe del Guadalete. Un cronista mozárabe la denominó «pérdida de España». Los musulmanes vencedores, que habían iniciado la operación como una simple *razzia*, decidieron al cabo de poco tiempo adueñarse del conjunto de la monarquía visigoda. Es evidente que los vascones no formaban en este momento parte de ella. Musa ben Nusayr, el primero de los *walíes* o gobernadores, tampoco hizo ademán de someterlos. Pero en su campaña de los años 714 y 715 recorrió el viejo camino del Ebro, desde Zaragoza a Astorga, cruzando Álava y pasando por Amaya. Al pasar recogió la conversión al Islam de un conde hispano-romano o visigodo, llamado Casio, tal vez la del hijo de éste, Fortún, agregándolos a la clientela del Califa y encomendándoles el gobierno del territorio que ya poseían, Tudela. Por los acontecimientos posteriores colegimos que la misión encomendada a estos personajes, los Banu Qasi, incluía la reapertura de la ruta de Roncesvalles con la fortaleza de Pamplona y el freno o sometimiento de los vascos. La apertura de la ruta sí se produjo pues los Banu Qasi aparecen dueños de Pamplona el 718, aunque por breve tiempo. Mas no parece que se haya hecho ningún intento serio para someter el territorio vasco.

Los musulmanes nunca abrigaron la pretensión de ocupar toda la Península hasta sus últimos rincones: establecieron una línea de frontera, que no tardaron en replegar para proteger las áreas de cultivo del olivo y la naranja, y permitieron la existencia de poblaciones, pobres, primitivas en su concepto, al otro lado de la misma. Estas poblaciones acabaron convirtiéndose en núcleos de resistencia armada. De entre ellos fue Asturias no sólo el más importante sino también el modelo para los demás: todavía a fines del siglo XIII el Fuero de Navarra comenzaba recordando a Pelayo y Covadonga. También se convirtió en aglutinante: primero de Cantabria, luego Galicia, después Bardulias y Carranza, por último Vasconia, hasta constituir con todos estos territorios una Monarquía que aspiraba a ser continuadora y restauradora del reino visigodo.

La incorporación de Vasconia, topónimo que nos ofrecen ya las fuentes, sucedió después de que Fruela I, hijo de Alfonso I y cuarto en la línea dinástica de monarcas asturianos, casara con una mujer vasca, llamada Munia, de la que nació un hijo que, con el tiempo, llegaría a ser Alfonso II. Las fuentes musulmanas, al ocuparse de la campaña del 767 mencionan Álava también entre los dominios del rey de Asturias. Al año siguiente, por una conjuración de sus nobles —una resistencia sin duda a los avances del principio hereditario— Fruela murió asesinado. El joven Alfonso se refugió entre los parientes de su madre. Hizo, desde Vasconia, dos intentos para recuperar el trono paterno y al segundo triunfó. De modo que no puede considerarse la integración del territorio vasco como un resultado de impulso expansivo de la naciente monarquía sino más bien lo contrario. Alfonso II, vencedor de los musulmanes, es considerado como el verdadero fundador de una Monarquía. Restauró en Oviedo el orden visigótico.

4. La configuración de la Monarquía asturiana, asentada territorialmente a lo largo del andén litoral cantábrico, sin posibilidades de establecer una línea de comu-

nicación interior, obligó a conservar la pluralidad de los núcleos originarios reforzando incluso la tendencia a la creación de nuevas regiones. Coinciden las fuentes cristianas y moras en señalar, en su extremo oriental, tres zonas, Vizcaya, Álava y Bardulia —«qui nunc vocitatur Castella» a causa de los muchos castillos allí establecidos— claramente definidas. En las tres la participación vasca fue dominante en unos casos, importante al menos en otros. La versión castellana del latín poseerá resonancias vocales de origen vasco. Por otra parte, en torno al año 800 se consolida el núcleo de Pamplona, fuera de la órbita de la Monarquía asturiana y como escenario de competencias entre los Banu Qasi de Tudela y la administración franca de Aquitania. Veinte años antes Carlomagno había intentado quebrantar la defensa musulmana con una expedición a Zaragoza, que terminó en el desastre de Roncesvalles (778). Según Lacarra los vascones mencionados en esta batalla procedían del otro lado del Pirineo y vengaban la muerte de sus antiguos jefes de Aquitania. Pero esta consolidación del dominio pamplonés, en la que aparecen mezclados también vascos, hizo más urgente la consolidación de las comarcas extremas del reino de Alfonso II. No tenemos noticia de que los príncipes navarros, tanto los suscitados desde la Corte carolingia como los apoyados desde Tudela, hayan buscado salida al mar.

El mar era —aún lo sería durante varios siglos— un elemento hostil: tan sólo los vikingos se atrevían a utilizarlo como vehículo, de modo que la gran vía común de salida siguió siendo el Ebro: navarros y alaveses o castellanos lucharían enconadamente por asegurarse el dominio de Rioja, de la que, al cabo del tiempo una parte al menos se integraría en Álava.

Al principio las tres regiones de Vizcaya, Álava y Castilla aparecían escasamente diferenciadas. Es lógico: con aportaciones humanas que también procedían de Cantabria, eran sin embargo el resultado fundamental de una expansión vasca, repobladora y colonizadora. En el siglo IX, Castilla era tan sólo «un pequeño rincón» en-



tre Mena, Villarcayo y Espinosa de los Monteros ligado por su estructura económica muy íntimamente a todo el territorio vecino. Pero a principios del siglo X, como consecuencia de la ampliación del territorio, Alfonso III reconoció a Castilla como condado aparte, entregando su gobierno a uno de sus parientes, Rodrigo. Desde entonces se hizo una distinción radical entre esta Vieja Castilla, que ya incluye Bureba, y la inmediata región costera en donde se acentuó el carácter vasco. Inevitablemente la distinción entre Vizcaya y Álava también se acentuó.

5. En la conformación histórica del País Vasco, tal y como se produce en la Edad Media, existe un factor indispensable: Navarra. Es posible que el matrimonio de Alfonso III con Jimena y el reconocimiento de título real a su pariente Sancho Garcés I —decisión que causó profundas inquietudes entre los hijos del monarca astur-leonés— haya influido el deseo de consolidar en paz las fronteras orientales, disipando los recelos que el crecimiento territorial de Álava y Castilla podían suscitar. De hecho la expansión navarra en el siglo IX y X se dirigió constantemente hacia el este y el sur, pero no hacia el oeste. Ahora bien, la concepción tripartita de esta frontera oriental de un reino que, mientras tanto, había avanzado hasta el Duero y el Arlanzón, no fue aceptada de modo universal y sin discusiones. A mediados del siglo X el conde castellano Fernán González, convertido en héroe mítico por los poetas posteriores, buscando constantemente el apoyo de los reyes de Navarra, con quienes emparentó, quiso no sólo consolidar su poder frente al rey de León sino también recurrir la unidad de toda la frontera oriental. Despojando a los descendientes de Vela Jiménez, se apoderó de Álava, con la conformidad o al menos el consentimiento del rey Ramiro II y se tituló conde de los dos territorios. Aunque tras la muerte de Fernán González los Vela, aprovechando las turbulencias de la minoridad de Ramiro III, recuperaron el dominio de Álava (966) no lograrían sostenerse en él mucho tiempo.

De este modo se originó una venganza de sangre llamada a tener muy graves consecuencias. Las últimas décadas del siglo X fueron, en general en toda la Península, años muy difíciles a causa de las tremendas campañas de Almanzor. En tales circunstancias, la asociación de Vasconia a Castilla reportó a la primera grandes beneficios: Castilla resistió las acometidas del conquistador que jamás logró apoderarse de Burgos, aunque sí saquease Pamplona. El país de los vascos, instalado en la lejana retaguardia quedó a cubierto. Nombres vascos en la familia de los condes castellanos y textos en euskera en el Códice de San Millán, parecen demostrar una relación estrecha de linajes.

6. El término de las invasiones vikingas y la pacificación lograda en el mar del Norte, dieron a las comunicaciones marítimas un nuevo valor. La costa comenzó a animarse, en la pesca, el comercio de la sal y el transporte marítimo. Desde principios del siglo XI los balleneros vascos comenzaron a desplegar actividad, acreditándose además como constructores. Se trata de un proceso muy lento, pero ininterrumpido hasta el siglo XVII. Muchos de los progresos técnicos en la arquitectura naval fueron sin duda resultado de numerosos tanteos empíricos. Por otra parte se producía una intensificación en los esfuerzos de cristianización, por expansión del monaquismo cluniacense y de la reforma. Todo ello daba nuevo valor a Vasconia. En estas circunstancias aparece, en Navarra, Sancho III llamado el Mayor. Casado con Muniadonna, hija del conde Sancho García de Castilla, una serie de circunstancias, a veces fortuitas, le convirtieron en árbitro político de toda España. Recibió en herencia Aragón, Sobrarbe y Ribagorza y, en 1077, a la muerte de su suegro, se convirtió en protector y casi regente de su cuñado el «infanz» García, menor de edad. Protector y protegido de los cluniacenses proyectaba sin duda una maniobra de reajuste territorial que dejase a Navarra el dominio de toda Rioja, compensando a los castellanos en sus fronteras occidentales. Los derechos a los Vela

sobre Álava fueron desconocidos porque otra parte del País Vasco debía sufrir también reajustes.

Como una parte de estos cambios, que podían representar alteraciones bastante radicales en el mapa de España, fue concertada una boda del «infanz» García, conde de Castilla y Álava, con una hermana de Bermudo III de León, Sancha. Pero entonces los Vela, apelando a la venganza de sangre, asesinaron al joven conde el mismo día de su boda (13 de mayo de 1029). A falta de otros herederos, Sancho III, que había castigado inmediatamente a los asesinos, reconoció el derecho de su propia esposa. Entonces separó Álava de Castilla, incorporándola a Navarra. Al transmitir a su hijo Fernando el condado de Castilla le impuso también una dura condición: Rioja y el resto de Vasconia fueron segregadas para hacerlas depender de la corona de Pamplona. Fernando podría paliar el perjuicio usando título de rey y extendiendo su dominio por la cuenca del Cea y Pisuegra. Pero las decisiones de Sancho III fueron más importantes. La antigua Vasconia, cuya densidad demográfica crecía al tiempo que su actividad económica, fue dividida en tres comarcas al otorgar a un noble de la tierra, Iñigo López, la mandación sobre Vizcaya con título de conde. En adelante los documentos mencionarían siempre a Vizcaya, Álava y Guipúzcoa, como tres entidades distintas. El condado —más tarde señorío— no saldría de manos de los descendientes de Iñigo López hasta la extinción del linaje.

7. No desaparecieron, sin embargo, los caracteres distintivos del País Vasco. Al contrario, puede decirse que se acentuaron. La creación del condado de Vizcaya había tenido lugar dentro de esquemas feudales, de modo que entre Iñigo López y el hijo de Sancho el Mayor, Sancho IV, se estableció un sólido lazo de vasallaje: la fidelidad obligaba a defender los derechos de su señor en contra incluso de la voluntad de sus habitantes. En 1038, habiéndose convertido Fernando I en rey de León, comenzó a discutir la legalidad de los ac-

tos de su padre, que despojaran a la Monarquía de una parte de sus antiguos territorios y a reclamar la restitución de éstos. Una insurrección estalló en Mena, Ayala y Somorrostro en favor del rey de Castilla. Pero Iñigo López defendió Vizcaya y Álava en cumplimiento de su obligación de lealtad. La guerra se generalizó, y a pesar de que Sancho IV fue derrotado en Atapuerca (1054) las tres comarcas vascongadas, con muy escasas mermas, se mantuvieron dentro de los dominios del rey de Navarra.

Desde el punto de vista de los monarcas castellanos se trataba de una situación de hecho; no de derecho. Nunca dejaron de reclamar las tres comarcas vascongadas como propias: es muy probable que sin su prematura muerte, Sancho II, hijo de Fernando I hubiera reanudado las hostilidades. La ausencia casi total de ciudades, la inexistencia de un obispado propio, el predominio de estructuras sociales basadas todavía en el linaje, convertían los problemas en cuestiones personales. Así sucedería durante mucho tiempo. Es imposible comprender las variaciones en el País Vasco sin tener en cuenta el papel que desempeña el parentesco. Pero esta misma estructura, unida al régimen peculiar de explotación de la tierra, cerraba el paso a la servidumbre. Vasconia, mucho más aún que Castilla, fue tierra de hombres libres. En 1076 murió asesinado, en Peñalén, Sancho IV rey de Navarra. Era un caso típico de alevosía. Muchos de los vasallos del difunto no quisieron en modo alguno reconocer al hermano felón, Ramón, ni a los hijos del finado, aún niños, ni al sobrino Sancho Ramírez, que era rey de Aragón. Lope Iñiguez, hijo de Iñigo López, conde de Vizcaya, ofreció entonces su vasallaje al rey de Castilla todo dentro de la más pura y legítima norma feudal. Vizcaya, Álava y parte de Guipúzcoa retornaron de este modo a la monarquía castellano-leonesa. Pero el rey de Navarra conservó un pasillo litoral que incluía San Sebastián y Hernani. Esto basta para demostrar la importancia que tenía ya entonces cualquier ventana abierta al mar.

4. Carabela. Bajorrelieve procedente de Orio. Museo de San Telmo, San Sebastián

8. Frente a frente dos reinos poderosos, el de León-Castilla, por una parte, y el de Aragón-Navarra por otra, habían llegado por primera vez, a fines del siglo XI, a lo que puede considerarse como un acuerdo de distribución de fronteras; éste era gravoso para los propios vascos porque su territorio quedaba repartido, en forma desigual ciertamente, con ventaja para Castilla que retenía la parcela mayor, pero con dificultad para un adecuado desarrollo económico y administrativo. Esta cuestión de la unidad, enfocada como dominio de la totalidad, figuró en las aspiraciones de una y otra parte. Sin embargo, después de la muerte de Alfonso VI quedó subsumida en otro proyecto de sentido más amplio que, de haberse consolidado, la hubiera resuelto.

Sobrevivió a Alfonso VI una hija, Urraca, viuda ya de Raimundo de Borgoña. Cierta número de condes castellanos pensó que si se concertaba su matrimonio con Alfonso I de Aragón y Navarra, la rivalidad desaparecería. Entre ellos Lope Iñiguez, señor de Vizcaya que al prestar de nuevo vasallaje podía gozar de comfortable ambigüedad si lo hacía en cuanto rey de Castilla o de Navarra. Pero el matrimonio, estorbado por la Iglesia, naufragó a pesar de los esfuerzos que se hicieran para conservarlo. Cuando en 1113 marido y mujer se separaron definitivamente, hubo una especie de reparto de dominios, puesto que Alfonso I ejerció la potestad regia en Castilla y, como consecuencia de esto, también en Vizcaya y Álava. Situación que se prolonga hasta la muerte del soberano aragonés, en 1134.

Todas las decisiones y los conflictos estaban enmarcados en el esquema de las relaciones de vasallaje. Lope Iñiguez había prestado homenaje a Alfonso I y mientras él vivió ningún cambio pareció necesario. Pero a la muerte de éste, sin hijos, porque no había vuelto a casarse, el señor de Vizcaya y su hermano Ladrón se apresuraron a ofrecer vasallaje al nuevo rey de Castilla, Alfonso VII, hijo de Urraca en su primer matrimonio con Raimundo de Borgoña. Álava y Guipúzcoa hicieron lo mismo. Parecía pues resuelto definitiva-

5. Góndola mandada construir por la Casa de Contratación de Bilbao. Cuadro existente en el Museo Histórico de Bilbao



mente el problema: las tres comarcas vascogadas retornaban al reino al que originariamente pertenecieran.

9. La contienda entre Navarra y Castilla por el dominio vasco no había hecho más que aplazarse. Nuevos intereses estaban en juego. La creación de la monarquía Plantagenet, dueña del ámbito que circundan Inglaterra, Normandía y Aquitania, aumentó la importancia del mar, salida de algunos productos de la Meseta, vía para el aprovisionamiento de ciertas mercancías exteriores. Los monarcas navarros, separados ahora de Aragón, comenzaron a experimentar la angustia de la falta de ventanas hacia el exterior. Pero también Alfonso VII comprendió la verdadera naturaleza del tema y en 1151 entregó al señor de Vizcaya, Lope Díaz, la villa de Haro, a fin de establecer una vinculación permanente entre el abra del Nervión y la Rioja, que empezaba a transformarse en zona vitícola. En adelante, olvidado el viejo título condal, que no hubiera añadido ningún otro poder, los señores de Vizcaya se constituyen en Casa de Haro, uno de los dos linajes más importantes de Castilla. El otro, emparentado con él, será el de Lara. Los lobos que aún hoy aparecen, sobre el árbol, en el escudo de Vizcaya, se refieren al apellido que consolida el linaje: Lupus = Lope.

En 1151 se aprecia pues la firme voluntad de Alfonso VII de no poner en litigio nunca más la pertenencia de las regiones vascas a la corona de Castilla. En relación con la entrega de Haro hemos de poner otros dos acontecimientos: el acuerdo de Tudellén entre Alfonso y Ramón Berenguer IV de Aragón-Cataluña, distribuyendo el ámbito de la futura reconquista, y el homenaje que en Calahorra prestó Sancho VI el Sabio, rey de Navarra, al rey de Castilla que se titulaba emperador. Como en los viejos tiempos, un doble matrimonio, Blanca de Navarra con el heredero de Castilla, Sancha de Castilla con el rey de Navarra, garantizaba el respeto recíproco de la partición ser también vehículo para la apertura de comunicaciones con los puertos de Guipúzcoa. Los intereses mer-

cantiles desempeñaban indudable papel en estos matrimonios.

Con muy escasa diferencia de tiempo, murieron Alfonso VII y su heredero Sancho III. Un niño de tres años, Alfonso VIII, hubo de ceñir la corona: como de costumbre, su minoridad dio origen a querellas muy ásperas que en ciertos momentos alcanzaron tono de guerra civil. Sancho VI decidió que el homenaje de 1151 no le obligaba: reclamó Vasconia y Rioja como dominios que en otro tiempo hubieran pertenecido a su antecesor homónimo Sancho el Mayor, e imitando lo que el rey de León hacía en otra frontera, trató de apoderarse de ambas por la fuerza de las armas. Lope Díaz de Haro tomó sobre sus hombros la defensa, pero Castilla, demasiado débil, fue vencida, y en la paz de Fitero (1167) reapareció la división: Rioja y Álava, con Guipúzcoa, pasaron a poder de Sancho VI, mientras Vizcaya, siempre en manos de la Casa de Haro, permanecía en la corona de Castilla.

La paz de Fitero no puede considerarse más que como una simple tregua. Cualquier división de las tres regiones resultaba ya completamente antinatural. Se había creado un doble irredentismo, el castellano, que se remontaba a la estructura territorial de la antigua monarquía astur-leonesa, y el navarro, que esgrimía como argumento la última voluntad de Sancho III. En 1173, declarada ya la mayoría de edad de Alfonso VIII, y efectuado el matrimonio de éste con Leonor de Aquitania, hija del rey de Inglaterra —lo que permitía el envolvimiento de Navarra también por el norte—, la guerra comenzó. A punto de ser capturado por sus enemigos, a los que se había sumado el rey de Aragón, Sancho VI aceptó someterse a un laudo arbitral que dictaría el rey de Inglaterra. La sentencia, como se esperaba, fue favorable al monarca castellano. No es esto lo que importa destacar: en documento público, que finalmente aceptaría Sancho VI en 1179, se declaraba con toda solemnidad a Vizcaya, Álava, Guipúzcoa y Rioja como partes integrantes de derecho del reino de Castilla y nulo el testamento de Sancho III en cuanto que disponía de unos terri-

torios que no eran legítimamente suyos. Obtener el reconocimiento de un derecho no es lo mismo que ejercerlo. Esta distinción fue rápidamente comprobada por Alfonso VIII, a quien dificultades surgidas en la frontera con León y frente a los almohades impidieron ejecutar la sentencia. Por su parte, Sancho VI decidió fundar en Álava una ciudad, sobre la antigua Gazteiz, a la que denominó muy significativamente Vitoria. Era, en principio, una fortaleza dotada sin embargo de dos mercados que apuntaban respectivamente a Vizcaya y a Miranda, como si dominase un camino. Sancho VI murió en 1194 y fue heredado por su hijo Sancho VII el Fuerte, que aprovechó la derrota de Alfonso VIII en Alarcos (1195) para realizar un nuevo intento de ampliación de sus dominios. El papa, Inocencio III, acudió en auxilio del rey de Castilla, considerando la acción de Sancho como una traición a la Cristiandad.

10. Respaldo por la sentencia de Enrique II, por la sanción moral del Pontífice y por la alianza con Pedro II de Aragón, Alfonso VIII se decidió en 1198 a resolver, de una vez por todas y en su favor, el largo pleito castellano-navarro acerca de Vasconia. No hubo otra operación digna de este nombre que el asedio y conquista de Vitoria, rendida ya en 1200. La intervención del señor de Vizcaya, Diego López de Haro, en esta guerra, fue tan considerable que cuando la victoria se consumó, Alfonso VIII le otorgó el gobierno de Álava y Guipúzcoa, como si en un determinado momento hubiera cedido a la idea de reunificar el País Vasco en una sola entidad administrativa. Pero la revuelta de Diego López al año siguiente, descontento sin duda por el papel que se le asignaba en el gobierno de la Monarquía, desbarató el proyecto, si es que llegó a existir.

1200 es, sin embargo, una fecha importante en la historia del País Vasco. Las fronteras con Navarra quedaron establecidas definitivamente y hubo un contacto por tierra con Gascuña, facilitando las comunicaciones. Una amplia fachada marítima,





desde la desembocadura del Nervión hasta el Bidasoa permitía el desarrollo de algunos puertos: Bermeo, Lequeitio, Guetaria, Zumaya, San Sebastián, Fuenterrabía, que se destacaban, por su modo de vida y actividades económicas, del interior agrícola, ganadero, de estructuras familiares más arcaicas. Alfonso VIII comienza una política, que se continuará hasta el siglo XIV, de concesión de fueros a las villas para estimular su crecimiento. Desde el siglo XIII los documentos hacen mención, por otra parte, de tres entidades diferenciadas: señorío de Vizcaya, provincia de Guipúzcoa, hermandad de Álava. Las diferencias de nombres indican también diferencias jurídicas y de organización administrativa. Toda Vizcaya es un señorío; no caben otros en él. Toda Guipúzcoa es un realengo. Álava contiene una ciudad aforada como tal, que ejerce jurisdicción sobre un alfoz y es compatible con algunos señoríos. Habrá que prestar atención a Ayala, Orozco y Mendoza porque en estos lugares nacen algunos de los más poderosos linajes castellanos.

De las tres entidades la más importante, en el siglo XIII, era, sin duda, el señorío de Vizcaya. En parte, el poder político adquirido por la Casa de Haro se reflejaba también en su prosperidad. Señorío es una subrogación de la autoridad, otorgada permanentemente, lo que permite a quienes la ostentan ejercer las funciones que corresponden al monarca, en directa dependencia de éste y sin intermediarios. Con el tiempo llegaría a establecerse incluso en la Audiencia real —tribunal supremo para asuntos civiles, transformado en el siglo XIV en Real Cancillería—, una sala especial para los pleitos vizcaínos. Lo que caracteriza al señorío de Vizcaya, y explica también el abandono del título condal, es su persistencia y continuidad. Mientras que los otros señoríos más recientes, se extinguían al cabo de dos o tres generaciones, se refundían en otros o se dividían, Vizcaya permaneció firme y unida, rechazando todos los ataques navarros y haciendo valer la lealtad a la corona. Salvo las villas de la costa, todo el territorio se administraba por medio de anteigle-

sias rurales, llamadas así porque las reuniones de hombres buenos para decidir de asuntos comunes se celebraban delante de la iglesia y no en forma de concejo. Los señores de Vizcaya dividieron el territorio para su administración en cuatro mayordomías, las merindades de Guernica, Bermeo, Marquina y Durango. Prácticamente el mismo sistema de anteiglesias se aplicaba en Álava y en Guipúzcoa.

Las vicisitudes que un poco monótonas hemos tenido que explicar aquí, influyeron en el hecho de que no pudiera consolidarse una diócesis de Álava, cuya existencia consta en los siglos X y XI. La voluntad, coincidente en este punto, de los reyes de Castilla y de Navarra, de asegurar las vinculaciones entre Vasconia y Rioja impulsaron a Alfonso VI en 1088 a incorporar todo el territorio a la diócesis de Calahorra, Vizcaya protestó abiertamente y, aunque se creó un arcedianato especial y el obispo Rodrigo de Cascante celebró un sínodo en Durango, en 1180, nunca los vizcaínos consintieron en recibir a los obispos calagurritanos en su territorio. El Fuero Viejo de Vizcaya incluyó un artículo prohibiéndolo. Este Fuero constituyó uno de los elementos esenciales para la unidad del señorío.

11. El siglo XIII fue para el País Vasco, de evidente prosperidad. Al iniciarse el desarrollo ganadero trashumante de la meseta, las lanas buscaron salida al mar por su territorio. Al mismo tiempo los yacimientos de mineral de hierro daban origen a un comercio de exportación de vena, caminada y en lingotes, y a una industria de ferroneros. La demanda de transportes marítimos obligó a constantes mejoras técnicas para que los barcos fuesen mayores y más seguros. Pero, al mismo tiempo, el señorío era plataforma de poder para una familia, la de Diego y la de su hijo Lope Díaz de Haro. En la gran ocasión de las Navas parecía como si todos los enemigos apareciesen reconciliados: Diego López mandó la vanguardia, la que rompió las líneas enemigas, y Sancho VII saltó las cadenas que rodeaban la tienda del Califa almohade. Pero uno y otro, padre e hijo,

aspiraban a más: cabeza de la nobleza castellana, la Casa de Haro reclamó una parte en el gobierno. La obtuvo: apoyando a Berenguela y defendiendo la causa del hijo de ésta, Fernando III, hasta culminar en la definitiva unión castellano-leonesa, su papel, posteriormente, en la reconquista de Andalucía fue sobresaliente.

No podemos confundir los intereses del señor con los del señorío, pero tampoco debemos separarlos: de la influencia política del primero podían derivarse ventajas para el segundo. A la inversa, los diezmos de Vizcaya proporcionaban a la Casa de Haro una plataforma de poder. Los servicios prestados a la Corona para la afirmación de Fernando III, y después para la liquidación de la resistencia musulmana, permitieron a los señores de Vizcaya, Diego y Lope, erigirse en cabeza de los «ricos hombres» castellanos. Fueron frecuentes las revueltas y desnaturamientos. Por encima de las vicisitudes, meramente anecdóticas, de que aparecen esmaltados los acontecimientos, los historiadores actuales perciben una discusión profunda sobre la estructura de la Monarquía. Aparece claramente en las negociaciones de Burgos en setiembre de 1272: en nombre de los poseedores de señoríos, Lope Díaz de Haro reclamó la consolidación de éstos, confirmándose todos los fueros, privilegios y cartas como leyes fundamentales del reino, suspendiéndose los beneficios que se otorgaban a los campesinos en Andalucía para impedir la emigración, y prohibiéndose a los merinos y jueces la interferencia en la jurisdicción de los señores. El rey trató de resistir —Alfonso X proclamaba un principio unitario y romanista para la Monarquía— y los nobles, apoyando al segundogénito del monarca, el infante Sancho, no dudaron en deponerle en 1282.

No parece que el señorío, en cuanto tal, apoyase estas pretensiones de Lope Díaz, que llegó a convertirse en un peligro para la corona: su hija María Díaz de Haro casó con el infante don Juan, hermano del rey, y el señor de Vizcaya obtuvo una delegación de poderes, válida para todo el reino. En 1287 se restauró el título de

conde que fue otorgado exclusivamente a Lope Díaz de Haro. De este modo se daba la impresión de que en Castilla había un rey y un conde que, como verdadero primer ministro, ejercía poder delegado. Esta situación singular estalló sin embargo en 1288 cuando el conde-señor de Vizcaya fue asesinado por mano del propio Sancho IV. Su hermano y heredero, Diego López, huyó. No regresaría al señorío hasta después de la muerte de Sancho en 1295.

12. La preeminencia ejercida desde el punto de vista político por el señorío de Vizcaya sobre los demás territorios vascos, se acentuaba con las nuevas circunstancias económicas. Bermeo estaba ocupando el primer rango entre los puertos, seguida por Lequeitio. Los intereses de las villas marineras y de Vitoria no coincidían con las querellas y aspiraciones de la Casa de Haro tan implicadas en el sistema feudal. Por eso decidieron unirse. Aprovechando precisamente la crisis política que hemos mencionado, surgió en 1295 la Hermandad de la marisma: en ella entraban también algunas villas no vascas, como Castro, Laredo y San Vicente, pero el predominio de vizcaínos y guipuzcoanos era evidente. La Hermandad es, sin duda, una Hansa, nacida precisamente para posibilitar la realización del comercio de lana, hierro, sal, vino y textiles, con Inglaterra y Flandes: Southampton y Brujas eran los principales puertos de destino. Pero se la puede considerar también, y esta es la causa de que adopte la forma de Hermandad, como un proyecto de establecer distancias entre sus intereses y los de los señores de Vizcaya. Apenas vuelto a casa, Diego López concibió el proyecto de crear una nueva villa señorial aforada al resguardo de la ría de Nervión. Esta villa que se funda en 1300 es Bilbao. La prosperidad y declive del País Vasco puede medirse por la de Bilbao en todo momento.

Paralelamente, la estructura íntima de la Casa de Haro experimentaba un resquebrajamiento. Lope Díaz, el asesinado de 1288, carecía de hijos varones. En este





caso, ¿quién debe ser preferido, el yerno don Juan o el hermano Diego? En las Cortes de 1307, cuando la nobleza necesitaba cerrar filas, fue dictada una sentencia declarando que primero sucediese don Diego y después del infante en virtud de matrimonio. Los derechos de la Casa de Haro, hasta entonces profundamente arraigados por la circunstancia de haberse producido una monótona sucesión por línea rigurosa de varones, comenzaron a diluirse. Después de María Díaz de Haro pasarán a un descendiente lejano, Juan Núñez de Lara, hijo de Fernando de la Cerda. Para el rey Alfonso XI y sus consejeros esta perspectiva de unión de las dos Casas más importantes de la nobleza antigua resultaba peligrosa.

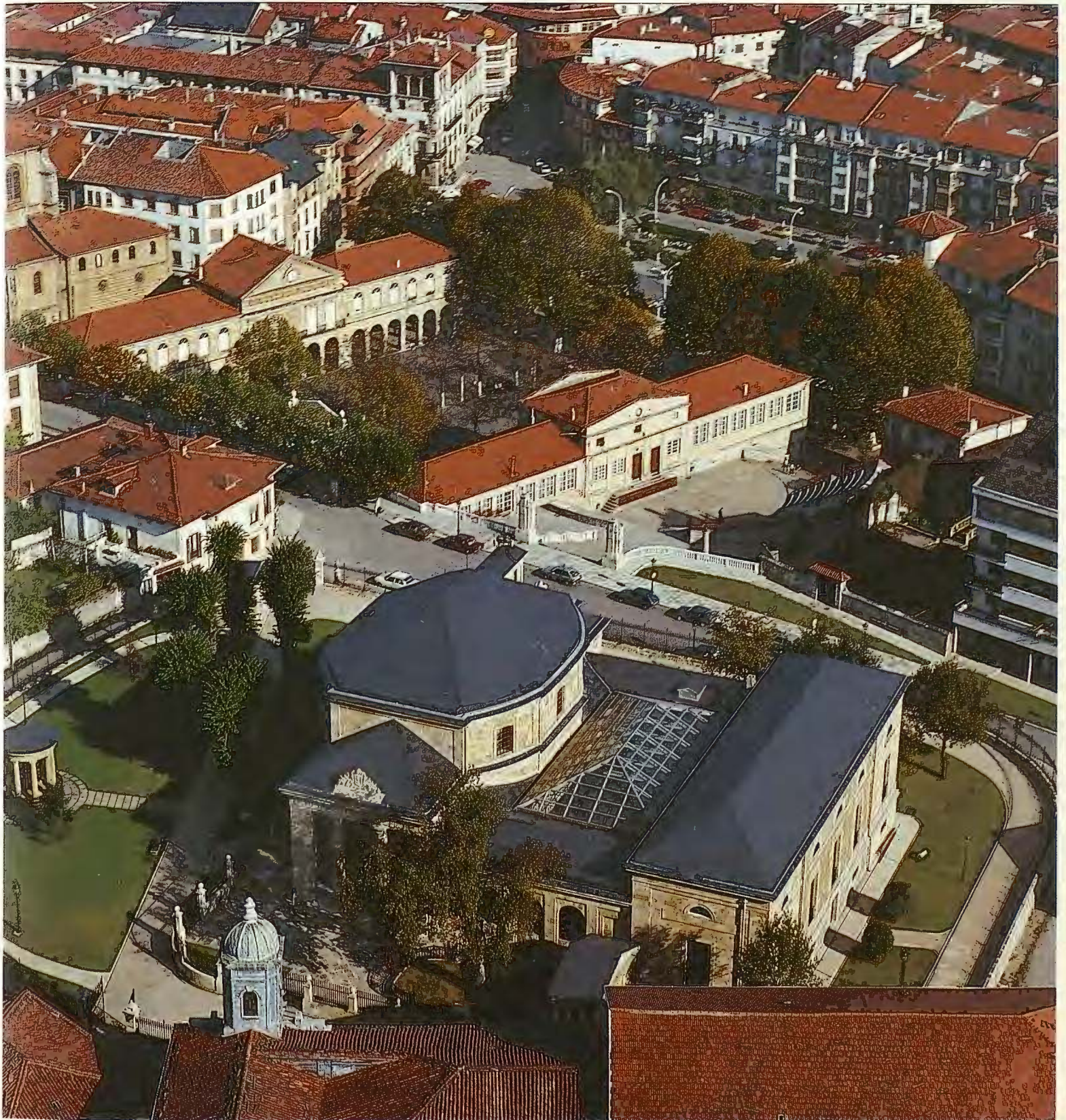
Frente al señor, el señorío. En un proceso que apreciamos por este tiempo en todos los reinos de Europa, los habitantes de cada territorio comenzaban a cobrar conciencia de que ellos formaban una comunidad. La ausencia de ciudades realengas y el peso de la jurisdicción señorial, impi-

dieron al País Vasco incorporarse a las Cortes de Castilla, reuniones tan sólo de ciudades y villas reales. En una época que resulta difícil precisar, las villas y anteiglesias del País Vasco comenzaron a celebrar reuniones de carácter general, por separado: juntas de Guernica, para Vizcaya, cada dos años; juntas de Arriaga, para Álava, anuales; juntas de Guipúzcoa, también cada dos años aunque en localidad diferente en cada ocasión. La vinculación directa de Guipúzcoa a la corona no ofrecía dudas: era por su propia naturaleza una provincia. En 1332 la Junta de Arriaga tomó el acuerdo de no reconocer en adelante más señor de la tierra que el rey. Los linajes alaveses, Ayala, Mendoza y Stúiga se vieron favorecidos, porque pasaron al vasallaje directo de Alfonso XI, iniciando una carrera que les conduciría al mayor rango de la grandeza. Esta vinculación directa del territorio a la corona aparece explicitada en los documentos como recepción de un status de libertad.

13. Faltaba aún Vizcaya, la más importante porque, por el camino de Orduña —que defenderá siempre su vizcainía— descendían a la costa los productos de la Meseta. Desde 1330 la presencia de transportistas vascos en Inglaterra y Flandes se encuentra absolutamente acreditada. Dos nuevos tipos de barco, la coca y la nao, fueron aportaciones vascas a la navegación por el mar del Norte y el golfo que, significativamente, se llamará de Vizcaya. El 1344 se estableció ya el primer acuerdo para regular las comunicaciones con Flandes. El 4 de noviembre de 1348 se concedieron importantes privilegios a la «nación española» de Brujas.

Es importante explicar el significado de esta expresión que ahora encontramos por primera vez. Quería decir que todos los subditos del rey de Castilla que comerciasen con la ciudad disfrutarían de los privilegios y quedarían sujetos a las obligaciones que en aquel documento se determinaban. Fue reconocida autoridad a dos priores, elegidos por la propia nación, so-

11. Vista aérea de la Casa de Juntas.  
Guernica



12. Escudo del Consulado de Bilbao. Siglo XVI. Museo de San Telmo, San Sebastián

13. Escudo de Vizcaya



bre las querellas internas y sobre las negociaciones que eventualmente hubieran de llevarse a cabo. Los franciscanos, que aparecen en Bermeo en 1357, otorgaron a la nación una capilla: allí fueron colocados los escudos que la representaban; el emblema era el de los lobos y el árbol, demostrándose así la plena dominación vizcaína. En realidad hasta mediados del siglo xv en que se produce la división por presiones burgalesas, la «nación española» de Brujas era una colonia mercantil vasca, con la participación de algunos otros súbditos del rey de Castilla que se beneficiaban de las ventajas. Dos veces al año navegaban en convoy las flotas desde Flandes a España. La nación, en nombre de la Hermandad, llegaría incluso a negociar y concluir un tratado de comercio con Inglaterra (1 de agosto de 1351). En 1350 murió Juan Núñez de Lara, también sin descendientes varones. Por segunda vez se abría un pleito sucesorio en Vizcaya. El rey Pedro I estaba convencido de que el interés de la corona era lograr la incorporación del señorío al realengo, pero esto era difícil: la nobleza del reino podía no consentirlo y la propia estructura de la tierra lo dificultaba. En este momento, y como consecuencia del crecimiento experimentado, Vizcaya contaba con siete merindades (Zornoza, Arratia, Bedia, Uribe, Busturia, Marquina, Durango) que agrupaban a las anteiglesias, los diez valles de las Encartaciones y las villas. Fundar villas era uno de los medios descubiertos por Diego López de Haro para asegurar la penetración de la administración señorial en el mundo enmarañado de los parientes mayores. Declarada la vacante, surgieron dos candidatos: Tello, hijo bastardo de Alfonso XI, casado con Juana Núñez de Lara, y el infante don Juan de Aragón. Pedro I reconoció el primero como efectivo señor, pero alimentó también las esperanzas del segundo. En realidad proyectaba deshacerse de ambos para incorporar de hecho el señorío a la corona. En 1358 Tello huyó de Bermeo cuando estaba a punto de ser capturado. El infante don Juan, atraído a Bilbao, murió asesinado.

El señorío quedó vacante, pero no fue suprimido. Tello, refugiado en Francia, se unió a su hermano Enrique, con quien regresó a Castilla en 1369. Pero en el intervalo, Pedro I debió de sentir fuertes vacilaciones respecto a la solución que convenía aplicar porque no llegó a dictar ninguna medida de reordenación administrativa. En 1366, derrotado, abandonó Castilla buscando en Bayona la cooperación del heredero de la corona británica, Eduardo, príncipe de Gales. Como una parte de la remuneración pactada por los gastos que el ejército de auxilio comportaba, se estipuló en el tratado de Libourne (23 de setiembre de 1366) la entrega al príncipe inglés del señorío de Vizcaya. No debe creerse que Pedro haya tenido nunca la menor intención de cumplir su promesa, que resultaba incompatible con la naturaleza misma del señorío y atentatoria a la entidad del País Vasco. Pero la cláusula demuestra que en este momento la cadena de derechos de la Casa de Haro se consideraba definitivamente cancelada.

La solución definitiva fue dada por Enrique II. En 1369 reconoció los derechos de su hermano Tello, restableciendo así una legalidad que nunca se había interrumpido del todo. Pero cuando en el otoño de 1370 aquel murió —en circunstancias en cierto modo sospechosas— descubrió en su esposa, la reina Juana Manuel, derechos que procedían de las tres Casas, Haro, Lara y la Cerda, los reconoció, y, en consecuencia, entregó el señorío a su propio hijo. En adelante, sin necesidad de establecer una jurisprudencia nueva, los reyes de Castilla serían al mismo tiempo señores de Vizcaya.

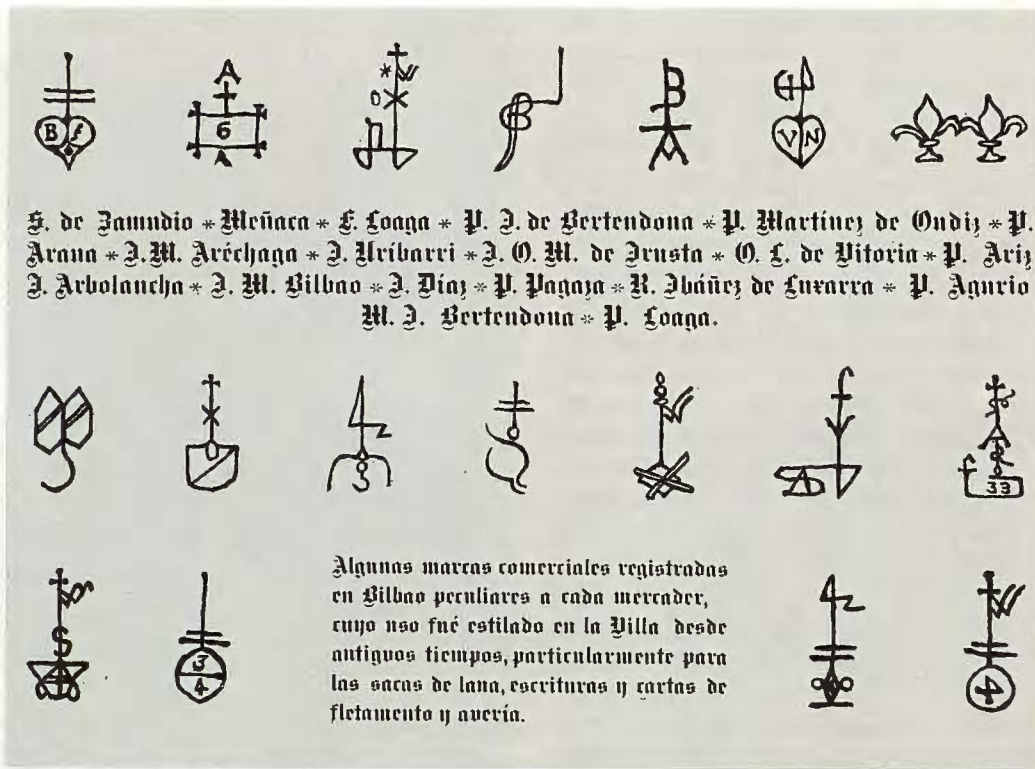
14. Uno de los primeros actos del heredero Juan, futuro rey, al posesionarse de Vizcaya, consistió en otorgar nuevos fueros, mejorados, a Bilbao. Indicaba así una pauta: la de la protección a las villas de la costa que constituían una fuerza para la Monarquía, al tiempo que una fuente de ingresos en razón de los diezmos de la mar que se cobraba por las mercancías. Fue este mismo soberano el que estableció la costumbre de vincular el señorío a



15. Casa de Contratación de Brujas. Grabado de 1710. Museo Histórico de Bilbao



16. Marcas comerciales del siglo XVI registradas en Bilbao. Museo Histórico de Bilbao



la corona, lo mismo que se hiciera con Guipúzcoa y Álava, en lugar de convertirlo en título de su heredero, papel que corresponderá a Asturias en la corona española. Es probable que influyera otra circunstancia. Los puertos vascos, que constituían, unidos a los cantábricos, la ventana económica más importante del reino hacia el Canal de la Mancha —ruta del hierro, de la lana, de la miel y de las manufacturas— no podían ser parcelados. Inglaterra trató de cortar las comunicaciones con Flandes pero el día de San Juan de 1372 su flota fue derrotada por los barcos castellanos, preferentemente vascos, en La Rochela. En marzo de 1375 se firmó en Brujas una tregua general: era la primera vez que los puertos vascongados obtenían el reconocimiento de su derecho a navegar sin obstáculos por el golfo de Vizcaya. Tribunales arbitrales se encargarían de regular los actos de piratería. Con el tiempo el dominio marítimo se extendió a toda la costa. Los vascos impidieron a la Hansa, por medio de una larga guerra (1418-1435), las navegaciones al sur de

Bretaña sin su permiso. Acuerdos simultáneos con Inglaterra y Francia garantizaron esta hegemonía, que permaneció inalterable hasta finales del siglo XVI. La «nación española» de Brujas, autora de la paz con la Hansa, recopiladora de los privilegios otorgados por los condes de Flandes (1428) y dueña de un sistema de representación y arbitrio, estaba en el siglo XV dominada por vizcaínos. Su labor fundamental era el transporte marítimo, cuyos precio fijaban lo «priors» de Vizcaya. Poco a poco, sin embargo, al extenderse los privilegios a los demás súbditos del rey de Castilla, surgió una competencia para ellos en los comerciantes burgaleses, que se enriquecían y contaban además con una universidad de mercaderes dentro del reino para defensa de sus intereses. Entre burgaleses y vizcaínos se produciría una larga disputa: era principal tema de contienda el establecimiento de los fletes. En 1455 Enrique IV trataría de resolver la cuestión dividiendo la «nación» en dos sectores, burgalés y vizcaíno, pero esta solución no satisfizo a nadie porque los

intereses de los transportistas salían perjudicados. Se unieron de nuevo ambas partes en 1467. Al comienzo de su reinado Isabel la Católica otorgaría a Burgos derecho a poseer un consulado. Sólo después de la muerte de la reina otorgaría Fernando el consulado a Bilbao. Esta fue la solución definitiva: en cuanto a las querellas internas, vascos y castellanos contaban con jurisdicción propia, pero la representación en el exterior seguía siendo unitaria. Esta prosperidad estaba cimentada sobre otro factor, el hierro. Los ferroneros vascos, que empleaban carbón de madera, se repartían un poco por todo el territorio. Aunque una gran parte de las exportaciones se hiciesen en «vena caminada», es decir, en lingotes, permanecía en el país suficiente materia prima para crear una importante industria. Cañones de Vizcaya salvaron a Otranto de los turcos y sirvieron, junto con sus soldados, a las órdenes del Gran Capitán. En su estructura social se apreciaban, sin embargo, fuertes contrastes: tierra de hombres libres, hidalgos a fuero de Viz-



17. Casa de ladrillo y piedra. Plaza Mayor de Zarauz (Guipúzcoa)



18. Casa de la Junta de los Caballeros Hijosdalgos. Elorriaga (Álava)



caya, albergaba querellas entre linajes, ñacinos y gamboínos, que recíprocamente se combatían, a veces con venganzas atroces. Estas querellas, cuyo desarrollo resulta difícil seguir porque se trata muchas veces de venganzas locales, sirvieron los intereses de dos casas nobles que pugnanaban por establecer en Vasconia, directa o indirectamente, su dominio: Velasco y Manrique. Los Velasco, originarios de Ampuero, dueños de Mena, Frías y Haro, naturales de la tierra, según decían, se estaban extendiendo por las Encartaciones hasta Valmaseda. Los Manrique eran condes de Treviño. El objetivo recíproco era siempre el señorío de Vizcaya, con los diezmos de la mar.

En 1470 Pedro Fernández de Velasco, conde de Haro, provisto de un mandamiento otorgado por Enrique IV, emprendió la conquista de Vizcaya. Pedro Manrique, conde de Treviño, acudió en auxilio de los vizcaínos, que rechazaron la invasión (batalla de Munguía, 1471) y pudieron conservar la libertad. Para defenderse del rey, Vizcaya reconoció de inme-

diato los derechos de Isabel la Católica al trono. Ella y Guipúzcoa defendieron con las armas a Fernando e Isabel en la guerra civil de 1475. Uno de los primeros actos de Fernando, después de haber sido reconocido rey, será el establecimiento de un orden estable en las tres regiones. Tras firmar un acuerdo con el conde de Treviño, limitando estrictamente el territorio, y reconocer la vizcaína de la ciudad de Orduña, acudió a Guernica y, ante la Junta, «so el árbol», juró los Fueros. También secundaría todos los esfuerzos para abrir de nuevo el comercio con Inglaterra.

15. Al integrarse la monarquía española en el vasto Imperio de los siglos XVI y XVII, las tres regiones vascas resultaron altamente favorecidas. Su estructura administrativa como señorío o provincia, directamente dependientes de la Corona, actuó como agente de aproximación. Pero al no existir un señor, noble al que hubiera que recortar en sus atribuciones, el Fuero y las Juntas reforzaron la autosuficiencia administrativa. De este modo se fue creando

una vinculación cada vez mayor entre Corona y territorio. Vascos aparecen en gran número en la administración central, en las empresas marineras, y en las exploraciones por el Atlántico. Largos años de aprendizaje y de técnica en la navegación proporcionaron la experiencia necesaria para dar, por vez primera, la vuelta al mundo. La aparición del hierro sueco, de mejor calidad que el vizcaíno, quebrantó los mercados exteriores, y puso en dificultad muchas veces los aprovisionamientos de víveres. Pero la expansión americana compensaba con creces estas pérdidas. El siglo XVI es, todavía, época de prosperidad que se advierte en las construcciones civiles y eclesiásticas. Algunas de las grandes casas victorianas son el espejo de un sector social de ricos comerciantes y financieros.

El idioma vasco sobrevivió a los esfuerzos unificadores de la monarquía católica porque ésta se mostraba extraordinariamente respetuosa con todos los hábitos y costumbres locales, pero sólo como lengua de uso corriente y más en el interior que



en la costa. Se acentuaron progresivamente las diferencias entre vizcaíno, guipuzcoano y suletiano. Todos los documentos de la administración e incluso la producción literaria se hacían sin embargo en castellano, en el que se realizaba también la enseñanza. De este modo la afirmación de autoctonía jurídica, administrativa y económica no se planteó nunca en términos teóricos o de etnia.

Los Fueros, al consolidarse en las tres regiones, crearon una especie de zona económica franca hacia el exterior: los productos importados, como manufacturas metálicas o encajes de Flandes, no pagaban al entrar en Vizcaya pero sí al cruzar las aduanas interiores hacia Castilla o Na-

varra. Hasta 1566, en que comienzan las guerras de Flandes, el eje Bilbao-Brujas-Amberes conservó sus relaciones de prosperidad, a pesar de que fracasaran las peticiones hechas a Carlos V y Felipe II para que impidiesen las importaciones de hierro desde el ámbito del Imperio, que, en definitiva, procedía de las minas de Suecia. Las circunstancias económicas de franquicia tenían el inconveniente de favorecer el fraude fiscal, lo que era beneficioso para los especuladores aunque no siempre para los habitantes: la sal y los granos tenían precio diferente en Vascongadas y en el resto de España; al tratarse de productos que debían ser importados, el cese circunstancial de relaciones con Francia,

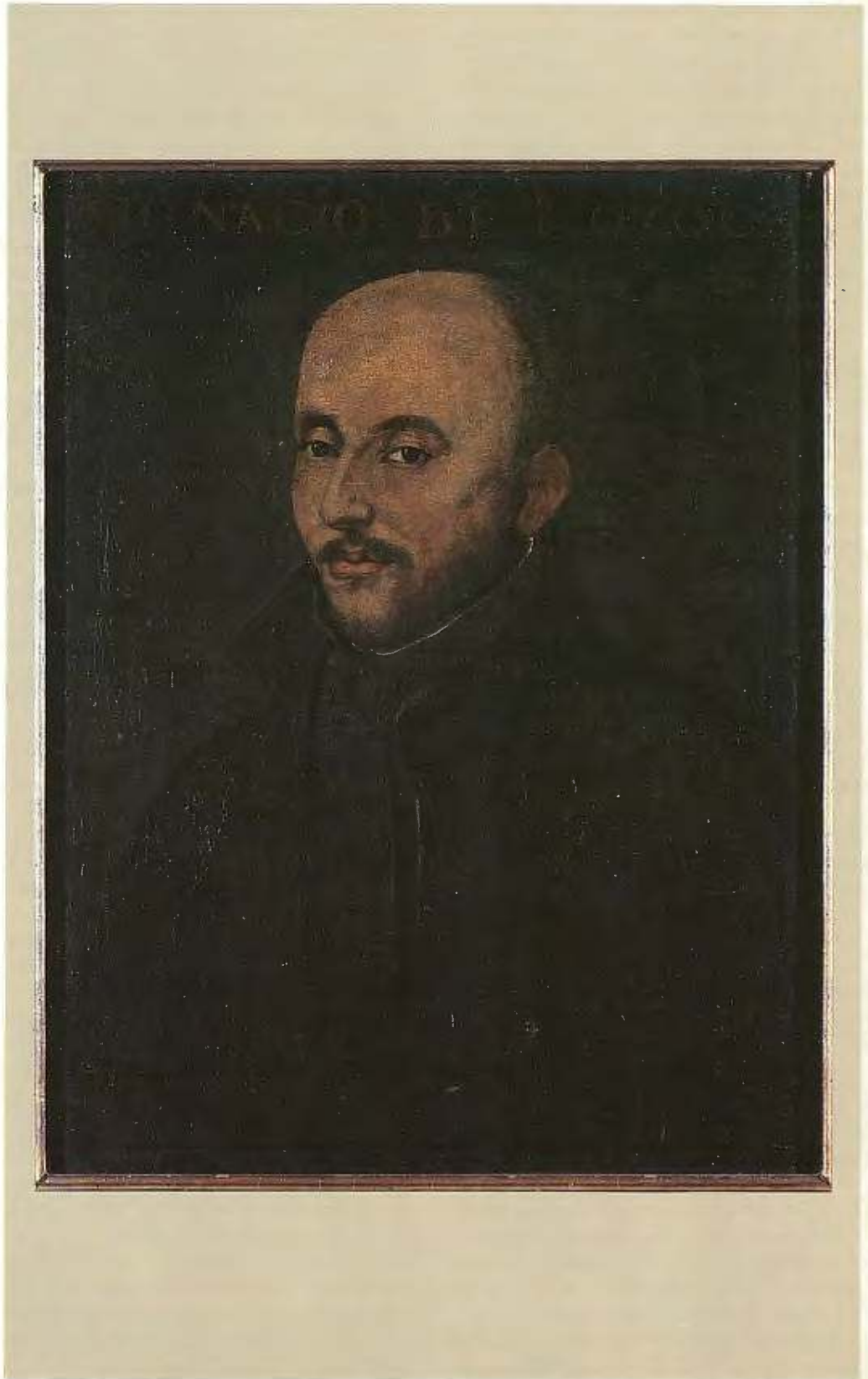
provocaba ordinariamente un encarecimiento.

El descubrimiento de América y los esfuerzos de penetración en el norte de África estimularon la construcción naval. En ella eran maestros los vascos. No sólo se vendían barcos a otras zonas o reinos de la Monarquía sino que se exportaban carpinteros de ribera. En las últimas décadas del siglo xv y durante la mayor parte del siglo xvi la tendencia era de conseguir barcos cada vez mayores, por razones de seguridad y por facilidades en la defensa contra los piratas. Las zonas interiores de Vasconia y también las inmediatas experimentaron por esta causa intensa deforestación. En 1547 Carlos V se verá obligado

a dictar ordenanzas para corregir el daño. Resultaba lógico que se extendiera a las nuevas rutas la actividad de los transportistas que antes se ejercía en el Golfo de Vizcaya. En 1529 una Ordenanza del emperador designaba Bilbao y San Sebastián entre los nueve puertos a los que se autorizaba el comercio americano.

16. En torno a 1570 confluyen ciertos acontecimientos que cambian, de manera decisiva, la suerte económica de las Vascongadas. La revuelta de Flandes se convierte ya en un hecho irreversible: el negocio de los transportes declina rápidamente. Ni siquiera una vía militar viene a sustituir a la antigua mercantil de lana y hierro, porque los soldados españoles son enviados por tierra desde Italia y la amenaza de los corsarios ingleses se hace día a día más apremiante. Sin transportes, no hay ingresos en dinero y se dificultan los aprovisionamientos de grano. Tampoco la Corona estaba en condiciones de acudir en socorro de los súbditos en apuros porque ella pasaba por grandes dificultades que la llevarían a la bancarrota. En 1573 Felipe II derogó la Ordenanza de 1529 y dispuso que, en adelante, todo el comercio de América se concentrara en Sevilla. Pero la necesidad de depender de la lejana Casa de Contratación aumentaba los gastos y dificultades, al tiempo que establecía un freno radical en el desarrollo de Bilbao y San Sebastián. La decisión del rey obedecía a la necesidad de establecer un control riguroso de la plata americana de la que esperaba remedio para sus males. Ello no obstante, en 1575 Felipe II tendrá que decretar una suspensión de pagos en sus obligaciones.

Con las remesas de plata americana, Felipe II intentará una solución semejante a la de sus antecesores de doscientos años antes: la destrucción de los competidores británicos. Pero en el verano de 1588 la flota calificada de Invencible y compuesta en su mayor parte por pesados navíos de factura vizcaína, sufrió un terrible desastre, más a causa de las tormentas que de la potencia de los adversarios. No se suspenderá por ello la construcción naval,



pero las nuevas Ordenanzas, de 1607, 1611 y 1613, recomiendan modelos más pequeños, de mayor velocidad de fuga ante los bergantines de los corsarios, pero también, por consiguiente, más baratos. Las obras del puerto de Portugalete, iniciadas en 1530 ya no se continuaron. El comercio vasco se redujo a una ruta más corta, entre Bilbao y Nantes, todavía intensamente utilizada hasta 1635, que proporcionaba un volumen más corto de negocio. Desde 1579 el corregimiento de Vizcaya ordenó construir buques de poco calado para que alcanzasen fácilmente los puertos fluviales. De hecho, y en razón de los Fueros, los habitantes del País Vasco proporcionaban menos contribuciones directas a la corona, que los castellanos. Hasta 1570 este hecho se había visto como natural. Con cargo a las obras del puerto del Abra bilbaína se había llegado a un acuerdo con Burgos para compensar a esta ciudad con una cantidad por cada paca de lana embarcada. Pero tras los desastres y la bancarrota sobrevinieron también los recelos. Impide la aparición de tensiones el hecho de que la ruina, generalizada, llegó a acusarse más gravemente en Vasconia que en la mayor parte de la Monarquía. El colapso simultáneo de las exportaciones de lana y de la industria del hierro, unido a las epidemias y a la emigración, hicieron que disminuyese la población. Sin embargo, en la crisis de 1640 —lo mismo que luego en la de 1700— las Provincias, lo mismo que Navarra, demostraron su lealtad a la Corona que, a su vez, mantuvo contra todo evento los Fueros.

Mientras que en todos los países europeos se cerraba el paso a los extranjeros, en un alarde de mercantilismo, en España durante el siglo XVII sucedía exactamente lo contrario: en la ruta de América, la más importante, los extranjeros ejercían casi un monopolio. Desapareció así el medio de vida más característico de los vascos en la baja Edad Media y alta Edad Moderna: el transporte marítimo y sus fletes. La concentración de este comercio en la Casa de Contratación era una de las razones principales de la anomalía: por medio de tratados de amistad o de paz entre enemigos

era relativamente fácil imponer cláusulas favorecedoras. Pero los ministros de Felipe IV y Carlos II no se atrevieron a suprimir el monopolio por el temor a provocar una caída de las rentas. Vasconia retrocede al ruralismo de los caseríos y a una industria del hierro que abastece mercados cercanos y no resulta competitiva. La profunda ruina de Burgos y el desplazamiento de los ejes económicos hacia el sur alejaban las posibilidades de recuperación. El proteccionismo mercantil obligaba en muchas ocasiones a practicar el contrabando para exportar y vender hierro.

17. Por su estructura jurídica foral y administrativa de directa dependencia de la Corona de Castilla, las Provincias Vascongadas sentían un apego especial hacia las estructuras del Antiguo Régimen, opuestas al centralismo. Sin embargo cuando termina la dinastía Habsburgo y Felipe V de Borbón llega a España, no se le opusieron, como hicieran los reinos de la Corona de Aragón. Acaso porque el último cordón de vida mercantil y de relación con el exterior dependía de Francia. El hecho es que mientras los fueros, leyes e instituciones peculiares de Aragón, Cataluña, Valencia y Mallorca desaparecen al impulso de la nueva política centralizadora, las Vascongadas y Navarra las conservan. En adelante se calificará a aquellas como Provincias Exentas. Era un privilegio sumamente importante el que se reconocía, porque no mermaba en cambio sus derechos a participar en las ventajas que, en otro orden de cosas —renovación industrial o reactivación del comercio americano— los Borbones estaban procurando. Los puertos, en especial Bilbao y San Sebastián, se inclinarán en favor de la nueva política, que les aseguraba perspectivas de prosperidad. Sin embargo, en el transcurso de los años la exención fiscal no dejará de ser criticada por algunos consejeros reales como una anomalía.

Desde Madrid se detectan, en el siglo XVIII, dos clases de operaciones a este respecto. Una consistía en intentar aproximar a las Provincias y Navarra: para los ministros de Fernando VI el hecho singular defini-

torio estaba constituido por la exención fiscal; la apreciación no era correcta porque las diferencias jurídicas, institucionales, históricas e incluso de estructura social eran mayores que las similitudes. Desde la época de Carlos III y sobre todo durante el mandato de Manuel Godoy la actitud será, en cambio, la de borrar las diferencias con el resto del país suprimiendo la exención. Esta es la política que hereda y practica el liberalismo.

Puede decirse que el siglo XVIII constituye para el País Vasco una época de despegue en todos los órdenes. La larga paz, prácticamente ininterrumpida desde 1714 hasta 1793, permitió una mejor convivencia interior y una difusión del sentimiento religioso que se convertiría en característico: las Provincias aportarían una proporción de clero cada vez mayor dentro del conjunto de la Monarquía. En el orden de las comunicaciones la apertura del camino de Orduña favoreció el intercambio de Bilbao con el interior de la Meseta, mientras se desarrollaba la actividad marinera de Guipúzcoa. La introducción del maíz favoreció el desarrollo de la ganadería, aumentando la capacidad alimenticia. La población creció rápidamente, duplicándose desde 175.000 almas a 334.000 en los últimos censos del siglo XVIII. La cocina vasca descubre variedades gastronómicas y comienza a acreditarse como exquisita.

En 1748 aparece ya constituida en Azcoitia (Guipúzcoa) una tertulia erudita un tanto informal, aunque los temas que debían discutirse aparecían fijados de antemano. Son los Caballeritos de Azcoitia que en 1765 dieron origen a la Sociedad Vascongada de Amigos del País. La filantropía pasaba a convertirse en palabra clave. Su fundador, el conde de Peñaflores, que había recabado la autorización real, se proponía dos objetivos: conocer la realidad económica del país en torno, a fin de aplicar en él las mejores técnicas y las más oportunas, y de preparar a los jóvenes para llevar a cabo el desarrollo económico preciso. Creó dos centros de enseñanza, el Real Seminario de Vergara (1776) y la Real Escuela de Metalurgia (1783), que anuncian ya las tendencias tecnifica-

doras de la docencia vasca en los siglos XIX y XX. La Sociedad promovió la introducción de la vacuna contra la viruela. El éxito logrado —en 1776 tenía más de mil individuos en sus filas— movería después a otras regiones a la imitación. Muy pocas Sociedades Económicas llegarían a emular a la Vascongada, que permaneció siempre como el modelo superior.

A pesar del aumento de población que hemos señalado, ésta seguía siendo bastante escasa para lograr un auténtico desarrollo económico. Bilbao, la mayor de las ciudades vascas, superaba apenas los 12.000 habitantes. En donde comenzaba a movilizarse la población era en las zonas rurales del interior. Nuevas industrias de armas y manufacturas hicieron revivir los talleres. Pero fue sobre todo el comercio el que mostró mejores índices de prosperidad, en relación directa con la reapertura de las rutas americanas y la exportación. De todas partes se ejercía presión sobre el campo, en donde la división de la propiedad y la falta de oferta de trabajo para los jornaleros, forzaba la emigración. Todavía era escasa en relación con América, al menos en números reales, pero suficiente para crear una nueva mentalidad.

Los Borbones suprimieron el monopolio de la Casa Contratación sevillana. Fue, para los navegantes vascongados, una gran oportunidad. En 1728 nació en San Sebastián la Compañía de Comercio de Caracas, con un capital mayoritariamente aportado por el rey. Acometía la represión del contrabando y la vigilancia frente a los piratas, pero llevando dos barcos cada año con carga de manufacturas y retorno de cacao, tabaco, cueros y metales preciosos. Desde 1734 pudo enviar los barcos que quisiera. Aunque a fin de siglo había dejado de existir por oposición de los comerciantes criollos, generó en 1785 una sucesora, la Compañía de Filipinas. Otros grupos comerciantes bilbaínos establecieron contactos con Argentina y Uruguay. De nuevo los astilleros fabricaron buques de gran porte y se prepararon marinos para tripularlos. El hecho americano y filipino, la navegación por las costas de Oriente, crea en la mentalidad vasca un impacto



profundo y muestra los caminos por donde discurrirá la emigración en el siglo XIX. El siglo XVIII se cerraría con un balance de resultados muy positivos para las Provincias Vascas, en todos los órdenes. La prosperidad se atribuía en gran parte al régimen de exención reinante al amparo de los fueros. Circunstancia que no dejaría de presentar luego implicaciones menos favorables. Se estaba produciendo una tensión entre los habitantes de la costa, especialmente Bilbao y San Sebastián—incluso de los pequeños puertos en donde no faltaban los capitanes de barco que hacían la ruta de Caracas o de Manila— más abiertos a las nuevas corrientes liberalizadoras, y la población del interior, aferrada a las viejas estructuras. También podía producirse tensión entre las Provincias y el gobierno de la Monarquía, porque cualquier movimiento de contracción podía ser achacado al poder central.

18. La revolución francesa representa, para el País Vasco, término poco feliz del largo período de paz fronteriza. Las personas más inclinadas a las ideas nuevas mostraron simpatía inicial por los revolucionarios y sus argumentos de libertad e igualdad. Pero las noticias llegadas de Francia acerca de la violencia contra Luis XVI, las persecuciones a la Iglesia y el establecimiento del terror, cambiaron radicalmente las cosas. España entró en guerra en la Convención (7 de marzo de 1793) y Guipúzcoa se encontró en línea de frente. Una parte de los que a sí mismo se consideraban progresistas, lejos de desanimarse ante los excesos de los revolucionarios, acentuó su simpatía hacia éstos, quizá a causa del carácter que iba tomando la guerra, a la que nobles y eclesiásticos contribuyeron con aportaciones muy sustanciosas. En el primer año de lucha, con avances notables que permitieron la conquista del Rosellón y la de Hendaya, se manejaron por vez primera en España las expresiones Religión, Rey y Patria, como gritos de combate que anunciaban la que sería más tarde actitud carlista. En 1794, bajo la ofensiva francesa, muy vigorosa, el frente guipuzcoano se

derrumbó: Fuenterrabía sucumbió el 1 de agosto y San Sebastián el 4. Algunos guipuzcoanos se declararon en favor de las ideas revolucionarias y en una junta celebrada en Guetaria llegaron a proponer la creación de una República vasca independiente. Los delegados de la Convención no les atendieron. En 1795 las cosas fueron aún peor: Bilbao sucumbió el 17 de julio y Vitoria el 15; los invasores no fueron detenidos hasta Miranda de Ebro. Pocos días más tarde España firmaba la paz de Basilea y los franceses evacuaban las Provincias Vascas tras haber obtenido de Carlos IV la promesa firme de que los guipuzcoanos simpatizantes con la Revolución no serían castigados. Los perjuicios materiales y sobre todo morales causados por la guerra fueron, sin duda, muy considerables: las Provincias no sólo habían sufrido una ocupación enemiga, con las secuelas de violencia y empobrecimiento, sino que habían experimentado por primera vez tensiones internas hasta un punto de ruptura. De un lado se hallaban los que anteponían la religión a cualquier otro valor, la cual les movía a oponerse con toda su fuerza a los revolucionarios. De otro había aparecido por primera vez un grupo, aún minoritario, pero que consideraba la segregación del conjunto de la Monarquía como el mejor camino para obtener el triunfo de sus ideales.

En los primeros meses de 1808 las tropas francesas comenzaron a penetrar de nuevo en España, apoderándose de San Sebastián entre otras muchas plazas. Teóricamente venían como aliados contra Portugal cuya conquista y reparto era objeto de negociaciones. Este abuso evidente—los franceses procedían a desarmar a los soldados españoles siempre que era posible—concitó contra ellos odio y resistencia más enconados que en 1794. En Vitoria, cuando Fernando VII se dirigía a Bayona para entrevistarse con Napoleón, el pueblo se amotinó tratando de retener al rey. La proximidad de la frontera francesa impidió, sin embargo, que en el levantamiento nacional del 2 de mayo de 1808, llegara a constituirse un núcleo de resistencia en el País Vasco. Castaños nunca pensó en otra

línea de defensa que la del Ebro, como en 1795. Por esta razón también se evitaron en Vascongadas los excesos y crueldades que se cometieron en otras partes. La única guerrilla considerable fue la de Longa, en Alava. Se ha supuesto que Napoleón proyectaba, para después de su victoria, la anexión de Vascongadas como de Cataluña al Imperio francés; de hecho la administración de las provincias, durante la guerra, estuvo prácticamente sustraída a los ministros de José I.

En 1813, derrotado prácticamente en todas partes, el rey José trató de replegarse al otro lado del Ebro, estableciendo en Vascongadas y Aragón una zona de resistencia eficaz, amparada por las bases francesas en retaguardia. Pero Wellington, que contaba con absoluta superioridad numérica y con la ventaja moral de una larga campaña victoriosa, decidió lanzar un ataque definitivo que impidiera la consolidación del dominio francés en las Provincias Vascongadas. Tomando como línea de apoyo el río Zadorra, José aceptó la batalla el 21 de junio de 1813 delante de Vitoria. La derrota fue completa y el único aspecto favorable de la misma para los franceses fue evitar el corte de las comunicaciones con retaguardia. Muchos de los colaboradores españoles del rey francés cayeron prisioneros y fueron objeto de lamentables represalias. Al apoderarse los ingleses de San Sebastián se produjo un incendio que destruyó la mayor parte de la antigua ciudad. Desde el verano de 1813 las Provincias Vascongadas se vieron libres de ocupación.

19. Esta fue la guerra de la Independencia. Prácticamente el País Vasco, desde su ocupación temprana, en 1808, había permanecido bajo una sólida ocupación y, salvo las acciones aisladas de los guerrilleros de Longa en la zona meridional, ninguna participación había tenido en la resistencia. A este respecto hay una gran diferencia con la situación creada en Cataluña. Pero en cambio la economía estaba arruinada. Y al restablecerse la legalidad, los vascos comenzaron a descubrir que se había producido, en los cinco años

de aislamiento, novedades importantes. Los dirigentes del movimiento de resistencia habían orientado a éste por las vías de un cambio radical: el Antiguo Régimen estaba comenzando a ser sustituido por uno nuevo que, de acuerdo con lo que se acordara en Cádiz, se presentaba así mismo como «liberal». Una de las características esenciales del Antiguo Régimen era precisamente el foralismo. Pero la burguesía liberal triunfante creía que la persistencia de Fueros constituía un privilegio inaceptable, que debería desaparecer, como todos los demás, en beneficio de la igualdad, fundamento de la justicia. El liberalismo se propuso completar las reformas administrativas de Floridablanca y establecer una división racional del territorio, sin ligarse demasiado a precedentes históricos establecidos.

En realidad tanto en las Cortes de Cádiz (1810-1812), como después, durante el trienio liberal que siguió a la sublevación de Riego, aparecieron enfrentados dos conceptos de Estado: el de la monarquía tradicional que reclama para la corona el ejercicio absoluto de la soberanía porque se siente coronación de unas entidades históricas, reinos y provincias, que preexisten con sus instituciones peculiares y sus leyes consuetudinarias heredadas, y el de la monarquía liberal que reserva al rey tan sólo funciones arbitrales y contempla al Estado como unidad territorial que divide las provincias según criterios puramente administrativos y para mayor comodidad de los gobernantes. La aparición de un representante del gobierno, que al principio se llamó jefe político y más tarde gobernador civil, a quien se someten todas las autoridades provinciales o locales, es el signo de esta distribución racional. Cuando Javier de Burgos, en 1833, completó la división provincial que ha durado hasta hoy, tuvo cuidado de respetar los límites antiguos de los territorios vascos, incluso en lo que tenían de anómalo —la vizcainía de Orduña, el condado de Treviño— pero pasaban a denominarse provincias y no otra cosa. Aunque no se mencionasen los fueros, era evidente que se hallaban amenazados por los criterios uni-



ficadores. Para los vascos el centralismo se convirtió en un mal, amenaza para sus libertades históricas. A esto añadieron los eclesiásticos otra nota: el liberalismo, condenado por los papas, era enemigo de la Iglesia.

En 1833 nace el carlismo. La querrela dinástica entre Carlos María Isidro, hermano de Fernando VII, e Isabel, hija de éste último, evolucionaría hasta convertirse en el enfrentamiento entre las dos formas de Estado arriba mencionadas. Los primeros alzamientos carlistas, que durante breves semanas, triunfaron en Bilbao y Vitoria, hasta que las tropas de Sarsfield consiguieron restablecer la sumisión (noviembre de 1833) no planteaban al principio la cuestión de los Fueros y sí, en cambio, la de la religión. Los primeros soldados de don Carlos, reclutados en el País Vasco como en otras regiones españolas, estaban convencidos de que luchaban en el servicio de Dios contra un régimen político enemigo de la Iglesia. En el curso de la contienda, que duro siete años, estas afirmaciones se acentuaron, al tiempo que se incrementaba la importancia que, para la causa de don Carlos, tenía la defensa del foralismo.

El carlismo provocó una división muy profunda en el País Vasco, llamada a durar. Pasados los primeros momentos de la guerra se comprobó que el liberalismo, amparado por las guarniciones militares, se consolidaba en las ciudades, Bilbao, San Sebastián e incluso Vitoria, porque una burguesía mercantil acomodada se dejaba ganar por las nuevas ideas. El campo se hizo carlista y, luego, tradicionalista: en los fueros y libertades antiguas veía la razón de su existencia, de su religión, de su modo de vivir. Durante el cerco de Bilbao los soldados de don Carlos llamaban a sus oponentes «guiris», es decir, señoritos, mientras que éstos respondían llamándolos «chapelgorris», boinas coloradas. Por otra parte las guerras carlistas, como todas las contiendas civiles, se caracterizaron por la crueldad. No fueron, probablemente, demasiado sangrientas, pero abundaron los actos de represalia, los fusilamientos injustificados y las destrucciones. La vic-

toria de Isabel II y después de su hijo Alfonso XII, y el fracaso intermedio del federalismo republicano, acabarían dando la victoria al modelo unitario y antiforal. Los fueros vascos —adelantemos— serán suprimidos por la Restauración triunfante en 1876.

20. La primera fase de la guerra, hasta el verano de 1835, se identifica con el mando de Tomás Zumalacárregui, pasado al carlismo y elevado luego al mando supremo de los ejércitos del pretendiente. Él proyectó convertir al País Vasco en base esencial de operaciones, instalándose en las villas del interior, como Vergara, Durango y Tolosa, en donde el acentuado carácter vasco facilitaba el arraigo profundo de la tradición. Pero su proyecto de apoderarse de Vitoria para, desde allí, pasar a la Meseta, se vio truncado por la decisión del rey, que le impuso la conquista de Bilbao porque necesitaba de su posesión como garantía de un préstamo exterior. La empresa probablemente excedía de las fuerzas disponibles. De todas formas Zumalacárregui no pudo comprobarlo porque murió como consecuencia de una herida que recibió el 15 de junio de 1835. Este primer cerco, que duró tan sólo veinte días, tuvo gran importancia para el futuro de Vizcaya: el vecindario, armado para la defensa, se sintió más adelante identificado con la causa liberal. Una especie de ruptura se estableció entre el interior y la capital del señorío. Por otra parte, la consolidación del frente, con la consecuencia del predominio de soldados vascos y navarros en las filas carlistas, proporcionó a la guerra un curioso aspecto: el País Vasco era la plataforma de la Causa y desde él se efectuaban expediciones al interior que nunca proporcionaban conquistas permanentes; los intereses vascongados de defensa de los Fueros pasaron por delante incluso de los dinásticos. De hecho, conforme avanzaba la guerra, entre los combatientes vascos se intensificaba la conciencia de que estaban luchando por su tierra y no por los derechos de un determinado príncipe.

El segundo cerco de Bilbao, más empeña-



do que el primero, comenzó el 22 de octubre de 1836. Durante un mes la ciudad, que había perdido los fuertes que la protegían, sufrió un intenso bombardeo. Escasearon los víveres y creció el sentimiento de odio de los habitantes hacia los sitiadores. Sin embargo, el día de Nochebuena Espartero consiguió romper el cerco por el puente de Luchana. La victoria creó una especie de leyenda: los «sitios» demostraban que Bilbao era invencible; como sucedería más adelante en otras guerras civiles se llegó a creer que la posesión de Bilbao decidía, por sí sola, el resultado de la contienda. En el bando opuesto el comandante general carlista de Vizcaya, Rafael Maroto, procuraba atraerse a sus soldados vizcaínos con la promesa de defender a todo evento los fueros contra los deseos de los cortesanos de don Carlos, que procuraban frenar la vasconización de la contienda. Cuando Maroto, convencido de la inminencia de la derrota, fue llamado por el rey a la jefatura suprema, entabló negociaciones con Espartero que condujeron a la paz de Ver-

gara (31 de agosto de 1839). El principal artículo del convenio era precisamente que las Cortes confirmarían los Fueros vigentes. De hecho la ley del 25 de octubre del mismo año lo hizo así, poniendo únicamente la salvedad de que fuesen compatibles con la unidad constitucional de la Monarquía.

La inestabilidad de los gobiernos de Isabel II y la escasa conflictividad del País Vasco permitieron a éste conservar los Fueros con dos modificaciones al parecer poco importantes, la unificación de la justicia municipal y el paso de las aduanas desde el interior a la costa, que suprimían así el especial régimen de franquicia tradicionalmente establecido. De hecho, sin embargo, había otros cambios, mucho más profundos, que escapaban al control de las leyes. La primera guerra carlista favoreció un impulso económico que, estimulado luego por las condiciones impuestas por el moderantismo y por la penetración de capitales europeos, hizo de Bilbao, y de las otras ciudades vascas, un elemento de cabeza para el incipiente desarrollo in-



dustrial. Pero este desarrollo creaba implicaciones que rompían los esquemas limitados de una sola región para extenderse a todo el territorio de la Monarquía.

De todas formas la cuestión de los Fueros conservaba su carga sentimental. Muchos vascos no sabían muy exactamente en que consistían las diferencias jurídicas y administrativas pero les bastaba con que existiesen para adherirse a ellas y defenderlas. La caída de Isabel II y el fracaso de Amadeo I de Saboya dieron a los tradicionalistas nuevo vigor. El manifiesto de Carlos VII en 1872 se presentaba ya como defensa de los Fueros, no sólo en Vascongadas; también en Cataluña y en todos los antiguos territorios de la Monarquía que los poseyeran. La nueva guerra, que tuvo un carácter regionalista más acusado —Vizcaya y Guipúzcoa tuvieron sus propios ejércitos— dio lugar a un hecho significativo de importancia: el pretendiente acudió a Guernica, al pie del árbol, y juró los Fueros del Señorío. También produjo un extraño héroe guerrillero, a quien el propio don Carlos habría de desautorizar, Manuel Ignacio Santa Cruz Loidi, cura párroco de Hernialde. En él se suman los rasgos más característicos y contradictorios de una vieja raíz vascongada: la fe profunda, que le moverá más tarde a ser misionero e ingresar en la Compañía de Jesús; el simplismo de las convicciones —el liberalismo, intrínsecamente malo debe ser extinguido de cualquier modo—; y el arraigo a la tierra que le identificaba con sus soldados que eran, en parte, sus propios feligreses. La crueldad de sus acciones fue como fruto excesivo de la guerra civil; de todas formas ambos bandos tenían interés en exagerarla como muestra de su indisciplina.

De nuevo, como en 1836, el carlismo se hizo dueño del interior. Carlos VII creó un gobierno que por la extensión de sus funciones parecía un ensayo de administración vasco-navarra. De nuevo también Bilbao sufrió un cerco (febrero-mayo de 1874) que Unamuno asocia a los recuerdos de su niñez en la novela *Paz en la guerra*. Cuando la empresa fracasó, en gran medida porque el ejército liberal ha-

bía decidido restaurar la monarquía de Alfonso XII, hubo en el vasquismo tradicional una profunda sensación de desaliento. Los vencedores, que no se sentían ligados por ningún pacto, desmontaron el Régimen foral: la ley de 21 de julio de 1876, que se presentaba a sí misma como cumplimiento del acuerdo de 1839 relativo a la unidad de la Monarquía, suprimió las diferencias. En 1877 quedaron disueltas las instituciones forales y se sustituyeron por Diputaciones provinciales. Cierta rectificación se produjo posteriormente, al aceptarse una mínima autonomía económica provincial. Las contribuciones de cada provincia al poder central se fijarán por medio de un concierto. Renovado en cuatro ocasiones, 1887, 1894, 1906 y 1925, seguía vigente al comienzo de la guerra civil de 1936. Como consecuencia de esta última lo perdieron Vizcaya y Guipúzcoa, pero fue conservado en Alava.

21. Durante el reinado de Fernando VII, España había perdido su inmenso dominio americano. No supo maniobrar a tiempo para salvar al menos las relaciones económicas y durante dos generaciones existió un fenómeno de ruptura. Los marinos vascos tuvieron que reorientar sus navegaciones, hacia Cuba y Filipinas, las proveedoras de productos que se denominaron por antonomasia ultramarinos. En las villas de la costa comenzó a aparecer un sector social no muy abundante, pero de importancia, compuesto por marinos retirados, muchos de los cuales habían ingresado en la masonería y se sentían ganados por las ideas liberales. A estos siguieron pronto emigrantes de otro tipo, que iban a hacer fortuna tratando de escapar de las limitaciones impuestas por la unidad agrícola del caserío. «Americanos» o «filipinos» regresaban para vivir de sus rentas, que invertían en las acciones de las nuevas empresas industriales. Por otra parte las grandes ciudades, y en especial Bilbao y su ría comenzaron a recibir inmigrantes del interior. Unidos dos fenómenos, el del alto índice de natalidad y el de la inmigración, produjeron en el País Vasco un aumento de población, tan gran-

de que Vizcaya llegó a superar la densidad de Cataluña. No se trataba de habitantes que se distribuyesen por igual: se concentraban únicamente en aquellos puntos en donde surgía la industria, creando a veces barrios hoscos, insanos, poco morales. Uno de los argumentos más poderosos en el pensamiento inicial de Sabino Arana será precisamente éste: lo «vasco», provisto de fuertes valores morales está siendo pervertido por la llegada de lo «español», que carece de ellos; el retorno a las fuentes primitivas de Euskalerría saneará las costumbres. Estaba apareciendo, como en toda Europa, un proletariado urbano que se necesitaba para la producción pero al que no se quería. Los no naturales fueron llamados maketos.

La agricultura, caracterizada por explotaciones de tamaño medio y abundancia de arrendamientos a largo plazo, actuó como gran elemento conservador. Hubo progresos, indudablemente, a lo largo del siglo XIX pero por mejora de los cultivos y aprovechamiento de los recursos ganaderos asociados a ellos y no porque se introdujeran nuevos productos. El consumo interior bastaba para absorber todas las cosechadas. Desde mediados del siglo XIX el País Vasco volvía a ser importador de alimentos.

Cuando se habla de industria vascongada se piensa sobre todo en la siderurgia. Hacia 1870 España estaba considerada como el principal país europeo productor de mineral del hierro y de éste una gran parte procedía del País Vasco. A principios de siglo tan sólo se explotaba, como en la Edad Media, la hematites roja (vena) con un contenido de 61 % de metal, pero la implantación del sistema Bessmer, desde 1860, permitió aprovechar con buen éxito otros minerales más pobres, el óxido férrico (campanil) y la hematites parda (rubio). La interdependencia con el carbón asturiano, favorecido por la supresión de las aduanas interiores y la regularización de los transportes marítimos, permitió la evolución de los antiguos ferrones a las grandes factorías. Todavía en plena guerra carlista, dos grandes empresas extranjeras, Orconera Iron Ore y Sociedad Franco-

Belga de Minas de Somorrostro, se interesaron por la producción de acero. Después de 1877 una gran parte de este mineral se exportaba, produciendo inyecciones de dinero que sirvió de plataforma para el capitalismo vasco.

El mineral estuvo en el origen, pero esta vez no se detuvo en la exportación. Después de la primera guerra carlista la familia Ibarra, que tenía tradición de herrería, compró Guriezo y estableció aquí un Alto Horno. Paralelamente había surgido otro Alto Horno en Bolueta. En 1859 los Ibarra establecieron un tercero en el Desierto de Erandio. La tercera guerra carlista no interrumpió el desarrollo de estas empresas, aunque le frenase. Sólo desde 1880 la siderurgia vasca logra ponerse a la cabeza de la producción española: el año 1882 se funda, a partir de los Altos Hornos preexistentes, la gran empresa, Altos Hornos y Fábricas de Hierro y Acero de Bilbao que no tardaría en absorber otras dos empresas, Vizcaya e Iberia, para crear Altos Hornos de Vizcaya (1902). En estos momentos era un negocio mastodóntico que exigía el empleo de capital castellano y catalán. Junto a ella se desarrolla la industria naval, recogiendo una larga tradición antes mencionada. 1888 es el año de la fundación de los Astilleros de Sestao; 1900 el de la aparición de Euskalduna. La ampliación del Abra y la inversión de capital vizcaíno en otras zonas, especialmente Santander y Asturias, creó una especie de peculiar psicología: el vasco era un marino que empleaba buques salidos de su propia tierra. Estas dos industrias generaron, en las últimas décadas del siglo XIX y primeros años del XX, otras empresas subsidiarias de muy distinto carácter, pero de gran rendimiento. Se equivocaría quien midiese el progreso industrial del País Vasco por las grandes instalaciones: muchos talleres, medianos y aun pequeños, daban el tono. Junto a los capitalistas de los consejos de administración se creaban los técnicos y empresarios que vivían con holgura y alimentaban un patriotismo vasco compuesto muchas veces por un subconsciente sentido de superioridad. La segunda mitad del siglo XIX presenció,

pues, un cambio radical en la economía: ciertas regiones españolas, entre ellas la Vascongada, se despegaron de los niveles en que aún se movían las demás, sometidas a una agricultura con exceso de mano de obra y escasa productividad. La industria, con su doble secuela de mayores ingresos y atracción de inmigrantes pobres, contribuyó a provocar un sentimiento de frustración: nosotros, los vascos, pagamos mucho al Estado, se decían a sí mismos, y recibimos poco. En este cálculo nunca se contabilizaba un factor decisivo: el beneficio que en sí mismo provoca cualquier posición dominante en relación con los mercados de un hinterland inmediato, el cual no puede ser cuantificado.

22. Por otra parte la presencia de capital vasco, resultado de la acumulación de beneficios procedentes de las exportaciones de mineral y de la venta de los productos en el interior de la Península, constituía un instrumento indirecto de dominio que permitía suprimir competencias y aseguraba la prosperidad. En la red ferroviaria y en las empresas de transporte marítimo se descubre fácilmente ese predominio. De las distribución y manejo del dinero así como de su implantación en otros lugares se ocupaban los bancos. El más antiguo es el banco de Bilbao, creado en noviembre de 1855 y reconocido dos años más tarde por un real Decreto. En 1857 emitió por primera vez billetes. La forma como superó la crisis de 1866, aunque se restringieran los créditos, aumentó la fama de este organismo. Cuando la Restauración retiró al Banco la emisión de billetes, para convertirla en monopolio del banco de España, y favoreció la creación de nuevas entidades de crédito —Banco de Comercio en 1891— la posición de aquel era ya suficientemente sólida. Una nueva crisis, la de 1882 demostrará la verdadera raíz de la seguridad vascongada: bastaba incrementar las exportaciones de mineral para cubrir los déficits. La prosperidad vizcaína tenía, a finales de siglo, cuatro elementos de base: el banco, la minería, la siderurgia y la industria naval; se prestaban recíprocamente apoyo en los momentos de debi-

lidad. Las mismas personas aparecían en los Consejos de Administración de las varias empresas.

Aunque no se acepte hoy la idea de un pacto triangular de intereses, como sugiriera hace años Vicens Vives, es indudable que la Restauración se edificó sobre una relativa estabilidad económica entre tres áreas de actividad bien definidas: tejidos catalanes, agricultura castellana y valenciana, maquinaria y hierro vizcaínos. En este equilibrio a los agrios valencianos correspondía la misión de proporcionar divisas para el comercio exterior, si bien nunca cesó la venta de mineral de hierro para alimentación de capitales vascos. El arancel de 1891 no defendía sólo a los tejidos catalanes y al trigo de Tierra de Campos de la agresión de competidores extranjeros; también a la siderurgia vasca. En las primeras décadas del siglo XX, asegurada ya la posición interior, los proyectos económicos vascos se orientaron a eliminar capital extranjero de España para sustituirlo por el suyo propio. Entre 1900 y 1914, al tiempo que se produce una floración de nuevos bancos surgen allí el Crédito de la Unión Minera y el Banco de Vizcaya, en Bilbao; el Guipuzcoano y de San Sebastián en esta ciudad, y el de Vitoria en Álava. Los créditos concedidos a corto y medio plazo y la inversión directa de capitales en las empresas permitieron una fuerte implantación de poder vasco en toda España. También surgió un nuevo tipo de empresarios, más acorde con los modelos británico o americano, y se produjo la inserción de todo un sector social, representado por Algorta, en el mundo de los negocios y las costumbres anglosajonas. No es extraño que el fútbol crezca en el País Vasco con más rapidez que en otras partes, adquiriendo cierto carácter nacional. Algunas ideas muy arraigadas se formaron entonces, como que el concierto económico permitía tener mejores carreteras o que eran las Provincias Vascongadas las que arrojaban menor índice de analfabetismo. Esto último no era exacto: la provincia de Santander había alcanzado en 1930 un índice 9,14 %, mientras que lasvascas se encontraban en 11,06 % se-



guidas muy de cerca por Navarra (13,63 %), Asturias (15,04 %) y Castilla (15,20 %).

Junto a la conciencia de un progreso por ahora sin limitaciones, se afirmó también cierto modo de vida. San Sebastián, construida según los modelos urbanísticos franceses, ciudad extraordinariamente limpia, pasó a ser residencia de la Corte en verano y dictadora de la moda. La Concha se alineó junto a las grandes playas europeas. Un standard de consumo superior al resto de España atrajo además hacia las grandes ciudades vascas muchos emprendedores. Los espectáculos de calidad rivalizaban con los que se exhibían en los escenarios de Madrid. Pero en cambio ninguna Universidad literaria llegó a crearse. Una antigua Escuela de Ingenieros, y una Universidad comercial, en donde se simultaneaban los estudios de dere-

cho con los empresariales a fin de lograr para los alumnos un título oficial. Eso era todo. Dominaba la técnica. Quienes sentían otras apetencias salían fuera. Muy pronto, como una derivación natural de estas tendencias, el País Vasco comenzó a producir diplomáticos. Pero tenían que importar maestros y profesores.

23. Durante la Restauración, con cierto retraso respecto a Cataluña, comenzó a prestarse atención a la lengua y la cultura vascas. El fenómeno forma parte de una tendencia generalizada en Europa. El movimiento partió de San Sebastián, donde a principios del siglo xx aparecerán la Sociedad de Estudios Vascos, la Academia de la lengua Vasca y algunas revistas como el Anuario de Eusko Folklore y la Revista Internacional de Estudios Vascos. Ninguna de estas entidades tenía, en principio,

carácter político. De hecho el Fuero de Vizcaya, como el de Bilbao, estaban redactados en castellano. Cuando, en 1981, se ha tomado la decisión de traducirlo se hizo preciso crear setecientos neologismos que la lengua vascongada no poseía.

Esto es lo que diferencia el nacionalismo vasco del catalán. No tuvo un precedente del tipo de la *renaixença* porque no existía una literatura eukérica que pudiese ser rescatada. El aspecto religioso es importante: durante varias generaciones los sectores más radicalmente vascos se habían empleado a fondo en favor del carlismo porque defendía, junto a sus Fueros, los valores éticos y jurídicos propios del antiguo Régimen. Pero tampoco puede considerarse a la religión como factor decisivo: con más energía si cabe funcionó en Navarra y tuvo en ella un sentido contrario. Sabino Arana Goiri, el fundador del

nacionalismo, aprendió vasco a edad avanzada, pero inyectó a su movimiento una corriente de profunda piedad católica, heredada de su padre. En el fondo del nacionalismo latía un subconsciente repudio de la derrota en las guerras carlistas: la parte mejor había sido injustamente vencida por el centralismo perverso; era preferible separarse de él. En 1894 Arana fundó el Euskaldun Batzokija y, al año siguiente, el Bizkai Buru Batzar (Oficina regional vasca) que se proclamó republicano y antiliberal. Desde el primer momento el Batzokija se presentó con un marcado carácter racial: la condición indispensable para ser admitido en él consistía en poseer, al menos, un apellido que se considerase indubitablemente vasco. Es dudoso que los antiguos señores de Vizcaya, los López de Haro, hubieran debido considerarse como tales bajo este criterio. Los no vascos, y cuanto culturalmente significaban, deberían ser apartados. La meta fijada inicialmente por el Bizkai Buru Batzar era la constitución de una federación de siete repúblicas vascas, cuatro segregadas del Estado español y tres del francés. Poco después de la muerte de Sabino Arana (1903) los dirigentes del Batzokija abandonaron algunas de las demandas más radicales del principio, entre otras el credo republicano, buscando su implantación en los sectores más con-

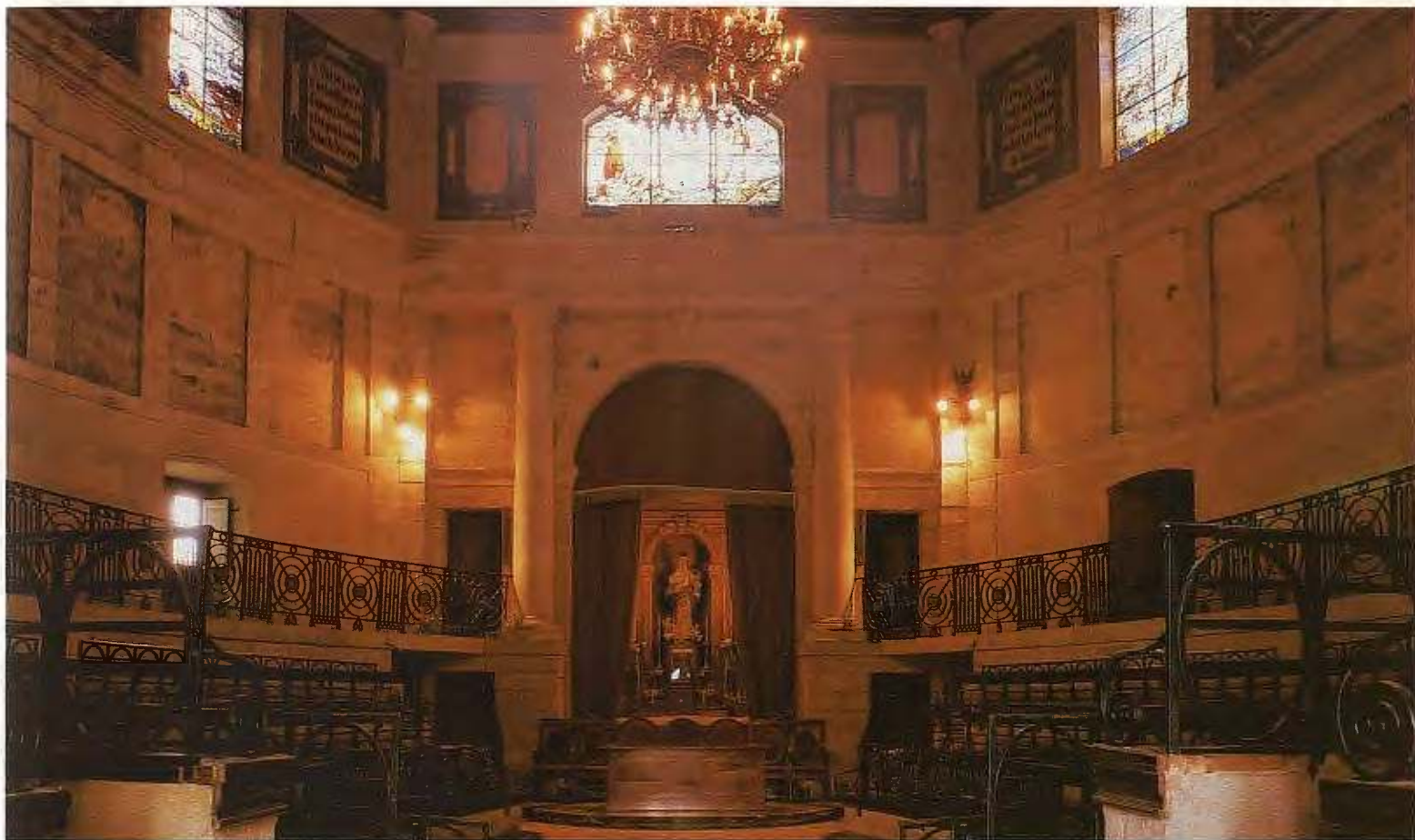
servadores, incluyendo una parte al menos del gran empresariado capitalista. El movimiento nacionalista vasco, más radical en sus comienzos que los otros que se estaban produciendo en la Península, necesita, para ser comprendido desde fuera, de la consideración de tres factores simultáneos. El primero se refiere a la supresión de los Fueros en 1876. La conservación —devolución, podría decirse en cierto modo— del concierto económico era contemplada como la última preciosa reliquia de un pasado mejor y como causa, al mismo tiempo, del extraordinario empuje económico que el País Vasco estaba logrando. De ahí se pasaba a la consecuencia lógica: un régimen de autonomía, que permita incluso una semi-independencia, logrará aumentar el progreso. El segundo es el que se refiere a la religión, favorito entre los eclesiásticos: el pueblo vasco, que da a la Iglesia más hijos proporcionalmente que nadie, es moralmente sano. Pero el Gobierno liberal de Madrid que se inclina más y más contra la religión, está dañando esa salud moral. Quizás es evitar un peligro y curar un mal. Por último está el factor étnico: los vascos hablan una lengua distinta —argumento más difícil de sostener cuando todos dominaban el castellano y solo una parte hablaba el euskera, y a veces con dificultad— y poseen una etnia distinta, como

demuestra su factor RH positivo. No es cada uno de los factores separadamente, sino la combinación de todos ellos lo que determina los ideales de la «vasconidad» como opuesta a la «españolidad». Una cierta simplificación se produjo también en ciertos sectores extremistas.

La tesis de Sabino Arana —Euzkadi es una nación dominada por España y Francia, cuya tutela necesita sacudirse para obtener su libertad— necesitaba de un planteamiento histórico distinto del que aparece en las obras de los historiadores. Según él, Vasconia es una nación, Euzkadi, que hasta 1839 ha estado sometida a España y Francia. Cumple, por tanto, separarla de una y otra para que pueda constituirse en Estado propio. Esta tesis radical no fue sostenida posteriormente. El propio Arana, en sus últimos tiempos evolucionó hacia posiciones más autonomistas. Por otra parte, el nacionalismo vasco se presentó como rigurosamente confesional, hasta 1930. Al término de la dictadura de Primo de Rivera apareció, sin embargo, una tendencia que no era confesional ni conservadora.

24. La supresión de los Fueros, de donde nacía cierta conciencia de trato injusto, alimentaban en el País Vasco estas corrientes de opinión que aparecen en paralelismo con otras en Cataluña de origen seme-





jante. Esto movió a los gobiernos centrales a una reflexión. En 1890 Silvela pensó en la posibilidad de establecer mancomunidades regionales que moderasen el riguroso esquema administrativo de las provincias. En 1907, Maura habló abiertamente de otorgar autonomías regionales. Por otra parte desde 1915 los moderados católicos se hicieron cargo del Buru Batzar denominando al Partido Comunión Nacionalista Vasca. Aunque en 1921 una rama del mismo, más radical, se separó bajo el nombre de Partido Nacionalista Vasco, los dos sectores se refundirían en 1930 con criterios predominantemente autonomistas. Es este el momento en que, como arriba se indica, surge una Acción Nacionalista Vasca, que no se declara confesional y tiende a la izquierda.

Lentamente las disputas entre los que achacaban al centralismo todos los males

y los que temían de las autonomías el comienzo de una desintegración de España, se fueron encrespando sin que se encontrasen fórmulas de compatibilidad entre las dos tendencias. La caída de la Monarquía, el 14 de abril de 1931, pareció al Partido Nacionalista Vasco, fuertemente implantado en Vizcaya y Guipúzcoa y muy débil en Álava y Navarra, la ocasión de llevar adelante sus objetivos. El 17 de abril de este año, una asamblea de municipios patrocinada por él, reclamó la inmediata autonomía dentro del nuevo marco constitucional de la República. La Sociedad de Estudios Vascos se encargó de preparar un proyecto de Estatuto que fue aprobado en una segunda asamblea de alcaldes nacionalistas en Estella (junio de 1931). Revisado por el partido pasó a manos de Alcalá Zamora en setiembre del mismo año.

Pero las fuerzas políticas que estaban detrás del Estatuto de Estella, se encontraban en abierta posición ideológica con las tendencias jacobinas y laicistas que imperaban en los primeros gobiernos de la República. De modo que si, por una parte, había el deseo de abrir a las autonomías el marco de la Constitución, por otra molestaban profundamente las actividades tradicionalistas y conservadoras de la minoría vasca en el Parlamento, que defendía a la Iglesia de los duros ataques de que estaba siendo objeto. El Estatuto señalaba como una de las competencias fundamentales del gobierno autónomo, la de fijar las relaciones entre Iglesia y Estado: se deslizó en algunos momentos del debate la idea de que iba a crearse en el País Vasco un reducto para el Vaticano: el 25 de setiembre de 1931 la enmienda que reclamaba esta condición fue rechazada en



las Cortes constituyentes. Mientras se iniciaba la persecución religiosa, el Estatuto de Estella caía por su base.

Los partidos de izquierda tomaron entonces en sus manos el tema autonómico. Las gestoras de las Diputaciones provinciales, en donde había mayoría gubernamental, relanzaron el tema buscando un modelo de Estatuto que compartiese los principios laicos que entonces dominaban. En enero de 1932 se tomó el acuerdo de proponer para las cuatro provincias un Estatuto único, pero en junio de este año, los municipios navarros lo rechazaron; el arraigado sentimiento católico de los navarros desempeñó un importante papel en esta tendencia. El trabajo de elaboración del texto fue lento. Sólo en noviembre de 1933 pudo procederse al referéndum, dejando aparte Navarra. Obtuvo apoyo muy completo en Vizcaya y Guipuzcoa pero logró sólo el 47 % de los votos en Álava.

La victoria de la CEDA paralizó entre tanto el tema de las autonomías. El Estatuto permaneció congelado durante todo

el tiempo de su predominio. En junio de 1934 el Partido Nacionalista Vasco decidió abandonar las Cortes por esta razón. Sin embargo no se produjo en octubre de 1934 un movimiento de revuelta, como en Cataluña, sin duda porque el carácter marxista de la revolución de Asturias no era compartido por los vascos, en donde la influencia del clero seguía predominando. Vencedor en las elecciones de febrero de 1936, el Frente Popular, por obra especialmente de Indalecio Prieto, buscó en el nacionalismo vasco un punto de apoyo. Aceptando los resultados del referéndum de noviembre de 1933 las nuevas Cortes designaron una comisión para la puesta en marcha del Estatuto: Prieto presidía y José Antonio Aguirre actuaba como secretario. Las fuertes esperanzas despertadas fueron la causa de que en el alzamiento de julio de 1936 el Partido Nacionalista se mantuviese al lado del gobierno de la República. Navarra y Álava, en cambio, se sumaron a los militares por razones religiosas e ideológicas. En el primer momen-

to incluso el obispo de Vitoria, Múgica, publicaría una carta pastoral reprochando a los nacionalistas que se sumasen a unos partidos que en el resto de España— y en parte también en Bilbao— destruían las iglesias, asesinaban a los sacerdotes y prohibían el culto. Luego se arrepentiría de esta carta y saldría desterrado de España. Los esfuerzos de la diplomacia vaticana, a través del cardenal Pizzardo, para conseguir una negociación separada del gobierno nacionalista vasco, constituido en octubre de 1936 bajo la presidencia de Aguirre, y la Junta Militar de Burgos, fracasaron. Al ser conquistadas Guipúzcoa y Vizcaya por los militares, estos suprimieron el concierto económico en ambas provincias con una nota infamante al declararlas traidoras.

El Partido Nacionalista Vasco se conservó en el exilio, haciendo esfuerzos para ser reconocido por los aliados, durante la segunda Guerra mundial, como representante legítimo del pueblo vasco y negociando, con varia fortuna, en los proyectos que se realizaron para constituir un gobierno de la República fuera de España. A partir de 1952 se inició en Bilbao, en la clandestinidad, un intento para la reconstrucción del partido en el interior. Hacia 1959 el movimiento nacionalista, que aspiraba al restablecimiento del Estatuto, se dividió en dos ramas: una trataba de mantenerse fiel a los principios católicos que inspiraran el nacionalismo de la primera hora, mientras que la otra, solicitando la acción violenta—de él nacería la organización terrorista Euzkadi Ta Askatasuna (ETA)— derivaría hacia posiciones más izquierdistas en concomitancia con el marxismo militante. En el verano de 1968 comenzaron los atentados especialmente contra miembros de las Fuerzas de Orden Público, acompañados de asaltos, secuestros y robos que, pese a los medios de represión desplegados, no consiguieron el éxito esperado.

Después de la muerte del general Franco, las demandas de autonomía se inscribieron en un proyecto general de modificación del Estado español. En setiembre de 1977 una Asamblea de parlamentarios del



País Vasco aprobó un texto que se convirtió en Decreto-Ley que confería a las tres provincias de Vizcaya, Álava y Guipúzcoa, el régimen que se conoció como pre-autonómico: se abría la puerta a una incorporación de Navarra que no se realizó. Desde este momento se introdujo un término nuevo: Euzkadi no era llamada Estado, como en 1931, ni región como en 1936 sino nación. El concierto económico restablecido en el Decreto-Ley de 4 de enero de 1978 ya no era término de llegada sino punto de partida para el desarrollo político del País Vasco. La aprobación de la nueva Constitución

de la Monarquía española en 1978 (27 de diciembre) permitió la aprobación del Estatuto de Guernica de 1979 y, en consecuencia, un nuevo concierto económico, valedero para un período de veinte años y vigente desde el 1 de enero de 1981. Los efectos que del Estatuto se esperaban aún no pueden evaluarse: el concierto debería asegurar una flexibilidad económica al permitir la disposición de los recursos propios en una proporción muy elevada, pero los gastos que representan la puesta en marcha de un gobierno de Euzkadi y las implicaciones de la adhesión española al Mercado Común han limitado mucho

los efectos económicos de la flexibilidad; no se ha obtenido la pacificación que se esperaba, sino que, por el contrario, el terrorismo ha extendido sus acciones; la unidad política tampoco se ha logrado porque el socialismo, con tendencia más centralista, es una fuerza muy importante según han demostrado las elecciones de 1986, mientras que los sectores extremos, Euzkadiko Ezquerria o Herri Batasuna, restando votos al PNV, hacen a éste una guerra solapada. En realidad la cuestión del éxito o fracaso del Estatuto de Guernica parece depender del logro de una nueva prosperidad económica.



# INTRODUCCION LITERARIA

I. LITERATURA EN LENGUA VASCA

Luis Michelena Elissalt

*Profesor emérito  
de la Universidad del País Vasco*

1. Vista de Bilbao. Grabado de la obra Civitates orbis terrarum. Siglo XVI





## GENERALIDADES

Las características bastante particulares de la literatura en lengua vasca hacen aconsejable encabezar con unas consideraciones generales cualquier estudio que a ella se dedique.

El euskara o lengua vasca es, como todos saben, una lengua que bien podemos llamar menor, ya que se ha venido hablando en un territorio de cortas dimensiones, de población por otra parte no muy abundante; se diría, además, que el conocimiento de otras lenguas ha tenido que ser corriente en algunas zonas en cualquier momento de la época que nos es accesible. Los datos de otros tiempos, aun cuando fueran más favorables que los recientes, no alteran en calidad estas observaciones. Desde hace 1.000 o acaso 1.500 años hallamos una Vasconia, por atenernos a la denominación más antigua y más clásica, que tiene en su centro una Euskal Herria, designada alguna vez en plural, caracterizada por la posesión y el uso mayoritario de una lengua propia; apreciablemente distinta de las vecinas.

Sería más bien desatinado entrar dentro de este breve espacio en detalles sobre la relación, cambiante con el tiempo, entre administraciones y territorios de una parte y lenguas de otra, pero se puede decir, con todo, que la importancia de la lengua del país iba creciendo desde una periferia variable hasta un centro que terminó por quedar situado en el actual reducto conservador. Su escasa difusión (relativamente mayor, sin embargo, durante algunos siglos) la hacía no apta como medio de intercambio a poco que creciera la distancia y su «alteridad», por decirlo así, en relación con el latín, única lengua escrita durante siglos críticos, la dejaba en condiciones de inferioridad patente frente a los romances que, en cuanto empezaron a escribirse, se seguían sin trabas del latín, tanto más próximo a ellos cuanto más tardío.

Sería inexacto sostener, por otra parte, que las zonas de habla vasca hayan sido de mayor influencia cultural que sus vecinas:

estamos hablando de un país en que la vida académica nunca ha sido intensa y la universitaria, en particular, ha sido más aparente que real. De ahí que el uso escrito haya estado reservado a otras lenguas, en medida más crecida de lo que quizá se esperaría. Dejando a un lado los manuscritos, lo impreso en euskara no ha sido mucho, aunque la cantidad haya crecido con el correr de los siglos. Añádase, por otro lado, que una parte considerable de lo publicado ha desaparecido, como puede demostrarse o al menos adivinarse con verosimilitud. Algo puede reaparecer y de hecho está reapareciendo desde que se buscan con empeño las huellas olvidadas. El cómodo exotismo del país, lejano en su cercanía, atrajo a una legión de aficionados a curiosidades de toda índole. En materia de libros, la escasez de impresiones y sus cortas tiradas tentaron a los bibliófilos cuyo amor al objeto podía ir unido o separado del interés por el contenido. Con todo, fue la lengua, señalada por su antigüedad y originalidad local, el blanco que atrajo mayor número de miradas: Humboldt, Bonaparte, Schuchardt, etc., fueron acompañados de *dilettanti* caseros o extraños, no carentes a menudo de saber y de penetración. No obstante, para el lingüista los textos pueden ser mero pretexto, aunque insoslayable, para conocer el código en que están compuestos, sin que tengan que ser llamativos por sí mismos. De ahí que, aun cuando la lingüística vasca no ha estado sobrada de operarios, sea la filología la víctima de una penuria permanente. Sólo ahora que están ya institucionalizados los estudios de filología vasca se puede pensar que su consolidación y progreso están asegurados.

## LITERATURA ORAL

Por otra parte, en contra de lo que algunos (ya Humboldt) habían esperado, tampoco es rica ni variada la tradición oral que podemos conocer. A pesar de que en zonas comparativamente extensas ha do-

minado la lengua vasca de forma casi total, los productos diferenciados concebidos en ella (mitos, narración, verso, refranes, conjuros y otras formas de lenguaje literal), que sin duda han sido abundantes, han venido desapareciendo con el tiempo. Es seguro o muy probable que todo cambio de alguna importancia en la vida del país ha tenido como consecuencia alteraciones y pérdidas en el caudal transmitido, en una medida mayor de lo que vemos en otras partes. Así la introducción y consolidación del cristianismo, la normalización de la convivencia que siguió a las luchas de bandos, la reacción católica después de Trento, las guerras con Francia antes y después de 1800, las carlistadas, la explosión industrial...

Campión imaginó en un relato la sustitución, en lengua y en sentido, de la versión local de la rota de Roncesvalles por la importada por vía monástica de origen francés: esto bien puede ser figura de algo que pudo ocurrir, una o más veces. En este caso, sin embargo, lo que está probada es la intervención de la imaginación vasca en apoyo de la memoria deficiente. El Cantar de Altabizkar que conocemos fue escrito en realidad por Garay de Monglave, en prosa y en francés, de donde fue traducido a su «primera lengua»: se basa, por cierto, en una idea no falta de ingenio, por lo que fue después imitado en vascuence y en romance. También es anterior a 1850 el Canto de Aníbal compuesto por Chaho en excelente prosa francesa, que tuvo el acierto de iniciar y cerrar con dos estrofas auténticas de una composición vasca, lírica por cierto, por aquello de la mezcla de géneros.

A pesar de esto, la invención más famosa y divulgada es muy anterior. El canto de Lelo o de los cántabros, del siglo XVI, que ve la luz en la crónica manuscrita de Ibargüen-Cachopín, cuenta la resistencia contra Roma, nunca superada. Esto se sabe más bien por la traducción y comentario que acompaña a los versos en fabla vasca donde la ininteligibilidad quiere ser soporte de la antigüedad.

Bueno será advertir, con todo, que también ha sido por lo general escasa, nada

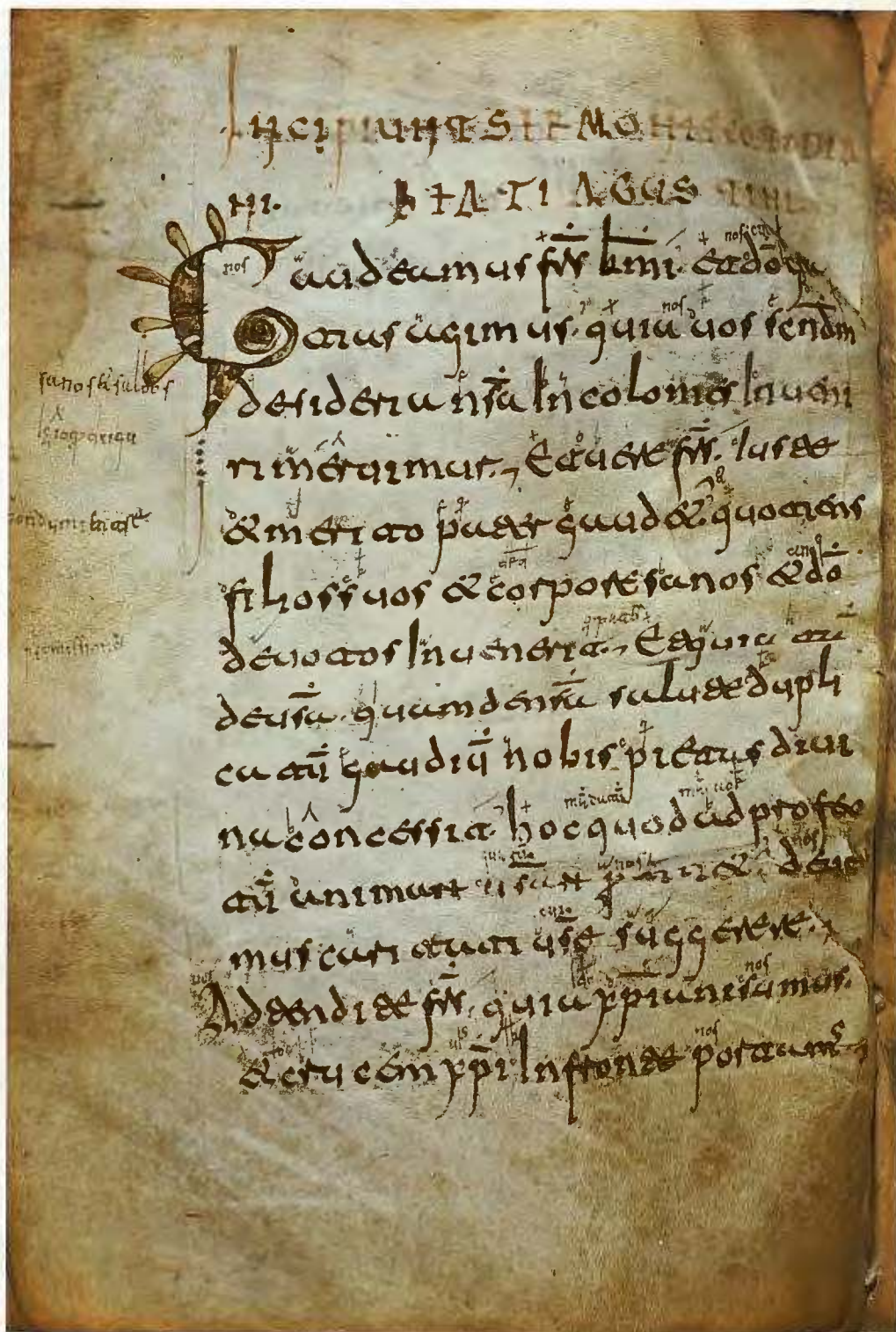
sistemática, la atención que se ha solido conceder a estos elementos tradicionales. Si bien hay ya valiosas indicaciones de los siglos XVI-XVII, gracias a autores como Garibay y Oihenart, no se estudia con alguna seriedad el caudal oral hasta el siglo XIX. El esfuerzo ha sido mayor en este nuestro cuando ya en bastantes casos se procedía a una recogida *in articulo mortis*.

## FORMAS POPULARES

En el país de Soule no se ha perdido del todo el teatro tradicional (pastorales trágicas en principio, comedias, farsas) que, aunque antiguo, no tiene orígenes muy remotos. Como el teatro popular del Bearne vecino, procede, según la opinión común, del teatro francés medieval. Las pastorales, cuyo tema puede tomarse de cualquier época o país —ha predominado por último, con Etchahun de Trois-Villes, etc., la tendencia a buscar temas de resonancia actual—, representan un episodio de la guerra interminable entre el Bien y el Mal: aquél lo encarnaban los «cristianos» y éste los turcos, no sin ayuda de los Satanes. Sin división en escenas ni decorados, los parlamentos se enuncian con una melodía monótona mientras los actores se mueven al ritmo del recitado. Música y danzas aligeran la representación, que solía durar cinco o seis horas: esto se ha abreviado mucho en los estrenos más recientes.

De su historia, ahora se sabe con seguridad, gracias a un testimonio de Oihenart publicado no hace mucho, que en el siglo XVI las pastorales se representaban también en la Baja Navarra. Además nos da el nombre de un sacerdote navarro, también poeta, que compuso la pastoral *Artzain gorria* («El pastor rojo»).

El empleo público del verso para el relato y discusión de los sucesos y problemas del momento, y también para narrar hechos pasados, se ha conservado hasta hoy. Esta actividad, bien documentada ya a fines de la Edad Media, se continúa en los *bersolaris* actuales que tienen un carácter



menos solemne y más festivo que en aquellos siglos. Lo que más se ha valorado en su forma más características, no escrita, ha sido la rapidez y acierto de la improvisación.

## PRIMEROS TESTIMONIOS

Las primeras muestras del euskara que apenas llegan a ser testimonios de la lengua, por no hablar de su literatura, consisten en nombres propios, de personas y de divinidad ante todo, que se hallan en territorio aquitano, a lo largo de los Pirineos hasta el valle de Arán, pero que han empezado también a documentarse al sur de la cordillera. Sigue un hiato documental casi completo que no se rompe hasta los siglos x-xi, cuando las muestras de la lengua, entre las cuales la toponimia es lo más rico e importante, se hacen cada vez más abundantes y variadas. Como es sabido, las dos primeras frases, sólo inteligibles en sus detalles gracias al texto latino que en principio trataban de aclarar, aparecen, junto a otras romances más numerosas, en las Glosas Emilianenses que, según se tiende a pensar ahora, se escribirían ya dentro del siglo xi. Por aquel entonces, la lengua vasca estaba en uso en la Rioja Alta y en tierras busgalesas.

Gracias al interés por la historia de la lengua que ha venido creciendo sobre todo durante los 30 últimos años, se han descubierto y comentado un número considerable de textos, nunca largos por desgracia: palabras sueltas o trozos de frase, primero, como los que ocurren en el Fuego General de Navarra; textos más largos después, desde 1400 aproximadamente. Su interés es documental y afecta más que nada al historiador de la lengua.

El legado literario de la baja Edad Media es una buena colección de fragmentos de cantares que nos han llegado de la mano de autores de los siglos xvi-xvii entre los cuales Garibay ocupa seguramente el primer lugar. Se trata por lo general de textos narrativos, reflejo algunos de hechos

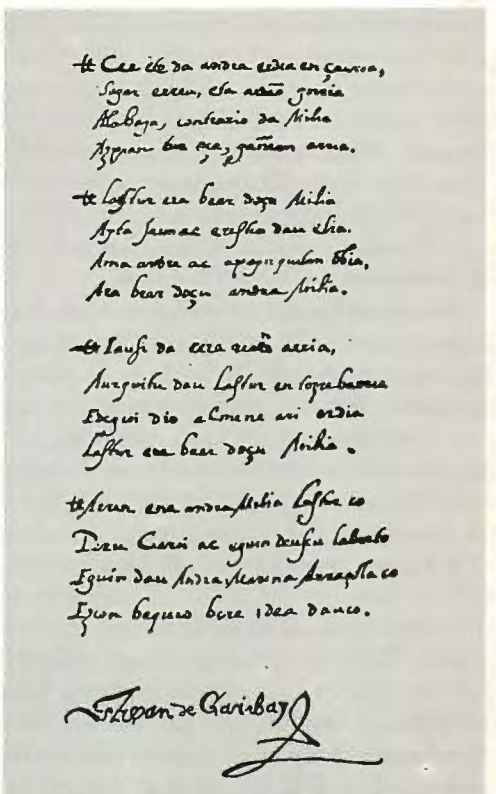
violentos de las luchas de bandos, fechables en su mayor parte; endechas cantadas públicamente, etc. Se tiene la impresión de que más adelante cambia su carácter ya que se refieren a hechos no locales: ahora conocemos versos vizcaínos del siglo xvii, compuestos con ocasión del asedio de Fuenterrabía (1638).

La poesía medieval, que era sin duda de expresión oral ante todo, se perdió salvo los restos —versos, refranes, etc.— que se recogieron en obras impresas. Por ello mismo, es asombrosa la excepción casi única. El cantar suletino inspirado por la muerte, hacia 1440, del joven Bereterretche por orden del conde de Lerín ha seguido vivo en la memoria popular: no se publicó hasta 1870. Lo que ha llegado hasta nosotros es, a diferencia de otro ejemplo, perfectamente coherente en que lo que se elide es tan pertinente como lo que se enuncia. Unido a la música, es sin duda uno de los mejores poemas que conoce la lengua.

## EL RENACIMIENTO

El interés acrecido por pueblos y lenguas tiene ahora a la imprenta a su servicio y el aumento y difusión de noticias alcanza también al vascuence. Hay gentes como L. Marineo Sículo que tratan de la lengua y otros, como Torres Naharro o Rabelais, que incorporan textos vascos a su obra. Pero lo esencial es que hay ya libros, grandes o chicos, en esa lengua.

El primero que se conoce, más denso que largo, es *Linguae Vasconum Primitiae* (1545), título revelador, reunión de poemas del sacerdote bajo-navarro Dechepare, que sufrió prisión en Bearne, por motivos políticos seguramente: de las dos ediciones que sabemos tuvo la obra sólo se ha conservado un ejemplar de la de Burdeos. Esta especie de *Libro de Buen Amor* en formato reducido comprende composiciones de sincero carácter religioso, se-



6. Última página de *Lingua Vasconum Primitiae*, de B. Dechepare, primer libro impreso en euskara. 1545

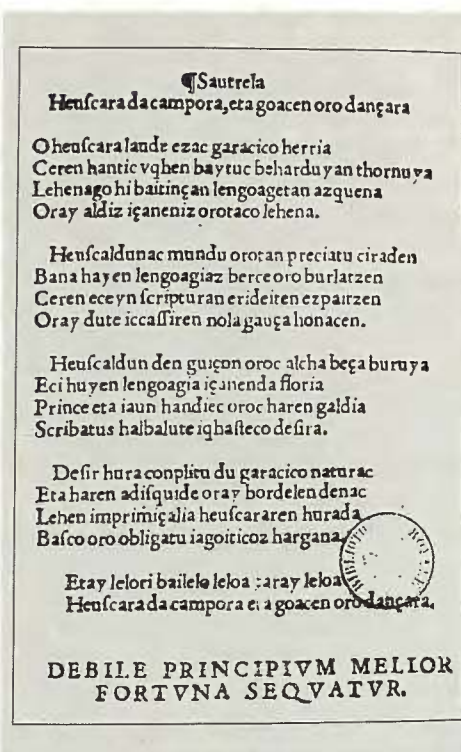
7. Portada de la *Biblia* de J. Leizarraga. La Rochelle, 1571

guidas de otras en que las malandanzas y fortunas del amor profano están tratadas con libertad y desenfado, muy infrecuente después en la poesía vasca. Se cierra la colección, tras unos versos autobiográficos, con dos poemas en alabanza de la lengua vasca. De la imprenta, que él ha sido el primero en usar con este fin, espera una valiosa contribución a su defensa e ilustración.

La versificación es ágil y fácil, de moldes ajustados al uso popular. El lenguaje, localista y animado, es particularmente expresivo en los versos que reproducen los diálogos de amantes bien o mal avenidos. La empresa de Joanes Leizarraga (y colaboradores) fue de mayor entidad, pero también de carácter muy distinto. Tradujo el Nuevo Testamento y escritos de inspiración calvinista (*La Rochelle*, 1571) por encargo de Juana de Albret, reina de Navarra, madre de Enrique IV. Se trata de una versión muy digna y cuidadosa, para la cual se buscó —ya que faltaban modelos previos— una forma de lengua solemne a la que el arcaísmo por adscripción a una variedad conservadora tenía que librar en lo posible de conflictos interdialectales. El léxico es, por el contrario, innovador, al igual que la grafía, en lo que se manifiesta el respeto propio de la época por las lenguas clásicas, pasadas es ciertó por el francés ginebrino. La obra, muy bien editada, estaba destinada a propagar la Reforma en nuestro país y sólo podía alcanzar influencia con el triunfo de ésta.

Entre nosotros, se dan textos no extensos, como una carta de Juan de Zumárraga (que ya antes estaba incluido en la nómina) desde México, poemas galantes, valiosas colecciones de refranes; también, por ejemplo, el catecismo del bilbaíno Betolaza (1596), pero ya no sabemos dónde para el anterior del navarro Sancho de Elso (1561) que conoció todavía Nicolás Antonio.

La lengua sí es ensalzada, ya que no cultivada. En este siglo y en el siguiente no son escasos los llamados apologistas, historiadores o eruditos en general, que defienden «la antigüedad y universalidad del vascuence en España», si se puede antici-



par el título que Larramendi usó en el siglo XVIII, al igual que otras glorias patrias, mejor fundadas unas que otras: Zaldivia, el ya citado Garibay, Isasti, Echave, Poza (que, por cierto, ha llegado a ocupar un lugar en las historias de la lingüística), etc., hasta llegar a Astarloa ya en 1800. No todo fue papel desperdiciado ya que, además de los datos que aportan sobre la lengua misma, fomentaron sin duda un movimiento que tuvo que influir en su cultivo directo.

## EL SIGLO XVII

La renovación contrarreformista, consecuencia del concilio de Trento, que dejó impreso su sello en el País Vasco para siglos, se nota ya de lleno a principios del XVII. Se manifiesta la preocupación, antes más latente que patente, por la formación religiosa del pueblo. Para ello, se fomenta, entre otros medios, la impresión de catecismos o libros de edificación: conocemos algunos vizcaínos, más las obras del navarro Beriayn, y sin duda se ha perdido más de una edición.

En Labort, por el contrario, la misma corriente alcanza, en el aspecto que aquí nos interesa, un nivel muy distinto. Está bien fundada la idea de que el beneficio económico que se seguía de la pesca del bacalao y de la ballena, cuyo punto último era lo que llamaban Terranova (*Ternua*, que se localiza en la desembocadura del San Lorenzo y zonas próximas), centralizado ya desde finales del siglo anterior, con daño de los puertos guipuzcoanos y vizcaínos, en San Juan de Luz-Ciboure con su *hinterland* en el que Sara ocupaba un puesto privilegiado, produce un bienestar general, que tiene traducción inmediata en el reino de las letras. Se da ahí, a juzgar por los hechos, un núcleo nada reducido de gente en un medio urbano, que no hay razón para juzgar eclesiástica en su mayoría, que sabía leer y disfrutaba de la lectura en la lengua del país en primer lugar. Esto lo consigue un



**G V E R O**  
**B I P A R T E T A N**  
*partitua eta berecia,*  
**L E H E N B I C I C O A N**  
 E M A I T E N D A , A D I T C E R A ,  
 cenbat calte eguinen duen, luça-  
 mendutan ibiltceac, eguitemoñ  
 guero co uizteac.

*Eigarrenean quidatcenda, eta aicinatcen, luça  
 menduac uiciric, bere hala, ber eguimbi-  
 deari, lothu nahi çaicana.*

Escritura saindutic, Eliçaco Doctor etaric-  
 eta liburu debocinozco etaric. Axular Sa,  
 raco errotozac vildua,

*Ne tardes conuerti ad Dominum, & ne differas  
 de die in diem, Ecclef. 5.*



**B O R D E L E N ,**  
 G. M I L A N G E S E r r e g u e t e n I m p r i m a  
 çaillea baithan.  
**M. D. C. X L I I I .**



grupo de gentes que, como ha mostrado Villasante, constituyen una escuela: los que escriben son clérigos, tratan de temas espirituales (en estrecha relación con las realidades de la vida diaria) y, a diferencia del reformista Leizarraga, han tomado como instrumento de expresión la lengua «moderna» del medio moldeado por la navegación y el comercio en que viven. Su fundador, si así puede decirse, es el padre Materre, no vasco, como tampoco lo fue más tarde Silvain Pouvreau, que estuvo en relación con Saint-Cyran y con San Vicente de Paúl. Es curioso, por otra parte, que en estas obras predomine el verso —se invoca su facilidad para ser aprendido de memoria—, de nivel sostenido y métrica tradicional. Aquí sobresalen las obras de Joanes de Etcheberri (de Ciboure, doctor en teología), muy en particular por sus *Noelac*, su descripción de los Novísimos y las muy abundantes noticias que comunica sobre la vida de pescadores, marinos y gentes relacionadas con la navegación.

En prosa ocupa el primer lugar Pedro de Axular, nacido en Urdax (Navarra), párroco después de Sara, que en 1643 dio a la luz su *Guero*, exhortación a no aplazar el arrepentimiento. El juicio que mereció en su tiempo se ha mantenido, hasta el punto de que es habitual considerarla por su calidad la primera obra de esta literatura. Axular, que estudió en Salamanca, muestra claras influencias españolas. Recuerda —literalmente en algunos puntos— a fray Luis de Granada, aun cuando con mayor sobriedad, en letra y en espíritu. El autor pensaba en el pecador común del cual, por medio de argumentos sólidos y amenos, trataba de conseguir que llevara una vida arreglada que diera bienestar en esta vida y abriera esperanzas para después.

Se ha señalado a menudo, sin explicarlo del todo, que para estos autores la brujería queda reducida, cuando llegan a mencionarla, a supersticiones intrascendentes, siendo así que tuvieron que conocer directamente la persecución vesánica de Pierre

de Lancre (que, por cierto, buscaba hasta con predilección a los sacerdotes) y la casi simultánea dirigida desde Logroño por la Inquisición española.

El jesuita Gasteluçar, también de Ciboure, es seguramente el autor de la obra más culterana (1686) dentro de esa corriente labortana: así lo indican, por ejemplo, la tendencia innovadora en materia métrica y el empleo manifiesto de *tópoi* de la tradición occidental. Con todo, sin embargo, el más claro y señalado representante del culteranismo (que es en el fondo europeísmo poco localista) entre nosotros es el historiador suletino Arnault d'Oihenart, a quien debemos una bien concebida *Notitia utriusque Vasconiae, tum Ibericae tum Aquitanicae* (París, 1638), historia nada apologética de todas las regiones vascas de conformidad con el título, la primera que lleva expreso ese carácter, como ha señalado A. Tovar.

El libro contiene además, más cerca de lo que aquí nos interesa, una breve pero sustanciosa descripción de la lengua vasca y





también, sobre todo en la 2.<sup>a</sup> ed. (1656), su concepción de lo que debiera ser, y no había sido todavía por lo común, la versificación vasca. Estas indicaciones se complementan con una larga carta que P. Lafitte ha publicado no hace mucho con el nombre de *Art poétique basque*. En apoyo de sus ideas, Oihenart muestra aquí su profuso conocimiento de la métrica de varias lenguas romances y, ante todo, de la del latín litúrgico rimado.

Oihenart parece haber sido la persona que primero se ha interesado por tener un conocimiento cabal de las variedades de la lengua: de ahí su conocimiento de Etcheberri el teólogo y de S. Pouvreau como

lexicógrafos. Su colección de refranes (1657), para el cual utilizó también fuentes vizcaínas por ejemplo, es muy valiosa. A esto se añaden los poemas, conservados en dos ejemplares incompletos ambos, que se titulan en francés *La jeunesse d'O. en vers basques*, fechados también en 1657. Cabe pensar si no habríamos ganado de haber seguido el consejo que daba para Etcheberri, es decir, de haber escogido la prosa antes que el verso. Pero, de cualquier modo, si no es un gran poeta, sí es casi siempre un versificador refinado que a veces alcanza una graciosa levedad o una sinceridad sin adornos que van más allá de la mera maestría formal. Reconoce ha-

ber tenido como predecesor al suletino Sauguis, con quien contó también como paremiólogo, a cuya memoria dedicó un buen soneto.

El dialecto que emplea Oihenart es fluctuante, a veces claramente *metri causa*, pero no rompe del todo con el modelo labortano.

Es todavía más suletino de habla, pero no del todo, Juan de Tartas que en una de sus obras, *Onsa hilceco bidia* («Modo de bien morir», 1666), reunió un buen montón de *enxiemplos* de toda laya, cosa más bien nueva en esta literatura.

Hay dos autores, excéntricos en relación con los que aquí tratamos, que se relacio-

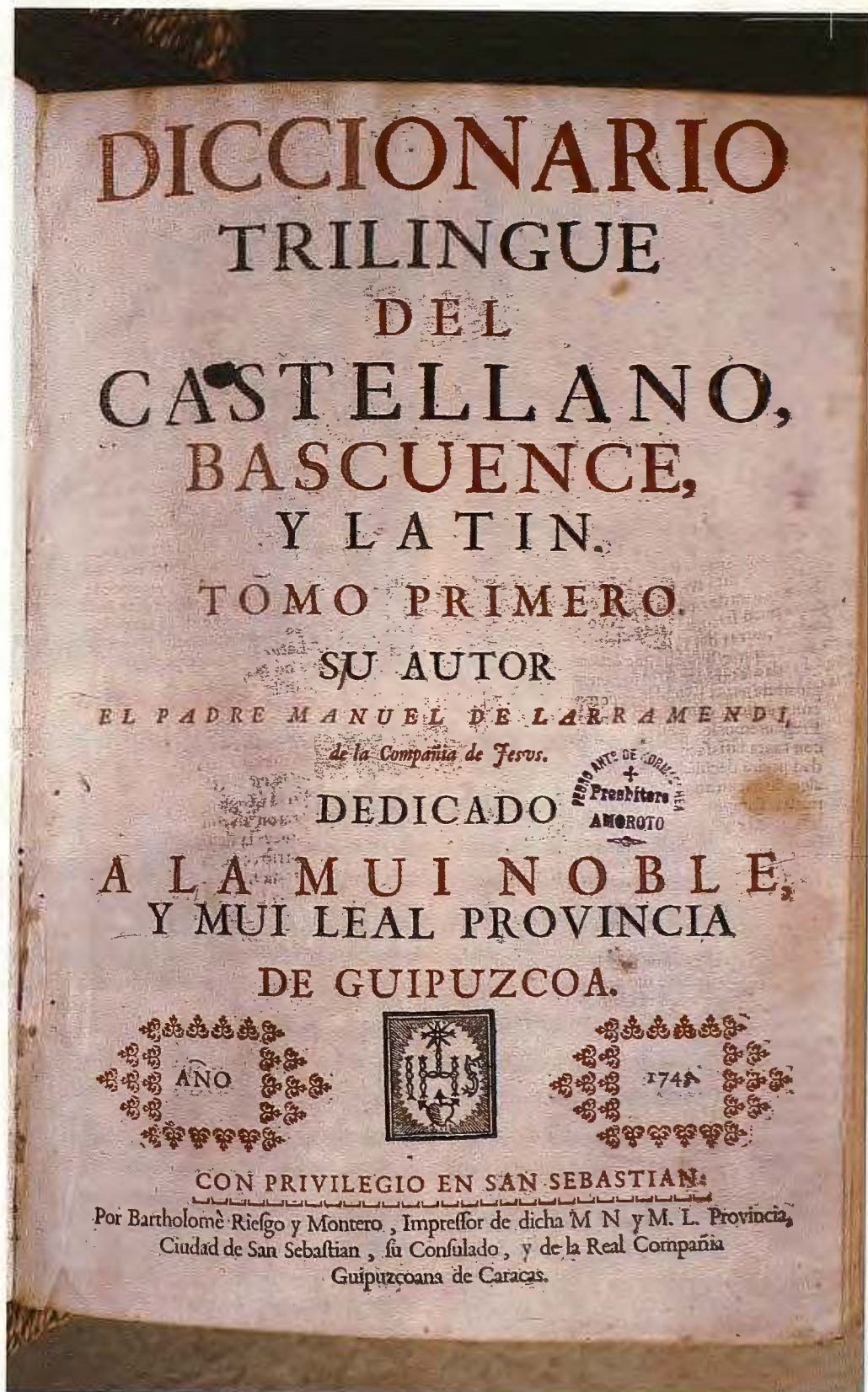
nan con Inglaterra, aunque de distinta manera. El sacerdote bilbaíno Rafael de Micoleta compuso un *Modo breve de aprender la lengua vizcayna*, fechada en 1633, destinado a eruditos británicos. Da noticias gramaticales dispersas, algún léxico y traduce el texto español del primer diálogo publicado por Minsheu. Vale sobre todo la información que da, con ejemplos, de versificación vasca.

Tampoco entra en las corrientes generales, y por ello su obra no se ha conocido hasta 1900 más o menos, Pierre d'Urte que, tras haber sido fraile al parecer, se hizo protestante y se refugió en Inglaterra, donde se casó. Dejó una *Grammaire cantabrique basque*, fechada a comienzos del XVIII, y la traducción del Génesis y primeros capítulos del Éxodo. Sigue inédito su *Dictionarium Latino-Cantabricum*, mejor dicho su comienzo, muy detallado.

#### DE 1700 A 1789

La última cifra, significativa por más que no sea redonda, sirve bien para cerrar un período de gran interés, pero que a pesar de ello no parece haber sido estudiado en detalle. El labortano sigue siendo el vehículo lingüístico principal: evoluciona, de todos modos, y ya no es el labortano del siglo anterior. A su lado, otras variedades y muy en especial el suletino, bien diferenciado y hablado en un país interior marcado por el contacto con el Bearne vecino, se constituyen en vía paralela, no claramente subordinada.

Las publicaciones son mucho más abundantes que en el siglo anterior, aunque el campo que cubren no es más amplio en general. Predominan los textos de edificación, y entre ellos en muy primer lugar traducciones: hay traducción labortana y suletina del Kempis (Chourio y Maister), de San Francisco de Sales, del padre Scupoli, un Nuevo Testamento que, en su versión original, sigue todavía inédito... Hay que advertir, de todos modos, que Haraneder, el principal traductor, había



sido precedido el siglo anterior por Silvain Pouvreau, que había traducido ya la *Philotea* o *Introduction à la vie dévote* (1664) y el *Combattimento spirituale* (1665); del Nuevo Testamento, en cambio, sólo se han publicado los Evangelios «arreglados» por M. Harriet (1855). Pouvreau, que trataba como Oihenart de valerse en lo posible de las posibilidades que la lengua ofrecía para la formación de léxico, no contó al parecer con el asentimiento de sus críticos vascos.

Además de catecismos, etc., cada vez más numerosos, merece citarse la traducción parcial de una obra del jesuita Alfonso Rodríguez, escrita excepcionalmente en bajo-navarro, y la *Historia Sagrada* compuesta por Larreguy siguiendo a Royau-mont, que fue leída y más tarde imitada. Sin entrar en el verso profano y religioso, hay que mencionar un *Ejercicio Espiritual*, manual de devociones que alcanzó un número increíble de ediciones.

Donde se produce un cambio radical es a este lado de la frontera por obra, ante todo, del jesuita guipuzcoano Manuel de Larramendi (1690-1766) quien, habiendo escrito más que nada en castellano (y en un castellano que en su tiempo bien pudo haber sido considerado ejemplar), fue, a pesar de ello o acaso por ello mismo, el gran impulsor del cultivo escrito de la lengua vasca. Tiene distintos libros, publicados los primeros en Salamanca donde fue profesor, y abundantes inéditos que ahora está publicando Tellechea Idígoras: téngase en cuenta que la Compañía de Jesús fue expulsada de España el año siguiente de su muerte, y sus papeles fueron decomisados. Hay, con todo, dos obras que van a tener un peso decisivo durante siglo y medio: su *Arte de la lengua vascongada* o *Impossible vencido* (Salamanca 1729), título que como señaló Antonio Arrúe es mera copia del que lleva un relato de María de Zayas Sotomayor (es más, en otras palabras, una muestra no original de ingenio que una expresión de jactancia), y más aún su *Diccionario trilingüe* (1745, ya San Sebastián).

Larramendi demostró cumplidamente que las tesis hoy corriente según la cual sólo



el uso exclusivo (o casi) de una lengua menor es eficaz para salvarla de la desaparición, y lo demás es «fe sin obras», no se ajusta a los hechos. Lo que él trató de conseguir fue que el euskera, lengua en cuyo cultivo fue más experto que copioso, tenía que alcanzar antes que nada un grado suficiente de dignidad y pureza. Y esto lo logró plenamente, por su propio esfuerzo y por la ayuda de continuadores directos o indirectos.

Entre éstos están muy en primer lugar sus compañeros de orden: Mendiburu, más navarro que guipuzcoano de habla, Cardaveraz, sin duda el mismo vizcaíno Basterrechea, autor de una famosa composición en verso, el franciscano Ubillos, el sacerdote navarro Miquelestorena y también, aunque no de la manera directa que antes se pensaba, Lizarraga de Elcano en Navarra. No habría que olvidar tampoco su relación con corresponsales como el carmelita Araquistain y Gandara de Guernica.

Las audacias públicas de Larramendi tu-

vieron que verse muy limitadas, al menos en sus últimos años, a causa de la apurada situación de la Compañía. En todo caso, nada hizo y acaso nada se propuso hacer por el camino que escogió Joanes de Etcheberri de Sara, doctor en medicina, excepto en el campo limitado de la formación religiosa, si no se considera que la proliferación de «términos facultativos» en su Diccionario tuviera alguna finalidad para un futuro impreciso.

Etcheberri, por el contrario, y sin mirar más lejos, se propuso sencillamente el empleo del euskara en la enseñanza. Es evidente que esta lengua se usaba, entonces y más adelante, en las primeras letras, en la medida en que esta enseñanza estaba generalizada. Pero ya no servía como medio de acceso a los estudios superiores para lo cual era imprescindible el conocimiento del latín.

Etcheberri, nacido en 1668, hizo imprimir un opúsculo en 1718 para conseguir que el *Biltzar* de Labort apoyara esa iniciativa, para lo cual había preparado material de enseñanza que había probado en su hijo a quien presentaba como ejemplo de su utilidad. A su entender, la lengua (el labortano de Axular en líneas generales) era un instrumento de validez demostrada para llevar a cabo esa empresa.

No consiguió su propósito, y ya en 1716 le encontramos ejerciendo en territorio español, donde terminará su vida en 1749, no sin haber tenido relación con Larramendi. Su obra misma, con la excepción mínima ya señalada, siguió inédita hasta principios de este siglo. En el campo de la enseñanza se tomó otro camino, más modesto, cuyo primer representante puede ser la *Gramatica escuaraz eta frantesez*, 1741, de M. Harriet, notario real, una de cuyas finalidades es que los vascos puedan aprender francés. Este género de obras se multiplica en el siglo XIX.

Además de la de Larramendi, hay otra influencia que inclina la balanza hacia el lado de nuestras regiones, hasta en el orden cultural. El hecho es que, del modo más inesperado, al lado y casi enfrente de la Universidad de Oñate, «hija —como escribió Azaola— no ya de una necesidad,

que el país no sentía, sino del entusiasmo de un mecenas renacentista» (el obispo Mercado de Zuazola en el siglo XVI), un grupo de ilustrados, los célebres «Caballeros de Azcoitia», encabezados por Francisco Xavier de Munibe, conde de Peñaflores, llevaron a la fundación en 1764 de la Sociedad Bascongada de los Amigos del País. Su principal creación permanente fue el Real Seminario de Vergara donde enseñó Proust y para cuyos alumnos escribió sus fábulas el «amigo» Samaniego.

El por qué de esta sorpresa podría aclararse con algunas tentativas de explicación. Así, por ejemplo, la proximidad de la frontera tuvo que ser factor favorable, al igual que la educación francesa de algunos de sus prohombres: Peñaflores no era el único que había estudiado con los jesuitas de Toulouse. El padre de Munibe había sido, por otra parte, uno de los fundadores de la Compañía Guipuzcoana de Caracas, símbolo y realidad de expansión económica.

El lema de la sociedad, *Irurac bat* propugnaba la unidad de las tres Provincias Vascongadas. Ahora bien, los Amigos tomaron el castellano como vehículo de enseñanza, lo cual no era inesperado, ya que no había otro modelo entre nosotros. Téngase en cuenta, además, que por aquel entonces se atendía más a las posibilidades de difusión de los conocimientos, difusión europea en lo esencial, que al cultivo de las lenguas propias: el latín, sin haber abdicado sus privilegios, estaba cediendo el paso al francés, como indica Leibniz por ejemplo.

Pero, si no en lo científico y técnico, el vascuence halló un lugar dentro de las actividades artísticas tan del gusto de la Sociedad. Peñaflores, compositor asiduo, escribió una ópera cómica, *El borracho burlado*, bilingüe por razones circunstanciales. También son suyos los *Gavon-Sarriac*, 1762, que debieron de cantarse en la parroquia de Azcoitia: hoy se sabe con certeza que es el conde quien se oculta bajo el nombre de Sor María de la Misericordia. Esta paráfrasis jocosa de la égloga cuarta de Virgilio muestra naturalidad, gracia y humor en un grado inesperado

en un grave caballero de la Ilustración. Su lenguaje, aquí y en otras partes, no desmerece, dentro del módulo larramendianno, del de ningún autor eclesiástico.

Hay una sorpresa teatral de ese mismo siglo, aunque sin duda anterior: *El Auto para la Nochebuena* de P. I. de Barrutia, escribano de Mondragón (1682-1759), que es quien firma el manuscrito.

Como los *Marijesiak* cantados con los que sin duda se relaciona de algún modo, tiene como tema el nacimiento de Jesús. De cualquier forma y sean cuales fueren sus fuentes y precedentes, es una joya de espontaneidad y frescura, en la que se emplean con el mismo acierto tonos muy diferentes. Si bien Aresti exageró seguramente su novedad absoluta, el doble juego de algunos actores, cuya persona real se entrecruza sin confundirse con la dramática, con lo que Belén se mezcla con Mondragón, muestra una destreza escénica poco común. Todavía resalta esto más por la vigorosa sencillez de los versos.

## ANTES Y DESPUÉS DE 1800

El período de esplendor de la Bascongada y de su Real Seminario, cuando también trabajaron allí los Elhuyar, no fue de larga duración, aunque la huella fue más duradera que el brillo. Fue algo así como la deslumbrante precocidad y el final apresurado de Juan C. Arriaga.

Desde el ángulo que aquí interesa, las consecuencias de la Revolución francesa fueron muy diversas. Esta fomentó, primero, la aparición de textos políticos en vascuence, género caso desconocido hasta entonces, pero esto no duró mucho. Las restricciones francesas lograron pronto que el euskara no se imprimiera: además de la *Unité*, siempre unida a la lengua, al poner trabas a lo religioso, eliminaban sin más buena parte de lo que se estaba publicando. También se limitó o se eliminó, por otra parte, el teatro popular. Las pastorales suletinas, aunque sólo fuera por sus títulos reales e imperiales, venían a ser



una propaganda nostálgica, además de insidiosa, del Antiguo Régimen.

La situación tarda en normalizarse, aun después del Concordato de 1801. La aparición en 1809 de las llamadas «Grandes Meditaciones» de Duhalde, obra valiosa en su género, sirve de señal de que ha vuelto a las viejas lindes de libertad y de uso. Este estado de cosas iba a seguir hasta nuestros días, ya que todavía a principios de este siglo no llegó a prosperar, dentro de un conflicto (Combes, etc.) ampliamente conocido, la tentativa de desplazar de la catequesis a la lengua del país. La guerra de 1794 con la Convención, por sus resultados para las armas españolas y por el temor al contagio de las ideas revolucionarias, trajo consigo (ante todo en el clero, y más en el regular que en el secular) una hostilidad total contra toda veleidad galicana: ésta estalla en la Guerra de la Independencia y se reaviva durante la de los Siete Años. La Corte española, por su parte, parece haber pensado que las condiciones eran inmejorables para apretar lazos de sujeción destinados a acabar con las instituciones vascas.

Y, tanto propios como extraños, se inclinaban a ver en la lengua la prueba evidente de una antigua libertad nunca acabada de domeñar: de aquí que autores como Llorente y los responsables del *Diccionario geográfico histórico* estuvieran lejos de ser investigadores desinteresados. Al mismo tiempo, casi se llega en la práctica a la prohibición de imprimir libros en lengua vasca. Según Moguel, su obra sobre la Confesión (1800) sólo aparece por especial favor del ministro Urquijo.

Con todo, el período entre 1794 y 1808 es merecedor de mención por el relieve que entonces alcanzan las actividades relacionadas con la lengua. En ese momento nos visita G. de Humboldt, el gran difusor de su noticia en círculos europeos, gracias primero a sus «Correcciones y adiciones» al último *Mithridates*, y a su *Prüfung* después. Dos clérigos, Juan Antonio de Moguel, párroco de Marquina, y P. P. Astarloa, de Durango, fueron sus iniciadores. De ambos recogió Humboldt la larga tradición conforme a la cual muchos nom-

bres de lugar, en nuestra Península y fuera de ella, tienen origen vasco: en su *Prüfung* dio expresión más depurada, aun cuando acaso no más sólida, a esta concepción. En gramática vasca Astarloa fue sin duda, oído con severa crítica, su principal mentor.

Al contrario que Astarloa, que escribió en castellano (no así su hermano el franciscano), Moguel, menos brillante y sistemático, es conocido ante todo por los que escribió en vascuence: algunas obras religiosas, versiones de discursos latinos (1802) y, más que nada, el *Peru Abarca* que, publicado sólo en 1880, tuvo una notable difusión manuscrita.

Se trata de un diálogo novelado más que de una novela dialogada, de intención abiertamente didáctica. Los personajes son Peru, «rústico solitario bascongado», y «un barbero callejero llamado Maisu Juan». El papel de instructor y educador acaba por corresponderle al hombre (y vasco) natural: de él aprende el otro el buen uso de la lengua, que no se reduce al vizcaíno, a conocer la vida y las obras de las gentes alejadas de las poblaciones, a vivir rectamente, es decir, cristianamente. El libro no cae en mero alegato moralizador gracias precisamente al «antagonista», Maisu Juan, y a la descripción de comparsas y ambiente.

También fue fabulista, como luego su sobrina. Empieza una tradición que sigue con Zavala, Iturriaga, imitador de Samaniego, Goyhetche, que arregla a Lafontaine (1852), etc. El celo educador de Moguel fue también compartido por su sobrino Juan José, corto en calidad. Esto era fruto de la época. Aunque ya en el xvii se escribe alguna obra de carácter utilitario, es hacia 1800 cuando se componen obras, inéditas bastantes de ellas, de carácter más mundano: así el suletino J. Eguiateguy, una de cuyas obras se acaba de publicar, o Robin de San Juan de Luz, que entre otros manuscritos dejó la traducción de una larga «novela religiosa» que muy pocos parecen haber leído. Es difícil que esta clase de obras se libren de profusión y de tedio.

Sólo se puede hacer una breve relación de

otros autores que nacieron bien dentro del siglo xviii. El carmelita fray Bartolomé de Santa Teresa (1768-1835), elocuentemente belicoso, escribió en vizcaíno marquinés como Moguel. Su lenguaje es tan rico y expresivo como el de éste, aunque menos esmerado. Su obra principal sobre los mandamientos y los sacramentos (1816-19), incluye dos sermones magníficos. Es conocido más que nada por su alegato contra los bailes y diversiones del país (1816), materia sobre la cual Larrañendi había tenido posturas mucho más liberales.

Merece ser citado ahora, ya que estaba enfrentado al carmelita en la disputa de los bailes, entre otras, el guipuzcoano J. I. de Iztueta (1767-1845), seglar que escribió sobre temas profanos. Tiene una detallada descripción de las danzas de Guipúzcoa (1824) y una historia póstuma de esa provincia (1847). La primera, a pesar de la lengua, llegó a ser bien conocida en varios países europeos. La segunda tiene una parte general que, si se descuenta la hipérbole idílica, ofrece tanto interés por la materia como por la forma; la narración propiamente dicha es, desde 1600 más o menos, una hábil presentación de la causa guipuzcoana. Por más que no termina de definirse, Iztueta es, como Iturriaga, un moderado fuerista, que nada tiene de carlista: los dos, y otros, celebraban el aniversario del convenio de Vergara.

Tampoco tenía nada de integrista. Las virtudes que sin duda poseía no eran las que se le han solido atribuir. Estuvo preso por saltador de caminos, a causa más bien de su hermano, en una zona y época donde esto era endémico. Pero no por ello dejó de tenerle procesado y encarcelado la Inquisición, debido sobre todo a «proposiciones» encaminadas a debilitar cuando menos la virtud de solteras, casadas o viudas. Fue por añadidura objeto de una denuncia por «infidencia» después de la Francesada.

También conoció tribunales y prisiones el suletino Etchahun (Pierre Topet, 1786-1862), bersolari cuya vida accidentada no parece haber conocido una vejez serena como la de Iztueta. Víctima desde

su niñez de odios y enemistades que la violencia de su temperamento no ayudó a apaciguar, le dio a conocer fuera del país una balada de A. von Chamisso: su vida y su obra, largo tiempo envueltas en oscuridades, son hoy bien conocidas gracias a J. Haritschelhar. Hombre de profundos sentimientos y de ira elocuente, dejó una obra que estuvo en peligro de confundirse con la anónima tradición popular.

El franciscano Pedro Antonio de Añibarro (1748-1830) escribió, entre otras obras, un *Escu liburna* («Manual») que conoció tres ediciones en vida del autor, no sin significativas diferencias de lengua de una a otra. Su vizcaíno escrito, de variedad mucho más occidental, entró en competencia, con suerte distinta según los momentos, con el modelo de Moguel y fray Bartolomé. Nadie ha discutido, sin embargo, la eficacia de sus escritos de edificación, que fueron sin duda muy leídos. De su conocimiento de la lengua en distintas zonas dan fe sus *Voces bascongadas diferenciales de Vizcaya, Guipúzcoa o Navarra*, su *Gramática bascongada para párrocos y predicadores* de las mismas regiones, sólo publicadas ahora por el padre Villasante, más la traducción vizcaína de Axular, cuya publicación quedó incompleta en 1936.

De autores habría que citar por lo menos a Juan Bautista Aguirre, cuya obra principal en tres volúmenes (1850) lleva un prólogo fechado en agosto de 1808: de ese modelo de prosa puede sacar buen caudal de información aun quien no se interese por las formas de la predicación en aquellos tiempos. Lardizabal, menos vivaz que Aguirre, vivió entre 1806 y 1856 y dejó una *Historia del Antiguo y Nuevo Testamento* (1855), en la que siguió a Larreguy (y remotamente a Ubillos) Este escrito, que ha conocido otras ediciones, ha sido posiblemente el más leído en Guipúzcoa durante cerca de un siglo. Autor de una *Gramática*, en la que calca a Larramendi, ha sido tomado después como ejemplo de lenguaje.



## BIBLE SAINDUA,

edo Testament Zahar eta Berria,

Duvoifin kapitainak latinezko Bulgatit  
tik lehembiziko aldiko Laphurdiko  
eskarara itzulia. Luis-Luziano

Bonaparte printzeak  
argitara emana.

"Jenerro bitzal, bitz gertak dira, ezber faxe ibertze, larrack  
ortzen frogatu, xaxpi aldiz gertatu."—Pag. xi



LONDRESEN.

## BONAPARTE Y ANTECESORES

Mucho tiempo duró el sello que la labor de Luis Luciano Bonaparte dejó en los escritos en lengua vasca, aparte de lo que contribuyó al conocimiento de ésta. Aun habiendo vivido de 1813 a 1891, sin embargo, su labor entre nosotros no empieza hasta la segunda mitad de los años 50. Hay, por otra parte, muchos autores que no se relacionaron con él y con sus empresas.

Así, por ejemplo, J. A. Chaho (1811-1858), suletino que vivió en París, acudía al círculo de Nodier, dirigió en Bayona el periódico *L'Ariel* y fue enterrado civilmente en esa ciudad. Romántico en su momento, iluminado y teósofo, radical en política, por más que su radicalismo no estuviera libre de ambigüedades. Con su *Voyage en Navarre pendant l'insurrection des Basques de 1830-1835*, 1836, aparece como el primero que formuló de manera explícita la tesis central del nacionalismo vasco. Nacionalismo que, además de teórico, se nos muestra escorado de modo manifiesto, ya que habla sin reparo de «la fusión libremente aceptada por los vascos» en Francia, en 1789. Fue, finalmente, un eficaz propulsor de la lengua aunque como Larramendi no la utilizara casi en sus escritos.

Tiene estudios valiosos sobre el euskara, si se prescinde de su empeño en emparentarlo con el sánscrito, no se sabe bien por qué. Lo más importante de su obra está en el campo de las tradiciones populares, por las cuales fue acaso el primero en apasionarse, con un apasionamiento que luego fue contagioso. También es verdad que, en el ardor de la pasión, no suele distinguir lo que recoge de lo que imagina, que es muchísimo. Inventó a Aitor, el Breogán vasco, sólo que muy anterior a cualquier celta.

Antoine d'Abbadie (1810-1897), de padre suletino y madre irlandesa, viajero y hombre de ciencia (fue uno de los fundadores de la Société de Linguistique de Paris),

tuvo amistad y colaboró con Chaho, aunque ahora lo suelen presentar como hombre de la derecha profunda. Se le debe una iniciativa viva durante decenios: las Fiestas Euskaras con certámenes poéticos, en Urruña desde 1853 a 1856, y en Sara hasta 1878, que de ahí cruzan la frontera en 1879. Intervinieron en estos certámenes casi todos, desde bersolaris hasta poetas cultos. La composición premiada acaso más popular, *Solferinoko itsua* («El ciego de Solferino»), no tiene, sin embargo, nada que ver con Elissamburu, aunque éste participó en la campaña de Italia.

El príncipe Bonaparte ocupa un lugar señalado por haber sido el centro de un círculo extenso. Hijo de Luciano y primo por lo tanto del que había de ser Napoleón III, era más italiano que francés, y se dedicó desde bastante pronto a estudios de lingüística: fue, más exactamente, uno de los grandes precursores de la dialectología. Después de haber estudiado dialectos románicos, ingleses, lenguas finougrias, dio con el vascuence, enclavado también en los territorios del Segundo Imperio, y se dedicó a éste, aun mucho después de Sedan, ya que no falleció hasta 1891. Bonaparte, que tenía una visión microscópica, no macroscópica, de su objeto de estudio según la opinión de Schuchardt, realizó una inmensa labor de recogida, desbroce y clasificación de datos. Su labor culminó en dos trabajos, aparecidos durante los años 60: *Le verbe basque en tableaux* y el mapa de los dialectos y subdialectos vascos. Su ordenación dialectal, aun cuando a menudo no se sabe en qué criterios está basada, ha sido operacional, puesto que luego la manejan todos.

Hizo recogida personal de datos, pero se basó en gran parte en los que le proporcionaban sus colaboradores, que seleccionó con gran minuciosidad: los trabajos de estos últimos son los que, por más que a menudo se hicieran tiradas ridículas por lo reducido (Bonaparte tenía las manías de un bibliófilo), se pueden consultar hoy impresos.

Encargó, por otra parte, traducciones a personas competentes en la variedad, traducciones que son en su mayor parte de

libros bíblicos. La excepción más importante la constituyen sin duda los *Dialogues basques*, 1857, en versión guipuzcoana, vizcaína, labortana y suletina. Su texto guipuzcoano, modelo para los demás, es de A. Pascual Iturriaga (1778-1851), que tuvo una constante inquietud por la enseñanza, con la cual veía ligado el porvenir de la lengua. A este fin, para que el euskara no constituyera al menos un estorbo para los niños del país, escribió sus ya mencionadas fábulas («y otras composiciones») y, sobre todo, sus *Diálogos basco-castellanos para las escuelas de primeras letras de Guipúzcoa*, ambos en 1842. Esta es la versión guipuzcoana que usó Bonaparte, y fue puesta en los otros tres dialectos por Uriarte, Duvoisin e Inchauspe. A los colaboradores, eclesiásticos en su gran mayoría, se les confiaron traducciones de dos clases, según se tratara de variedades literarias o no literarias de la lengua, es decir, de lo que en la terminología soviética serían escritas/no escritas. En las últimas se trataba de reflejar el habla comarcal (mejor, local) con la mayor fidelidad posible; en las primeras, de seguir normas ya fijadas en el uso escrito. Los cuatro dialectos literarios son los ya mencionados en los *Diálogos* y fueron descritos por Campión, conforme a Bonaparte, en su *Gramática* de 1884.

De entre ellos el Príncipe distinguió, sin embargo, los dos centrales, guipuzcoano y labortano, a los que hizo traducir la Biblia completa. La labortana del capitán Duvoisin se publicó íntegra; no así la guipuzcoana que fue traducida por el padre Uriarte, traductor al vizcaíno (era de Arrancudiaga) de los *Diálogos*. El original se conserva.

En otras palabras, cualquiera podía hacerlo con tal de conocer las normas del dialecto en cuestión. Lo espinoso del problema consistía en la posible pluralidad de normas. En el caso del vizcaíno el príncipe se decidió, en su *Verbe*, etc., por Moguel contra Añibarro, decisión que tuvo consecuencias. Estas fueron más manifiestas todavía en el caso del guipuzcoano, en el que se eligió a Lardizabal que, aun siendo nacido en Zaldibia, escribió en la len-

gua del Beterri, la zona oriental, conforme a la enseñanza de Larramendi, y no a Aguirre, más fiel a su habla comarcal. Esta preferencia ha terminado por manifestarse en la forma unificada actual de la lengua. Por citar a alguno de los muchos cultivadores del verso, se puede empezar por Jean-Martin Hiribarren, que es autor de un diccionario inédito, que no goza de buena fama (en todo caso, no tan buena como el también manuscrito de Harriet) y de *Escuaraz eguia*, 1858, tratado apolo-gético basado en la comparación entre religiones. Pero se le recuerda más bien por el poema *Escaldunac*, 1853, que mezcla la épica con los ecos de sociedad. Razones formales más que nada obligan a considerarlo como precursor de tendencias posteriores, por su afán de concisión, conseguido por el empleo de escuetas fórmulas. José M.<sup>a</sup> Iparraguirre (1820-1881), hombre de vida agitada (y «difícilmente ejemplar», según Félix Urabayen), fue cantor, bersolari y poeta: algunas de sus composiciones siguen vivas en la memoria de la gente. Con todo, lo que le dio renombre y motivo su expulsión del país fue el *Gernika-ko arbola* que, desde el momento en que lo cantó en 1851 en un café de la Red de San Luis, se convirtió en el himno de los vascos, vivieran donde vivieran. Emigró a América, de donde no regresó hasta 1878. Dos poetas, de gustos y formación muy distintos, destacan por su calidad excepcional. El donostiarra Indalecio Bizcarrondo, «Vilinch» (1831-1876), bersolari de ciudad, no se dejó malear por las lecturas que amigos más instruidos le ofrecían: su versificación, nada vacilante, sigue módulos tradicionales. La pasión, cuya hondura no vela ningún pudor, y la sátira, alegre y desenfadada en apariencia, van insinuadas en una envoltura de humor tierno-amargo que unifica lo que parece contrapuesto.

Jean-Baptiste Elissamburu (1828-1891) había recibido una buena formación humanística en Larressore, seminario al que también acudían estudiantes de Segunda Enseñanza sin vocación para el sacerdocio; alcanzó luego el grado de capitán en el ejército imperial. Versificador de extre-

ma habilidad y dueño absoluto de la lengua, escribió abundantes poemas que van de lo sentimental, más nostálgico y melancólico que desesperado, al goce epicúreo y al verso satírico, dentro de la más neta vena popular. Es autor de *Piarres Adame* (1888), breve conato narrativo, empezado bastante antes y nunca continuado, novela abierta como los *Pickwick Papers* (o, si se quiere, como el *Quijote*), relato con narraciones intercaladas. No llegó a ningún fin, que no tenía, pero pudo haberse prolongado bastante más. En todo caso, esta introducción, por el dominio del lenguaje y de la técnica, es el fruto malogrado en un género donde la lengua no ha dado demasiado de sí.

## EL ÚLTIMO CUARTO DEL SIGLO XIX

Hay dos años que abren este período, distintos a uno y otro lado del Bidasoa: 1870 y 1879. La Tercera República francesa abre un largo período de disputas y luchas en torno a lo que, como símbolo exterior, podemos llamar la legitimidad de esa forma de gobierno. Por obra de propagandista como el otro Elissamburu, Frère Innocentius, la impugnación fue violenta, a menudo injuriosa, y no faltaba gente que, aun después del *Ralliement*, siguiera siendo legitimista (o bonapartista).

En el aspecto que nos concierne, esto provoca la aparición de publicaciones periódicas: el mismo hecho se produjo en 1848, aunque fue, por razones comprensibles, de corta duración. Los *Annales de la Propagation de la Foi* aparecen en vasco desde 1877, con Abbadie, Joannateguy, Landerretche, y en 1887, en respuesta al efímero *Le Réveil Basque*, nace el semanario *Eskualduna*, primero bilingüe, por iniciativa del prohombre Louis Etcheverry, bonapartista por lo que dicen. Ese periódico, en cuya dirección se hizo tan conocido Jean Hiriart-Urruty (1859-1915), sobrevivió a la ocupación, pero no sin cambio de nombre a la liberación. Conviene

señalar que la influencia del clero —y de la (extrema) derecha política— pesó mucho más entre los vascos de Francia que entre nosotros, al menos hasta años muy recientes.

1876 representaba un cambio, aunque muy diferente por razones notorias. Las medidas que van unidas al nombre de Cánovas, provocan una amplia y profunda reacción. Los que siguieron el sendero de la guerra y los que le prestaron aliento están desengañados en buena medida; sus adversarios, que van desde los liberales moderados hasta los republicanos federalistas, aprecian cada vez más los valores que encarnaban, entre otros, las instituciones tradicionales. Hay entonces quien cree —y Campión es posiblemente el ejemplo más patente— que queda abierta una nueva vía, euskarista a secas, para defender los intereses del país sin mezclarlos en los ajenos. Hay una poesía de Arrese-Beitia que expresa esto con literalidad, precisamente al principio de este período.

Esta vía no resultó practicable, hasta decenios después. Se eligió, pues, la vía cultural, en proporciones todavía modestas. Desde 1878 hasta 1883 aparece en Pamplona la *Revista éuskara*, órgano de la Asociación éuskara de Navarra; en Vitoria, Fermín Herrán dirige la fugaz *Revista de las provincias éuskaras* (1878-79) y publicó luego en Bilbao su Biblioteca bascongada, 62 volúmenes entre 1896 y 1901. También en Bilbao aparece el proyecto de creación de una Academia de la Lengua Vasca, 1886, redactado por Arístides de Artiñano. *Eskualzaleen biltzarra*, entidad que subsiste todavía y cuyo primer secretario fue el abate Landerretche, nace ya dentro de nuestro siglo.

Por lo que se refiere a la lengua, el gran promotor fue José Manterola (1849-1884), profesor del Instituto donostiarra, depuesto por su protesta contra la ley abolicionista del 21 de julio de 1876, que (con precursores como Francisque-Michel, Salaberry, etc.) publicó un *Cancionero vasco* en tres volúmenes (1877-1880), antología con notas de diversas clases, léxicos, etc., que fue en su momento y bastante después un paso de gigante.

También lo fue la creación de la revista *Euskal Erria* (1880-1918), de la que Manterola fue primer director. Esta fue la publicación en que se concedió mayor lugar a los escritos en lengua vasca, verso y prosa. De ahí había de salir, años después, el par formado por *Euskalerriaren Alde* y *Euskal Esnalea* (1911-31), dirigidas por G. Mújica.

El teatro vasco moderno nace en San Sebastián: más exactamente, la zarzuela bilingüe *Iriyarena* de Marcelino Soroa fue representada en Ciboure por un grupo de refugiados donostiarras en 1876, año en que nació allí Maurice Ravel. Con la paz se representa en San Sebastián en 1878, y no es más que la primera de varias obras. Soroa escribió también poesías y unos diálogos muy amenos. Tuvo pronto imitadores, primero en San Sebastián, luego en la provincia: José Artola, R. Illarramendi, V. Moco-roa, etc. A este teatro en que el melodrama tiene al lado (alguna vez en su interior) el disparate cómico, habría que añadir el drama musical *Pudente* (1878), con libreto de Serafín Baroja, padre de Pío, poeta campoamoriano y autor también de un drama en verso, publicado en 1882, con traducción castellana.

Toribio Alzaga (1861-1941), también donostiarra, trató de conseguir y consiguió una comedia de calidad más sostenida, sin renunciar por eso al espíritu original. Sus obras son muy numerosas y entre ellas se cuentan algunas adaptaciones (*Macbeth*, *Ramuntcho*).

Existía en el país una sucesión de escritores que trataron en la narración temas histórico-legendarios (y costumbristas), siempre en castellano. En esta línea, cuyo origen hay que buscar en Chaho, se cuentan nombres tan conocidos en su tiempo como Juan V. Araquistain, autor de *Tradiciones vasco-cántabras* (1866), una de las cuales se basa en una balada de tradición oral. En ella se halla también, por ejemplo, Antonio Trueba. Aquí encontró temas a menudo la narración y el teatro en euskara de nuestro siglo.



## LA RENOVACIÓN

A fines del siglo XIX aparecen dos personas en Bilbao que más que ningún otro cambian muchas cosas de raíz, incluso en el terreno que aquí tocamos.

El sacerdote R. M.<sup>a</sup> de Azkue (1864-1951), natural de Lequeitio, creó en 1897 el semanario *Euskalzale*, de corta vida, seguido de *Ibaizabal* (1903-1905), y ya antes había publicado su *Euskal Izkindea*, 1891, texto bilingüe que ha sido después minusvalorado sistemáticamente, a empezar por el autor. Convertido en depurador del idioma, gozó desde muy pronto de un prestigio sin competencia. Por no citar más que sus obras mayores, el *Diccionario* (1905-1906), basado en la tradición oral y en textos no experimentales, trató de borrar, con notable éxito, los elementos no auténticos, a empezar por los procedentes de Larramendi. La *Morfología vasca* (1923) es su correlato en el campo de la gramática y quedan todavía por mencionar el *Cancionero popular vasco* y *Euskal-erriaren Yakintza*, Madrid 1935-47, donde se recogen la música y la tradición oral. No tuvo demasiada fortuna con su música original (zarzuela y ópera) y sus novelas, pero esto no afectó a la solidez de su magisterio en materia de lengua.

Azkue exigía una necesidad apremiante para aceptar elementos de origen extraño, aun cuando fueran de introducción antigua; por otra parte, escarmentado acaso del camino seguido en *Euskal Izkindea*, veía con desconfianza los neologismos. Sabino de Arana Goiri, su contemporáneo (1865-1903), aceptaba lo primero, de manera todavía más radical, y por lo mismo tenía que recurrir continuamente a la creación. No obstante, estaban conformes ambos en rechazar de raíz a Larramendi, en términos tradicionales y en neologismos. De aquí el purismo que dominó hasta hace poco.

Como es natural, todos saben que Arana Goiri es conocido en primer lugar como el fundador real, en teoría y en práctica, del nacionalismo vasco. Utilizó sobre todo la que fue su primera lengua en el orden



del tiempo, pero no fue sólo un impulsor por lo que se refiere al euskara. Ha sido apreciado como versificador apasionado y rudo, pero su prosa merece mayor estimación que la que ha tenido. Es siempre un propagandista más que un escritor, que se vale con habilidad y con la necesaria violencia de cualquier argumento para rechazar nociones aceptadas por todos.

De su influencia, acentuada por algunos seguidores, se produjeron luchas que a menudo nos parecen inútiles, pero no se puede negar que de ello se sigue un aumento considerable de los límites de uso de la lengua.

De cualquier modo, el nuevo siglo trae consigo importantes, por duraderas, iniciativas culturales. En 1907 fundó don Julio de Urquijo (1871-1950), amparado en cierto modo en la autoridad de Hugo Schuchardt, la *Revista Internacional de los Estudios Vascos*. La Sociedad de Estudios Vascos de la que llegó a constituirse en órgano nació en el Congreso de Estudios Vascos de Oñate, en 1918. Al lado o dentro de ésta nace la (ahora Real) Academia de la Lengua Vasca, de la que Azkue fue director hasta su muerte.

En el Seminario Conciliar de Vitoria, que tuvo un primer papel en la renovación (depurada) de los textos religiosos y en primer lugar de los de enseñanza, desarrollaron una fructuosa actividad Manuel de Lecuona, escritor original y sistematizador de los estudios sobre literatura oral, y José Miguel de Barandiarán, etnólogo, que tuvieron muchos discípulos. De éste proceden los *Anuarios de Eusko-Folklore*, desde 1921, y los *Materiales y cuestionarios* de la misma entidad. Con esto se puede hablar ya con buenos fundamentos sobre la autenticidad y difusión de mitos, creencias, tradiciones, etc., terreno que había sido tratado a menudo con temeridad, a veces extrema.

De un intento de elevación cultural, cuyo foco fue Bilbao, que entre nosotros se ha solido llamar a veces renacimiento, es índice *Hermes, revista del País Vasco* (1917-1922), dirigida por Jesús de Sarría, en la que el vascuence tuvo por cierto poca entrada. Dentro de la misma corrien-



te habría que incluir el intento de realizar y popularizar el teatro musical. Ya se han señalado antecedentes como los de Azkue o, antes, de S. Baroja: el bersolari-poeta P. M.<sup>a</sup> Otaño compuso el libreto de la ópera *Artzai mutilla*, estrenada en Buenos Aires en 1900. Junto a la obra de Olaizola, Emeterio Arrese, Etienne Decrept, destacaron por su valor musical *Mendi-mendiyan* de Usandizaga y *Amaya*, además de *Mirentxu*, de Guridi.

La poesía es muy cultivada, como en cualquier época, y con alguna renovación formal mantiene el tono suavemente elegíaco: Elzo, Arrese ya citado, Luis de Jauregui, cuya persona y obra influyeron mucho sobre Ariztimuño. Tiene más fuerza, dentro de otra tradición, J. M. Moulier («Oxobi», 1888-1955) autor de versos profundamente sentidos y, a la vez, de fábulas (*Alegiak*, 1926), excepcionalmente originales. Entre los bersolaris, Kepa de Enbeitia representa una línea innovadora, sabiniana, frente a lo tradicional que representa mejor que nadie «Txirrita» (1860-1936).

Es difícil hacer una selección de los numerosos autores de artículos, ensayos, narraciones (de base folklórica o no), ya desde *Pachico Cherren* de Apaolaza, 1890, hábil y libre adaptación de Trueba. Baste, pues, con citar a Evaristo de Bustinza, «Kirikiñño» (1866-1929), excelente narrador en sus colecciones *Abarrak* (1918) y *Bigarrego abarrak* (1930). Y, sobre todo, porque es una figura excepcional en su medio, el médico Jean Etchepare, argentino de nacimiento (1877-1935), autor de *Buruchkak* (1910), colección de ensayos, descripciones y narraciones, mutilada durante largo tiempo por la censura inmanente, y de *Beribilez* (1934), relación de un viaje en coche por la Alta Navarra y por Guipúzcoa. Su pensamiento incisivo y la riqueza de sus pinturas del mundo interior y exterior se expresa en un estilo sobrio, casi elíptico, en su riqueza, en que la prosa adquiere una calidad que rara vez ha alcanzado en esta lengua.

En novela, género no demasiado cultivado, están José Manuel de Echeita (1842-1915), autor de *Josecho* (1909) y *Ja-*

*yotteri maittia* (1910), no demasiado leídas hoy, y Jean Barbier (1875-1931), que dejó *Piarres*, en dos volúmenes (1926, 1929), relato bien contado en el que entran también escenarios de la Gran Guerra. Esta parte es, sin embargo, de segunda mano, basado en los recuerdos de un amigo. Domingo Aguirre (1865-1920) fue reputado como el mejor: empezó por la novela histórica y siguió con *Kresala* (1906), marina situada en Ondárroa, su pueblo natal. Vino después *Garoa* («El helecho», 1912), descripción nostálgica pero no idealizada del caserío vasco, de la labranza y del pastoreo. La predilección de que gozaba de parte de mucho público ha remitido por el cambio de vida y de gustos, no se sabe hasta cuándo.

## LOS DIAS DE EUSKALTZALEAK

A finales de la dictadura de Primo de Rivera se aviva el deseo de cultivar la lengua, un tanto amortiguado por unos años. Las poesías de Heine, traducidas por J. Arregui, aparecen en 1927; la primera colección de versos de Jáuregui, en 1929. Crece el número de espectáculos teatrales y musicales, asociados a menudo: no lejos de G. de Mujica, muerto en 1931, se dan las actuaciones de «Saski-naski»... Los conatos dispersos se cristalizan en la sociedad «Euskaltzaleak», obra ante todo de José de Ariztimuño («Aitzol», 1896-1936), que hizo sus primeras armas en la revista misionaria *Gure Mixiolaria*, Victoria, desde 1924.

Sería erróneo centrar en esta entidad la totalidad de los empeños literarios en lengua vasca: en Vizcaya, por ejemplo, tenemos *Euzkeltzale-Bazkuna*, con su revista *Euzkerea*, o *Ekin*, órgano de los sacerdotes que desde 1912 publicaron *Jaungoikozale*. A su alrededor se sitúan, con todo, los certámenes anuales de poesía (desde 1930), los concursos de obras y grupos teatrales y los de bersolaris cuando se va reconociendo el valor de lo popular.

Aumenta el número y el ámbito de las publicaciones, entre las cuales hay bastantes traducciones y algunos manuales escolares. Se sigue dedicando especial atención a la música y se reponen, por ejemplo, *Txanton Piperrri* y *Amaya*. En 1933 sale a la luz la revista *Yakintza*; *Gure Herria* existía en Bayona desde 1921, año en que aparece el semanario *Argia*, que se convierte en ilustrado en los años treinta. La narrativa, aunque la inspire cierta ambición, no cuenta con títulos memorables. Lo mejor de la prosa se muestra en empresas menores: con «Larreko», Zubiri («Manezaundi»), A. Arcelus. Son de mayor empeño las traducciones: el Nuevo Testamento por el padre Olabide, *Wilhelm Tell* de Schiller por I. Goenaga, *Christmass Carol* por Arcelus, poetas románticos alemanes por P. Iraizoz, modelo de lenguaje popular en su concordia de los Evangelios. «Orixe», de quien volvemos a ocuparnos, tradujo en prosa el *Lazarillo*, *Mireio* de Mistral, las *Confesiones* de San Agustín, el Misal, los Salmos, etcétera.

La creación teatral, a pesar de la atracción que ha creado en un público bastante numeroso, no alcanza altas cotas: Avelino Barriola, que viene ya de la época anterior, Carrasquedo Olarra, Antonio María Labayen, que no interrumpió su producción por nuestra guerra. Fundó, además, la revista *Antzerti*.

Hoy se recuerdan tres nombres de esa época, aunque un cribado más fino permitiría matizar esta afirmación. Se puede empezar, en un orden arbitrario, por «Lauaxeta» (Esteban de Urquiaga, 1905-1937), prosista asiduo (diario) durante varios años sin mayor brillo, publicó dos pequeños volúmenes de poesía, que van desde unos melancólicos «paisajes interiores» a unas brevísimas notas descriptivas o narrativas, de tono muy del día, que buscan y a menudo consiguen una escueta redondez, con motivos populares o cultos. Como vizcaíno y sabiniano es el que más se aparta de los otros.

«Lizardi» (J. M.<sup>a</sup> de Aguirre, 1896-1933) fue un prosista agudo de fondo y audaz por la forma, pero equilibrado dentro de

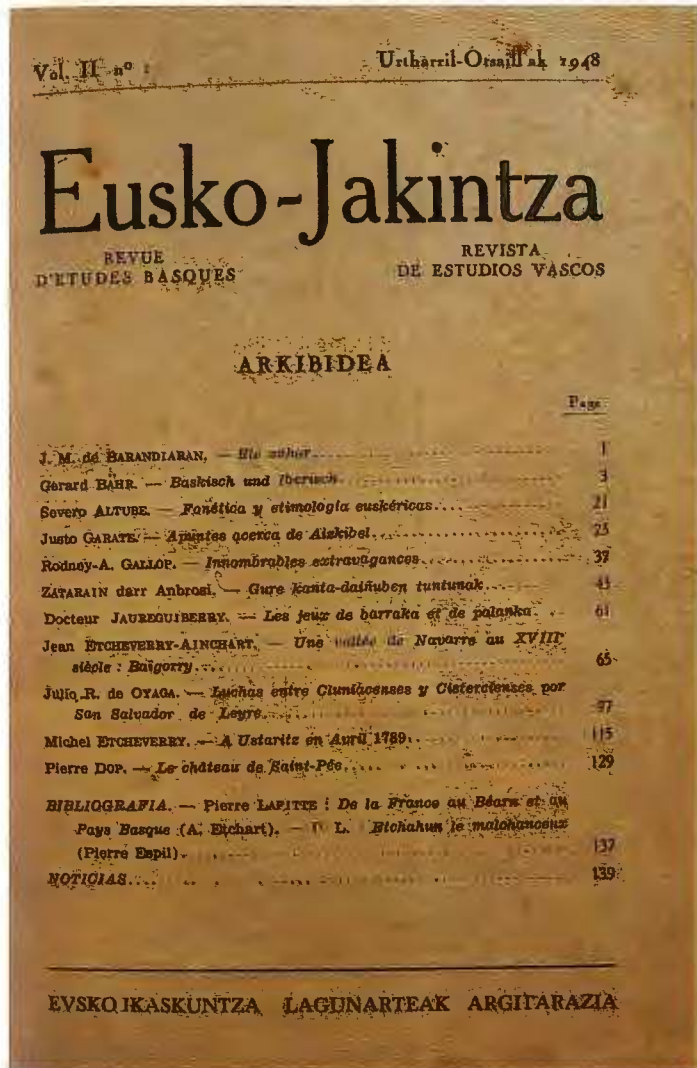
su afán renovador. Dejó también una comedia, pero se le sigue mencionando como poeta. Aun si alguno de sus poemas (los primeros, se diría) son endebles, esto no alcanza al núcleo compacto de su obra, que para algunos es la cumbre más alta de esta poesía, por lengua y estilo. Y también por la viva imagen que dejó de su mundo, hacia fuera y hacia dentro.

La obra más considerable corresponde a Nicolás de Ormaechea, «Orixe» (1888-1961). En sus traducciones ya aludidas, al igual que en sus trabajos originales, muestra un dominio total de los recursos de la lengua. Su producción de mayor volumen es el poema *Euskaldunak*, mucho más apegado a la colectividad que a los individuos, que trata de fijar un amplio cuadro, no del todo contemporáneo, de lo que se ha llamado la Euskal Herria de Vasconia. Tienen seguramente razón, con todo, quienes creen que lo mejor de su obra son los versos líricos, de inspiración mística, desparramados a lo largo de su vida. El cambio de ideas y sentimientos ha hecho, por desgracia, que hayan perdido atractivo para muchos. Esto vale aún más de *Jainkoaren billa* («En busca de Dios», 1971), exposición de las vías de acercamiento y unión, en prosa transparente.

## LA POSTGUERRA

Parece lícito usar el singular, ya que esos años no tuvieron en el País Vasco de Francia las drásticas secuelas que aquí se conocieron. Desapareció, es cierto, el semanario *Eskualduna*, pero fue para que su huella fuera seguida por *Herria*, bajo Pierre Lafitte sobre todo.

La censura española cierra todas las puertas. Se empieza a publicar fuera, primero en América. Ahí, en México, sale a la luz *Urrundik*, poesías de T. Monzón, el primer libro de esos años; su segunda colección ya aparece en Biarritz (1947). En Buenos Aires se publica *Joanixio* de J.A. Irazusta (1882-1952), buena novela de la



emigración anterior (1946), seguida de otra en 1950; José Eizaguirre, también de Tolosa ya había dado allí a la luz *Ekaitz-pean*, 1948. El misal preparado por «Orixe» se imprime en Tours, 1949. Martín de Ugalde continúa en América, no sin motivo, con *Iltzalleak* (Caracas, 1961). Entre nosotros, la reedición de *Pernando Amezketarra* de G. Mujica, innocua reunión de anécdotas, es de 1948. El poema *Arantzazu*, renovador no sólo por fecha, aparece en 1949; su autor, Salvatore Michelena, publica en Bayona un libro en torno a Unamuno en 1958, y sus ensayos dramáticos son póstumos por necesidad. *Euskaldunak* de «Orixe», que se creyó

perdido, no ve la luz hasta 1950. En 1952 empieza a aparecer regularmente la colección literaria «Kuliska» de Ixtaropena en Zarauz.

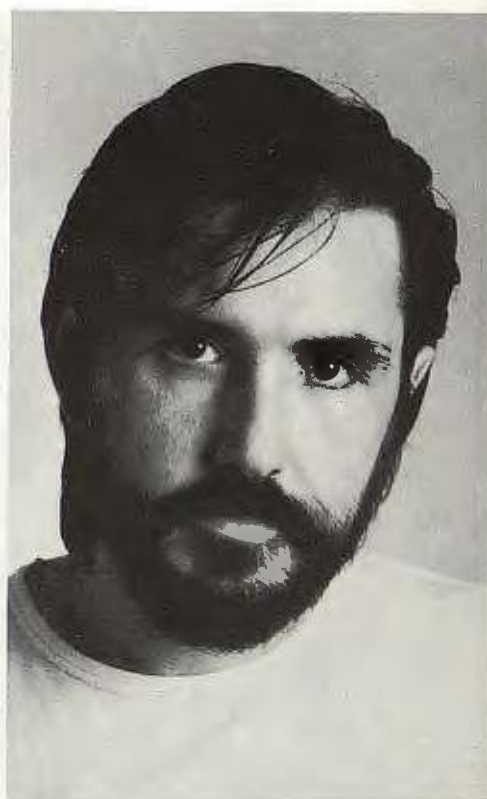
Naturalmente, las vías son más escabrosas para las publicaciones periódicas. Tendríamos primero *Gernika*, entre Argentina y Labort, revista trilingüe dirigida por I. Fagoaga donde ya aparecen gentes nuevas (Mirande, Krutwig, etc.) con opiniones inconformistas. Sólo en euskara, *Euzko-Gogoa* (1950), de J. Zaitegui, poeta y erudito, exegeta y traductor: colaboran ahí «Orixe», Ibiñagabeitia y escritores viejos y nuevos. *Egan*, bilingüe (se abre con «Poemas para el hombre» de Blas de Ote-

ro) desde 1948, se reduce a lo vasco en 1954. Sigue *Olerti*, revista de poesía autorizada o no, dirigida por el poeta carmelita S. Onaindia, entre 1959 y 1969. En centros de la Iglesia, que se ve obligada a conceder una cierta protección a lo propio, surgen publicaciones periódicas de corta duración por lo general. *Jakin* es la primera excepción, pero ya entonces Aranzazu era probablemente el centro más activo de promoción de la lengua. La poesía sigue, con altibajos de calidad, las tendencias anteriores: recordemos que «Orixe» sigue vivo y activo. Por no incurrir en omisiones tan inevitables como imperdonables, solamente se citarán dos

24. Barandiarán y Maluquer de Motes en Monleón (Salamanca). 1956

26. Ramón Saizarbitoria

25. Gabriel Aresti



nombres: Xavier Diharce «Iratzeder» (n. 1920), poeta de nivel sostenido que se ha mantenido fiel a su labortano natal, y Nemesio de Echaniz (n. 1899), de obra muy amplia (teatro, relato tradicional o innovador, etc.), pero que sobresale por su poesía, acaso no lo bastante conocida. Fue también en cierto modo el introductor de una *nova cançó* que se volvió más afín a la de lenguas vecinas con Michel Labéguerie y luego muchos otros.

Jon Mirande (1827-72), figura polémica en varios sentidos, es posiblemente, con Elissamburu, uno de los maestros de la versificación vasca, sin que esto signifique menospreciar el contenido. Escribió prosa abundante (ensayos, cuentos, una *nouvelle*: *Haur besoetakoa*) y fue, lo mismo que en verso, traductor impecable. Sin estudios superiores, tenía una cultura excepcional, sobre todo en lenguas y literaturas. Como este suletino, el bilbaíno Gabriel Aresti (1933-75) es conocido primero por su poesía. Su fama quedó confirmada por *Maldan behera*, poema de oscuras profun-

didades bajo una superficie transparente; después, *Harri eta Herri* y sus secuelas postergan lo personal a lo colectivo, dentro de direcciones conocidas. Su obra en prosa no es tampoco breve, aunque sí conflictiva a menudo: teatro, novela (y teatro-novela) un tanto tremendista. Sus cuentos, no muchos, acaso den idea más clara de las obsesiones del autor.

Es algo anterior J. L. Álvarez Empananza («Txillardegi», n. 1929) quien, con su novela *Leturiaren egunkari ezkutua* («El diario secreto de Leturia», 1957), envuelta en una atmósfera existencialista, eligió un sendero nuevo por aquí. La primera impresión se confirma con *Peru Leartzako y Elsa Scheelen*. Ha escrito además ensayos, aparte de estudios lingüísticos. Su último libro, *Haizeaz bestaldetik* (1979), lo mejor acaso por el estilo de su obra, es más bien un poema (enigmáticamente) simbólico en prosa.

Como Mirande y Aresti, F. Krutwig no se parece, ni por medio ni por formación, a lo que ha sido usual en esta literatura.

Ha publicado mucho por lo menos en dos lenguas: de la lírica a la novela (donde ahora está dedicado a una empresa digna de R. Martin du Gard), con un amplio paréntesis científico-filosófico sobre político.

Ha sido probablemente el primero en buscar con eficacia una forma unificada de vasco escrito. Esta fue una de las dos empresas fundamentales que no tuvieron buen suceso, hacia 1920 y 1930 por ejemplo: la otra fue la Universidad. Ahora, la empresa que él propugnó ha ido adelante, aunque no del todo por las vías propuestas, desde los acuerdos de la Academia en 1968, con rapidez más bien sorprendente. En lo literario, esto fue más bien una rémora al principio; añádase que la urgente necesidad de textos utilitarios ha ido en detrimento de los otros. Por otra parte, los beneficios que podrían esperarse de movimiento contraculturales son dudosos cuando lo cultural no es más que una delgada costra que no acaba de consolidarse. La lírica no ha dejado de ser el campo



cultivado con predilección, lo que impide hacer una selección razonable de nombres dentro de un espacio estrechamente acotado. Muchos, además, que empezaron como poetas se han dedicado después a otros campos. Así Telesforo Monzón empezó como poeta (y orador), fue autor (y actor) teatral en una línea tradicional por los años treinta, y ha sido el más conocido productor de lírica coral, política, de muy amplia divulgación.

José Azurmendi alcanzó nombre primero como poeta, pero como ensayista y comentarista tiene después una obra de volumen y amplitud nada común. En el terre-

no del ensayo es inevitable mencionar los nombres de E. Salaberry y P. Lafitte, fallecidos no hace mucho. Lafitte tuvo además una decisiva influencia en el tipo de la lengua escrita.

El teatro, aunque pobre, cuenta con Pierre Larzabal (n. 1915) que, desde comienzos humildes pero siempre hábiles, ha llegado a obras excelentes, que van desde la farsa hasta la tragedia. Por haber compartido algunos temas, recuerda a Jon Echaide, novelista de prosa vigorosa que cuenta con una obra abundante.

Aquí, en la narración, sí que la lista podría tender a ser completa, pero baste con

señalar que, después de anteriores como Basterrechea y Loidi, y delante de posteriores como A. Lerchundi y J.A. Arrieta, Ramón Saizarbitoria tiene, por singularizar, una novela breve y acabada: *Cien metros* en la traducción castellana. Y sería imperdonable la omisión de Mikel Zarate (1833-82), cuya prosa mantiene, por no hablar del verso, una calidad sorprendente. Para decir algo sobre lo último que se ha escrito y escribe haría falta que, quien sólo podría ser apostador, hiciera de profeta. Merece al menos salvarse de la omisión por sus narraciones excepcionales el nombre de Bernardo Atxaga.



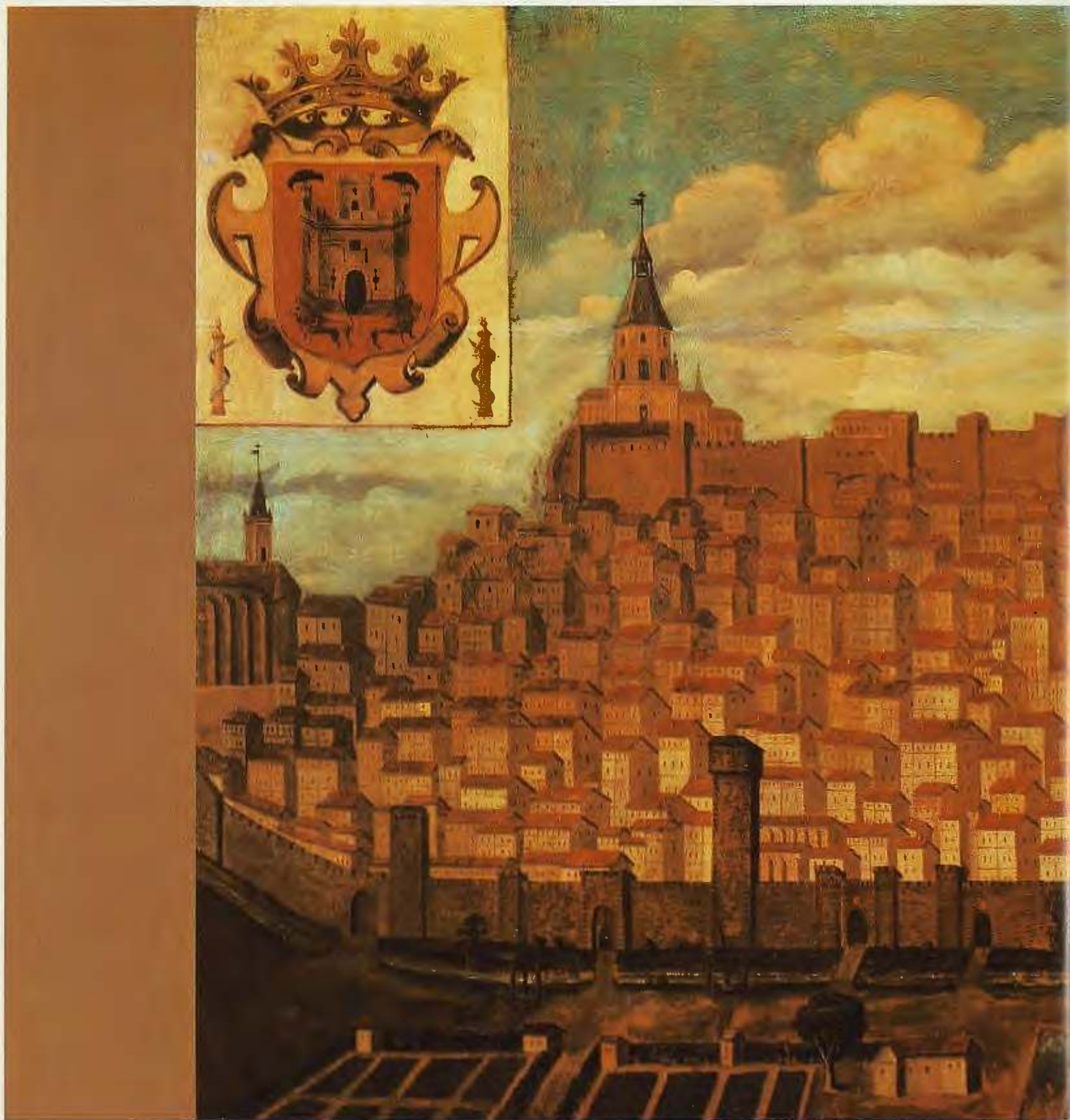
# INTRODUCCION LITERARIA

II. LITERATURA EN LENGUA ESPAÑOLA

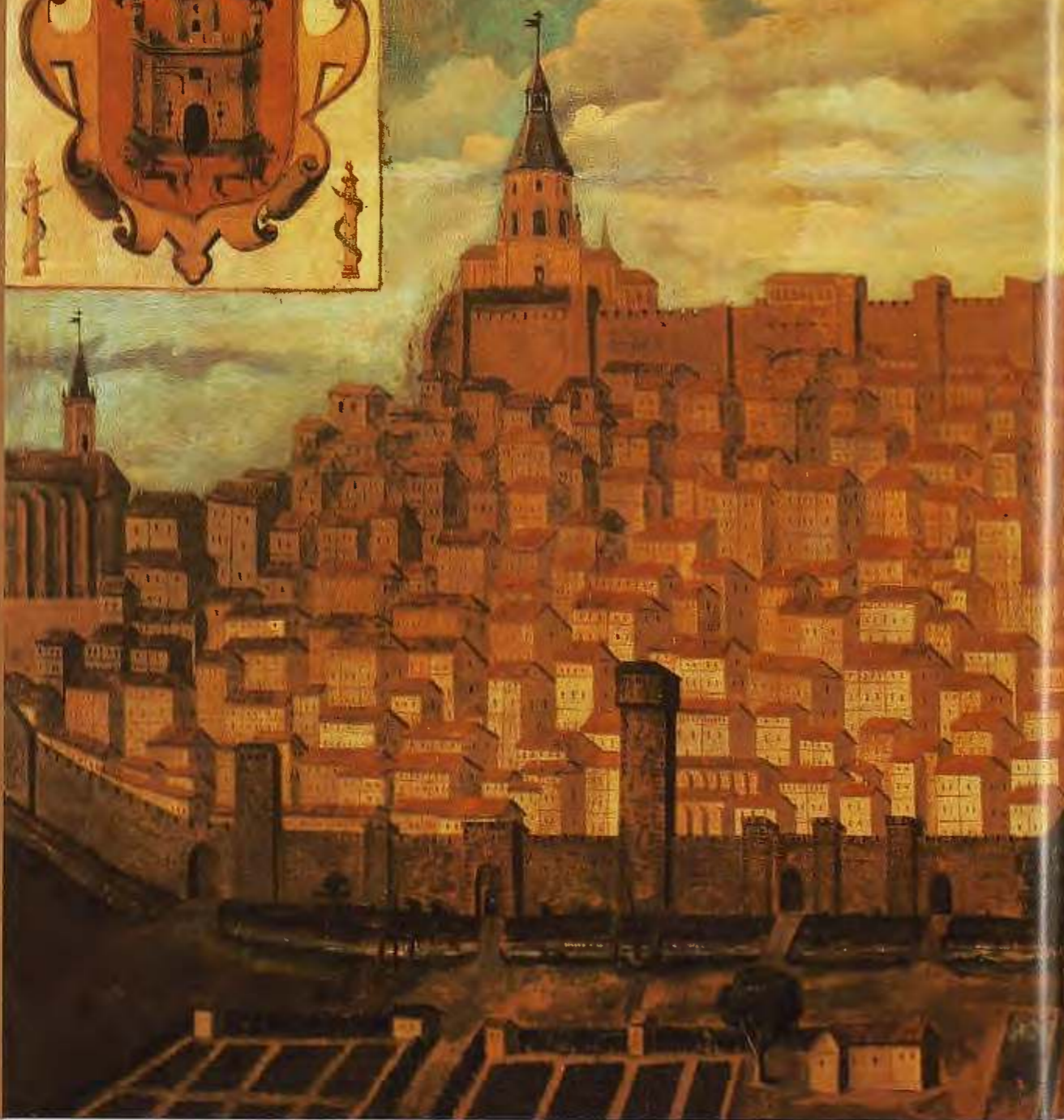
Elías Amézaga

*Licenciado en Derecho por la Universidad de Oviedo  
Profesor mercantil*





1. Vitoria en el siglo XVII. Copia de un cuadro anónimo



Explicacion.

A Puerta de S. <sup>a</sup> Clara.	M. Ospital de Santiago.
B. Puerta de la Herencia.	N. Convento de S. <sup>a</sup> Fran.
C. Puerta de S. <sup>a</sup> Pedro.	O. Casa Abadía de la Ciudad.
D. Puerta de Auribia.	V. Plaza mayor.
E. Puerta de Alfaba.	R. Puente mayor.
F. Iglesia mayor de S. <sup>a</sup> Maria.	S. Puente de Triana.
G. Convento de S. <sup>a</sup> Domingo.	T. Convento de S. <sup>a</sup> Antonia.
H. Parroquia de S. <sup>a</sup> Muel.	J. Convento de S. <sup>a</sup> Clara.
X. Corral de la Ciudad.	N. Parroquia de S. <sup>a</sup> Pedro.
L. Parroquia de S. <sup>a</sup> Vincente.	Z. Casa de la Sociedad.
1. Rio Zupardiel.	S. La Ala (puerto).
2. Alberca.	El Ranal.





## DE ENTRADA

Dos palabras. Artistas fueron los pioneros que se ocuparon del devenir de los pueblos. El que suscribe más que un historiador es un escritor que, por pudor, no va a figurar en este resumen. Con pretensiones de humanista.

La segunda palabra, que se siente vasco, y por más que procure distanciarse del tema como un intérprete de Brecht, no lo consigue del todo. Confesándolo nadie se llamará a engaño. Podrá achacársele una cierta inclinación acientífica, pero nada más. Puesto ya el lector de sobreaviso reconozca como positiva tal aportación, ya que de lo que se trata en nuestro resumen es de invitar a identificarse con una cultura literaria hasta hoy tan desconocida.

¿Letras vascas de manifestación española? Una pregunta con un sin fin de réplicas. Según desde el ángulo que se la contemple. Yo mismo hice varios estudios del tema, desconectándolos uno de otro, pro-

curando no copiarme, lo que significa que el campo en cuestión sigue en barbecho. Abonémoslo hoy para otras floraciones críticas en el porvenir.

En principio, y hasta donde me llegó el tiempo, extraje mis fichas acumuladas a través de años y viajes por bibliotecas, y me puse a examinar con esmero.

Y con precaución. Es prematuro para emitir juicios de valor. No oso extraer conclusiones o esbozar una literatura comparada por tratarse de sujetos bilingües y aún trilingües, o estructurar una serie de características con referencia al escritor vasco en español, una personalidad literaria en que los indicios apuntan a que todavía resta mucho por hacer. ¿Se le distinguiría por su índole específica? ¿Forma un conjunto más o menos homogéneo? Veremos más adelante.

De entrada, no.

## DE CULTURA ESCRITA

La salvación de los pueblos radica en parte en su instrucción ecuménica, en la búsqueda de objetivos puramente humanos; su victoria, no sobre el demonio, el mundo y la carne, sino en algo más simple, en la profundización del entendimiento entre los hombres y los pueblos, en mejoras sociales de toda índole, el descubrimiento de nuevas órbitas y la prolongación de la vida humana.

La instrucción es una parte de la cultura. No enteramente la cultura. Este término, tan vasto e indefinible es o debe ser una transmutación de la naturaleza por el espíritu, un dar sentido a los objetos. Si no sirviera para mejorar al hombre de poco valdría, y mejorarlo es dominar la naturaleza, ir arrancando parcelas de su verdad a la que hasta hoy por inexplorado atribuíamos a Dios. La cultura va ganando a cada paso victorias que renuevan sus perspectivas.

Hay una cultura previa a la escrita, la oral, propia de civilizaciones antiguas. Esta es una de las peculiaridades del pueblo vasco. Ahí se desarrolló su arte al aire libre frente al pueblo y a su altura sapiencial o por debajo, poniéndole por juez de su hechura casi infantil. Presumiblemente tales culturas primigenias son las últimas en llegar a la escritura, base de toda literatura. Escribir equivale a dialogar. Y dialogar a voluntad de entendimiento con el lector. Con uno mismo. Aproximación de posturas que, hasta que se las ve impresas, es como si se las llevara el viento.

Las letras vascas se lo han dicho todo de viva voz. Una voz que por lanzarse de lo alto y entre límites cortos llegó al último confín. El día que el vasco asió una pluma por primera vez fue para inscribir una leyenda en una estela funeraria (argizaola), traducir el balbuceo de un naciente castellano, defender sus creencias, o poner una parte de su ley vieja por escrito para que la conociera la monarquía próxima con la cual se estaba en trance de pactar. Luego vendrían los escarceos literarios, pero eso ya mucho más tarde.

## LAS FUENTES

El vasco se manifiesta en tres idiomas. Goza fama de que no le gusta escribir en ninguno de los tres. Se le concibe como marino, colonizador, sochantre, secretario incluso, no como escritor. Adentrándose en su modo de ser desmiéntese tal hipótesis. Escribe. A ratos. Y como es tímido, le cuesta publicar. También escribe cuando está en vena. En las efemérides en la plaza pública. O no escribe. Improvisa más bien. Si quisiera dejar constancia de su ejecutoria sus obras perderían espontaneidad, atento a buscar en ellas una motivación más o menos plausible, que de cualquier guisa sustraiga en parte el placer momentáneo que las dieron el ser. Se inspira en español, menos en francés por ser menos los vascos del norte, o en euskara, por diversas vicisitudes, sin olvi-

dar la disglosia y persecución de los centros del poder, y para descrédito del propio indígena, su despreocupación primero para aprenderlo, y ulteriormente para extenderlo por el mundo. Para darnos una idea aproximativa provisional señálese que escribe en castellano más que el catalán o el gallego, un 75 %, de un 12 al 16 % en euskera y el resto en francés.

De todo. De religión, de leyes, de alta política, de números, de historia, de música, de arte, de filosofía, de foralidad, y sobre todo, de un tiempo a esta parte fomenta vascoología, término felizmente acuñado por Barandiarán, que desentraña, ordena esa balumba de saberes propios de una comunidad tan singular y necesitada de ponerlos a disposición del estudioso. Lo que sí cabe cuestionar si en tal exégesis le llegó el turno a las letras. Y aquí sí pondría una gran interrogación. Lo hace con premura. O tardíamente en el tiempo. O con tanta licencia que asombra. Se permite salirse de cauces, no ir con la época en gustos y modas. Idea términos. Incorpora los vernáculos. Presume de incorrecta sintaxis. Históricamente se cree práctico, y como tal, a sus ojos aparece el hecho literario como menos práctico. Literatura igual a pérdida de tiempo, contemplación de obra artística similar a diversión, pasatiempo.

Disciplina ésta, en consecuencia, a explorar. A medias o mixtión de varias. Sin una identidad literaria enteramente definida. En las áreas bibliográficas sólo se ensayaron mínimos estudios, incursiones tímidas, acríticas, parcelarias y muy concretas, artículos de circunstancias, ligeros textos fragmentarios o referentes a una sola de las tres lenguas. De casi recientes fechas, artículos de Zuazagoitia, Quadra Salcedo o Carmelo Echegaray, un folleto de Becerro de Bengoa de 1900, otro más de 1915 en Euskalerraren Alde con la firma bibliográfica de Allendesalazar.

Sobre la literatura vasca con visión de filólogo, de un Villasante o Michelena. Del español histórico-literario vacío absoluto, y a la espera de un profesional de la crítica, mis estudios relativamente recientes en la editorial Taurus y en la multinacional

Orgaz con referencia a las letras euskéricas, y ya por el tercer tomo de *Los vascos que escribieron en castellano*, así como el presente resumen circunscrito a los vascogados, es decir, a los de Álava, Guipúzcoa y Vizcaya.

Pocas posibilidad de emprender un examen en profundidad en el reducido espacio concedido a la materia en un texto de conjunto. Me limitaré a enmarcarla. Ajustar los límites a lo estrictamente literario. Como bautista del tema a ver los perfiles en relieve, las notas diferenciales si las tiene, puntuar corrientes de pensamiento, ver en cuáles asoma una pluma vasca, a sugerencias de contacto en influencias recíprocas con las letras hispánicas, sacar a luz algunos nombres.

Muy consolador disponerse a presentarlo en un foro del prestigio de la Fundación con rango de marco universitario, glosándolo entre artistas en la confianza de que tal literatura cultural más que cultura literaria invite a más de uno a profundizar sus estudios utilizando el presente esquema.

## LOS TIEMPOS

¿Cómo es el vasco? Individualista. De vida agreste. Independiente. Acaso huraño. Infantil. Vital por encima de todo. Amante de su tradición. Respetuoso de la ley. Partícipe de una antigua democracia rural que defiende por considerarla única viable para su desarrollo. Tal fue la idea que se nos transmitió del vasco histórico.

De dónde proceda sigue siendo un arcano. Cabe entre otras la posibilidad de ser aborígen de la tierra que en la actualidad habita. Su eje gira en torno a la cordillera pirenaica, su ámbito fue estrechándose en el curso de las edades. En lo que muchos están de acuerdo en que se le estudió en la prehistoria. En ella vivió harto solitario. Para más de uno fue uno de sus protagonistas. Protagonismo que luego abandonará en la historia. Sus restos se conservan como testimonio de una cultura milenaria.

Pictográfica. Hecha en piedra su primera escritura. Barandiarán descubre al hombre cromagnon al sur de Europa hace 40.000 años. Más modestamente sábase que del período eneolítico (2500 años antes de C.) se conservan monumentos; ésta su antigüedad va a marcar al vasco durante siglos. Defendiéndola procurará conservar su personalidad pastoril, su régimen de vida aislada, tan diferente a la de sus proximidades geográficas. Opuesto a mezclas, a invasiones milites de romanos, godos, árabes o galos. Que probablemente no ambicionaran sus rudos riscos pero querían cruzarlos a pesar de sus naturales. De ahí la continua zozobra en que debió desenvolverse su actividad de ser humano en medio de una vecindad hostil, en muchas épocas en pie de guerra, lo que supuso un aislamiento y aún desentización a la larga que obstaculizaría el desarrollo normal de su cultura escrita. Lo que la fuerza no redujo fue inicialmente minándose por el pacto con el sur, borrándose después con la irrupción del cosmos industrializado. Desde entonces a girones van agrietándose sus estructuras de tradicional arraigo de carácter político, económico y cultural.

Y es precisamente a partir del siglo de las luces cuando cabe establecer un balance sólido de sus realizaciones en el área literaria. Va a permanecer en su propio suelo, estabilizar su situación y como observador de lo vasco a fijarse en su paisaje, en su entorno, dirigiéndose a los de su sangre, a compartir con él sus inquietudes y en ocasiones a ir delante de los otros en sus aspiraciones a modo de guía espiritual. Va a potenciar esa literatura industrial o la literatura política como pocos. A sentir la necesidad de darse a conocer al mundo como profesional de la pluma.

## PLUMA DE VASCO

Es uno de los últimos pueblos, sin duda, que llega a la cultura del libro. El libro es antes que nada un testimonio del pasado.

Después puede ser bello o feo en su sentido ático, fijarse en otras características como la docencia o la utilidad o la diversión, o el simple juego de una fantasía con ganas de volar. Los del arte por el arte o perfeccionistas del estilo como el grupo del Lyon d'Or, y los otros, aquellos para los que libro y literatura en concreto deben reflejar algo más.

Más que la vocación, en general, por encima de cualquier otra presunción de tipo honorífico o mercantil, muévele al autor vasco (cualquiera de los tres idiomas que utilice) su autoafirmación y su verdad. Ante un dislate, una incomprensión o un cliché gastado que quiere hacerse pasar por auténtico, grita: basta. Y empuña la pluma para defender una causa: la religión, la política, las costumbres, el árbol de Guernica, en suma su identidad. Hay un defensor de la lengua, otro de los fueros, otro de su libertad ingénita, y cada uno de ellos promueve legión. Y si cabe una clasificación por tendencias artísticas en el resto de las literaturas, aquí se reduce a la temática. El escritor intuye que va a ser coyuntural, hasta efímero, que lo suyo es un pasar desapercibido para el lector de arte, resignándose a ser degustado y hasta compartido en la opinión por los suyos, es decir, su pueblo. Juan Venancio Arquistain escribe a mediados del pasado siglo, animando a que cada cual aporte su grano en su especialidad, para ponerse al compás de la crítica moderna. Unamuno diría a principios de siglo que la literatura no puede ser en parte alguna, y menos en España, labor de mera contemplación.<sup>1</sup>

## GUÍAS CULTURALES

De Ignacio de Loyola a nuestros días los jesuitas influyen en el pueblo vasco. Con su religión, su praxis casuística, la sobriedad de su arte, su género de vida, sus ejercicios espirituales. Educan una buena parte de su juventud. En euskara destacan autores como Kardaberanz y Mendiburu, en euskara y español, Manuel de Larra-

mendi, (Andoaín, 1690-Loyola, 1766), ideólogo que configura las fronteras de una etnicidad vasca y abre una nueva era al desarrollo del idioma.

O por distracción o malévolamente por propugnar los valores de la cultura autóctona, lo cierto es que las letras hispánicas olvidan a un Larramendi que defiende el vascuence como una de las lenguas más antiguas de la península, presumiblemente de Europa, no bárbara como se la consideró en su tiempo. Pudo hacerse oír por ser catedrático de Teología en el Colegio y Universidad de Salamanca y confesor de la viuda de Carlos III. Pasó a la historia como redescubridor de la poesía euskaldún. En 1719 editó en Salamanca *Arte de la lengua bascongada*; más tarde, un diccionario trilingüe (español-vasco-latino). Su *Corografía o descripción general de la muy noble Provincia de Guipúzcoa* así como sus *Cartas* se conocieron después de su muerte.

Gabriel de Henao (1611-1704), hijo de Valladolid, maestro de Escritura Sagrada en el Colegio de Salamanca, «hombre extraordinario y de los más eminentes de su siglo por sus talentos y tesoros de erudición»,<sup>2</sup> firmante de varios textos en latín y de la voluminosa *Averiguaciones de las antigüedades de Cantabria* (1689-91) que compone en honor a su fundador y como base para futuras investigaciones históricas, redactándola con sencillez: «Uso estilo corriente y sin afectación, haciendo mayor cuidado en buscar lo que he de escribir que no el modo».<sup>3</sup>

Para no alargar la nómina jesuística añado únicamente los nombres de José Vinuesa (San Sebastián, 1848 - Santander, 1905), orador sagrado, educador de la juventud, leído por Sabino de Arana y Tomás Meabe, y el sociólogo Joaquín Aspiazu, (San Sebastián, 1887 - Valladolid, 1953) profesor en Deusto de Economía y Hacienda, académico de Ciencias Morales, copioso publicista. Títulos suyos son *El derecho de propiedad en la filosofía del Derecho* (1924), *El control obrero en el aspecto cristiano* (1932), *El Estado Corporativo* (1934), *La moral del hombre de negocios* (1944).

### 3. Javier María de Munive, conde de Peñaflores

Los Caballeritos de Azcoitia con su Sociedad Bascongada de Amigos del País van a promover su gran obra, el Real y Patriótico Seminario de Vergara, creando una verdadera literatura científica. Su fundador, el conde de Peñaflores, escribe y traduce. Entre sus miembros figuran nobles, catedráticos, alto clero, Tiburcio de Aguirre, académico de la Lengua, Altuna, amigo personal de Rousseau, Juan de Escoiquiz (1762-1820), factotum por un tiempo de la monarquía, por encargo de la Sociedad traductor de *Las noches de Young* y *El paraíso perdido* de Milton, autor del poema heroico *Méjico conquistado*. Otro miembro de número fue José de Mazarredo (1745-1812), capitán general de la Armada, ministro de marina, hombre de latos conocimientos geográficos, nauta que dio a conocer *Tablas de navegación* y ordenanzas generales de la Armada. También se enrolaron en la Sociedad los fabulistas Ibáñez de Rentería y Samaniego, el vascólogo Sorreguieta. Martín Erro, que preparó su *Elogio histórico de Carlos III*.

Menéndez y Pelayo se mostró enemigo de la institución acusándola de contactos con la heterodoxia. A Valentín Foronda (Vitoria, 1751-1820), de propagar filosofía sensualista<sup>4</sup> al que empero reconoce como escritor de estilo agradable y sencillez.

En su avanzada de hombre público contribuyó como pocos a las buenas relaciones entre España y Estados Unidos y al desarrollo del pensamiento económico de su época. Sus servicios se pagaron con la ingratitud de un rey que echó por tierra la Constitución y luego desterró al diplomático. Muerto ya, las Cortes ensalzan «las luces y los talentos de este ciudadano benemérito, sus grandes trabajos en obsequio de la literatura y honor de la Nación, su infatigable celo por ilustrarla, los riesgos que en todo tiempo ha incurrido por su causa».<sup>5</sup> Pese a su pulcra pluma se desconocen, no ya sus traducciones sino sus memorias. Perteneció a la Academia de Ciencias de Burdeos y desde 1776 a la Bascongada. Algunos de sus discursos pronunciados en las Juntas Generales se



recogen en su Miscelánea. Escribió en «El Censor» un encendido elogio del Seminario de Vergara.

Casi todos los foralistas son tribunos vascos que en las Cámaras defienden con tesón digno de mejor suerte las instituciones del país. No lo fueron José María Iparraguirre (1820-1881), cantautor de su Gernikako-Arbola, ni Pedro Nobia Salcedo (Bilbao, 1790-1881), discípulo de Lista, diputado de Bilbao, que ordenó edificar la casa de Juntas de Guernica, padre de la patria, al que se memora por los cuatro densos volúmenes de su *Defensa histórica, legislativa y económica del Señorío de Vizcaya y Provincia de Álava y Guipúzcoa*. Más de un cuarto de siglo tardó en su *Diccionario bascuence-castellano* de más de 1.000 páginas, que quedó inédito. Sí fue parlamentario Vicente Mateola (San Sebastián, 1833 - Alba de Tormes, 1891), magistral de la catedral de Vitoria, político carlista, pero su celebridad le vino, no de pugnar por los Fueros sino de una enconada disputa dialéctica con

Castelar en torno a la religión. Grandilocuente, sentimental, creyente de lo que dice, producía mágicas impresiones en su auditorio. Se publicaron sus discursos tanto en las Cortes Constituyentes como sus sermones de Iglesia y varios textos sobre el carlismo, entre ellos, *Don Carlos es la civilización* (1871).

Sí lo fueron Valentín de Olano (1808-1851) célebre por un solo discurso, que aplaudió en pie la totalidad del Congreso de Diputados en 1839, recién finida la primera guerra carlista; Joaquín Barroeta Aldamar (Guetaria, 1796 - Madrid, 1865), diputado por la provincia de Guipúzcoa que renunció a ser ministro, elevado a la dignidad de padre de la provincia por sus discursos pronunciados en el Senado en defensa de las provincias y de sus Fueros; Pedro de Egaña (Vitoria, 1804-1885), ministro de Narváez, orador de altos velos, redactor de «La España», colaborador de «El semanario pintoresco». «En sus frases se notaba a veces el trazo de la garra del león». Sus discursos se publicaron entre 1865-1867; José Manuel Aguirre Miramón, (San Sebastián, 1813-1887), doctor en Derecho, catedrático en la Universidad de Zaragoza, que en 1873 esbozó un proyecto de organización foral con una república federativa; Mateo Benigno de Moraza, (Vitoria, 1817-1878), bachiller en Filosofía por Oñate, de Leyes por Valladolid, profesor en Vitoria, fiscal, inolvidable por su defensa irrefragable de los Fueros. Ajeno en absoluto a las banderías de los partidos políticos, fija únicamente su mirada en las gloriosas tradiciones de la tierra, sin esperanza de triunfo, pero seguro de la razón y la justicia de su noble misión.<sup>6</sup>

La Asociación Euskara se crea a partir de la pérdida foral, en 1878, para conservar por un lado la lengua y por otro el bienestar moral y material del país. Entre los alaveses descuellan Fermín Herrán (Salinas de Añana, 1852 - Bilbao, 1908), doctor en Derecho, editor de la Biblioteca Bascongada y de una Revista Bibliográfica editada en varios idiomas; Ricardo Becerro de Bengoa (Vitoria, 1845 - Madrid, 1902), consejero de Justicia Pública y

Agricultura, diputado, senador, periodista, fundador del semanario «El Mentirón»; Federico Baraibar (Vitoria, 1851-1918), catedrático, ateneista, traductor de Aristófanos.

Entre los vizcaínos, Fidel de Sagarmínaga (Bilbao, 1830-1894), alcalde de la villa por sufragio universal, fundador en Bilbao del diario «La Unión Vasco-Navarra» y en Madrid de «El Criterio», historiador de la foralidad; Antonio Trueba y Vicente de Arana, a los que se estudiará más adelante, y el historiador de Vizcaya, Labayru. En Guipúzcoa José Manterola (1849-1884), director de la Biblioteca Municipal donostiarra, fundador de «Euskal Erria», revista que perduraría medio siglo; Carmelo de Echegaray (Azpeitia, 1865 Guernica, 1925), cronista de las tres provincias, del que Quadra Salcedo no sabía qué considerar con más detenimiento, si su producción o su influencia en la renovación del pensamiento erudito vascongado,<sup>7</sup> autor de misceláneas, biografías y un ensayo sobre el ámbito vasco a fines de la Edad Media (1895), amén de un sinnúmero de artículos que divulgan sus letras en las publicaciones de su tiempo.

La Revista Internacional de Estudios Vascos, polígrafa publicación, agrupa en su torno a un buen grupo de científicos europeos. Su objetivo, ordenar las investigaciones vascológicas con especial dedicación al área lingüística. Sobrevivió de 1907 a la guerra civil. La fundó Julio de Urquijo (Deusto, 1871 - San Sebastián, 1952), diputado, académico de la Lengua; colaboraron en ella el padre Donostia, eminente musicólogo, Ángel Apraiz Buesa (Vitoria, 1885-1956), catedrático en Salamanca y Valladolid, secretario de la Sociedad de Estudios Vascos, propulsor de la Universidad Vasca, que vería puesta en pie el doctor Justo Gárate (Vergara, 1900) discípulo de Urquijo, colaborador en innumerables revistas, exiliado en Córdoba de Argentina desde 1937; Resurrección María de Azkue (Lequeitio, 1874 - Bilbao, 1951) académico de la Lengua, autor de un diccionario vasco español, así como de un laborioso cancionero; Telesforo de Aranzadi (Vergara, 1860 - Barcelona,

1945), arqueólogo, investigador impar de la cultura euskaldún, del que se dijo que tenía en la cabeza un tesoro de conocimientos raros y atrabiliarios;<sup>7</sup> José Miguel de Barandiarán (Ataun, 1890), etnógrafo y prehistoriador, patriarca de la cultura vasca, fundador del Anuario de Eusko-Folklore, cuya obra va completándose por el tomo 23, autor de *Breve historia del hombre primitivo* (1933), *El mundo en la mente popular vasca* (1960), *Diccionario ilustrado de la Mitología Vasca* (1972); Luís de Eleizalde (1873 - 1923), político, lexicógrafo, autor en la revista de las *Listas alfabéticas de voces toponímicas vascas*, y aparte *Raza, lengua y naciones vascas* (1911) y los cuadros novelescos de *Landíbar* (1912); Juan Carlos Guerra (Mondragón, 1860-1941), geneólogo; Manuel Lecuona (Oyarzun, 1894), fundador de la Academia Kardaberanz, conocido por su *Literatura oral vasca*, (1964) y *Arte Vasco* (1982); Nicolás Ormaechea, Orixe (Oreja, 1888 - Añorga, 1961), que apunta en la revista la conveniencia de la unificación del lenguaje literario vasco. En una segunda época dirige la revista Julio Caro Baroja y colabora en ella Luis Michelena. En la revista «Hermes», fundada por Jesús Sarría (La Habana, 1887 - Bilbao, 1922), escritor político que se suicidó el día que ésta fracasó, colaboran Eduardo de Landeta (1862-1957), teórico de un nacionalismo moderado, especialista en educación infantil; Mourlane Michelena (Irún 1885 Madrid, 1955), que fundó «La Noche» en Bilbao, dirigió entre otros el diario «Arriba» de Madrid, Ramiro de Maeztu (Vitoria, 1875 - Madrid, 1936), periodista, conferenciante, viajero por Europa y América, embajador, idealista sin límites, mártir sin querer de una idea, y desde entonces personaje mítico; y como figura señera y polivalente, Miguel de Unamuno (Bilbao, 1864 - Salamanca 1936), que estudió Filosofía y Letras en Madrid, fue catedrático de Griego desde 1901 en la Universidad de Salamanca, destituido en 1914, desterrado en 1925. Con la República participó en política y una vez más a fines de 1936 se le destituyó.

Latísima su obra. Como su figura impar.

De niño ponía voz de flauta en un coro. Y al preguntársele por qué desentonaba respondió: «¿Y cómo si no iba a hacerme notar?» Unamuno ha destacado en el ensayo, la poesía, el teatro; ha sido además un agitador de ideas, un perpétuo rebelde en la sociedad de su tiempo, un llevacontrarias por sistema con lo que mostraba un semblante nuevo a cada problema del día. Su personaje se trasluce en toda su obra. En el teatro habla su lenguaje, se agita ante las mismas cuestiones que su autor, dialoga las propias experiencias intelectuales de sus libros.

En filosofía es el primer existencialista peninsular. Su pesimismo dimana, en parte, de la pérdida de su fe de niño, ante lo que lucha desesperadamente, querámoslo o no, haciéndonos partícipes de su inquietud. Y cuando lo peor no le inspira súrjete la duda, la pregunta al vacío de la cuestión más trascendental de nuestra existencia: ¿Y después, qué?

Nos llevaría lejos examinar cada una de sus obras, calibrar por otra parte su influencia en la joven generación. Baste puntuar que es la personalidad que más tesis, artículos y libros inspiró. Habría que añadir que se advierten más en su vida que en su obra ciertos claroscuros, lagunas por colmar. Miguel de Unamuno deja sin descubrir todavía, medio siglo después de su desaparición, una serie de zonas íntimas de su personalidad. Hoy como ayer sigue pareciéndonos un tanto inexplicable.

Los galos usan el término *rare* para referirse a las cosas y *bizarre* a las personas. *Bizarre*, Unamuno. Indescifrable. Degustador de todas las frutas prohibidas de un hipotético paraíso, caminante de las sendas todas que conduzcan a la verdad, a una verdad que a veces obliga a pensar que solamente es suya.

Irrepetible. Pluma de varios tintes, plena de electricidad, -cargada de pólvora que tira a dar, de tonos acres, pasional, que no perdona. En más de una ocasión escribe por impulsos, a tenor de sus fobias. Y ahí sí que no perdona. Y arremete con furia, lo que en modo alguno le favorece y crea enemistades, como luego diré, que le siguen después de la muerte.

Complejo personaje del que más de uno apuntó que ni él mismo supo cómo era. Y él fue el primero en decirlo. Que se buscaba dentro de sí y a su alrededor, en el mundo sensible y allende el límite de los sentidos. O dicho de otra guisa: no quiso saberlo. Temía al porvenir último. Temía dejar de existir definitivamente.

Lo que sí supo es que tenía una pluma que esgrimir. Si no la meta a llegar, sí la ruta. Quizá dé rodeos, se detenga en la anécdota, se pierda en andurriales más de la cuenta pero al fin coronará la cima con una nube por donde ya se filtre un rayo de luz. No la que él quisiera. Siempre para él hay un más allá que no alcanza. Entonces llama a voces y nadie debe oírle, se enfrenta a fantasmas, retrocede, acude en súplica a su lector, a ver si alguien se interesa por él, por su destino de hombre, le encanchar el vacío de ese más allá que tanto atormentó la vida del escritor.

Fue uno y múltiple, actor nato, cambiante como el iris, intérprete de su ego, de cada una de sus criaturas de inspiración. Y fue o debió ser o quiso ser primero en todo. Y, si no primero, distinto. Si hubiera inventado una religión o fundado una bandera política quizá las defendiera de por vida. Como no fue así y se le adelantaron otros, no perdonó, permitiéndose el lujo de corregir al mismo Dios.

Fue independentista antes que Sabin, le hubiera gustado encontrarse en la situación dramática de Rizal, ser quijote y sanchito al tiempo; socialista en la época heroica, anarquizante, liberal, recordando anualmente los Sitios de Bilbao, su Bilbao de entonces, primera hora, luego, al fin, allá sería o se consideraría un desconocido. Reunió en sí la salud del cuerpo y la zozobra del alma, ser cristiano y dubitante del más allá. Existencial, clásico, iconoclasta, regenerador de generaciones del 98, repúblico en la Dictadura, el primer monárquico con la república que ayudó a traer. Dícese, incluso, cierta prueba lo atestigüa, que saludó a la rebelión como salvadora, pero rápidamente reaccionó contra la irracionalidad de los belicosos acusándoles con aquello de yenceréis pero no convenceréis.



La popularidad de Unamuno ha sido hábilmente labrada por él mismo. Dar que hablar fue lo suyo. Pero tal estridencia vendría juntamente con otros factores contribuyentes a su nombradía.

Uno, sin duda, el primigenio, ser un escritor vitalista. Cabalgar en persona como sobre un potro sobre su misma pasión de hombre. A punto de desbocarse. Con fuego, el de su sangre que sufre, en peripatético que bordea derrumbaderos. Hacer no del todo asequible su lectura, que suponga una nota de crédito para el lector que lo desentrañe. Unamuno es un hombre que piensa y hace pensar. Más que un hacedor de frases quiere ser descubridor de la cuestión vital de nuestra época y ponerla ahí sobre el tapete a ver cómo juega con ella cada cual. El escruta y después dibuja con rara habilidad a los seres humanos, especialmente cuando son creaciones de su espíritu, recorre y aún se regodea en sus miserias y contradicciones más que en sus grandezas, muy en particular en sus últimos años en que aparece

inyectado de amarguras y como desengañado de todo.

Puede criticársele, tomarle por loco, echársele al suelo, que rebota y va más arriba. Todo le favorece. La prensa para la que es noticia cuando no autor de un artículo. Sus desplantes. La persecución. Ese meterse contra casi todo. Sin olvidar su atuendo y presencia física ya impropias en aquella nuestra todavía próxima edad. Añádese su singularidad como escritor, su omnipresencia en los géneros literarios, de la poesía al ensayo, pasando por el diario íntimo y el artículo de actualidad. Nadie con tantas ideas como él. Y por eso mismo rompió moldes.

Unamuno compone con una especie de mixtión de instinto y saberes omnímodos, palpita con sonoridad en la hora presente. Es fuente de primerísima mano. Sin conocer su criterio sobre los sucesos del primer tercio de nuestra centuria, algo faltará a la investigación, un último dato, el perfil de la más osada de las opiniones. Escribe por devoción y por afición. para ganarse el pan y por notoriedad. Necesita sacar adelante una familia, —él, huérfano aún siendo padre eternamente hijo al que una madre dice de continuo, hay que ganarse la vida— y acepta cuanto le pidan, siempre y cuando, él es Unamuno, le den libertad para hacerlo.

Pero hay algo que no se ha dicho de Unamuno: que no solo escribe para que se sepa de él en vida sino después de muerto. A él le agradaría una muerte-espectáculo. Que digamos, por aquí pasó Unamuno, ésta fue su huella. Pidió además de la fama en vida la gloria eternal, si hay una gloria eternal, de la que tantas veces dudó.

¿Qué fue incomprendido? Posible. Ya dije que fue el primero en desconocerse. En comprender a su modo a los demás. Poco. A medias. Y en multitud de casos dejándose arrastrar por el resentimiento. Añádese que no se le quiso. ¿Y qué hizo él para que se le quisiera? ¿Por qué o por quién se sacrificó? ¿A quién encumbró? No vio cerca de sí. Como si le rodeara una tela de araña, no gasta una alabanza para un semejante vivo.



5. De izquierda a derecha: Serapio Mújica, Luis Elissalde, Resurrección María de Azkue, Julio de Urquijo, Pierre Lhande y Domingo de Aguirre



6. Casa natal de Ramiro de Maeztu, en Vitoria

De otros se oyen gratitudes a su maestro, aquí, la verdad, si alguien lo dice, me suena a que es más por presumir de ser discípulo que por lo que aprendiera de su cátedra, ésa cátedra que en frase de Valera se le otorgó más por su disposición a aprender griego que por lo que supiera, y en cuanto a su alemán el doctor Gárate duda mucho de su alemán.

Hay zonas oscuras que preferiría olvidar pero quizá sea el momento de preguntarse por qué ni en Bilbao ni en el País Vasco se le quiso. Y si él viviera sería el primero en reconocer que no obró como debía con los suyos, que quiso ponerse por encima de sus coterráneos.

Y si no fue elegante olvidando a compañeros de pluma vivos, fue casi sórdido llamando después de muerto alma simplísima a Sabin («El Sol», 7-VII-1931), infantiles a los nacionalistas, ilusos a los amantes de la tradición, irreales a los seguidores de Marx, ignara a la Compañía de Jesús al tiempo mismo de su expulsión. Los vascos siguen sin exculparle de sus ataques. Contra sus creencias o personas queridas o la procura de un Estatuto de Autonomía. Fueron múltiples y desconsiderados. El desprecio, la ironía no se disculpan. Y en especial su discurso de los Juegos Florales de 1901 en que vaticinó la muerte del euskara, felicitándose de que desapareciera la lengua más antigua de Europa, equivocándose, claro está, pero en realidad buscando el aplauso de fuera. No. No era ya querido en el Bilbao de su niñez. Tanto a él como a su hermano Félix se les tildaba de *chiflados* en el argot local. Se dio cuenta de que no se le quería y dejó de venir por Bilbao, su Bilbao. Gran influencia ejercieron los políticos. Sabino de Arana (1865-1903), fundador del Partido Nacionalista, autor de *Bizkaya por su Independencia* (1895), *Lecciones de ortografía del euzkera bizkaino* (1896), promotor de periódicos; el conservador Gregorio Balparda, (1874-1936), muerto trágicamente en la guerra civil; Tomás Meabe (Bilbao, 1879 - Madrid, 1915), fundador de las Juventudes Socialistas, que vive su corta vida entre cárcel y destierro, apóstol incomprendido o mártir de una

7. Miguel de Unamuno, por Joaquín Sorolla.  
Museo de Bellas Artes, Bilbao



8. Sabino Arana con su esposa



idea llevada a límites de Absoluto; Indalecio Prieto (Oviedo, 1883 - Ciudad de Méjico, 1962), que de vendedor de periódicos pasó a ministro, inspirador del socialismo a través de su periódico «El Liberal»; finalmente, Dolores Ibárruri (Gallarta, 1895), mito del Partido Comunista, ex-miembro del Politburó de Moscú, célebre por sus discursos que dio a conocer en 1969, su *Guerra y Revolución en España*, y con posterioridad sus *Memorias*. Los curas sindicalistas también han influido en la cultura del país. Y el primero de todos José Ariztimuño, Aitzol (Tolosa, 1896 - Hernani, 1936), asesinado en la

guerra, fundador de la revista «Yakintza» y el periódico «El Día», autor de *La democracia en Euzkadi*; Policarpo Larrañaga (Soraluze, 1883 - Bayona, 1956), secretario de Acción Sindical del Obispado de Vitoria, promotor del Sindicato de Trabajadores Vascos: Alberto Onaindía (Marquina, 1902), con el seudónimo del doctor Olaso, muy oído charlista de la BBC de Londres y Radio París durante la Dictadura, autor de unas memorias que aclaran varias cuestiones bélicas en litigio; Gabriel Manterola (Zeánuri, 1890-1977), editor del semanario «Ekin». Después de la guerra dos ideólogos a des-

taçar, los dos censores inmisericordes para todos los fallos de nuestra generación, los dos que han tenido que apartarse del mundo. Jorge de Oteiza (Orio, 1908), escultor, agitador permanente de la cultura vasca, para quien la recuperación de la etnia debe empezar por el espíritu. Es un bien común de los artistas que a él acuden. Ha sido mentor de las juventudes del exilio interior de la posguerra. Sus obras *Quosque tandem* y *Ejercicios espirituales en un túnel* están influyendo frontalmente en un aprender a discurrir por nuestra cuenta libre e independientemente, prescindiendo de viejos mitos para crear otros nuevos. Y

Carlos Federico Krutwig (Guecho, 1921), escritor político que pasó de ser teórico de ETA con su libro *Vasconia*, publicado en 1963 en Buenos Aires, a ser su contestatario número uno. Le critican desde el nacionalismo oficial comparándole por su estilo y lenguaje al de Hitler y Stalin. Krutwig escribe en varios idiomas y es académico de la Lengua Vasca, lo que no significa que dé un cheque en blanco al idioma unificado. Recientemente dio a conocer *Computer Shock años 2001*, que producirá nuevas polémicas. Al tiempo.

## EL TEATRO

Si trazáramos un esquema global de la literatura vasca por géneros y diéramos un inicial recorrido por ficheros de bibliotecas, observaríamos que hay una pléyade de cronistas e historiadores, de prosistas doctrinales, con ingerencia en la filosofía. Novelistas, por ejemplo, son legión y no falta el ensayista, el articulista, la pluma de Iglesia o el poeta, pero se da un vacío en lo dramático. El teatro como no sea el costumbrista carece de fuerza, no sigue una línea coherente, no halla plataformas idóneas para manifestarse. En otros términos, no hay teatro.

Su representación, y sólo esporádicamente, se da a partir del XIX. Antes, celebraciones de fiestas, incursión de compañías, poco más. Tal cultura prolifera en las metrópolis, se desarrolla cuando cesa el ruido de las armas. Lo patrocinan, al menos en Europa, monarquías colonizadoras. Con Felipe IV en España, Luis XIII y XIV en Francia, la reina virgen en las Islas Británicas, alcanza el teatro su máximo esplendor. De tales núcleos partirá la farándula a través de la geografía peninsular para volver a la Corte y refugiarse en retirada. Y así, lo que se gestó como una nueva forma de honrar a divinidades, sirvió a la dignidad y autoridad para impartir su moral, pasó a ser divertimento con sus comedias pastoriles y de enredo, encauzó el amor y los celos, «embobó a las

multitudes», y fue convirtiéndose en adormecedora de males, quimera de pobres, ilusión de jóvenes, y en el fondo, lo más doloroso, un arma más del poder, un espectáculo revalorizador de grandezas; por lo común, a punto de extinguirse. Los escritores saldrán ganando en el envite, mezclándose con los nobles en las Cortes, en las Academias. Todavía pasaría un tiempo para que los intérpretes fueran admitidos en dicha sociedad.

La prístina aproximación al teatro de tal sociedad nos la motiva uno de sus inspiradores, el condestable Lucas de Iranzo, adelantado de Enrique IV en Jaén con sus mascaradas, sus representaciones carnavalescas, y aún los autos sagrados que costeara.

En las piezas sacras medievales en que abunda el anónimo apenas si se descubre un vasco. Sí en *La Celestina*, primera obra española de talla universal. Por Menéndez y Pelayo sábese que en la *Tercera Celestina* aparece Perucho, un vizcaíno, mozo de caballos, que entona una canción en vascuence, y que por ser anterior a 1545, a Dechepare y Pantagruel, pudiera considerarse la primera de la Edad Moderna. La aportación más amplia, fruto fue de dos investigadores vascos: Fernando del Valle Lersundi, que dio a conocer la personalidad de su autor y Castro Guisasaola, que en su tesis doctoral puntualizó las fuentes de *La Celestina*.

Uno de los autores que hizo una versión de *La Celestina*, triunfador en la Corte, Antonio Hurtado de Mendoza (1586-1649), fue todo un personaje de su época, secretario de Cámara de Felipe III, de Justicia, consejero de la Inquisición. Recuérdasele aquí como artífice de una dramaturgia extensa impresa en cuatro volúmenes, que va de loas y entremeses a dramas de alto coturno, hacedor de una pieza de más de 6000 versos, *Querer sólo por querer*, y con Quevedo de poner en pie un drama en 24 horas. Los cortesanos le llaman El discreto de palacio. Ahí encontró su plectro, se vio representar en la Corte del Buen Retiro y de Aranjuez. Culterano en la forma, a trozos incomprendible, sutil a veces y, por supuesto,

ocurrente. Más de un comentarista asegura que Molière a la hora de inspirarse tuvo a la vista su comedia *El marido hace mujer y el trato muda costumbre*.

Después de aparecer como un ingenio refinado, feliz y mimado entre las lumbres del siglo, y antes de apagarse, se descolgó quejándose de su abundancia, añorando lo que perdió allá en sus montes. Descúbrasele en la intimidad de un personaje, aquel mozarrón de *Cada loco con su tema* que recalca en la Corte en busca de esposa y acaba dándonos su visión desilusionada:

*Todo cuanto hay en la Corte  
Es, como yo imaginé,  
Poca verdad, mucho ingenio,  
Trato doble y mala ley.*

La Corte lleva la inspiración dramática detrás de sí. Tardíamente se descubre la representación entre los desfiles y el ceremonial de Iglesia. Sonada parece que fue la puesta en escena del auto sacramental *El Triunfo de la limosna*, para festejar la venida de Felipe III a Guipúzcoa, debido a la pluma de Miguel de Zabaleta (Rentería, 1581 - 1648), vicario y se cree que escritor fecundo.

De los siglos de Oro se conoce a un Francisco de Avellaneda (1622 - 1675), canónigo de la catedral de Osma, censor de comedias, él mismo comediógrafo, que da muestra de un buen hacer argumental en verso suelto, diálogo fluyente y la muy sana intención de plasmar personajes de su época. Su escudo de linaje alavés asoma al pórtico del volumen de sus comedias publicadas en 1669. Son conocidas *El Divino Calabrés*, sobre el santo de Padua (1664), *El hidalgo de Membrilla* (1661) y *El sargento Ganchillos* (1670).

No quisiera dejar de reseñar la incursión escénica de dos oriundos de Guipúzcoa, el célebre costumbrista de las fiestas de Madrid, Juan de Zabaleta (1610-1670), que firmó varias piezas, hoy ya en el olvido, y sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695), extraordinario talento dramático en *El divino Narciso* o *El cetro de San José*, subyugante en sus autos sacramentales y aún

en la comedia de capa y espada; véase la muestra en *Los empeños de una casa*, representable hoy en día.

Sobrenada el siglo de la Enciclopedia entre las astillas de un próximo naufragio colonial, caída la grandeza, al inicio de un drama de escisión, apagón dinástico y derrotas por Europa. La decadencia milite pretende parchearse cercenando las libertades interiores. Disgregánse las fuerzas, asoma el cansancio, la desilusión. El oriundo Olavide ve a la nación como un cuerpo sin vida. Y otro oriundo, Cadalso, ausculta las lacras de la sociedad hispánica, la cupidez, la avaricia, la ignorancia, la corrupción reinante en su tiempo, los derrotismos, culpa en parte a Europa de la caída y no alumbra del todo las vías de recuperación.

Las letras dan paso a una literatura utilitaria comandada por los Caballeritos de Azcoitia, que buscan ultrapuertos el aire puro de la renovación espiritual y material. En el teatro, ciertamente, su influencia es mínima, unas traducciones, una pieza de Peñaflores, *El borracho burlado* que reúne la particularidad de mezclar varias lenguas en el texto.

En tal coyuntura se hacen balances, mírase al pretérito para ver lo que se perdió, surgen plumas censoriales. La del oriundo, fundador y director de la Real Academia de la Historia, Agustín Montiano Luyando (1697-1794), notario mayor del reino, cultivador de la tragedia neoclásica. Encabeza a los críticos con sus dos libros de *Discursos sobre la tragedia española* (1750-53).

No se le escucha. La escena, de acuerdo, está en crisis, pero parece contrasentido pasar de héroes reales a héroes de cartón, querer cantar en las tablas lo que se llora en la realidad. El público procura olvidar desastres bélicos, solazarse, sumirse en un espectáculo de masas que toque más su sentimiento que su razonar. Atónito se maravilla con escenarios mágicos, grandiosas paradas, carros de fuego, fuegos de artificio, brillante tramoya ante el fragor de cielos desbordantes, todo ello pidiendo un lenguaje grandilocuente. Tampoco va a escuchar a Cadalso (1741-1782) ni en la



crítica ni en un teatro, el suyo, que no llegó a representarse. *Don Sancho García*, tragedia histórica de corte clásico, se perdió en el papel. Se perdió otra tragedia, *Numancia*, apreciada por los que la leyeron. Ambos autores, áticos, morales, van a pasar desapercibidos. De ahí hacia abajo unos pocos nombres y hasta un Gaspar de Zabala, cultivador del melodrama, poco más.

Con el virus romántico se incrementa la nómina en su eclosión peninsular. Conviene memorar a Pablo de Mendibil (Alegria, 1788 - Londres, 1832), afrancesado, prófugo en Londres donde llegó a ocupar la cátedra de español en el Kings College. Desde allí dio a conocer los movimientos literarios de Europa, y a la inversa, hizo una selección de piezas dramáticas de Lope a Cañizares capaces de competir con las mejores. A Erauso Zabaleta, seudónimo de Ignacio de Loyola Oyanguren, al que Allison Peers considera por su *Discurso crítico* como el primer insurreccional romántico.<sup>8</sup> Añádese a Eugenio de

Ochoa (Lezo, 1815 - Madrid, 1872), bibliotecario en la Biblioteca Nacional, administrador de su imprenta, director del Boletín Oficial de Obras Públicas, redactor de la Gaceta de Madrid, que introdujo en España el romanticismo a través de la revista «El Artista», que él fundara. Hombre de gran erudición, viajero de los que aprende fuera y aplica dentro las novedades que considera válidas. En la Biblioteca Richelieu de París se conserva la colección completa de la Revista Enciclopédica de la Civilización Europea que redactara con Patricio de Escosura. Ochoa hizo muchas cosas, obras de consulta y de divulgación, guías de viaje y de conversación, textos de economía, dramas, novelas, traducciones, biografías, prólogos y misceláneas. Dejó inconclusa una rara colección de todas las frases dedicadas a doña María Cristina de Borbón por los vates hispánicos.

Otros autores prefiguran o encuadran en lo romántico, en lo primero, Manuel Gorostiza (1789-1851), emigrante, autor de *Contigo pan y cebolla*, vulgar y lacrimosa por el tema, floja de construcción y más floja aún por sus caracteres, pero muy aplaudida por el público de Madrid. De un modo anormal, atribuible a la existencia de una literatura de emigración que, separada de su país, no caminaba con el resto de la española, la caricatura precedía en España al cuadro romántico.<sup>9</sup> En pleno romanticismo produce Eugenio de Olabarría (Bilbao, 1829-Madrid, 1883), redactor del periódico «La América», colaborador de otros varios, que escenificó el drama de Carlos de Austria; Obdulio Perea (Vitoria, 1836-1870), poeta devoto, colaborador entre otros del «Semanario Católico», autor del auto sacramental *María adolescente*, del drama *Un duelo a muerte*, de varios sainetes; y ya escapándose de su época Práxedes Diego Altuna, condiscípulo en la Universidad de Unamuno, director de la Biblioteca Municipal de San Sebastián, del diario conservador «La Unión Vascongada», firmante de varias comedias, y en colaboración con López Allen el libreto de ópera *Iparraguirre*, representada con éxito en San Sebastián

en 1889, o Juan de Arzadun, militar como Olabarría, que encontró ratos libres para dramatizar ya en época más realista.

Entre fin del XIX y primer tercio del XX ábrese cauce a un teatro costumbrista, simplón pero vivo y con impacto en las gentes. José María Larrea lo inicia en Madrid como libretista de zarzuela y con piezas de éxito como *La duda* (1857) o *Un drama de familia* (1860). Compuso también un romancero de Semana Santa: cultivó el género Manuel Aranaz Castellanos (La Habana, 1875-Bilbao, 1925), licenciado en Derecho por Deusto, corredor de Comercio, director de «El Liberal». Muchos fueron en deplorar su muerte por suicidio de resultas de un crac bursátil que no encajaba en un carácter como el suyo, jovial, lleno de vida, que hizo reír a una generación con los tipos de sus sainetes. Nicolás Viar (Bilbao, 1865-1947), abogado, autor de *Paliques de Pachico*, personaje que brincó del folletón del diario a las tablas. Viar sensibilizó a sus paisanos con *Alma Vasca*, *Maite*, *Nerea*, y *Tercero sin principal*. En *Manu Soro* se ocupa de la vida de Sabino de Arana. Y otro más, Emiliano de Arriaga (Bilbao, 1844-Zuazo, 1919), cónsul de Costarrica en Nicaragua que compuso la novela *La pastelería*, autor del tríptico legendario en varios cuadros *Lekobide*. Finalmente, Alberto Pelairrea (Bilbao, 1878-Fitero, 1939), administrador de los Baños de Fitero, poeta, autor teatral muy popular. En 1973 se reunió una antología poética entresacada de su obra.

También los políticos sintieron la necesidad de doctorar desde los escenarios y así escribieron Sabino de Arana. Eleizalde, Quadra Salcedo, Balparda, Manolo Bueno y Joaquín Adán. Fue trágico el destino de estos últimos. Joaquín Adán (1892-1936) inició los certámenes del Trabajo, cultivó la crítica, aportó ideas para la puesta en marcha de un teatro vasco y compuso *Cuando la vida llega* y *El rescate*.

En la posguerra poco que añadir. De los exiliados el nombre de Manu Sota (Bilbao, 1897-Biarriz, 1980) al que no se le perdonó ser rico, cristiano, nacionalista; Víctor Ruiz de Añibarro (Pasajes, 1900-Buenos

Aires, 1970) redactor de «Euzkadi», corresponsal de «Estampa», colaborador de «Crítica» y «La Nación», director de «Eusko-Deya», pluma humorística. Y entre los dramáticos del interior Luis Mole-ro (Vergara, 1907-Madrid, 1966), abogado, comediógrafo de piezas ligeras, José María Bellido (San Sebastián, 1921), autor de comedias de éxito no exentas de gracia, como *El Escaloncito* (1971) o *Milagro en Londres*; José Javier Alexandre (Irún, 1924), adaptador de Dostoiewsky, y unos cuantos libretistas de zarzuela y revista, traductores y adaptadores tales como Artime, Fernando Igoa, Juan José Arteche, José María Arozamena, secretario de la Sociedad de Autores, y el más joven de todos, Jaime de Azpilicueta (San Sebastián, 1941), director de teatro.

## LA NOVELA

Pese a que ya el canciller Ayala nos cite en sus coplas del *Rimado en Palacio* al Amadís y Lanzarote, lo cierto es que las letras de ficción apenas si se cultivan en la España de la Edad Media. La primera novela que merece tal título aparece en el siglo XV. Entre el XVI y XVII se produce el fenómeno nacional, en medio de libros de caballería y de la novela picaresca. El secreto encanto del Quijote quizá radique ahí, en esa extraña mescolanza de introducir a un caballero en el mundo de la picaresca.

Don Quijote fue una figura universal, de acuerdo, vista por los vascos con particular delectación. De un lado la lucha con el vizcaíno que constituye su primerísima victoria, de otro que lo entendieron como pocos, que Ignacio de Loyola o Cadalso parecen sus espíritus gemelos, que le gloraron con pasión Julián Apraiz, Miguel de Unamuno, Mourlane Michelena, y hasta un Maeztu que le consideró decadente. Pudo ser novela la de Antonio de Guevara (1480-1545) *Relox de Principes*. El obispo de Mondoñedo moraliza y entretiene y cuidase poco de los géneros con tal de

cautivar al lector. Su prosa tersa, arquitectónica, adjetival, así como su gran cultura dan un encanto especial a sus páginas. Se degustan, asombran por su riqueza expresiva, y bien recitadas embelesan. Pero esta espécimen es algo más que una novela o una biografía de Marco Aurelio, en todo caso fabulosa.

A un Sebastián de Horozco (1510?-1580), vecino de Toledo, se le atribuye la paternidad de *El Lazarillo de Tormes*, más conocido por un *Coloquio de la muerte con todas las edades y estados* y de un cancionero. Un Juan Segura, novelista sentimental de mérito, probablemente afinado en Estella, pone sobre el tapete el misterio de su origen; y otro, Juan Cortés, narrador tolosarra, considérasele vecino de Madrid y ahí se inspira en sus *Discursos morales y novelas* (1617) y en *El lazarrillo del Manzanares* (1620).

Viene después el desierto cultural del siglo XVIII. Se traduce, se adapta, poco más. En el XIX el vasco cultiva la novela histórica y la de costumbres. No todos escriben fuera, un buen grupo gesta su obra en el país.

Y entre ellos, Juan Venancio Araquistain (Deva, 1818-1906), abogado y registrador de la propiedad, autor solitario que engarza su cosmos legendario desde las penumbras de una mesa de despacho en Tolosa. Así redacta sus *Tradiciones vasco-cántabras* (1866), las novelas *La pecadora de la ciudad* (1874) y *El Baso Jaun Etumeta* (1882) o el drama *Laura* (1882), que no se representaría, incluso cultivó la poesía en euskera. Araquistain, ya a mediados del XIX, se percata de su obra de pionero «para que algún día un talento pueda escribir la verdadera historia filosófica de este país que esté a la altura de las exigencias de la crítica moderna... él piensa que cada uno aporte su grano de arena en su especialidad».<sup>10</sup>

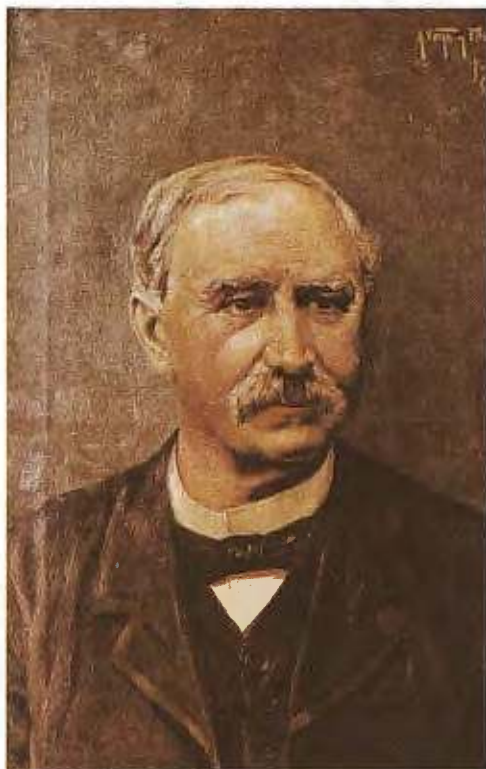
Antonio Trueba (Montellano, 1821-Bilbao, 1889); Anton el de los Cantares, puso la pluma al servicio de su pueblo. Vivió su juventud en Madrid, algunas de cuyas novelas allá se inspiran. Otras se remontan a escenarios medievales, tan en boga en su centuria, así *El Cid Campeador*

(1851), *Las hijas del Cid* (1859) o *La paloma y los halcones* (1865). Desde 1865 en que describe el viaje de la reina Isabel por las provincias vascongadas, el escritor se acerca a tal específica problemática ocupándose de temas monográficos de su historia. Le nombran archivero y cronista del Señorío de Vizcaya, más tarde Padre de la Patria. Menéndez y Pelayo, no se sabe por qué secreta inquina, llamó a la suya honrada poesía, dictado que tanto enfadaría a don Miguel de Unamuno. Hoy siguen leyéndose sus *Cuentos de color de rosa*. Trueba escribe muy sencillamente para ser gustado por los más.

Alrededor de 1900 se abren paso en prensa un buen número de cultivadores del cuento. Quizá el más prolífico sea Alfredo Laffite, fundador de periódicos, rúbrica muy leída en artículos costumbristas, apuntes de paisajes sacados del natural como instantáneas hoy ya mustias por el paso del tiempo, un cúmulo de pequeños relatos, leyendas, tradiciones; Herminio de Madinaveitia (Vitoria, 1867-1943), licenciado en Filosofía, profesor de Instituto, en su día alcalde de la ciudad y presidente del Ateneo, director del periódico «La Libertad», cultivador de varios géneros. Compuso y publicó sus cuentos entre los años 1898 y 1930. Entre sus novelas recuérdense *Paz del Señor* y *Al rumor de las olas*.

Juan de Arzadun (Bermeo, 1862-1951), milite, director de la Academia de Artillería, gobernador civil y militar de San Sebastián, se manifestó en varios géneros. Cultivó el cuento, el teatro, la poesía. Unamuno comenta prologándole: «La versificación de Arzadun no es florida ni fácil, resiéntese más bien de una cosa: su lengua no es rica, aunque sí precisa y sobria.»<sup>11</sup>

Francisco de Ulacia (Santa Clara, 1868-Vitoria, 1936) fue hijo de indiano rico. Un solterón. Un mecenas de artistas. Médico para hacer el bien, político para bordear heterodoxias, hombre de partido, el PNV, que lo escogió en la hora álgida de la clandestinidad, escritor que se expresó peligrosamente en pro del progreso, encabezando una generación vasca del 98 que



luchó por la independencia de los pueblos. Compuso *Don Fausto*, *Nere biotza*, *Martinchu ta Matilde*, novelas primeramente publicadas en folletón de prensa, así como unos cuantos cuentos de Euzkadi. Colaboró en «Euzkadi», «El Liberal», «Euskalduna», «El Noticiero Bilbaíno». De él comentó un biógrafo de médicos<sup>12</sup> que centró sus esfuerzos en un vasquismo apasionado, en vez de sacar a España del hundimiento moral y político.

Victoriano Juaristi (San Sebastián, 1880-Pamplona, 1949) fue un doctor cirujano que utilizó en literatura con preferencia el seudónimo de Víctor Iván; estuvo al tanto del paso de las letras y artes de su tiempo, publicó un sin fin de libros y folletos, varias novelas, la más conocida, *Costa de Plata*, y refundó el semanario «El Bidasoa» en su segunda época. En su necrológica, Ciriquiain Gaiztarro refleja su polifacética actividad: «Era un humanista injertado en el renacimiento.<sup>13</sup> En la actualidad, la cardiólogo Rosa Ceballos preparó una tesis exhaustiva sobre tan polifacética figura.

Vicente de Arana (Bilbao, 1848-1890), hijo de industriales, viajero por Europa, proyectista perpetuo, de una gran facilidad para los versos y aún para las narraciones. A los 15 años firmó *Lekobide en Arrigoriaga*, especie de balada patriótica en prosa. En *Oro y Oropel*, mezcla composiciones poéticas suyas con las de grandes vates europeos. *Don Lope de Murélag*a concierne a la fratricida guerra entre oñacinos y gamboinos, quejándose de cómo tales luchas atentan a la supervivencia del pequeño pueblo vasco. *Jaun Zuria o el Caudillo blanco* historia la guerra vasca en el siglo IX con marcado acento de epopeya. De los novelistas, alguno se va lejos como Andueza, narrador que parecía de grandes vuelos pero quedó en novelista por entregas. Vizcaino, nacido en 1806, debe emigrar muy joven a Cuba, que le inspira un bello texto ilustrado, *Isla de Cuba*, donde agradece a las hijas del trópico que le hagan olvidar sus amarguras. En 1830 regresa a la península, vaga por ella hasta instalarse en Navarra. Novelones históricos los suyos, *Don Felipe el Prudente* (1854), *Rey. Emperador y monje*. (1856), *Los caballeros de la banda* (1866), todos ellos pletóricos de imaginación con un marcado interés de no romper por ello las leyes de la verosimilitud.

Otros profesionales se instalan en Madrid, y por la lejanía, por gestar a medias su obra literaria, se me antoja que los borra el tiempo. Así sucedió con los hermanos Urcullu, José (Bilbao, 1828) director del Colegio General de Vizcaya, que aderezó cuentos de hadas y aparecidos y varias novelas históricas, Félix María (Bilbao, 1830-Madrid, 1903), doctor en Filosofía y Letras, archivero en Barcelona, después en la Biblioteca Nacional de Madrid. En sus varias colaboraciones de prensa utilizó el seudónimo de Félix de Zulueta. Sus títulos narrativos, *Escenas contemporáneas*, *Amarguras del poder*, *Las horcas caudianas*, *Al borde del abismo*, le descansaron de trabajos más serios, entre los que figura un diccionario vasco-español hecho sobre el bilingüe de Larramendi.

Manuel de Mendibil (Madrid, 1874-San Sebastián, 1942), marino de origen gui-

puzcoano, director de «Blanco y Negro», «Los Contemporáneos» y la «Revista General de la Marina», autor de pequeñas narraciones y escritos técnicos; Luis Terán (Bilbao, 1864-Madrid, 1935), redactor de «Nuestro Tiempo», autor de novelas y cuentos fantásticos impresos en Los Contemporáneos o en la Biblioteca Patria; Luis Antón de Olmet (Bilbao, 1886-Madrid, 1923), comediógrafo, novelista, director de «El Debate» y «El Parlamentario», secretario político del partido conservador, que murió asesinado a tiros en el camerino de un teatro. Luis Antón escribió mucho. En su tiempo pasó por un *enfant terrible*, un personaje polémico, que tomó parte en todas las causas de la época. En la guerra del 14 fue germanófilo. Viajó y consignó críticamente sus observaciones. Incursionó en las tablas con colaboradores de oficio. Compuso unas 40 novelas utilizando la historia para zaherir su entorno. *Misa Negra*, *Aquelarre*, son historias de Inquisición y brujerías. Entre los que llamaríamos generación del 98 hispánica que se esfumó con la guerra o primeras andaduras de la paz, prescindo de Unamuno, de Maeztu, que ya se estudiaron en su lugar, o de José María Salaverría, porque lo más señalado suyo fue una multitud de artículos que tanto con vendría hoy reeditar. Importa, empero, destacar la presencia de Francisco Grandmontagne (1866-1936), que aprendió español en Argentina y hoy pasa por un clásico de aquel país. Cofundó «La Basconia». Peregrinó por Europa y América con solo su pluma, pasando mucha hambre, y sus ganas de asombrar a propios y extraños. *Teodoro Foronda* (1893) *La maldonada* (1898), *Vivos, tilingos y locos vivos* (1901) constituyen su trilogía americana. Gustavo de Maeztu (Vitoria, 1887-Estella, 1947) fue pintor confundador de la revista «El Coitao» en 1911, novelista en *El imperio del gato azul*, *El vecino del tercero*, *Andanzas y episodios del señor Doro*. Y Ricardo Baroja firmó novelas. Y con posterioridad Fernando de Ormaza (1886-1940) en un escenario del Siglo de Oro español. Y entre políticos y periodistas, tanto Manolo Bueno como Luis Ara-

quistain triunfaron en la novela y en el teatro, y un tercero, el socialista Julián Zugazagoitia, que dirigió «La Lucha de Clases» y más tarde «El Socialista», pasa por ser el fundador de la novela social con una serie de títulos inspirados en los anónimos revolucionarios de su tiempo, en los fundadores del socialismo en España.

Y llega la guerra. Y la posguerra. Antes y después se destaca el novelista de mayor impacto de todos los tiempos. Con Galdós, oriundo de Azpeitia, Pío Baroja es el más ambicioso de los novelistas del siglo, capaz de crear una cosmogonía inmortal. Tímido, sentimental, procurando pasar por auténtico y sin reparos para decir lo que siente y cómo lo siente, así podríamos caracterizarlo a grandes rasgos.

Aparécesenos don Pío como un espectador de la vida. O por la ventanilla de un tren. O en un patio de vecindad. Que se niega a que lo introspeccionen y registren íntimamente. Que no quiere comprometerse ni poco ni mucho con la vida, no iría a la guerra, voluntario ni a comer, menos a una misión peligrosa, ni daría la sangre por nadie, incapaz de comprometerse por un voto de por vida.

Es un solitario. Más que por gusto por defensa. Por no transigir con esta partícula de libertad que hay que ceder a la compañía. Es pobre. De espíritu. Y por serlo trasciende a su hacienda, y cuando habla de un rico, habla de otro y cuando de un pobre y gustoso de vivir de una vida a lo pobre, habla de sí. Es austero. Egoísta. «El egoísmo es la fuerza de la vida.» A ultranza defiende su individualidad, huye de la masa. En tales circunstancias, milagro fuera que una mujer se le acercara. Tenía, eso sí, un buen concepto del amor, como algo más que una cuestión biológica hecho para producir dramas o alcanzar cumbres de felicidad. De cualquier modo, demasiado intenso para un espíritu vulgar como él, que no extrema placeres ni contrariedades. El da un poco de sí, no más, como el que entra en el mar y se moja hasta la cintura. Son sus encuentros fugaces, plurales sombras de mujer que pasan a su vera y se esfuman. Y él, hasta con-

tándonos esas historias es púdico y corta en el punto crucial, dándonos a imaginar el resto.

Sus obras completas abarcan ocho densos tomos. Ahí vienen sus trilogías, las memorias de un hombre de acción, los numerosos cuentos, muchos de los cuales vieron la luz en la prensa, así como bastantes de sus artículos, todos fuera imposible recoger, ni él mismo sabía por donde andaban. Pío Baroja fue discutido en vida, en su propio entierro: insultado, casi profanados sus restos mortales, como sucediera años antes con Valle Inclán; ése mismo día zaherido en «ABC», pasado casi en silencio en otros medios de comunicación; después de ido se agiganta la personalidad del escritor nato que en un punto vaticinara aquello de que «yo tengo una esperanza... la de que el lector español de dentro de 40 años que tenga sensibilidad menos amanerada que la de hoy (1917) y que lea mis libros, me apreciará y me desdeñará más.»<sup>14</sup>

Como idealista que es cree que el arte es algo más que un conjunto de reglas, que su aspiración hacia el ideal, es lo que de algún modo lo eterniza.<sup>15</sup> Baroja no cabe en los idearios de la época, ni en los políticos ni en los religiosos, pasa por ácrata, quiere ser constructivo de una nueva sociedad. Quizá no sepa del todo lo que busca. Sí lo que rechaza. Baroja no sirve para turiferario de nadie y por eso ha de padecer molestias. De años atrás pasa por impío. En la guía moral de novelistas buenos y malos encuádranle en los muy malos. En guerra, los republicanos quemar o retiran, no lo sé muy bien, su busto en el Ayuntamiento donostiarra. «A ése no le queremos ver ni vivo ni en pintura», gritan sus ediles. También debe huir del otro lado para evitar que los carlistas le pongan al paredón. Después de la guerra su tertulia se ve menos concurrida, debido, murmuran sus amigos, a que aquello parecía un cenáculo de conjuras.

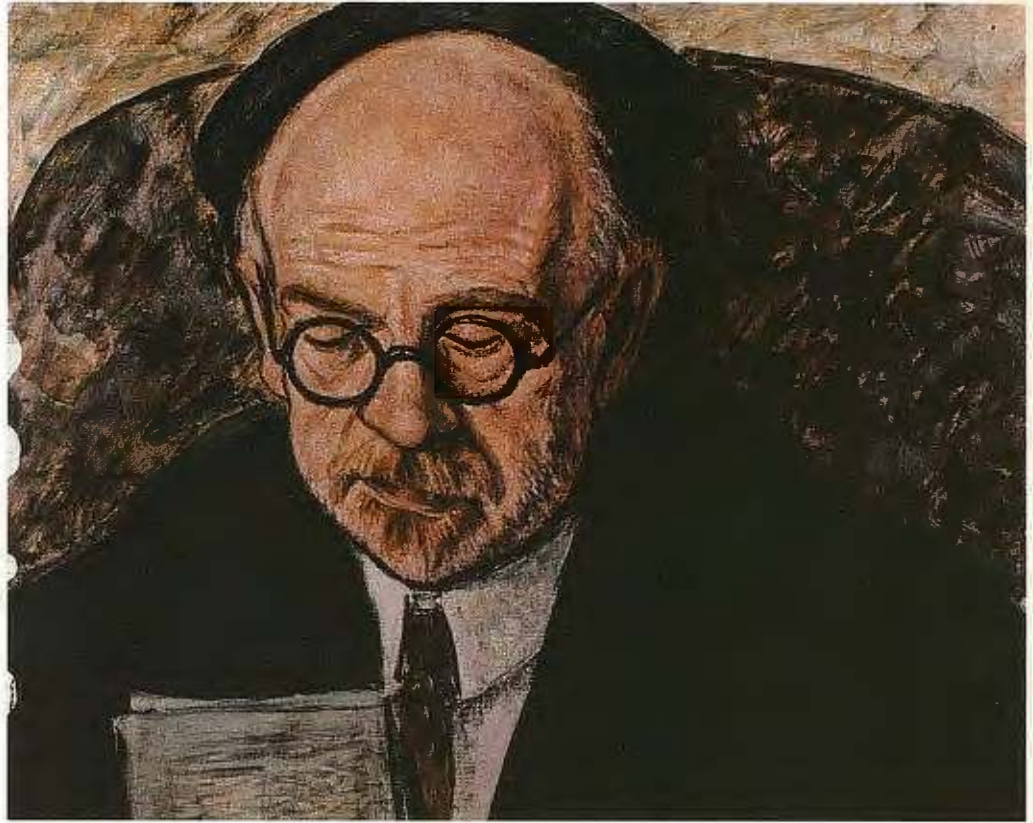
Todo es muy personal en Baroja. Su modo de hacer las cosas. Su estilo literario aunque él piense que carece de estilo. Quizá ahí radique su secreto encanto, que escribe como habla, como pasea, como le vie-

ne al magín, un poco al estilo del bersolari de su tierra. Un día se estudiará cómo influyó en más de uno de sus paisanos, en Arteche, que no le quería, en Pelay Orozco, que lo estudió a fondo, en Peña Santiago, que toma notas según traspone montañas. Baroja es diáfano, no choca leyéndole, déjase entender. Por él y desde él se conoce mejor Madrid, el País Vasco y hasta Cataluña y Andalucía, esto ya en menor medida.

La guerra no deja de conmover las plumas que sobreviven. Inspirará a más de uno. Y cuando no, tomará por modelos a escritores del pasado, ya que se cierran las fronteras a cal y canto. De modo que sigue estructurándose por los módulos de siempre, enhebrando novelas sociales, gastando de un realismo costumbrista que deja parte de la realidad velada por la caligine del interdicto. Así hasta Martín Santos. Este renovador compondrá una novela, una sola, capaz de remover los ánimos por su experimentación.

Entre los del éxodo, dos vascos, Eduardo Zamacois y Pío Baroja. Éste volvió pronto. Aquél no. Viajero por libre a través de América, Zamacois representa un espíritu cambiante que pasa de la novela erótica a una psicológica e introspectiva en que él se vuelve centro de su propia acción.

José Oliveras Larrondo, dicho Tella gorri (Algorta, 1892-Buenos Aires, 1960), vive del periodismo. Huye por haberse comprometido en sus artículos. Fundador y director de «Tierra Vasca», es la pluma más ágil y mejor cortada de su generación. Atrae lo mismo cuando conversa que cuando describe. Los que le conocieron le califican de conversador excepcional, capaz de mantener la atención horas y horas. Es la suya una frase larga, entramadas sus cláusulas con invisibles conexiones, seductoras siempre, el desarrollo de su asunto tan natural que no hay que inquirir si habla ni volver atrás si escribe, porque cada cosa va poniéndose en su lugar como por arte de magia. Se exalta. Pocas veces. Pero cuando lo hace, con él su lector. Se repite, probablemente, pero nadie le acusaría de equivocarse, había que volver a decirlo.



No guardaba. Cuando él desapareció empezaron a publicarse sus obras bajo mi dirección en una editorial que desgraciadamente no pudo culminar su tarea. Quedan artículos en periódicos, en revistas extranjeras, novelas inéditas, o sólo en parte conocidas en folletón, como sucede con *Los gudarís de Gartxot*. Yéndose después de la guerra dejan el país desolado. Tella gorri en un último grito se niega a poner la palabra fin. «Nadie crea que el pueblo vasco ha muerto. No se mata a un pueblo en un día ni hay victorias eternas... los vascos después de esta dura prueba serán más vascos que nunca.» *Txibetxia* y *Martiñene* también quedaron inéditas. Se pusieron en pie *Antón Sukalde*, *Paris abandonada* y *Las horas joviales*.

Ramón Belausteguigoitia (Llodió, 1892-México, 1981) firmaba Rabel como corresponsal de prensa y fue un técnico en temas agrarios. Tras el 36 emigró a México. Publicó *Euzkadi en llamas* (1938), las novelas *El valle inexplorado* y

*Ultimos días*, visiones personales para darnos a conocer México.

Simón Otaola (San Sebastián, 1907-México, 1980) no tuvo la suerte de volver. Residió en la capital federal, formó parte de la tertulia de la librería Arana, pasa por autor de unas pocas novelas, entre ellas *El Cortejo* y *Los toros en el Pirul*.

Miguel Pelay Orozco (San Sebastián, 1913) es uno de los escritores serios de nuestra generación. Moralista y moralizante, da la imagen de un ser preocupado por el comportamiento de su pueblo, por su porvenir. Una de sus constantes pesadillas, la de ir limando rivalidades triviales en pro de una unión superior de unos y otros. Cuando muy de vez en cuando utiliza la ironía debe pensarse que algo grave sucede. Como otros pocos artífices, sólo pudo disponer de libertad sus años iniciales y entonces dejó escrito *Preludio de sangre* y la trilogía de *Los pelotaris*, en que recorre las vidas de sus protagonistas desde los primeros pasos en la plaza del



pueblo hasta su ocaso definitivo. También publica dos ensayos sobre Baroja. Luego su pluma fue solicitada sin cesar y no supo negársela a nadie. Tan amplio es el espectro literario de nuestro país, el quehacer a realizar en otros campos, que la pluma de Pelay Orozco vino muy bien en vascuence y castellano para recorrer las letras, los juegos, los cánticos de orfeón, los secretos del bersolari, o mantener un diálogo interminable con Oteiza sobre todo lo divino y lo humano, o en fin, hacer la biografía de Juan Ajuriaguerra. Pelay Orozco es una pluma al servicio de los suyos. Lo más característico del refugiado vasco Martín de Ugalde (Andoain, 1921), su bondad. Da sensación de limpieza de corazón enjuiciando al mundo con tanta generosidad que uno se siente a gusto a su lado. Y como si viniera de otro mundo, siempre está en disposición de estudiar. Y de aprender. Martín Ugalde es o fue periodista graduado por la Universidad de Chicago, director de «El Farol» de Caracas, subdirector de «Deia» de Bilbao, en la actualidad director de la Promoción del Euskera de la Consejería del Gobierno Vasco. Sobre todas las cosas, escritor nato. Laureado. Creador de varios cuentos de éxito por los que pasa por ser autor clásico en Venezuela. La novela *Las brujas de Sorjin* es la historia secreta de un pueblo donde la ley se aplica a culatazos y las brujas sustituyen a los ángeles. Sabe cómo elegir los temas de cada hora histórica, por eso no extraña que sea el autor más leído. Durante unos años se retiró para escribir una *Historia de Euskadi* que va ya por el tomo VI.

Hay otros autores menos conocidos entre los exiliados, Urreztieta, que vivió en Venezuela, Isidoro Calzada, que hizo de todo, novelas y libros de primera enseñanza en Paraguay, Manu Sota, dado al teatro, inestable en su producción, que abandonaría para dedicarse a investigaciones más serias, del que se recuerda con delección su *Yanqui hirsutus*, oportunidad para trasladarse unos refugiados a los Estados Unidos juzgándolos severamente, bien que envidiando la fortaleza del dólar; incluso algún emigrante posterior como



Miren Díaz Ibarrondo que se perdió en Venezuela y antes había escrito dos novelas expresionistas finalistas en el Nadal, *La verdad sin luz* y *La noche del aullido*. Asombra que en un enclave tan democrático como el vasco se dé un buen número de militantes falangistas entre sus escritores. Y vaya delante de todos el que más alto llegó, probablemente, Sánchez Mazas, ministro sin cartera del primer gobierno del general Franco, artífice de los del arte por el arte, espíritu elegante, poeta en prosa y verso, que nos dejó a su *Pedrito Andía*, el del amor heroico de los pocos años, luego nos vino con una *Nueva vida* (1950) y antes y como embrión de aquellas dos obras, *Las pequeñas memorias de Tarín* (1915).

El amor de los nueve años qué serio es. Cómo de algún modo hemos ido reflejando nostalgias y viejas vivencias que se fueron para siempre en aquellas vidas recién estrenadas, con aquel componente tan pleotórico de imaginativa y sueños que iba a despertar en una guerra cruel.

Luis Antonio de la Vega (Bilbao, 1898-Madrid, 1979), viajero y escritor, director del seminario «Domingo». Fabricó libros de los más diversos temas. Un hacedor realista, de humor agudo, sarcástico a veces, y cuando quiere con información de primerísima mano. Medio centenar de títulos corren con su firma que hoy apenas se leen, a excepción de dos guías, una gastronómica y otra vinícola.

Más popularidad alcanzó Juan Antonio Zunzunegui (Portugalete, 1900-Madrid, 1981), bachiller por el colegio de Orduña, licenciado en Derecho y en Filosofía y Letras por la Universidad de Deusto, Salamanca y Madrid, académico de la Lengua.

Vida la suya consagrada a su creación estética. Tarea de soledad, de silencios, de ver pasar a otros por delante en el aprecio público, e ir creando un conjunto que denominó su flotā, capaz de surcar por todos los mares. Por estas datas se publica su última novela, *De la vida y de la muerte*, que en realidad son dos. Su biógrafo más íntimo, la profesora Pilar García Madraro, resume en su prólogo su estudio de muchos años.

Hasta 1943, fecha de la publicación de *¡Ay... estos hijos!*, Zunzunegui cultiva el cuento. De ahí en adelante la novela. En su última época vuelve a la pequeña narración, añora con reunir en un solo volumen sus *Cuentos y patrañas de la ría*, que compuesto ya en planchas de zinc no llega a ver la luz. También se le malogra la idea de juntar en un texto sus artículos. Todavía le queda otro inédito, la novela consagrada a la memoria de José Antonio Primo de Rivera.

La novela, sobre todo el cuento, fue lo suyo. Y la patraña, especie diferenciada del cuento, que define a su biógrafo: «Cosa un poco bárbara de la ría, más hundida en la realidad que el cuento... que recorre los 14 kilómetros de la ría de Bilbao. La patraña vive en la gente misma. Tiene sarcasmo y desgarró. Inventada o fabulada sobre una cierta realidad es zafia y burda.»<sup>16</sup> Zunzunegui es un realista con salitre de mar y miasma de ría pegándosele a la pluma. La purifica escribiendo con-

tra una sociedad burguesa que había que fustigar a trueque de caer antipático. Es vital. Y de un humor muy bilbaíno, creador de caracteres, tallista de su propio léxico, poético a ratos, a ratos prosaico, siempre palpitante. De sus tipos destacan las mujeres. No se olvide que fue único varón entre seis hermanos. Sus críticos subrayan la entidad de su metáfora, chispazo que nos hiere con su luz deslumbradora. Habría que añadir su diálogo extraído como con magnetofón por esos mundos de Dios.

Álvaro de la Iglesia (San Sebastián, 1922-Chester, 1981) fue un humorista de renombre, novelista muy vendido, periodista, director de «La Codorniz», semanario en boga en épocas difíciles, que sufrió los avatares de la censura. Ahí trabajó 35 años. Fue descubierto por Mihura. No dejaría en mal lugar a su descubridor. Álvaro de la Iglesia fue una máquina de trabajo que alcanzó también más de un éxito teatral como la de *El caso de la mujer asesinadita*, obra muy representada y traducida. Murió en activo en un viaje a Inglaterra. A quien crea que su humor le perjudicó para que hoy se le analice, habría que contestarle que más bien atraviesa el silencio forzado de los recién muertos. Quizá su humor adolezca de ser excesivamente serio, valga la paradoja. El que le revise, empero, va a disfrutar cuando le deslumbre su *chispa* de los años 40. Vale la pena.

Fernando Vadillo (Armentia, 1923), pintor, publicista, colaborador de «La Voz de España», «El Pensamiento alavés», «Vida Vasca», «Primer Plano» y «Marca». Recorrió el mundo, pronunció conferencias, se interesó por la temática internacional y la deportiva. Se inició poéticamente con *Girones de luz*. Luego vino una trilogía redactada en forma novelística sobre la División Azul. El autor declara que no es obra imaginativa. Aquellas experiencias fueron vividas por él. «Formé en sus filas a la edad de 17 años, vi morir a muchos de mis camaradas, participé en combates y regresé con un cuaderno de apuntes.» Habría que añadir a esta lista a José Luis Arrese Magra (Bilbao, 1905-Tudela, 1985)



que aparte de arquitecto y superministro en su día, hizo alguna que otra incursión por los ámbitos de la poesía y de la narración, aquí con *Silva de varia prosa* (1961) y *El fantasma del sótano* (1970). Y, por supuesto, a Xavier Domínguez Marroquín (Bilbao, 1922-1983), licenciado en Derecho y Filosofía, director de Radio, industrial, autor de la novela falangista, *Vivió para nadie*.

Entre los que se quedaron, el vergarés Juan de Irigoyen dio a conocer *Los tremendos de Kanala*, fabulación insólita del pasado siglo, que él calificó de ejercicio de aficiones náuticas con personajes que discurren entre la historia y la fantasía. Los tremendos continúan la tradición marinera de aquéllos que partieron por el ancho mar a ser piratas, pescadores, bucaneros y contrabandistas por no acomodarse a vegetar en la tierra, y que si vuelven a la vejez tampoco se resignan a pasarla plácida en medio de los suyos.

Irigoyen compuso también *El «cho» del carmengo y etxecale* (1929) así como *Mag-*

*de, la capitanesa* (1961), idilio de un mariner vasco. Por lo demás se dedicó a la prensa, sección pelotaris, gastronomía o pesca, probablemente por falta de ambiente. Así recorrió a medias su trayectoria artística.

Otro personaje metido en archivos y bibliotecas fue José de Arteche (1901-1971), pluma limpia que tanto bien hizo a los jóvenes escritores ocupándose de ellos en sus artículos. Esto y la biografía fue lo suyo. No ponía palabras de más. Su prosa lineal, como el armazón de hierros de una edificación, no tenía más razón de ser que dar solidez al cemento de su argumentación diaria. Iba casi imperceptiblemente modelando nuestras aristas de hombres de una pieza. Y tu le leías como si no le leyeras, como si te lo contaran en vivo, sin esforzarte, con fluidez... Percatado del tema, si te preguntan, «¿y del estilo qué?» «Ah, pues no me he fijado». Arteche cubrió dos menesteres en literatura, ver hombres y lugares y procurar pintarlos tal como los ve.<sup>17</sup> Entre sus libros una sola novela. *El abrazo de los muertos*, palpitante retazo de su vida, el más triste de todos, caminando con un fusil que no se quiere disparar.

Dos grandes escritores malogrados: Ignacio Aldecoa (Vitoria, 1925-Madrid, 1969) y Martín Santos. Los dos van a transformar la realidad. Ambos escapan de la novela social al uso. Lo suyo es social, pero visto desde otro ángulo, transcrito de una manera muy personal. El primero comenzó componiendo poemas y después de abandonar su carrera de Filosofía y Letras en la Universidad Central se instaló en Madrid. Vio cómo le rechazan *El mercado*, que aparecería después en *La Novela Semanal*, y da a luz su novela de tonelaje, *El fulgor y la sangre* (1954). Aldecoa se ocupa de la guardia civil, de la vida de los pescadores, proyecta escribir sobre el arte toreril... Sus cuentos, sobre todo, siguen palpitantes, multiplicando ediciones, inspirando a más de uno.

Aldecoa es un escritor lineal, un narrador de primer orden. Le preocupa el lenguaje, supónele ímprobos esfuerzos convertir la vida real en tangibilidad poética sin dejar

de ser auténtica. Se interesa por los seres que hay que descubrir en antros donde falta la luz, allá donde no llega la curiosidad de otras plumas. Le insufla ideas el hombre, el pobre hombre, los mínimos seres de submundo, los bajos fondos, los personajes extraños. «La capacidad de comprender al hombre, de simpatizar con su grandeza y con su pequeñez es una cualidad que destaca en toda la obra de Aldecoa haciéndola impercedera.»<sup>18</sup>

Luis Martín Santos, vasco de adopción bien que nacido en Larache, según él mismo lo dijo, era un joven de una facundia extraordinaria, de gran capacidad de trabajo, de los que se multiplican e interesan por los problemas de su época y a su modo trata de resolver. Charlista ameno, pluma dinámica, al que un estúpido accidente de automóvil se lo llevó tempranamente. Tenía las horas áulicas de que nos habla Unamuno, como los que presienten que una red o trampa se le tiende o que alguien corre detrás empujándole invisible; y por eso vivió de prisa, cada hora le fue trascendental, comprometerse políticamente, ejercer la siquiatria, escribir, pertenecer a sociedades prohibidas como la silvestre Academia Errante, padecer juicio y cárcel. Se dirá que en el campo de la creación dejó poco pero sustancial. Novelas como *Tiempo de silencio* no se repiten. Tardó en madurar. Se corrigió bien de veces. Era una novela ambiciosa hecha por un intelectual que no se inspira, precisamente, en la de uso corriente. En ella fragmenta la realidad, ve lo mínimo a través del microscopio, denuncia, frasea largamente, aquellas son verdaderas salmodias entrecomilladas como en diálogo consigo mismo, sembradas de ideas sugerentes, de imágenes inéditas. Martín Santos urbaniza las ideas. Se recrea en la palabra científica. Con él uno ve pormenores de las cosas, sus aristas ocultas. Martín Santos, intuitivo y de rápidas decisiones, aquí ha ido edificando lenta, parsimoniosamente como un gran caserón para que quepan cachivaches y figurillas frágiles y personajes que hablan y gesticulan y no se les entiende del todo. «Estamos en el tiempo de la anestesia —sentencia el autor—, en

el tiempo en que las cosas hacen poco ruido. La bomba no mata con el ruido sino con la radiación alfa que es (en sí) silenciosa, o con los rayos de neutrones, o con los rayos gamma, o con los rayos cósmicos, todos los cuales son más silenciosos que un garrotazo.»<sup>19</sup>

Luis de Castresana (San Salvador del Valle, 1925-Bilbao, 1986), uno de los niños que evacuaron a Europa durante la guerra civil, lo que le inspiró *El otro árbol de Guernica*, que sería en 1956 premio nacional de literatura. Castresana es autodidacta. Viajero por el mundo. Ha hecho de varios oficios, periodista entre ellos. Que después de girar echó raíces en su tierra de origen. De una novela universalista pasó a un relato de raigambre vasca, que va de *Nadie moría en Ceánuri* (1974) a *Montes de hierro* (1983), su última novela, canto de amor en medio de odios.

Castresana va por la vida queriendo hacer el bien. Cultiva la pintura, el periodismo, hace su profesión de intenciones: «Lo que más me emociona y enorgullece es saber que mis libros han leído cientos de miles de personas. Y que para algunas de ellas han significado algo... algo que era mío y yo les di, como un ser humano que da la mano a otro ser humano.»

Ramiro Pinilla (Bilbao, 1923) entró en las puertas de la fama con *Las ciegas hormigas*, laureada y angustiosa novela. No se prodiga después. Trabaja mucho, despacio, calladamente.

Es el suyo un nuevo realismo, deformado, hiperbólico. Toca la realidad, la trastoca, se nota en su obra el reflejo de una ausencia en su vida: la mujer. Sus personajes-macho impresionan, chocan contra nuestra sociedad, desde Asier, niño de piernas taradas en *El tiempo de los tallos verdes*, a Sabas, cabeza de familia de las «hormigas», tierno y tenaz, a los Baskardo, familia de señores estancados en la historia, a Antonio B. el Rojo. Aquí éste en persona viene a contarle su vida, relato que a veces repugna nuestra sensibilidad almibarada. Donde recarga sus tintas en la mujer. Hasta en el título de un ensayo dramático recreándose en el proceso, anatematización y quema de una bruja hasta doña

Toda,<sup>20</sup> paridora de 130 hijos, que revela al marido «que ninguna de su sexo había alcanzado una cumbre tan magnífica como ella, convertida en el centro de la torre, que era como decir el centro del mundo, y apremiada un rebaño de hijos, precisamente, con el hombre que había arrastrado a tanto pecado y a tanta gloria... que a ella no le importaban ni la torre ni las almenas, ni el rebaño de hijos ni nada, que a ella sólo le importaba Gabin. Tenerlo a todas horas debajo y encima, devorándose mutuamente, cometiendo a solas las mayores atrocidades sobre aquella cama en la que, según decían, con tanto freno y decencia se habían comportado hasta entonces los Garzea... que quería enloquecer en sus brazos, haciendo hijos a espuestas, para que cada uno le siguiera recordando a todas horas el desmelamiento con que fue engendrado.»

Para Pinilla el hombre sólo fue libre al principio de los tiempos, cuando eclosionaron los mundos. Con otro novelista más joven, Rapha Bilbao, creó Herriliburu o libro-pueblo. Deciden publicar por su cuenta y vender directamente a las gentes. En torno a la revista «Kurpil» de San Sebastián, ya desaparecida, se juntó un grupo de novelistas, Santiago Aizarna (Oyarzun, 1928), su director, escritor bilingüe, periodista, conferenciante, autor de novelas cortas, *Diario de Jacobo Aitor*, *Historia de perros* o *La mujer de Lot* (1977), Jorge G. de Aranguren. (San Sebastián, 1928) premio Ciudad de Irún con *Largo regreso a Itaca*. Aranguren cultiva el pequeño relato en *Vivir con Proserpina* o *últimas imaginarias* Su primera novela de largo aliento *El cielo para Bahama* (1977). Raúl Guerra Garrido (1935) laureado en varios premios literarios, autor entre otras novelas de *Cacereño* (1970), *Lectura insólita del capital* (1977) y *Copenhague no existe* (1981). Estas dos son hoy las más leídas. Un crítico suyo las compara: «*Lectura insólita del capital* juega con dos planos: aquel que nos permite seguir los hechos por medio de una relación lineal a veces, a veces integradoras de monólogos y diálogos, y aquel que recoge las opiniones del pueblo, el coro griego de una tra-

gedia doméstica. Es una novela cerrada. Copenhague no... la deja abierta cortazariamente, como si cualquier lector pudiera darse la vuelta y añadir el capítulo que tranquilice.»

José Luis Merino (Bilbao, 1931), animador que fue de la vanguardia plástica, autor de entrevistas insólitas, de cuentos indescifrables, que escribe, según su expresión, como limpieza de su pozo séptico personal. Como tantos otros debió ir plégándose a las coordenadas literarias de esa mayoría que a la larga impone su ley. Ángel García Ronda (San Sebastián, 1939), político, autor de un libro de poemas y varios cuentos: *Rapha Bilbao*, (Guecho, 1936) con su narración *Doña Anita Gon Ber* (1977) y la reciente *Kongobaltza, huevos blancos* (1984).<sup>21</sup>

Otros narradores, éstos por libre, son el mitólogo Marc Legasse (1918), trilingüe escritor, polémico, acometedor; Juan Antonio Espinosa Echevarría (1918-1974), al que inspira la temática vasca en sus novelas *Eburne* (1949), *Zubeldia, el libro de los siete mares* (1948), *Amorrortu* (1953), y *La línea de Ainogasta*. Bernardo de Arrizabalaga (Marquina, 1923), exjesuita, secretario de «Triunfo», director de «Hermano Lobo», novelista que publica muy de vez en cuando. De su primera época *Diario de un jesuita* y la saga de *Los Barroeta*. De su labor reciente el premio del Gobierno Vasco en 1983 a su novela *El hijo de Itziar* (1982). José Luis Olaizola (San Sebastián, 1927), consejero del diario «Alcázar»: *A nivel de presidencia* alcanzó el éxito por tratarse de una especie de biopsia del mundo de los negocios. En *El ajuste* insiste por la misma trama. Sorprende la encarnadura de sus personajes, tan de nuestro día. Y tan de siempre. José María Mendiola (San Sebastián, 1929), licenciado en Derecho, redactor financiero del «Diario Vasco», autor de infinidad de novelas, más de una premiadas. Ramón Zulaica (San Sebastián, 1929) original, de caprichosa inspiración libérrimo en sus planteamientos, enfrentado con tópicos. En *La España de Frascuelo y de María* revuélvese contra el flamenco y espectáculos taurinos. Su último escrito, *Euska-*



*di/Eskilo* (1980) es una novela de política ficción, mensaje de advertencia y paz. No quisiera olvidar al vasco de adopción Rafael Castellano, autor de *La viuda* (1976) y *Erotismo vasco* (1978), notable y original periodista, y a Francisco Lazcano, hacedor de novelas de evasión tales como *Trasplante experimental* (1967), *Los internados* y *El naufragio*.

## LA POESÍA

El vasco en la poesía no acusa, al menos en la expresión hispánica, ninguna característica especial a no ser su inclinación por la didáctica. La lírica no profundiza del todo en su ánimo, se ruboriza de rimar intimidades como el amor que es la esencia de lo lírico.

En la cosmogonía feudal brilla con luz propia la personalidad del canciller alavés Ayala, así como la familia de los Mendoza.

Pero López de Ayala (1332-1402) en lo poético engarza con un menester de clerecía en plenitud, vigoroso y paradigmático, cuya temática dilata su ámbito de lo artístico-religioso a lo costumbrista. El canciller tensa su látigo contra las costumbres de un variopinto mundo que él conoció a los niveles más altos, próximo a la realeza y al papado, expresándose con menos picardía pero más directo que el arcipreste de Hita.

Ayala supone un hito fundamental para las letras, y no sólo por la poesía, sus traducciones o sus libros de ceterería, sino además, por ser el gran cronista de Castilla; puso al servicio del gran público una historia que por sangrienta y atropellada creyérasela inverosímil. Don Pero fue un vasco que vivió en la Corte y aún dejó descendencia coronada. De él se ufana descendiendo Fernando el Católico.

Se le acusa de no ser precisamente un ideólogo, poner Álava en poder real, abandonar a su rey nato y lucrarse con la política. Para el recuerdo preferimos al historiador, al poeta y hasta al revoltoso que por caer en prisión y encerrarse en jaula de hierro se detuvo a meditar:

*Dexaronme olvidado  
En una presión oscura.*

Aquella queja en coplas que se llamó *Rimado en palacio* quiso ser un tratado de los deberes de la autoridad para con Dios, arrancando con santos propósitos:

*Pensando yo en la vida deste mundo  
mortal,  
Que es poca e peligrosa, llena de mucho  
mal.  
Faré yo mi confesión en la manera qual,  
Mejor que me entendiere, si Dios aquí  
me val.*

Necesitaba gritar al mundo sus pecados, para que los oiga Dios, los ajenos y los propios, rememorar a los reyes:

*Que gran cuenta han de dar  
A aquel rey verdadero que las sabrá  
tomar.*

La estirpe de los Mendoza se immortaliza con don Inigo (1396-1458), que poetiza en *Los proverbios*, en los *Decires y serranillas*, que compone poesía didáctica o alegórica, da la primera preceptiva en castellano y atesora una de las más espléndidas bibliotecas.

En su *Proemio al Condestable* nombra a Pedro González, su abuelo, del solar de los Mendoza en Alava como autor de canciones, a Pedro Gómez de Guevara, su tío, «gracioso noble caballero que ansy mesmo escrivio gentiles deçires e canciones.»

De entre los cancioneros medievales poco vasco, un Juan de Tapia que figura en el de Estúñiga, cuyas huellas se pierden allá en Nápoles tras de la muerte de Alfonso V.

Se llega a la épica, y en ella el autor de un solo texto en octavas reales, Alonso de Ercilla (1535-1594). Su *Araucana* es el primer gran poema de América. Veinte años tardó en extenderla, publicándose de vuelta a Chile en 1569. Es una pieza bélica rimada por un artista sensible, de características humanas, que en todo momento acredita más amplitud para la pluma que para la espada, capaz de destacar las virtudes de su adversario. Mantiene a gran nivel la narrativa con visos epopéyicos. Para un crítico tan agudo como Fitmaurice-Kelly,<sup>22</sup> Ercilla tiene más bien temple de narrador que de poeta. Sabe contar, hacer descripciones de batallas, llenas de bélica energía; su técnica es buena, excelente a veces, cuando no es descuidada; y sin embargo, su obra en conjunto no consigue impresionar. Los vates chilenos de nuestro siglo llamarán a Ercilla padre de la patria.

En la próxima centuria surge otro épico, el jesuita de apellidos vascos, José Antonio Butrón Múgica, vate fogoso, alambicado, muy de segundo orden pero incansable en su labor, autor del poema *Harmonica vida de Santa Teresa*.

La misma indeterminación al hurgar en la cédula del bautismo de un poeta que figura en la Escuela sevillana, Juan de Jáuregui (1583-1641) cuyo nacimiento reclaman Sevilla y Vergara, y que en definitiva, vi-



vió y difundió su arte de pintor-poeta desde la Corte de Madrid. Se le conoce por su retrato de Cervantes, sus ataques tanto al conceptismo de Quevedo como al gongorismo. Jáuregui acude a toda polémica de la época, escuda a sus amigos, entre ellos al oriundo vasco Fray Hortensio de Paravicino en su *Apología por la Verdad*. Pasa por ser un vate religioso sensible, de rico ritmo. Su fábula histórico-mitológica que dedica a Orfeo es de corte ovidiano leyéndosela con placer. Su versión de *Aminta* de Tasso fue su producción más sazónada y ágil. El no piensa así, manifestándolo en voz alta: «Creo que algunos se agradarán poco de los versos libres y desiguales, y sé que hay orejas que, si no sienten a ciertas distancias el porrazo del consonante, pierden la paciencia... No es capricho el suyo, sino que los versos guardan su cierta disposición y decoro.» Si otrora habló de oratoria aboga aquí por una poesía culta con alma, cuerpo y adorno. Aquella sea el asunto, el cuerpo los conceptos y proporciones, en el adorno vayan las palabras.

El siglo XVII da fin con la originaria sor Juana Inés de la Cruz, de exquisita sensibilidad, y que en época venturosa para las letras, según aventura un crítico, abría tal vez legado a la posteridad nobles frutos de su ingenio y de su corazón. Ahogado su númen en aquella atmósfera corrompida, sólo ha dejado en el cúmulo de sus versos algunos destellos de fantasía, algunos rasgos de esa agudeza femenil a que nunca alcanza el númen de los hombres.<sup>23</sup> El siglo XVIII aporta un cambio de dinastía. Irrumpen los Borbones en la península y de la conquista se pasa a la égida de lo conquistado. En todos los órdenes. Hasta en el artístico. Los neoclásicos pretenden poner orden en el ya caos libérrimo de las letras. Su espíritu crítico, abriéndose a Europa, añade a lo poético un valor más prosaico, pero indudablemente progresista: la docencia. Aquello del aprovechar deleitando de Luzán. Se poetiza útilmente en la fábula donde tantísima entidad toman hombres vascos. Un Félix María de Samaniego (Laguardia, 1745-1801), célebre por sus fábulas, sus cuitas personales, su libertad de criterio, que perteneció a la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País, sufrió persecución por parte de la Inquisición, y al que se conoce menos por sus *Cuentos libertinos* y por *El jardín de Venus*; un Pablo de Xérica (Vitoria, 1781-Pau, 1836), discípulo de Oñate, liberal, alcalde constitucional de Vitoria, también perseguido, refugiado y nacionalizado en Francia, autor de colecciones de fábulas y cuentos y en Pau de cuatro tomos de una *Miscelánea instructiva y entretenida*; un Ibáñez de Rentería, (Bilbao, 1750-Lequeitio, 1826), autor de dos volúmenes de fábulas y uno de discursos; o Ramón de Pisón, alavés en la Corte de Madrid, que firmó *Fábulas originales en verso castellano*, Madrid, 1819. Los espíritus de este siglo van a crear la Academia de la Lengua, promovida por el medio vasco Montiano Luyando, así como la realización de los Caballeritos de Azcoitia, entre los que no se contó aquel gran vate que se llamó José Cadalso, al que más de uno pone a la cabeza de la escuela poética de Salamanca. Cadalso pu-



tor de «Aberri», redactor de «La Nación» en Buenos Aires; Adolfo Larrañaga (Portugalete, 1896-San Juan de Luz, 1961), abogado, administrador de minas en Almería, un bohemio que dejó los negocios y deambuló en poeta por las calles de Madrid. En la Dictadura complotó. A la caída de Bilbao durante la guerra civil se refugió en San Juan de Luz donde murió casi en la indigencia. Vate de altos vuelos, autor de himnos y poemas bucólicos. Una de sus celebradas odas la recitó él mismo en un teatro de Bilbao, así como su *Canto a Sabino*. Llevó a la prensa local ese perfume de su poesía, a la «Vasconia», «Hermes», «Euzkadi», «Gernika», «La Tarde», «Txistulari». Todo lo que ve en el país le inspira. El paisaje. Las costumbres. Los juegos. Su historia. La entonación de larga métrica no guarda secreto para nuestro autor, que fue llamado por Indalecio Prieto el poeta-poeta de su generación. De los que emigraron a América ninguno de la vitalidad de Juan Larrea (Bilbao, 1895-Córdoba, Argentina, 1980), maestro de poetas, inspirador de las lumbreras del 27 como ellos lo reconocerían. El nombre de Larrea, empero, anduvo por penumbras durante decenios. Licenciado en Filosofía y Letras, archivero por Madrid, editor en París, anticuario y coleccionista de arte inca en Perú, periodista en México, arqueólogo en Argentina, profesor en la Universidad de Córdoba de esta última nación, fundador de Cuadernos Americano y España peregrina. David Bary, su amigo y biógrafo, le consagra un libro que sirve para introducirnos en la clave de nuestro autor: «Larrea vio en la poesía el modo de entregarse a los azares supremos de la vida». <sup>27</sup> «No cabe duda de que la biografía de Larrea, tanto la objetiva y externa como la interna, ofrece sorprendentes y abundantes paralelos con la estructura básica y los detalles de esta aventura del hombre mítico, sorprendente sobre todo en la medida en que se trata en muchos casos de elementos objetivos para el control y hasta el conocimiento del sujeto.» <sup>28</sup> Ha escrito y aún rimado en francés e italiano. Exiliado en la guerra civil ayudó a muchos a salvarse. Inspiró el



Guernica de Picasso que más tarde interpretaría simbólicamente. En la Universidad de Córdoba fundó el Instituto del Nuevo Mundo y Aula Vallejo.

Poeta de la vida y de por vida, descubridor de la encarnación poética en los genios de arte, promotor de sugerencias impensables, de los que cree que en América radicará la próxima civilización. Puede que desorbite su admiración por Vallejo, su interés por Huidobro, que redescubra un arte peruano, que trate de hacer dogmática en lo de americanizar Europa, regenerándola, que dé interpretaciones osadas como la de que Prisciliano esté enterrado en Santiago de Compostela y no el apóstol, o la significación del Guernica, o que éste surrealista casi funcional critique con excesiva acritud a sus compañeros de la víspera, pero lo que no cabe la menor duda es que impulsó zonas inexplorables del saber, campos sin trillar, que abrió perspectivas, y que más que un lírico fue o quiso ser una reencarnación de lo cultural en la acepción más avanzada del término. Se hizo preguntas, y una de ellas la de postular por las extradimensiones de la realidad... si estamos siendo triturados en remolinos de una hondísima revolución planetaria... ¿a título de qué podría descartarse prejuiciosamente la idea de que semejante revolución que ha desarticulado ya muchísimas de las estructuras culturales sin fundamento en el aporte inmediato de los sentidos, opere en otras zonas más recatadas e intrínsecas, más concernientes a la condición psíquica del hombre, al modo como en lo físico nos lo ha demostrado la energía nuclear? ¿Acaso se ha sabido alguna vez a ciencia cierta cuál es la naturaleza real de ese humano que ha estado forcejeando desde siempre en muchas formas y situaciones diversas —¿contra naturaleza o por naturaleza?— por desprender su ser consciente del mundo de lo efímero e inmediato con ganas de alcanzar la conciencia de su inmortalidad?» Juan Larrea es la esperanza de un futuro abierto a partir de la crucifixión para esa parte de la humanidad que cree en la resurrección de la cultura, de la poesía, de las ciencias ocultas.<sup>29</sup>

En esa gran exiliada a México, Ernestina de Champourcin (Vitoria, 1905), ve Sainz de Robles como una encarnación de Alfonsina Storni. Para Marrodán, poeta también, Ernestina escribe en una tiniebla encendida, utiliza el enfoque personal de la poesía entre las impresiones y los propósitos de la moral imaginativa, de la ternura vital y del lucido magisterio temático del amor.<sup>30</sup> Ernestina se ha comunicado en verso y prosa, ha escrito la novela *La casa de enfrente*, varias traducciones y un ensayo, *Dios en la poesía actual*.

José Ramón Arana, originario, dueño de una librería en la capital federal de Méjico, centro de la intelectualidad del país, creador de la revista «Las Españas»; Kepa Derteano (1923), confundador de «EIA», primer periódico clandestino contra el régimen de Franco, refugiado en Venezuela tras de padecer cárceles, autor de poemas patrióticos.

Sí conviene, y como un largo paréntesis, señalar la serie de vidas rotas que se dan entre los vascos. Si muchos fueron los desterrados, no son menos aquellos que prometían gestar una obra poética y se fueron como por detrás de la vida antes de tiempo. En otras bellas artes también. En la poesía son más. Y como muestra vayan unos nombres: en francés Michel Arcangües (1920-1946), en francés y euskera Jean Etchepare (1937-1961), en euskera y español Sabino de Arana (1864-1903). En euskera José María Aguirre, dicho Lizardi (1896-1933), Loramendi (1907-1933), José Elso (1894-1916). En español la lista pasa del último trágicamente desaparecido, Xabier Echevarrieta (1944-1968), y hacia atrás por el nombre de dos mujeres, Alejandrina Argüelles Toral (Irún, 1845-Valencia, 1860), autora de *Ensayos poéticos* (1862), y María Juncal Labandibar (Behobia, 1924-1951), llama vacilante en vida, voz de exquisita ternura, corazón que dejó de latir componiendo un último verso. Sus poesías se publicaron en «El Bidasoa». Tomás Meabe (1879-1915), ángel del socialismo, muerto de tisis en Madrid, Manu Viar (1899-1928), de familia de artistas, que dejó publicado *Poesías y pensamientos*, también muerto de tisis. Y Jaime Del-

claux (1919-1944), neoromántico, que quiere fusionarse con las grandes creaciones de la naturaleza. Su obra se recoge en *Poesías*, Madrid, 1943, y *Once poemas inéditos*, que da a conocer la revista «Egan». Delclaux se convence a sí mismo de que la poesía perfecta comienza más allá de la vida:

Señor, Señor, sé que he de morirme  
pronto,  
¡Acorta, si puedes, mi jornada!  
Yo no te pido premios, ni laureles, ni  
palmas

Que para mí no hiciste.  
Sólo quiero adentrarme en el silencio  
De la noche estrellada.

De los que aquí quedaron en la posguerra, últimos supervivientes de la promoción «Hermes», cítense a Esteban Clemente (Valladolid, 1888-Bilbao, 1968), bilbaino de adopción, médico de profesión, autor de veinte libros de poemas, y Esteban Calle Iturrino (Bilbao, 1892-1977), periodista, viajero, secretario de la Junta de Cultura de Vizcaya, académico correspondiente de la Historia y Bellas Artes de San Fernando, así como de la Institución Fernán González de Burgos. Perdió a su esposa e hijos lo que le inspiró *Canciones a mis hijas*. Obras como *Romancero de guerra* o *Cantos de guerra e imperio* le situaron en una tesitura política definida. En *Mi cancionero vasco*, y no por primera vez, deja diáfana su postura: «Como aquellos que sirvieron con los demás pueblos de la península a España, nosotros cuanto más vascos seamos, la serviremos más y mejor que nadie.» Murió en la transición del régimen y como él lo presentía se le pasó casi en silencio.

Angela Figuera (Bilbao, 1902-1984), licenciada en Filosofía y Letras, profesora de Instituto, en un tiempo funcionaria de la Biblioteca Nacional, y por encima de todo poeta. Tradujo, poetizó en diez o doce textos, todos ellos con título dolientes: *Vencida por el ángel*, *La días duros*, *Belleza cruel*, *Mujer de barro...*

Como heraldo de paz en este revuelto cosmos la poesía se le vuelve prédica; prefe-



riría hacerla coloquio, contactar más táctilmente, hasta donde lo permita la ética del tiempo que corre, con aquellos a los que se dirige como una hermana mayor, tu, yo, el ser en singular desde que nace hasta su decline va solo y necesita alguien que se ponga a su lado y le ayude a seguir. Va a hundirse en él por la hilación lógica, sin arabescos y en picado, en una patética que calcina como su propio amor por él. Le duele su país, las hambres, la esclavitud, la codicia, lánzase a reconquistar la tierra para el hombre a riesgo de su propia salvación

*Los muertos se nos cuelgan de los  
hombros  
Y ocupan nuestra almohada por la noche.*

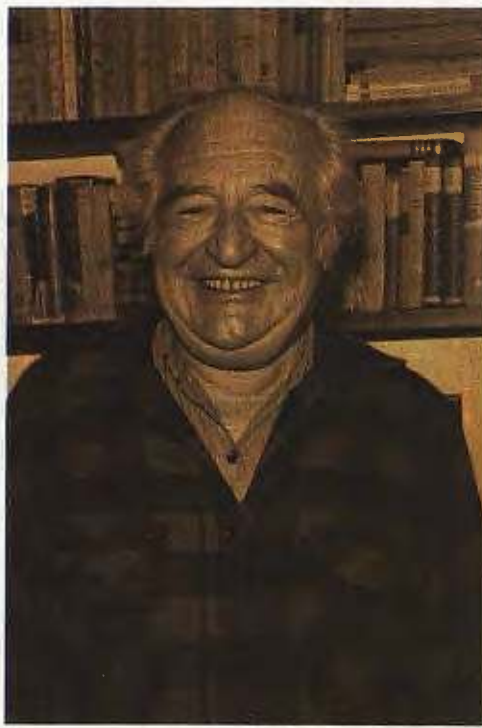
Y en ángel tutelar se le transmuda su lírica, y cuando ve inútil dirigirse al adulto se concentra en su vástago:

*Hemos tenido que nacer de nuevo  
Ir a la escuela de los inocentes.*

Ser de barro y con un alma que no alcanza a despegar. ¡Ah, niño, qué próxima traes la huella del cielo! Señor, guarda tus ángeles contigo, son demasiado puros. Y con los niños y desde sus almas entreabre un ventanó para ver desde ellos el porvenir. Y revolviéndose:

*No quiero que mi hijo desfile,  
Que los hijos de madre desfilen  
Con el fusil y con muerte en el hombro.*

Cuánta ternura por los poros de su fluir magnético, una poesía para sentirla íntimamente, para musitarla hacia dentro, entre dos sueños. Angela Figuera compone con la sencillez de un Gabriel y Galán, el dolor mórbido de Blas, la sensibilidad de Federica Mistral, y desemboca como diría Marrodán en un Mingo Revulgo denunciador, cantando, necesaria, obsesivamente el humus vivo en ordenados moldes. Blas de Otero (Bilbao, 1916-Madrid, 1979), un tiempo profesor de Derecho que vestía indefectiblemente de gris. Poesía la suya en carne viva que como un toque de



gracia nos llegó de lo alto. Vida, por otro lado, hermética. Concentrada. De mirada hundida en sí. Que así quiso pasar por el mundo y cada vez que salió fuera se dio de bruces.

*Salió una noche  
Echando espumas por los ojos, ebrio  
De amor; huyendo sin saber adónde:  
A donde el aire no apestase a muerto.*

¡Ah, ése muerto a cuestras! Lo llevó como una cruz, sin poder quitárselo ni para dormir. Tan dentro que no podía escapar. Y de un devoto de la Virgen pasó a militante comunista. De Madrid a París, a Moscú, Pekín, La Habana, y vuelta a descansar al centro de la península, a gritar: «En el nombre de España, paz.» Y sin haber hecho nada práctico a no ser que se llame práctico a escribir y cantar versos que lleva el viento. Y vuelve, y al igual que

*Cervantes ve que España  
Y él  
Y don Quijote  
Están de vuelta de una gran cruzada.*

Y Blas como el Quijote-Cervantes último de Valladolid, se deja morir en un lugar de sol, muy del gusto de sus mayores: Majadahonda.

De Blas como Unamuno se hablará largo tiempo. Tomaron muy en serio la vida. Escribieron de temas inmarcesibles. No se fueron del todo: ¿Dónde está Blas de Otero? Está muerto con los ojos abiertos. Gabriel Celaya (Hernani, 1911) o la batalla por la poesía que resume la vida de éste artista. Tomó su decisión de abandonar todo lo demás el día que vio premiado su poemario *La soledad cerrada*, cuando aún se decía:

*¡Qué extraño es verme aquí sentado!  
¡Qué extraño verme como una planta que  
respira,  
Y sentir en el pecho un pájaro encerrado  
Y un denso empuje que se abre paso difícilmente por mis venas!*

Cuánto pasó para llegar ahí. Qué contradicción de principios. Y qué pugna entre musas y «hombres de sexo verde.» Hasta que no pudo más y gritó:

*¡Señor! Ya no resisto.  
¡Señor! Me siento roto.*

Una mujer le libertó. No del todo. Espíritu inquieto se enzarzará en problemáticas político-sociales hasta que el rebelde acabó rompiendo con disciplinas de partido. Afortunadamente todo sirvió a su inspiración. Expandía energías. Amaba. Y seguirá amando hasta el fin de sus días. Su peregrinar interior quiso ser un caminar por las almas de los otros. Probablemente esté hecho para una poesía intimista y las pocas veces que se expresa en diálogo cada intérprete explica al otro lo que le pasa por dentro, es decir, monologa al enlace de una concomitancia de inspiración con el interlocutor. Celaya cree hablar de sí como habla el interlocutor, sacando a luz sensaciones de hombre que éste zahorí de la poesía aflora. En estableciéndose un balance de su obra está seguro de figurar entre los que dio «algo que no era mío y que yo les di como un ser

humano que da la mano a otro ser humano.»

Javier Bengoechea (Bilbao, 1919), abogado, periodista, crítico de arte, poeta que abandonó la poesía, o al menos dejó de darla al público desde 1959. Son muchos los que piensan que le resta mucho por decir. El sigue creando y guardándolo. Por imprimirse quedan *El corazón y sus asuntos* o *Pastiches, divertimentos y otras melancolías*. También se perdió para la poesía Arcadio Pardo (Beasaín, 1928), inspirado en *Un tiempo de clausura* y *Soberanía carnal*, como se perdió Ignacio Aldecoa iniciado en el arte de Polimnia con *Todavía la vida* (1947) y *El libro de las algas* (1949).

Mario Ángel Marrodán (Portugalete, 1932) es el más prolífico de los poetas vascos. Más de cien títulos corren con su firma desde *Ansia de vida* de 1950. Marrodán es un creador del que no vale decir maniqueamente lo de bueno o malo; esas roquedades bipolares, angostas y estúpidas no rezan con él. El es poeta. Del bien y del mal. Bueno y malo a la vez. Torrencial. Que se deja entusiasmar por cuanto le impresiona, al que le bailan los versos y obran por su cuenta y razón como si cobraran vida. Se cometería injusticia encuadrándole en una escuela determinada. El es Marrodán, que escribe para realizarse, se crea o destruye, un poeta atormentado. «Siempre he perseguido, y persigo—él lo dice—, un tipo de poesía aparen-

temente impenetrable, que exija un esfuerzo de comprensión». Para Ángel Valbuena en su *Historia de la literatura española*, imprescindible e inolvidable. Otra faceta de Marrodán es la de escritor de arte. Se desvive por visualizar poéticamente lo que estos poetas del color producen. Marrodán los interpreta, no se agota jamás. Aquí doy fin a la relación. Habría que añadir los jóvenes. Los nuevos poetas. El poeta e historiador Luis Ruiz de Aguirre, autor de *Pido un monumento* (1978); el crítico Emilio Palacios, espíritu sensible, pluma tallada en piedra en su *Oscuro sentimiento del ser* (1983); José Ramón Blázquez, periodista de «Deia»; Carlos Aurteneche, Julia Ochoa, Javier Aguirre, Javier Ariño, Mercedes Estíbaliz, María Eugenia Salaverri, y ése innúmero grupo de artistas que hizo posible la creación de revistas poéticas, más o menos efímeras, desde «Egan», «Pleamar» o «Estaciones de la poesía», «Kurpil», «Nervo», «Zurgai» o «Poetas por un pueblo», que dirige González Langarica, o «Laberintos», revista taller de creación literaria que coordina Félix José Álvarez o la colección de libros de poesía, «Alrededor de la mesa», y alguno más que se me pierda. Y anoto, finalmente, la poesía religiosa, la de Juan Manuel Igartua (Bilbao, 1913), jesuita, preocupado por la salvación, estudioso de Malaquías y su profecía, poeta en *Paulus. El poema de Roma en 100 cantos*, y *Cantata de la Creación*; la de fray Augusto de

la Inmaculada (Villaro, 1922), carmelita premiado en certámenes, autor de *Cantos del Espíritu*, *Meditaciones franciscanas*, *El Niño perdido*; la de fray Mauricio de Be-goña, capuchino, profesor de la Escuela de Periodismo, que forjó *Horas poéticas a la divina Pastora* (1955), *Cáliz* (1980) y para nosotros *El puente del Arenal. Lírica para Bilbao*; la de Pedro Anasagasti (Bermeo, 1920), franciscano, doctor en Misiónología, misionero que se introdujo en las selvas de América pasados los 60 años, autoridad en temas franciscanos.

Por falta de espacio únicamente consignar los nombres de críticos: María Goiri, esposa de Menéndez Pidal, autora de un romancero tradicional de lenguas hispánicas; Paulino Garagorri, editor de la «Revista de Occidente»; Luis Morales Oliver, conferenciante, especialista en la mística de los siglos de Oro; Eugenio Asensio, catedrático de Literatura española en el Instituto Español de Lisboa, estudioso de los cancioneros y del entremés de Lope a Quiñones de Benavente; Carlos Blanco Aguinaga, hoy en la Universidad Vasca, conocedor de la generación del 98; Luis Sánchez Granjel, también noventacentista, padre de la Historia de la Medicina Española; Vicente Palacios y Jon Bilbao, bibliógrafos; y el más joven de todos, Emilio Palacios, coordinador de una monumental Historia de la literatura Hispano-Americana, conocedor como pocos del siglo XVIII español.

# NOTAS

1. UNAMUNO, MIGUEL DE: *Por la patria universal*, «La lucha de clases», 12, X, 1901.
2. *Noticia. Averiguaciones*, 2.ª ed., 1891, II, XIV.
3. *Averiguaciones*, I, 43.
4. MENÉNDEZ PELAYO, MARCELINO *Historia de los Heterodoxos españoles*, Santander, 1947, V, 216.
5. SMITH, A: *Valentín de Foronda*, Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País, 1969, 219.
6. MARTÍNEZ AGUIRRE: *Benigno de Moraza*, El Anunciador Victoriano, 17-1-1886.
7. MÚGICA, GREGORIO DE: *Los titanes de la cultura vasca*, San Sebastián, 1962, 19.
8. ALLISON PEERS: *Historia del movimiento romántico español*, Madrid, 1973, I, 81.
9. LLORENS, VICENTE: *El romanticismo español*, Madrid, 1979, 117.
10. Prólogo a *Tradiciones Vasco-Cántabras*, 3-4.
11. UNAMUNO, MIGUEL DE: *Poesías de Arzadun*, Revista Crítica de historia y Literatura española, portuguesa e hispanoamericana. 1898, III, 59.
12. VITORIA, M.: *Vida y obra del doctor Ulacia*. Archivo Iberoamericano de Historia de la Medicina y Antropología médica, 1973, XXV, 342.
13. *Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País*, 1949, 289.
14. BAROJA, PÍO: *Juventud, egolatría*, en *Obras Completas*, V, 164.
15. *El Tablado de Arlequín*, *Obras Completas*, V, 52.
16. GARCÍA MADRAZO, PILAR: Prólogo a *De la vida y la muerte*, Madrid, 1984.
17. AMÉZAGA, ELÍAS: *Diez años después*, Deia, 23-XII-1981.
18. BLEIBERG, ALICIA: *Nota preliminar a Cuentos Completos*, Madrid, 1973.
19. MARTÍN SANTOS, LUIS: *Tiempo de silencio*, Barcelona, 1962, 219.
20. PINILLA, RAMIRO: *La gran guerra de doña Toda*, Guecho, 1978, 28.
21. ATIENZA, JAVIER: *Hacia una novela actual en la narrativa vasca*, Kultura, 1981, I, 136.
22. *Literatura española*, Madrid, 1921, 188.
23. CUETO, J.: *Bosquejo histórico de la poesía castellana en el siglo XVIII*.
24. ITURRIBARRIA, FRANCISCO: *Literatura, prosa*, Bilbao. 1920, III, 225.
25. SAINZ DE ROBLES, F.: *Creadores líricos vascos*. Bilbao, 1972, 29.
26. CALLE ITURRINO, ESTEBAN: *Creadores líricos*, Bilbao, 1972, I, 94.
27. LARREA, JUAN: *Poesía y transfiguración*, Madrid, 1976, 21.
28. *ibid*, 161.
29. AMÉZAGA, ELÍAS: *Gran Enciclopedia Vasca*, XVII, 708.
30. MARRODÁN, MARIO ÁNGEL: *La poesía actual vasca*, Revista de la Universidad Complutense, 1974, XXIII, n.º 92, 136.

# ARTE

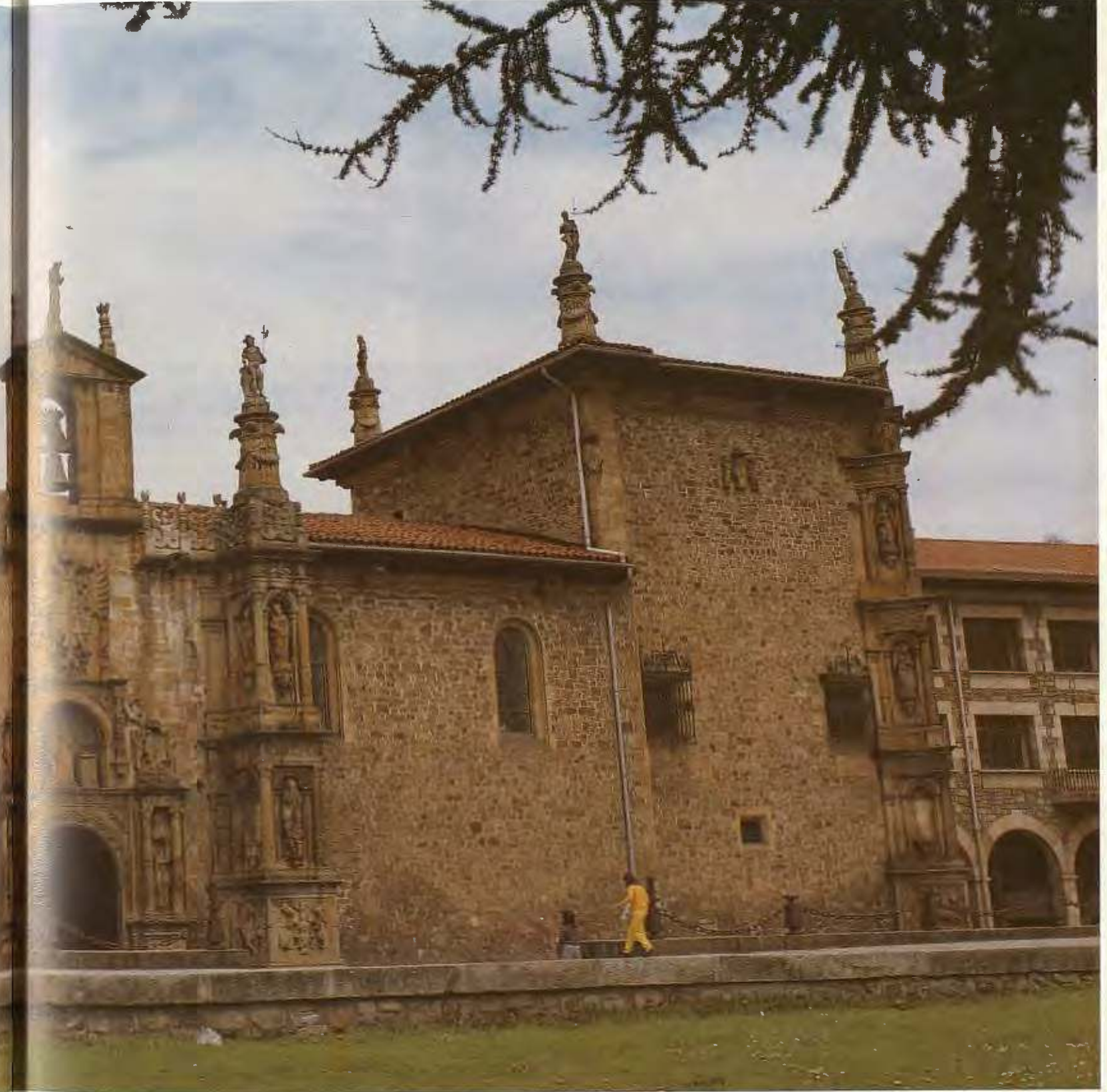
Salvador Andrés Ordax

*Catedrático de Historia de Arte*

NOTAS

1871  
1872  
1873  
1874  
1875  
1876  
1877  
1878  
1879  
1880







## PREHISTORIA

Uno de los períodos en que el arte se manifiesta con mayor esplendor en el País Vasco es precisamente el de la Prehistoria y las culturas prerromanas. La riqueza de los testimonios y la fecundidad de las investigaciones llevadas a cabo permiten un conocimiento, constantemente renovado, de las primeras expresiones artísticas, que se cuentan entre las más significativas de la Península Ibérica en diversos estadios.

## PALEOLÍTICO

Aunque existen numerosos yacimientos que testimonian la vida del hombre prehistórico en las dos etapas más remotas del Paleolítico (Inferior y Medio), eludimos aquí su consideración pues tan sólo nos han dejado manifestaciones de su cultura industrial sobre bifaces o lascas.

Hay que esperar al Paleolítico Superior, que se desarrolla aproximadamente entre los años 32.000 y 8.500 a.C., para registrar el nacimiento del arte. La cultura alcanza avances notables en la tecnología de la industria lítica y del hueso. Se produjo un recrudescimiento notable del clima que movió al hombre a abandonar las tierras interiores para refugiarse en las cuevas de menor altitud de los valles cantábricos, con biotopos más benignos, en los que se dedicó a la caza especializada. Junto a la tecnología y la caza su gran expresión fue el arte.

El arte cuaternario del País Vasco queda enmarcado dentro del conjunto general llamado francocantábrico o cantabropirenaico, que constituye una amplia zona con unidad básica, si bien cabe advertir en ella diferencias de menor extensión, como la del actual territorio vasco que articula los dos extremos de aquella dilatada región prehistórica.

Es preciso distinguir dos tipos de manifestaciones artísticas que físicamente se diferencian ya por su soporte: el arte parietal y el arte mobiliario. Simplificando, reflejan una funcionalidad diferente, variantes téc-



nicas, y aun distinta cronología pues mientras predominan las primeras en el Magdaleniense inferior, las segundas muestran su mejor expresión en el Magdaleniense avanzado y final.

### Arte parietal

El arte rupestre o parietal presenta ciertas dificultades de datación al carecer casi por completo de referencias estratigráficas que fijen al menos una cronología relativa, si bien no faltan superposiciones que auxilian en las sistematizaciones conocidas. El arte parietal está ligado a las cuevas, en cuyas paredes se representan diferentes motivos zoomorfos e ideomorfos, siendo consideradas como «santuarios» ya que no eran sólo habitación. Incluso en ocasiones algunas cuevas no eran habitadas en la época en que se realizaron en ellas las obras de arte, como vemos por ejemplo en la cueva de Ekain, cuyas pinturas se fechan en el Magdaleniense inferior como lugar de peregrinación de un grupo que no habitaba en ella, siendo vivienda sólo a partir del Magdaleniense final. Se ignora la específica condición religiosa de tales santuarios, y la auténtica iconología de las representaciones iconográficas, sobre lo que se apuntan distintas interpretaciones que no son excluyentes, como la magia de la caza, la religiosidad totémica, el culto de la fecundidad, a la muerte o a la sexualidad, así como la estricta dimensión estética.

En la primera de las secuencias artísticas, la auriñaco-perigordense, la plástica occidental de Cantabria avanza sólo por los confines inmediatos, que es el caso de la cueva de Venta de Laperra. Progresará un poco más en el Magdaleniense cuando incluye hasta Arenaza. Con el arte de Santimamiñe, y más aún con el de Altxerri y Ekain, se definen con personalidad los creadores de aquella plástica que, aunque relacionada con sus vecinos, desarrolla el mayor avance mediante la pintura y el grabado dentro del Magdaleniense inferior.

Recientemente se ha profundizado en la

sistematización de las obras cuaternarias aplicando el criterio de identificación de autor sobre bases estilísticas, pero simplificaremos aquí limitándonos a la referencia de los principales santuarios rupestres. El conjunto más antiguo de arte parietal es la cueva de Venta de Laperra (Carranza), cuya proximidad con Cantabria explica la relación con otros ejemplos occidentales del período auriñaco-perigordense, en los primeros estadios magdalenienses. Diversas representaciones grabadas muestran varios signos en la repisa de la entrada, mientras en el salón hay una pareja de bisontes afrontados en la pared izquierda, así como un oso, un bóvido y varios signos más en la derecha. Constituye Laperra el límite oriental de la influencia auriñaciense del arte de Cantabria, mostrando el estado actual de conocimiento una laguna artística en esta etapa, ya que no se perciben ecos pirenaicos, que sólo llegan hasta Istúriz, en el sudeste francés.

En el período magdaleniense reaparece la actividad rupestre con representaciones figurativas de gran interés. En unos casos quizás más antiguos, como en Arenaza y Alkerdi, con cierta sencillez, mientras otros, los de Altxerri y Ekain, alcanzan alguna complejidad que puede significar cronología más avanzada.

La cueva de Arenaza, en el término vizcaíno de San Pedro de Galdames, ofrece un conjunto de obras pertenecientes al Magdaleniense antiguo que fueron realizadas con variedad técnica pero con uniformidad estilística. Predominan las tintas planas de color rojo, y contornos con línea continua o con tampones, pero también aparece la técnica del grabado. La mayoría de las figuras están en una sala donde han sido pintadas ciervas, varias emparejadas, con trazos firmes y elegantes. Del resto destaca un muro en el que se superponen pintura y grabado. Técnicas, estilo y temática fijan la cronología de este conjunto en el Magdaleniense antiguo, asociado con el grupo artístico cántabro, en concreto con Ramales. Arenaza está en una fase avanzada de las técnicas pictóricas pero la ausencia de detalles en el modelado sugiere un estadio aún tem-

prano de la evolución magdaleniense.

Del mismo Magdaleniense inferior cantábrico son las representaciones que aparecen en la cueva de Santimamiñe, en Cortezubi, si bien muestra un estilo más avanzado en Arenaza, quizás indicio de cronología posterior. El tema predominante es el bisonte, aunque también hay caballos, ciervos, cabras, etc. Uno de los agrupamientos figurativos es un gran panel con una serie de bisontes en torno a un caballo, obra de grandes calidades obtenidas con pintura de color negro en diferentes tonos, con la que se alcanza el modelado y volumen de los cuerpos. Del mismo estilo son las demás representaciones de la cueva, aunque muestran diferentes manos, alguna poco experta, que en ocasiones recurren a la técnica del grabado. Cabe relacionar el arte de Santimamiñe con las figuraciones de la cueva de Niaux y Altamira, pese a la monocromía de la vizcaína, si bien en general se considera algo más vinculada con el arte pirenaico. Representa, no obstante, la personalidad del País Vasco como quicio entre los grupos artísticos cantábrico y pirenaico.

La cueva de Altxerri, en Orio, es otro notable santuario rupestre. Destaca técnicamente su predominio casi absoluto del grabado, con el que se alcanzan cotas expresionistas al eludir el estricto sometimiento al contorno de la figura mediante trazos finos, de estrías y retículas, cuya complejidad y progreso representativo es comparable a lo que en pintura supone la policromía. También aparece la pintura, pero da la sensación que casi siempre sometida al grabado, y cuando no lo está consiste tan sólo en contornos de línea o tintas planas en el interior, por lo que no alcanza el avance advertido en el grabado. Desde un punto de vista temático se conserva aún un centenar y medio de figuras y signos donde predominan los bisontes, a los que se suma una variedad grande de animales, como renos, ciervos, caballos, zorros, peces, etc., así como diferentes signos, todo organizado en paneles y frisos. Si se quiere establecer posibles relaciones del arte de esta cueva hay que pensar concretamente en la de Santimamiñe, y de un

modo general asociarla más con la plástica francopirenaica que con el grupo occidental de Cantabria, si bien no falta algún paralelismo con éste. Se le asigna una cronología avanzada dentro del Magdalenienense inferior.

Completa el grupo destacado de santuarios rupestres la cueva de Ekain, en Deva, cuyas representaciones fueron ejecutadas por varias manos de singular habilidad en sucesivas generaciones dentro del Magdalenienense inferior. La técnica pictórica, a veces bícroma, se apoya en ocasiones con grabados de rayas. Predominan las figuraciones de caballos, a los que se suman bisontes, así como cabras, un salmón, dos osos, etc. Su estilo es muy avanzado, de gran plasticidad, que en algún punto llega a diverger hacia cierta esquematización, como ocurre en el caso de la pareja de osos. Es una obra muy notable que se ha comparado con los más ricos conjuntos cuaternarios, pero hay que precisar que su mayor paralelismo se encuentra en la cueva de Tito Bustillo, que como la de Ekain constituye una variante simplificada del arte de Altamira.

#### Arte mobiliario

Aunque menos espectaculares que los del rupestre, los valores plásticos del mobiliario son elocuentes de la sensibilidad de sus creadores y de sus modos de vida. En muchos casos se trata de aplicaciones sobre instrumentos, pero en otros no, pues además de útiles y armas hay piezas de adorno o significación social así como de sentido religioso. El material del soporte es diverso, con mayor abundancia de asta de ciervo, hueso y piedra. Como este último caso es infrecuente en la cornisa cantábrica resulta llamativa su concentración en el País Vasco, donde hay ejemplos en Aitzbitarte, Lumentxa, Santimamiñe, Bolinkoba, Urtiaga, etcétera.

No se ha conservado la pintura con que quizás fueron decorados estos objetos muebles, y apenas se pueden rastrear algunas formas en relieve, siendo dudosos los ejemplos de la representación de una



pezuña exenta en Atxuri y un casco de caballo en el extremo de un estilete hallado en Bolinkoba. En la mayoría de los casos se adorna mediante el grabado, cuya diversidad técnica varía en función del instrumento y el soporte sobre el que se trabaja, sin que por ello se deduzcan conclusiones evolutivas o cronológicas. En cuanto a la temática representada, la mayoría tiene motivos elementales, marcas, estrías o signos herméticos. También hay algún ejemplo antropomorfo, como es el caso de la pieza de Torre, en Oyarzun, con detallada representación del ojo y prognatismo animaloide, pero las figuraciones realistas se refieren más a zoomorfos, que coinciden en gran parte con los animales representados en lo parietal, si bien falta el bisonte y las preferencias tienen porcentajes distintos; predomina la cabra y hay cérvidos, renos, peces, zorros, algún oso y felino, etcétera.

En cuanto a la cronología, ya se ha indicado el desfase que existe entre las representaciones parietales y las mobiliarias, teniendo éstas su momento destacado en el Magdaleniense avanzado y final. En este sentido se ha apuntado la hipótesis de que en la estructura mental y religiosa del hombre del paleolítico superior hay dos tipos de santuarios con diferente significado en tiempos distintos, los parietales y los mobiliarias.

Algunas de las piezas más significativas proceden de yacimientos conocidos por su arte parietal, pero otros no. De Santimamiñe destaca un instrumento de asta de cérvido, con temas algo esquemáticos de cabezas de animales y estrellas, asignable al Magdaleniense inferior; al superior pertenece un compresor con una pareja de zorros finamente acabados. De Lumentxa es un estilete de hueso con figuración de animales alargados, así como una placa de hematites roja con caballos en ambas caras. De Urtiaga son varios ejemplos, como la placa de arenisca con un reno y una cabra, o el compresor que muestra la parte anterior de un caballo, o la cabeza de un toro. Sobresalen por su plasticidad las piezas de Torre y de Ekain. En la cueva de Torre, en Oyarzun, se

encontró un cúbito de alcatraz en el que están grabadas seis figuras de animales y un antropomorfo; se trata de un ciervo, un caballo, un rebeco, dos cabras y una vaca que, como el antropomorfo, están ejecutados con fino detallismo y gran precisión anatómica, en un estadio avanzado del Magdaleniense. De parecida cronología es la plaqueta de la cueva de Ekain, sobre la que están grabados un caballo, un ciervo y una cabra montés, superpuestos y representados con un sutil realismo que enlaza, como el caso anterior, con el arte francopirenaico. Otros ejemplos son los compresores de Aizpitarte, en Rentería, con grabado de ciervos; de Ermitia, en Deva, con caballos; o el de Bolinkoba, en Abadiano, con cabras. Innumerables son los yacimientos donde hay arte mobiliario esquemático o de signos simples, ilustraciones sencillas que continúan durante el Mesolítico, como se ve en las plaquetas de Berroberría y Arenaza, o en niveles posteriores de yacimientos antes citados o de otros.

## DEL ENEOLÍTICO A LA EDAD DEL HIERRO

Las novedades culturales del Neolítico llegan al País Vasco, reflejándose fundamentalmente en la domesticación y el pastoreo así como en la utilización de la cerámica cardial, mas no se conoce inicialmente una preocupación por la agricultura ni testimonios seguros de manifestaciones artísticas. Los avances neolíticos se profundizan y extienden ya en el período eneolítico y siguientes en que los exponentes artísticos son variados.

### Arte rupestre

Aunque está sin precisar aún de un modo suficiente, parece que en los dos milenios que preceden a nuestra era se produce una serie de representaciones parietales, realizadas en pintura negra y grabado. Su cronología es difícil de fijar, pudiéndose haber extendido en los períodos del Bronce

y el Hierro, y sirven de santuarios al menos hasta el siglo I d.C.

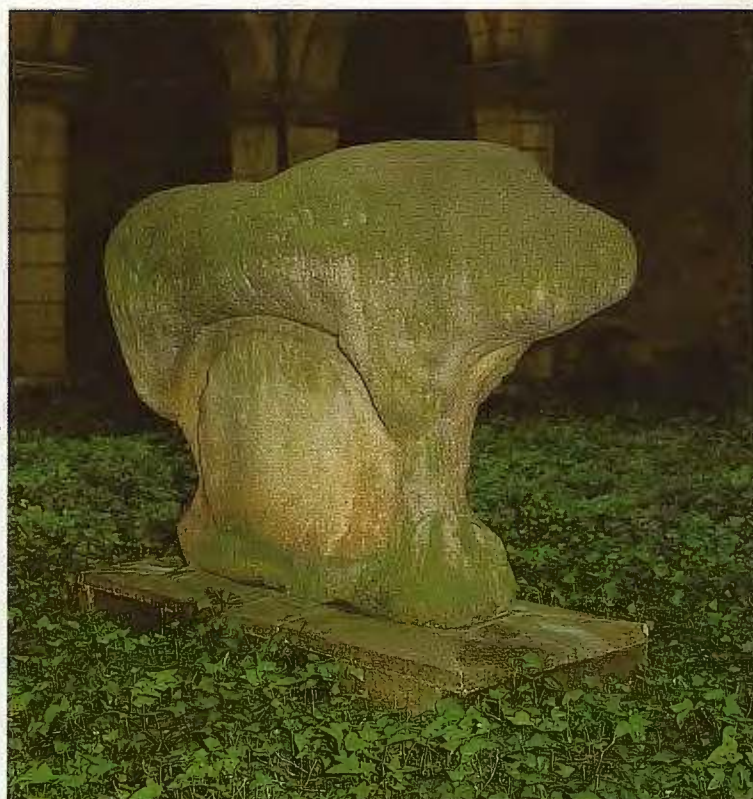
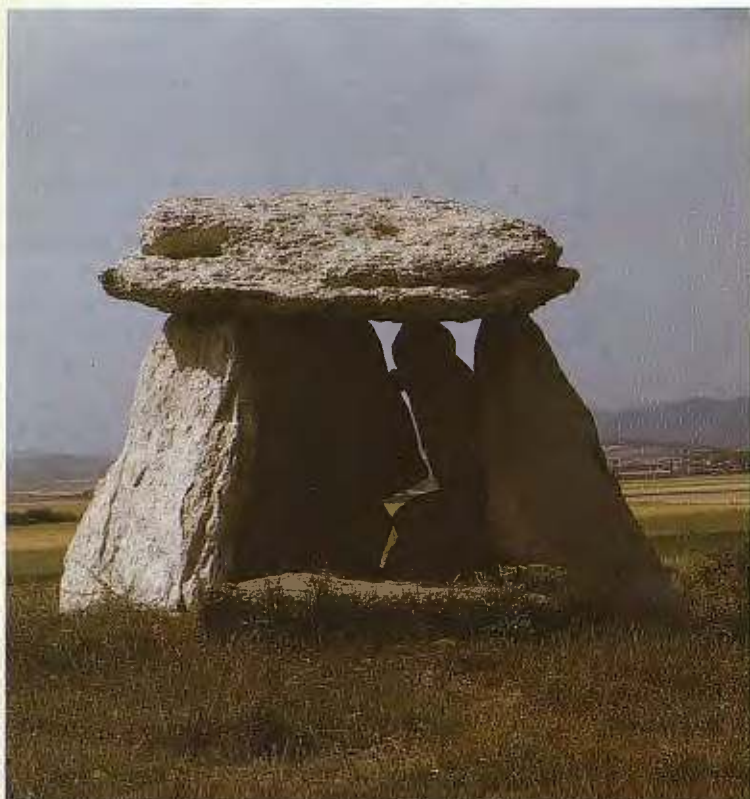
El estilo no naturalista de este tardío arte rupestre se resuelve plásticamente con una profunda tendencia a la abstracción formal, sistematizándose sus manifestaciones en tres variantes. Por un lado las «estilizaciones» que representan figuras humanas reduciéndolas a unas sencillas líneas aunque permiten claramente la identificación temática. Por otro lado están los «esquematismos», en los que la figura se indica mediante un símbolo, y finalmente el estilo de «abstracciones» donde los temas son tan sólo rayas y puntos.

Entre los numerosos ejemplos de este arte parietal cabe recordar los de Solacueva de Lacozmonte, Lazaldai, Peña Rasgada, Liziti y Pico Corral, en Álava, o el de Goi-kolau, en Vizcaya.

### Monumentos megalíticos

Durante estas etapas finales de la Prehistoria, desde el año 2200 aproximadamente, comienzan a configurarse dos grupos humanos, al norte y al sur de la divisoria de aguas del Cantábrico y de la cuenca del río Ebro, denominados «grupo de Santimamiñe» y «grupo de los Husos». El primero se mantiene con cierta impermeabilidad hacia las aportaciones exteriores, dedicándose a la ganadería y el pastoreo, mientras que el segundo está más abierto a la Meseta, de la que recibe influencias y a veces se unen sus poblaciones, añadiendo a la ganadería y pastoreo la agricultura ya desde el Eneolítico. Sin embargo, hay una serie de rasgos comunes en las manifestaciones artísticas, exponente de una superior unidad, que se matiza por los condicionamientos humanos, geográficos y socioeconómicos. Una de las más llamativas expresiones artísticas de aquellas etapas fueron las construcciones megalíticas, asociadas a prácticas funerarias, en relación con las cuales están algunas piezas decoradas que en ellas se encuentran como las cerámicas y objetos de hueso.

Las primeras construcciones son los dólmenes, característicos sobre todo del pe-



riodo del Bronce, desde mediados del tercer milenio a.C., aunque se ha apuntado la posibilidad de que ya existieran en el Eneolítico si se piensa en el conjunto sepulcral de Fuente Hoz. Los dólmenes son construcciones destinadas a enterramiento colectivo, y se difunden en todo el País Vasco por influencia meridional, si bien no se excluye cierto ascendiente de la zona pirenaica. Desde el punto de vista morfológico se consideran dos tipos de dolmen; los de la zona meridional suelen ser más complejos, con cámara, corredor y galería, mientras que los de las zonas montañosas tienden a una mayor sencillez, sólo con cámara sepulcral; sin embargo la realidad no es tan simple, intercambiándose algunos tipos. En estos enterramientos se disponía alguna pieza de ajuar del difunto; en tal sentido hay que advertir la aparición hacia el 1900 a.C. del «vaso campaniforme», de influjo meridional, del que son ejemplos los hallados en Elvillar al sur, o en Pagobakoitza al norte. Entre los dólmenes más destacados podemos citar el

guipuzcoano de Pozontarri, el del Alto en Leza, el de Galupa en Carranza, el de Eskatxabel en San Pedro de Galdames, o el de El Fuerte en Carranza, así como los alaveses de Chabola de la Hechicera en Elvillar, los de Layaza, El Sotillo y San Martín en Laguardia, el de Mairietxe en Mendibe, el de Aitzkomendi en Eguilaz, el de Kurtsebide en Cigoitia, el de Sorguinetxe en Arrizala, el de La Lastra en Salcedo, La Mina en Molinilla, los de Anda y Catadiano, etcétera.

Cronológicamente posterior es la aparición de los peristalitos, también denominados círculos peristalíticos, aunque a veces se llaman comúnmente «cronlech», nombre que puede confundir con los monumentos de Bretaña e Inglaterra de mayor dimensión y antigüedad. Se trata de sepulcros colectivos de incineración, rodeados por un círculo de piedras, hincadas verticalmente, en cuyo interior se disponen las cenizas dentro de vasijas, cistas o simples huecos practicados en el suelo. Aunque parece advertirse alguna disposi-

ción semejante en torno a ciertos túmulos y dólmenes, la cronología y dispersión geográfica es muy distinta para estos monumentos funerarios. Los peristalitos, que a veces aparecen asociados en un mismo lugar, son típicos de zonas de montaña, localizándose en puntos destacados del terreno, en cimas bien visibles entre valles, y se fechan en el período del Hierro, entre los años 700 y 300 a.C. aproximadamente. Parecen una manifestación propia de un subgrupo pastoril que vivía en cuevas o castros y se asentaba en la zona oriental del «grupo de Santimamiñe», con numerosos ejemplos en las actuales provincias de Guipúzcoa y Navarra, así como en el territorio próximo francés. Entre los más significativos de Guipúzcoa y Navarra están los peristalitos de Oyanleku, Musliko, Errekalko, Añona y Adikosoro, o los de Eskatxabal, Egiar y Eteneta. Los monolitos dispuestos verticalmente, llamados asimismo «menhires», corresponden también a la edad del Hierro, como los peristalitos, aunque en algún



caso pueden ser anteriores. En parte se asocian con aquéllos llegando a incorporarse a modo de ortostato destacado dentro del círculo, como en los ejemplos de Egiar, Eteneta y Mulisko. Sin embargo, su área de dispersión desborda la de los peristalitos, como se observa en los casos de los monolitos de Mugarriaundi y Mugarriluze, en la sierra de Elguea-Artia, de Ata en Aralar, y de Ollantzu en Urbia.

### Nuevos poblamientos

A lo largo del milenio a.C. las tierras meridionales asisten a la penetración de grupos humanos que dejarán testimonio de sus peculiares formas de vida en las manifestaciones materiales de sus respectivas culturas, actualmente estudiadas en diferentes yacimientos arqueológicos.

Hacia el año 1200 a.C. aparecen ya los primeros asentamientos indoeuropeos, que generalmente se localizaban en lugares preeminentes de fácil defensa, como se

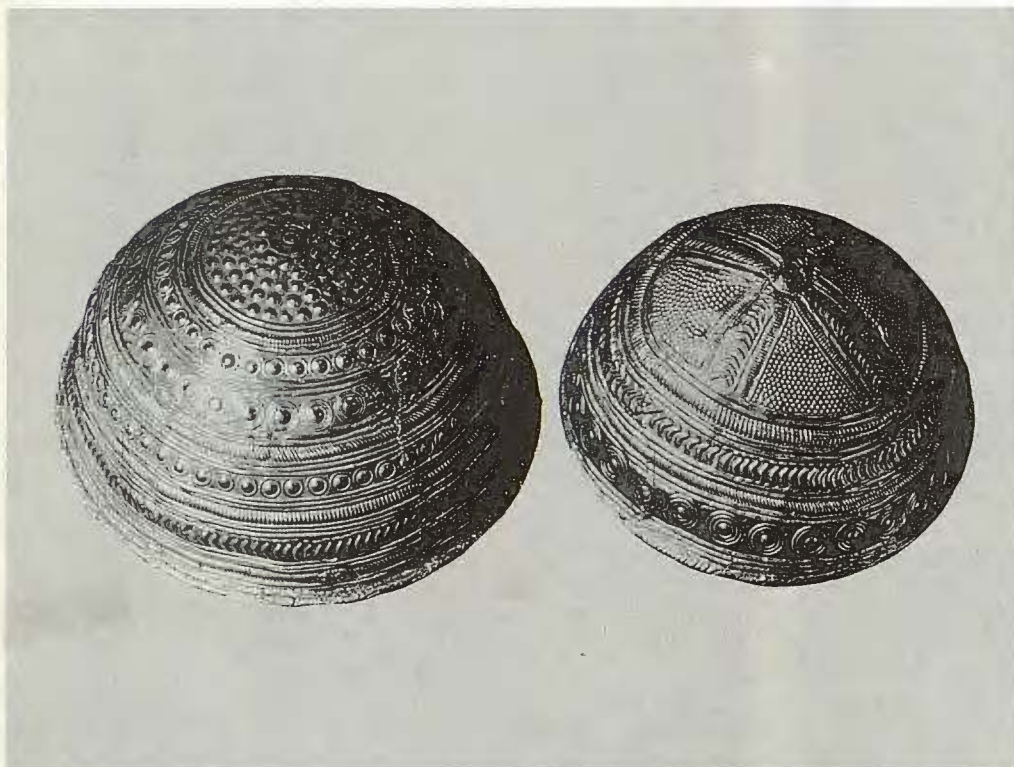
ve en los poblados alaveses de Peñas de Oro, Castillo de Henayo, Kutzemendi y La Hoya. Dedicados al pastoreo y cierta agricultura, su poblamiento se concentraba, con casas de hogar central organizadas en planta circular o rectangular y construidas con entramado de ramas y barro, con adobes o con mezcla de materiales. De su ajuar se conocen algunas cerámicas decoradas con incisiones, cordones aplicados y excisiones. Se conserva asimismo algún ejemplo de bronce, o de hierro, como adornos, armas y herramientas, e incluso piezas de oro. El influjo cultural indoeuropeo se refleja en lápidas y estelas halladas en ambientes tardíos, como las de La Hoya o, en especial, la estela discoidea de Iruña con alegoría simbólica del carro astral y la vida eterna.

Dentro de los hallazgos de la primera mitad del milenio a.C. destacan dos cuencos de oro aparecidos en Axtroki (Escoriaza), que se asignan a la primera edad del Hierro.

También ganaderos con cierta dedicación

a la recolección eran algunos grupos que vienen desde la Meseta a esta zona meridional del País Vasco durante aquella época dejando huellas de su presencia en la cerámica de «boquique» y objetos metálicos.

Mayor importancia tuvo un desplazamiento que en torno al año 400 a.C. se produce desde la Meseta a la zona alaves meridional, el de los pueblos celtibéricos, bien conocido por los estudios realizados en el yacimiento de La Hoya, en Laguardia. Su influencia también se percibe en las provincias de Vizcaya y Guipúzcoa, donde se han encontrado monedas y otros objetos, pero la ocupación es más evidente en la zona meridional. Asentados sobre lugares ya habitados, estos pueblos desarrollaron una cultura más evolucionada que los precedentes. El ejemplo de La Hoya es elocuente. Rodeado de murallas, su urbanismo tiene un trazado reticulado de calles bien acondicionadas y casas sólidas, con cimentación pétreo, y organizadas con varias estancias y hogar adosado.



Su ajuar se perfecciona por el dominio de la metalurgia, con adornos de bronce y útiles de hierro, así como del torno rápido de cerámica, que se adorna con pintura; además se conocen varios ejemplos de cerámica moldeada en forma de cajitas con decoración a bisel. También son destacables algunas lápidas y estelas de influencia ibérica, como las halladas en Iruña y en Argote. La «estela del jinete» de Iruña está realizada con técnica de fino grabado, de trazos sintéticos muy seguros, representando un jinete desnudo que sujeta las riendas del caballo mientras se apresta a arrojar la lanza. Jinete es asimismo el de la estela discoidea del poblado de San Andrés, en Argote, fragmentado y de inferior calidad. En la misma línea de influencias celtibéricas se incluirán las estelas vizcainas de Galdácano y Meñaca.

A influjos célticos de difícil precisión se deberá el llamado «ídolo de Mikeldi», encontrado en las cercanías de la ermita de San Vicente de Mikeldi, cuya morfología se asocia con los verracos, esculturas zoomorfas que tienen un área normal de di-

fusión en la Meseta, pero que presenta algunos ejemplares aislados en Sevilla y en el País Vasco, como en el ejemplo de Mikeldi. No hay coincidencia sobre su significado, a cerca del cual se indican varias teorías, pero siempre aparecen entre grupos pastoriles.

Sobre las poblaciones autóctonas y éstas incorporadas durante el primer milenio a.C. se producirá la superposición del mundo romano.

### LA HUELLA ARTÍSTICA ROMANA

El País Vasco fue una de las zonas peninsulares menos romanizadas, como consecuencia de lo cual los testimonios materiales y su cultura artística no alcanzan la riqueza y diversidad de otros territorios, pero el propio perfil de esas huellas es el exponente de las peculiaridades del proceso histórico.

La presencia romana en estas provincias se inicia en el siglo I a.C. Hay testimonios epigráficos que denotan una influencia ya desde los tiempos de las guerras celtibéricas, pero la mayor ocupación parte de las guerras sertorianas y continuó con las campañas de los cántabros. Al comenzar el Imperio se produce un asentamiento de la Legión IV Macedónica en el valle alavés de Cuartango (Ager Quartanicus) encargada de vigilar a los cántabros. Aunque tuvieran menor interés económico para los romanos y les resultara más difícil integrar en su cultura y organización política a las tribus aquí establecidas, la realidad es que hubo una incorporación a la estructura imperial romana, que se advierte en la huella material, la cual se muestra con mayor densidad en el territorio agrícola alavés y en las zonas costeras con interés marino, así como en las más próximas de aprovechamiento minero.

### OBRAS PÚBLICAS

Huella romana fundamental fue la construcción de la calzada de Hispania a Aquitania, que iba desde Astorga hasta Burdeos, la cual seguía en territorio alavés un trazado coincidente con la actual carretera N-I, aproximadamente. Fue una calzada de extraordinaria importancia sobre las comunicaciones del Imperio, que si en principio sirvieron sobre todo para fines estratégicos pasó a ser de gran interés económico. A lo largo de la calzada hay una serie de «mansiones» de carácter administrativo o al menos de postas del camino. Así, Deobriga junto a Miranda de Ebro, Beleia, Iruña, Suessatio en Arcaya, Tullonio en Alegría de Álava, Alba entre Albéniz y San Román de San Millán, pasando por Araceli (Huarte Araquil) hacia Pamplona. Esta calzada fue conservada bajo los sucesivos emperadores, que indicaron su nombre en los miliarios, como se observa en el hallado en Errekaleor (Marco Casiano Latinio Póstumo, 260-262), el de Iláduya (Constancio Cloro, 292-306) o el de Cabriana (Constantino el Grande, 306-337).

Otras calzadas de menor entidad recorrían la región. Por un lado la calzada meridional, junto al curso del Ebro. Por la zona costera se trazaban otras vías, que comunicaban las poblaciones portuarias y algunas interiores. Así se unían por tierra Castro Urdiales (Flaviobriga) con Bilbao, o este punto con Valmaseda, así como con Larrabezúa, Guernica, Bermeo, etc., hasta Irún. Por la zona occidental de Vizcaya pasaba la vía Pistoraca-Flaviobriga. Una referencia cronológica vizcaína es la «columna de El Berrón» (235-238). Entre estas calzadas había otras menores que las comunicaban, como la que iba de Elvillar a la Llanada, o la que desde aquí se dirigía a la costa atravesando el túnel de San Adrián, el cual seguiría en uso hasta tiempos recientes, o la que desde Iruña llevaba hasta Bilbao.

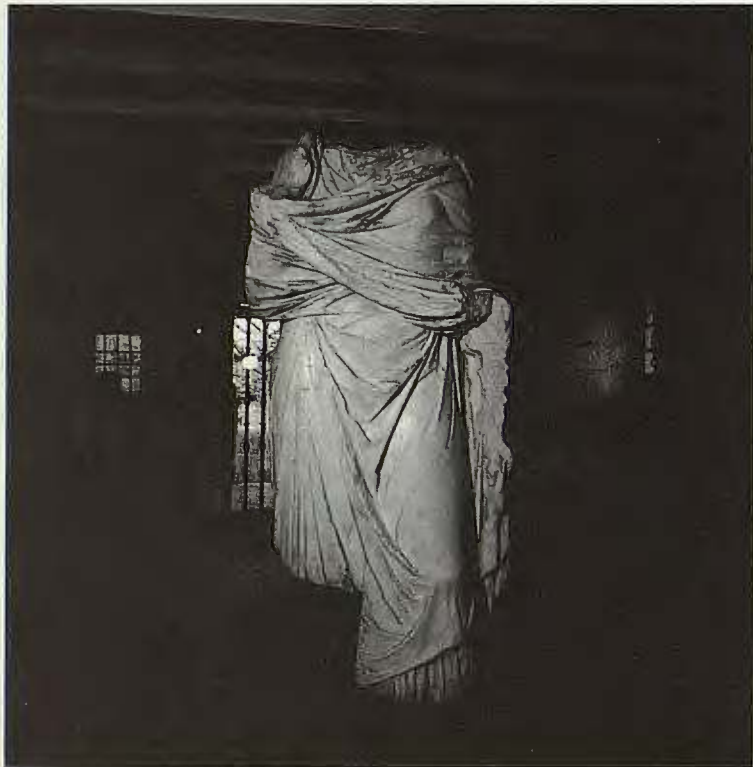
Parte de las obras públicas fueron los puentes, de los que apenas se han identificado más que algunos ejemplos en la provincia de Álava. Uno de ellos es el puente Mantible, en Assa, sobre el río Ebro, que comunicaba la calzada que seguía la margen derecha de éste con la vía de la Llanada a través de Angostina y de Santa Cruz de Campezo; era un amplio puente con siete arcos de medio punto, de luz varia, realizados en correcta sillería. Los puentes de Villodas y Trespuentes, bastante modificados, salvaban el río Zadorra para comunicar la ciudad de Beleia (Iruña) con las calzadas que se dirigían hacia el Oeste y el Norte, respectivamente. El puente de Vitorica, en Llodio, servía de paso sobre el río Nervión a la calzada que desde la Llanada alavesa se dirigía a Flaviobriga.

## POBLAMIENTOS

En cuanto a las poblaciones y asentamientos humanos se observa cierta diversidad, pero son escasos los yacimientos bien conocidos. En muchos casos se trataría de pequeños poblados ocupando castros, «vicos» e incluso cuevas, como indican los restos de epigrafía, cerámica o monedas dispersos por toda la región, como en las



14. *Figura femenina en mármol, procedente de Iruña. Museo de Álava, Vitoria*



15. *Estela de Luzzcando. Museo de Álava, Vitoria*



localidades vizcaínas de Forua, Navárniz, Lemona, Meacaur, Ciérvana, Cenarruza, Bermeo, Cortezubi, Berriatúa, Carranza, Somorrostro, Morga, Zaldu (Gordejuela), Abadiano, Portugaleta, Abanto, etc., o las guipozcoanas de Oyarzun, Irún, Ataun, Rentería, sierra de Aitzgorri, zona minera de Arditurri, Zarauz, Idiazábal, así como innumerables puntos alaveses como la cavidad de Solacueva, toda la Llanada, tierras próximas al Ebro y a las vías de comunicación.

La ciudad más estudiada es la de Beleia, situada en Iruña, en una eminencia natural ceñida por el río Zadorra. En su parte culminante, llamada *Arkiz*, existió un poblado indígena de los *karistios*. Siendo un emplazamiento de fácil defensa natural, enclavado en un punto fundamental de las comunicaciones, los romanos ocuparon dicho lugar, asentándose allí en convivencia con los pobladores precedentes, fundación que se explica dentro del conjunto de medidas adoptadas por Roma en relación con las guerras cántabras. Durante cierto tiempo coexiste lo romano con lo

indígena en esta ciudad, que en el siglo II sería ya una población en gran parte romana, y tras los momentos de crisis del siglo III se modificaría notablemente al fortificarse convirtiéndose en el característico «*oppidum*» bajoimperial a la vez que constituía una «*mansio*» de la vía de Astorga a Burdeos. Sin embargo, la vida urbana de Beleia no fue dilatada, teniendo su principal desarrollo civil en torno al siglo I d.C., produciéndose un segundo momento romano en el siglo IV, en que fue fortificada y asiento de una Cohorte. La cerca de murallas atiende estrictamente a lo defensivo, con escasos y reducidos vanos y estaba reforzada con torres, troneras y parapetos.

De las poblaciones costeras tan sólo se ha estudiado en parte a Irún (¿Oiaso?), que debió ser un puerto utilizado por los romanos, entre otros fines, para dar salida a los productos de las minas de Arditurri, en los montes de Oyarzun. Ante el cabo Híguer apareció hundido un barco romano conteniendo ciertos útiles. Pero destacan entre los restos de Irún los encontra-

dos en El Juncal, con vidrios, «*terra sigillata*» y cerámica numantina, así como la necrópolis que hay junto a la ermita de Santa Elena, en la que han aparecido un conjunto de urnas de incineración y los fundamentos de un templo. Quizás hubiera también un núcleo urbano de cierta entidad en la vizcaína Forua, a juzgar por la calidad de sus hallazgos epigráficos. Entre los asentamientos agrícolas, en forma de «*villa*», más conocidos en Álava, sobresale Cabriana, junto al Ebro, la cual tuvo gran actividad durante los dos primeros siglos de nuestra Era, época en que fue decorada con bellos mosaicos y se extendió en una serie de dependencias de habitación y uso agrícola. Tras sufrir un incendio fue reconstruida la villa, que siguió siendo habitada en los dos siglos siguientes, como atestiguan los restos y la necrópolis contigua.

Ejemplo de pequeño asentamiento, además coincidente con una «*mansio*» de la calzada de Astorga a Burdeos, es Suessatio (Arcaya), donde se han excavado unas termas con su complejo característico ro-





mano de «caldarium», «tepidarium» y «frigidarium», si bien aún no se ha determinado la condición privada o pública de tal establecimiento.

Entre otras ocupaciones puntuales romanas, en las que predominaba lo indígena, hay que recordar las de Ciudad en Angostina, Castro de Lastra en Caranca, Castro de Carasta en San Miguel, etcétera.

## ESCULTURA

Como en los aspectos precedentes, también la escultura es exponente del peculiar grado de romanización, ciertamente modesto, y tocado de provincialidad e indigenismo.

La mejor evidencia de lo indicado es la casi total ausencia de estatuaria, aspecto importante de la plástica romana. Actualmente tan sólo se conoce un ejemplo de ella procedente del yacimiento de Iruña. Se trata de una figura femenina de mármol blanco, en tamaño algo mayor que el natural, a la que faltan cabeza, manos y par-

te inferior. Obra de fina calidad, ha sido interpretada de diverso modo, como representación de Ceres, de Fortuna, que sea una efigie de Livia en época flavia, o bien que se trata de una figura de «Orante» de gusto helenístico propio del segundo tercio del siglo II. De esta cronología y estilo es la pequeña imagen de un torso «thorocato», también procedente de Iruña (Museo Lázaro Galdiano), el cual se ha puesto en relación con el grupo de «thorocatos» romanos de tipo helenístico del período inicial del emperador Antonino. También hay que recordar la figurita femenina de bronce, hallada en Rentería, pero desaparecida. En el mismo orden de piezas menores, se incluye la estatuilla de bronce, que representa a la diosa Isis-Fortuna, procedente del yacimiento vizcaíno de Forua (Museo Arqueológico de Bilbao).

Frecuentes son, sin embargo, las representaciones iconográficas en relieve, generalmente de cierta sencillez y esquematismo, que en muchos casos resultan de la simbiosis de soluciones culturales indíge-

no-romanas y aun de influencias varias. En este último sentido podemos citar un relieve rupestre de la cueva artificial de Marquínez, donde aparecen un devoto o un palafranero ante la diosa Epona a caballo, divinidad galo-romana difundida en ambientes de amplio sedimento celta entre los siglos II y IV, como se aprecia en el grabado del mismo tema en un bloque aprovechado como sillar de la ermita de Nuestra Señora del Granado, junto a la localidad próxima de Albaina.

Las estelas con epígrafes suelen tener en su parte superior representaciones interesantes, cuyo mayor número aparece en la provincia alavesa. Unas tienen simplemente unos arcos, de sentido funerario. En otros casos se dispone el creciente lunar, rosetas o discos radiados, de elemental significado religioso astral, que se enraiza con soluciones indígenas de gusto céltico, reapareciendo estas abstracciones en distintos momentos, hasta el punto de convertirse en elemento del lenguaje popular a lo largo de los tiempos; recordemos los ejemplos de Iruña, Contrasta, Angostina, Oca-

riz, Ilárduya, etc., o la bella pieza de Luzcando, que añade a las rosáceas una esquematización de vides y unas aves picoteando racimos, notable exponente de la fusión iconográfica de lo indígena y lo romano. Otras estelas muestran una simbología funeraria a través de representaciones animales. Por ejemplo el toro, característico de la supervivencia de cultos indígenas de la región, como se ve en el caso de una estela de Contrasta; en la estela de Ocariz aparece el ciervo, símbolo de preparación para el más allá; aves picoteando un racimo vuelven a verse en la estela de San Román de San Millán, siendo referencia pagana —y después cristiana— al refrigerio. También hay figuraciones humanas referidas a los difuntos, que suelen estar acompañados de algún símbolo de su oficio o de su condición; así, los ejemplos procedentes de Iruña, Santa Cruz de Campezo, Contrasta y Narvaja, o las de San Nicolás de Zaldu, en Gordejuela, o la de San Pedro de Elorriaga, en Lemona. Pocos son los casos de jinetes, como el de la estela guipuzcoana de Andrearriaga y alguno más.

## ARTES APLICADAS

Apenas se conocen ejemplos de musivaria, habiéndose perdido incluso parte de lo descubierto hace tiempo. Sobresalen los mosaicos de la villa de Cabriana, donde las piezas más importantes son las de «Las cuatro estaciones» y la «Diana cazadora» encontradas por Prestamero en prospecciones de 1794 y conocidas por los dibujos de Valentín de Arambarri conservados en la Academia de la Historia; en la misma villa hay otros mosaicos con menor desarrollo iconográfico, con composiciones geométricas de exágonos y de estrellas. Más sencillos son los restos hallados en Iruña.

En diferentes yacimientos se han encontrado muestras de vidrio. Abundante, de carácter utilitario, es el conjunto de envases descubiertos en un sótano de la villa de Cabriana; pudiera tratarse de un taller de fabricación de dichas piezas, o bien

simplemente de un almacén de productos agrarios. También han aparecido en otros lugares, como es el caso de Iruñ. Pero la pieza de vidrio más artística procede de Iruña; es un fragmento de tapa de una caja circular, en la que mediante labor de tallado con buril hay una representación figurativa, fechable en el siglo IV, que ha sido interpretada como Perseo volando, o bien como un guerrero ataviado con gusto oriental, indio, siendo entonces obra romana realizada en algún taller italiano o, quizás, de Egipto.

En cuanto a la cerámica, el panorama es cualitativamente semejante al resto de la península, con variedad de piezas de carácter vulgar, así como especialmente «terra sigillata», tanto aretina como sudgálica e hispánica; entre los ejemplos con más delicada ornamentación cabe destacar los procedentes de Cabriana. No faltan algunos casos de piezas de importación con cierto exotismo, como es el ejemplo del vaso cerámico encontrado en Iruña con forma de cabeza femenina, que es un «oinochoe» del modelo tunecino de El-Aouja, centro donde se fabricó este tipo de piezas de tradición púnica hasta época bizantina. Finalmente, recordemos las cerámicas encontradas en la ría de Bilbao que servían para la iluminación de las embarcaciones, llamadas «tearios» (Museo Arqueológico de Bilbao).

## ARTE ALTOMEDIEVAL

Es difícil ofrecer una sistematización de las manifestaciones artísticas del País Vasco durante los siglos que discurren entre la disolución del poder imperial romano y el brote arquitectónico del románico. En realidad lo es también para otras zonas peninsulares, pero en nuestro caso se acentúa por una mayor ausencia de testimonios plásticos y aun literarios.

Quizás hay que encontrar la razón de ello en la ruralización de estas tierras, ciertamente común a otras partes de la antigua Hispania, propia de un ámbito de escasa

y desigual romanización. Como consecuencia, durante la Alta Edad Media predominan las manifestaciones indígenas de unas poblaciones que desarrollan su vida con una gran autarquía cultural, y con práctica independencia respecto a los poderes políticos. Si la autoridad romana apenas se superpuso a la estructura poblacional vasca, menor pudo ser la de la débil monarquía toledana hispanovisigoda, cuya fuerza tan sólo se mantenía de un modo suficiente cuando coincidía con factores personales y eclesiásticos. Los musulmanes o asturianos menos pudieron imponerse, lo mismo que la monarquía castellanoleonés o la navarra, que anexionan los territorios asimilando sus propios esquemas de organización social.

El poblamiento de pequeños núcleos rurales con economía agrícola y ganadera, marca profundamente la realidad de aquellos siglos de suerte que resulta el País Vasco poco identificable con las manifestaciones estilísticas puestas al servicio de los grandes centros del poder civil o eclesiástico, que les eran lejanos. Por ello, no cabe aquí hablar de arte «visigodo», «de repoblación» o «mozárabe» para lo que debió realizarse durante los siglos altomedievales, pues los factores culturales de los que aquellos siglos son exponente están distanciados de la realidad que se desarrollaría en estas tierras. La única coincidencia se da en el fenómeno de la cristianización del territorio, tanto mediante la fórmula del eremitismo como, simultáneamente, por el establecimiento de comunidades en torno a una iglesia o un «monasterio», perfeccionando la implantación religiosa ya iniciada en época bajoimperial, la cual avanzaría de un modo capilar en ocasiones y otras veces al compás de la ocupación económica del territorio. Sin embargo, apenas tenemos testimonios materiales de dicha cristianización, salvo ejemplos aislados, aunque valiosos. Parece ser el más antiguo el epitafio de Sempronio, encontrado en la localidad vizcaína de Meacaur de Morga. De Álava se conoce el epígrafe funerario del obispo Álvaro, del 888, en Bolívar, así como la inscripción conmemorativa de la

renovación en el 899 de un templo en Tobillas por el presbítero Vigilano. También son interesantes los ejemplos de la necrópolis vizcaína de Arguñeta, en Elorrio, datados en tres casos en el año 883. Mayores son, sin embargo, las noticias literarias que la documentación aporta sobre la abundancia de iglesias y monasterios erigidos desde el siglo VIII al XI, aunque no queden apenas restos artísticos de las mismas.

### TESTIMONIOS HISPANOVISIGODOS

Si es escasa nuestra información para toda la época altomedieval, el silencio es casi absoluto sobre los tiempos de la monarquía hispanovisigoda, de la que sólo constan sus expediciones para intentar someter los territorios del norte, circunstancia que determinó la fundación de la ciudad de Victoriaco, cuya localización es objeto de dispares indicaciones.

Sólo conjeturas cabe hacer de aquellos años, durante los cuales se profundizaría la ruralización y autarquía del territorio. Apenas si tenemos algunos testimonios de la cultura material de entonces, en que ciertos gustos en el ajuar y en la decoración arquitectónica pudieron estar aquí presentes, aunque con muy limitada densidad.

Un ejemplo interesante es la placa-hebilla encontrada en la cueva de los Goros (Huelto Arriba, Álava). Es una pieza de hierro del tipo liriforme, con motivos decorativos realizados con técnica de damasquinado en plata y cobre, en los que se representan unos cuadrúpedos alados, quizás grifos, que se fecha en el siglo VII, de acuerdo con paralelos hallados en diversos puntos de la península. Otra placa-hebilla apareció en la localidad alavesa de Guereñu, si bien su estado de conservación es muy discreto, así como un tercer ejemplo de características semejantes hallado recientemente también en Álava.

En Vizcaya se ha descubierto algún resto, como es el caso del jarro litúrgico procedente de Mañaria, que responde a la tipo-



logía conocida de los modelos hispanovisigodos, aunque cabe asimismo que corresponda a una cronología postvisigoda.

Cerca de Azúa (Álava) se ha encontrado una pieza de bronce, considerada como «osculatorio», con representación de dos aves enfrentadas que evocan motivos frecuentes en relieves de ascendente emeritense; puede ser obra del siglo VII.

Nada seguro se conoce de lo que actualmente consideramos como típica arquitectura «hispanovisigoda». Sin embargo, podemos señalar un interesante relieve aprovechado como sillar en un contrafuerte de la catedral vieja de Vitoria, el cual muestra una decoración característica de los motivos de «uenustas» arquitectónica de los ejemplos avanzados hispanovisigodos. Presenta una faja de tres círculos tangentes con rosáceas, las laterales con los pétalos animados helicoidalmente, realizados con técnica de dos planos, y un tratamiento formal de cierta jugosidad, a la que no son ajenos algunos casos tardíos, como las basílicas de San Pedro de la Nave o Quintanilla de las Viñas. No obstante, dado su estado descontextualizado, es difícil cualquier precisión. Como conjetura, no hay que descartar una cronología del siglo VII o poco posterior. En cuanto a la procedencia, se puede pensar que estuviera en un edificio arruinado del primitivo asentamiento de la ciudad, si bien esto carece de apoyo arqueológico pues las prospecciones realizadas no atestiguan una ocupación de aquella época. Entonces habría que sospechar que proceda de alguna basílica hispanovisigoda desaparecida de la zona oriental de la Llanada, de donde vendría aquella pieza, concretamente de Arrigorrista (Salvatierra) o de Araya, lo cual resulta sugestivo ya que en esta zona está la ermita de San Julián de Astrea, a la que nos referiremos luego.

### EREMITORIOS RUPESTRES

Una manifestación interesante se produce en la zona meridional del País Vasco durante la Alta Edad Media, el eremitismo.

20. *Relieve aprovechado como sillar en un contrafuerte de la Catedral Vieja. Vitoria*



21. *Cueva artificial de Gurtupiarana, en Marquínez (Álava)*

resultado materiales modestos altomedievales, pero en sus muros quedan algunos testimonios plásticos, mediante grabado, que representan animales, cruces, signos, etc., de elemental ejecución.

## IGLESIAS PRERROMÁNICAS

No faltan testimonios literarios que hablan de la fundación o de la existencia de templos en el País Vasco entre los siglos IX y XI, pero quedan muy escasos restos de su construcción original. Ello es lógico pues el tipo de poblamiento no resistió materialmente el paso del tiempo, a la vez que la propia estructura de las construcciones, en la mayoría de los casos pequeñas y de materiales lígneos o de escaso valor, con la explosión demográfica y las nuevas circunstancias de población estaba llamada a la desaparición.

No es extraño, sin embargo, que por razones de «auctoritas» se conserven algunos ejemplos de restos antiguos reaprovechados en las fábricas posteriores de los templos. Pero, fuera de su contexto original y no reuniendo unas características muy depuradas estilísticamente, resulta difícil la precisión cronológica para ellas. En Vizcaya, por ejemplo, se encuentran elementos antiguos de carácter altomedieval en Bermejillo, Yurreta, Ceánuri, Larrabezúa, Abadiano, Cenarruza, o Yurre. Pero el caso más significativo es el de la ermita de San Pedro de Abrisqueta, en Arrigorriaga, en la que hay dos piezas reutilizadas quizás a principios del siglo XII en la nueva iglesia. Una de ellas es un bloque irregular dispuesto muy bajo, que contiene una cruz con las letras apocalípticas colgadas de los brazos. La segunda es la ventana absidal, cuyo vano primitivo fue ensanchado destruyendo parcialmente la decoración en relieve, consistente en una cruz a cada lado, sobre las que se trazan unas curvas a manera de amplia cabellera. Sin duda alguna se trata de ejemplos de modesta ejecución técnica, pero que cabe calificar como de época postvisigoda, es decir del siglo VIII en adelante. Confiamos en que aún aparecerán otros

Extendido por distintos lugares de la península ya desde tiempos visigodos, este modelo de religiosidad se mantendrá aún en los siglos prerrománicos. Aunque debió darse en algunas cuevas naturales, como en las sierras de Aralar y Aizkorri, el testimonio material de la actividad humana ha quedado en una serie de cuevas artificiales practicadas en el sur de la provincia de Álava. Estos eremitorios se encuentran agrupados en dos zonas; una entre la sierra de Cantabria y los montes de Izquiz, y otra más occidental en Valdegobía, en la cuenca alta del río Omeçillo. El espacio abierto por el hombre se asocia con los ámbitos litúrgicos característicos de la época visigoda, que se mantienen en parte durante siglos posteriores.

En el valle del Omeçillo destacan las cuevas de Corro y de Pinedo, así como las de Tobillas, Villanueva y Quejo. Pero quizás son más interesantes los ejemplos del otro grupo alavés, especialmente las de los términos de Laño y Albaina, y las de Faido y Marquínez. Ya las advocaciones de las cuevas sugieren hagiografía hispanovisigoda. Más importante es la estructura espacial, que reproduce dentro de la roca ámbitos semejantes a los de los edificios eclesiales. No faltan ejemplos de doble ábside contrapuesto, nicho absidal con planta de herradura, simulándose incluso abovedamientos. Se ha indicado que alguna de las cuevas pudiera estar construida ya desde época romana. Aunque así fuera, serían reformadas más tarde cuando se hizo el resto, al que la opinión más común asigna cronología visigótica, pero es difícil precisar pues determinados aspectos evocan el siglo X. En consecuencia es mejor considerar que estuvieron en uso al menos entre la época visigoda y el siglo XI.

Hay que advertir que estas cuevas suelen tener en su interior y alrededores enterramientos excavados en la roca, de tipo antropomorfo, semejantes a los que aparecen, ya en el siglo X, en la zona de la Rioja alavesa y otros puntos del País Vasco, según modelos generalizados por todo el Norte peninsular.

Algunas excavaciones realizadas en estos conjuntos eremíticos sólo han dado como

22. Ventana absidal de la ermita de San Pedro de Abrisqueta. Arrigorriaga (Vizcaya)



23. Ventana absidal de la iglesia de San Andrés. Astigarribia (Guipúzcoa)



24. Necrópolis de Arguiñeta. Elorrio



restos pues entre las numerosas iglesias existentes en tiempo altomedieval hay algunos testimonios, de los que recordamos como más significativos los del entorno de Elorrio, en cuya necrópolis de Arguiñeta se ha recogido un buen número de sarcófagos y estelas procedentes de diversas ermitas del término de la anteiglesia de San Andrés de Echevarría. En el conjunto destacan tres epígrafes funerarios del año 883, correspondientes a los enterramientos de Nariates de Ibater (desaparecido) y, con expresa indicación cristiana, a Momus —que lo dedica aún en vida— y a Bateria —que añade la cruz con letras apocalípticas—.

De posterior cronología parece el sugestivo monumento guipuzcoano de la iglesia de San Andrés de Astigarribia, a orillas del río Deva. Documentada ya en el 1086 con motivo de su donación al monasterio de San Millán de la Cogolla, fue objeto de consagración en 1108 por el obispo de Bayona, Bernardo, a instancias del abad emilianense, citándose como prior al monje Pedro. Estos datos hablan de la existencia prerrománica de templos en la zona septentrional, lo mismo que ocurre con los vizcaínos donados al mismo monasterio riojano: los de Axpe (1051), Yurreta (1072), San Miguel de Bermeo (1082) o Albóniga (1093). Parece que la iglesia actual de Astigarribia es de una arquitectura popular correspondiente al siglo XIII, en la que se conserva una parte más antigua, cuyo resto de mayor interés es la ventana del presbiterio cuadrangular. Se trata de una sencilla abertura a manera de saetera, realizada con pequeños bloques de piedra, que articulan el derrame exterior en cuatro planos, lo mismo que su parte superior, que adopta forma de arco de herradura muy cerrado. Este tipo tan original no tiene paralelos morfológicos. Es obra claramente prerrománica, tocada de alguna evocación mozárabe, que bien pudiera proceder de la influencia de una pieza de orfebrería, originando tan agraciada solución arquitectónica en un ambiente alejado de los grandes centros con desarrollo cultural específicamente mozárabe, ya en pleno siglo XI.

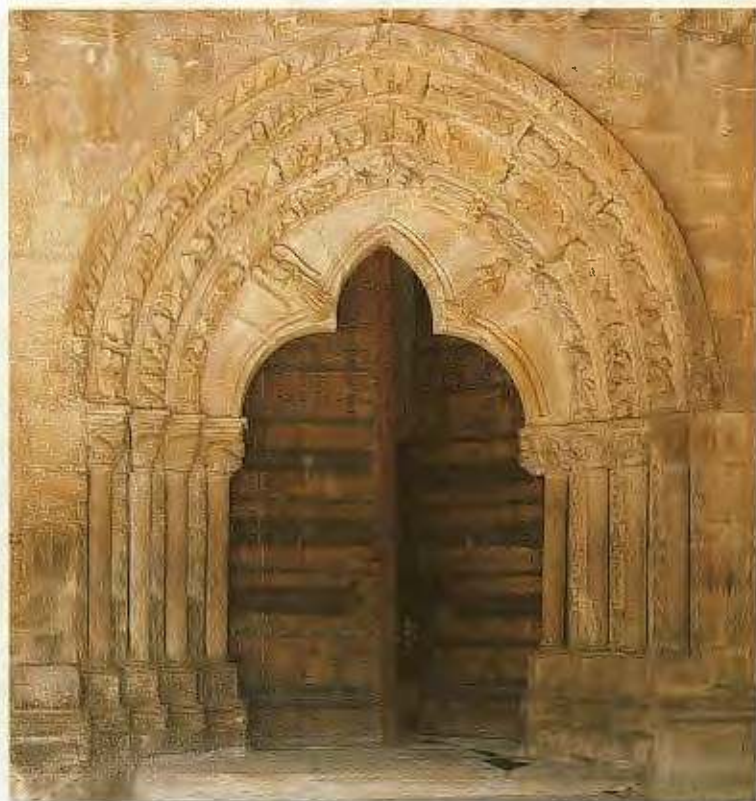


Cerca de Zaldundo, en la zona oriental de la Llanada alavesa, se encuentra la ermita de San Julián de Astrea. Es una construcción de sólidos sillares de correcta estereotomía, con planta rectangular de una nave y santuario cuadrangular más estrecho que aquélla. La ventana del presbiterio está practicada dentro de un bloque monolítico, a modo de saetera rematada por arco de herradura. Fue objeto de pequeños añadidos románicos, como algunos canecillos. Pero el edificio tiene una morfología que se acerca más al mundo romano que a lo altomedieval tardío o al románico rural. En definitiva muestra cierto parentesco con las sólidas construcciones hispanovisigodas de fines del siglo VII, correspondientes a ambientes de mayor tradición romanizada. No obstante, la aparición de «engatillado» en los sillares, aspecto romano que mantiene estos ejemplos, la solidez constructiva de grandes sillares, etc., llevan a pensar más en una condición hispanovisigoda o postvisigoda del edificio. La proximidad de la antigua calzada Astorga-Burdeos y del túnel de San Adrián hace que esta zona sea una de las que recibieron antes una mayor influencia romana.

En otros templos alaveses se advierte también algún material aprovechado de tiempos altomedievales, pero su valor es solamente testimonial, como son los casos de Elburgo, Hermua, Cicujano, Caranca, etc., si bien a veces se puede tratar de la supervivencia arcaizante de las formas. Esto mismo se aprecia en casos concretos dentro del románico más al norte, como en Idiazábal o San Andrés de Ormaiztegui.

## ARTE ROMÁNICO

Después del relativo silencio altomedieval, común a otras zonas peninsulares, el románico recupera la expresión artística en el País Vasco como decidido exponente de la nueva realidad histórica. Por ello también es diferente en sus variadas comarcas. En la zona meridional, favorecida



por el discurso de la ruta principal a Santiago, y cercana a los centros que acumulan el poder religioso, económico y político, el arte está impregnado de las esencias estilísticas internacionales. Por el contrario, en los valles costeros, alejados de aquellas circunstancias y con un proceso de poblamiento diferente, las manifestaciones plásticas muestran cierta ingenuidad popular y retraso cronológico adecuado al ritmo socioeconómico de sus hombres, que se mantiene distanciado. Al menos eso es lo que sugieren los testimonios conservados, cuyo análisis debe ser prudente ya que las dos provincias costeras tuvieron una aceleración histórica peculiar durante el bajo medievo que provocó una serie de necesidades constructivas, las cuales determinarían la sistemática desaparición de los templos preexistentes.

Al margen de las circunstancias históricas de poblamiento, es cierto que el camino principal de Santiago discurría por la Llanada alavesa o por el Ebro, procedente de Navarra o desde el nordeste guipuzcoano

a través del túnel de San Adrián, con mayor fluidez que por la zona septentrional, por donde había un curso alternativo que seguía la costa.

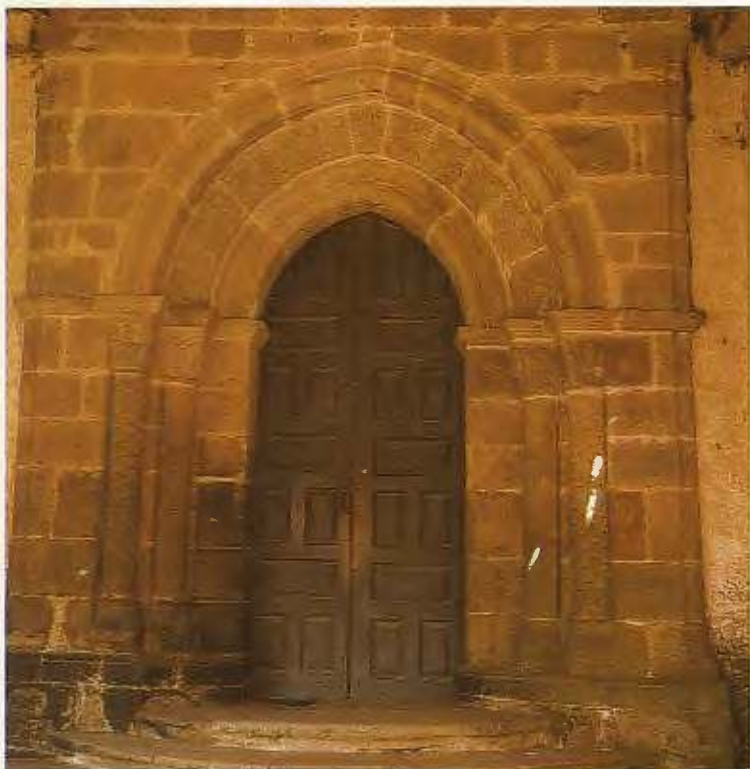
Ateniéndonos a la realidad artística, y aun teniendo cautela en la interpretación de los datos, se observa una gran desproporción a favor de las tierras del interior en las manifestaciones románicas, tanto cuantitativa como cualitativamente. Las influencias en el sur son o navarras o burgalesas. En las comarcas norteñas se advierte un predominio del sustrato popular e indigenista, que se ve influido por el arte alavés, a través del cual penetran en Vizcaya y Guipúzcoa ciertos ecos castellanos y de Navarra, de la cual también llega directamente alguna influencia a la zona oriental guipuzcoana. Aunque a veces se señalan extrañas aportaciones extrapeninsulares, quizás sólo se deban considerar dentro de idéntico fenómeno producido en el resto de la península.

## ARQUITECTURA

Dada la diversidad que se observa, veamos las principales manifestaciones arquitectónicas en tres franjas que se suceden de norte a sur, consideradas respectivamente desde su zona occidental hacia el este. Entre los ejemplos más significativos de restos románicos de los valles cantábricos, podemos recordar una serie de modestos templos vizcaínos, dispersos por casi toda su geografía, aunque con mayor testimonio en la parte oriental, que es la primitiva «Vizcaya nuclear».

Una de las obras más primitivas es la ermita de San Pedro de Abrisqueta, en Arrigorriaga, pequeño templo de mampostería, con nave y presbiterio rectangulares, cubierto éste con bóveda de cañón. Aunque se reaprovechan materiales precedentes, tanto la morfología arquitectónica como los exiguos motivos de taqueado y relieves figurativos sugieren una fecha temprana del siglo XII. La ermita de San Román, en Múgica, muestra parecida dis-

28. Portada de la iglesia del Salvador. Fruniz (Vizcaya)



29. Capitel de la portada de la iglesia del Salvador. Fruniz (Vizcaya)



posición de planta, pero la cubierta debió ser completamente lúnea, reflejando una cronología avanzada en el apuntamiento de los arcos. Semejantes aspectos presentan la planta y los vanos y arco triunfal de la ermita de San Miguel de Zumétxaga, cuyo ábside se cubre con bóveda de cañón apuntado y está iluminado por una bella ventana con arquivoltas, decorada con encestados, retículas, vegetales y motivos antropomorfos, que en parte se asocian con lo alavés, sin perder de vista cierto sustrato cultural propio. De pleno siglo XII, como la anterior, es la iglesia de San Pelayo de Baquio, que sigue idénticas soluciones del románico rural tanto en la planta como en la cubierta del ábside, embellecido por el arco triunfal doblado y la sobria ventana.

En otros muchos templos quedan testimonios más o menos notables de su pasado románico. Uno es la iglesia de San Pedro de Tavira, en Durango, en la que sobre un templo precedente se levantó a fines del siglo XII una construcción románica, de la que se conservan el esquema de la

planta, parte de los muros y algunos vanos, que se mantuvieron en una reforma gótica del siglo XV. De la iglesia de San Vicente Ugarte, en Múgica, ampliada siglos más tarde, quedan restos románicos de parte de los muros, con vanos y canecillos claramente de mediados del siglo XII. La portada de la parroquia de San Salvador, en Fruniz, es un bello ejemplar románico conservado en la fábrica renacentista, reflejo de soluciones plásticas e iconográficas conocidas en Álava y Burgos, aunque con un tratamiento más ingenuo en lo figurativo. Otra portada se ve en la parroquia de Andra Mari, en Lemóniz, versión rural de la morfología e iconografía románicas del interior. La portada de San Miguel de Linares, en Arcentales, respetada en una fábrica posterior, es un bello modelo de sobriedad donde asoma ya la estética protogótica dentro del primer tercio del siglo XIII, lo mismo que la portada de la iglesia de Andra Mari, en Gauteguiz de Arteaga, así como la lateral de la ermita de San Roque y San Sebastián, en el término de Valmaseda, la cual muestra

otra a los pies sobria pero de medio punto, y la de la iglesia de San Bartolomé de Olarte, en Orozco, portadas tardías todas ellas a las que hay que añadir la de la ermita de San Cristóbal de Yurre.

También es de cronología avanzada, de mediados del siglo XIII, la iglesia de Andra Mari de Elejalde, en Galdácano, de la que se conservan dos tramos de la nave, notable arquitectura con calidad constructiva, cubiertas con bóveda de crucería sencilla y arcos fajones apuntados. Es obra destacada desde el punto de vista arquitectónico, aunque la principal atención suele polarizarse en su bella portada apuntada y una serie de canecillos de iconografía románica que la embellecen,

En otros muchos puntos vizcaínos se mantienen, asimismo, testimonios de un pasado románico. Recordemos, por ejemplo, la ventana de Barrica, el tímpano de Santurce, los capiteles de Guecho, Lemóniz, Cortézubi, Maruri, Sondica, Abadiano, o los restos de Güeñes, Abadiano, Bolívar, Ceánuri, Garay, Ibárruri, Bériz, Barrica, etcétera.



31. *Relieve. Iglesia parroquial de Cortezubi (Vizcaya)*

Bastantes ejemplos hay también en la zona más oriental de la vertiente cantábrica, con la provincia de Guipúzcoa, Han desaparecido los de Eibar, Irún, etc. y no se conserva ningún templo completo, por lo que nos tenemos que limitar a una serie de ventanales y portadas. No obstante, queda la morfología de algunos ábsides, como los de San Pedro de Igueldo o de San Miguel de Bolívar de Ugazua, en el valle de Léniz, que son cuadrangulares, como los que hemos visto en el románico rural vizcaíno, si bien señala huellas semicirculares para el ejemplar de Alzoazpi, Alzo de Abajo.

En la cuenca alta del río Deva se ha observado una mayor influencia alavesa, mientras que más al Este, en la del río Oria, predomina el ascendiente navarro. No obstante, hay que admitir que pesa, sobre todo, la universalidad del estilo con el tratamiento popular de su vocabulario y los ecos de cierta esencialidad indigenista, especialmente en la adecuación a la funcionalidad socioreligiosa y algunas evocaciones formales de tendencia a la abstracción.

Aparte de restos menores de Apózaga, Gueñano o Uríbarri, cabe señalar en la cuenca alta del Deva las ventanas de la anteiglesia de Begoña, en Mondragón, una de las cuales sigue correctamente la preceptiva románica, con besantes y capiteles característicos. Sobre la puerta del cementerio de Arechavaleta se ha dispuesto una ventana geminada románica, cuyo parteluz es una fuerte columna con el fuste decorado según el gusto alavés de Armentia mediante entrelazo. La portada de la ermita de San Isidro de Musákola, en Mondragón, es ejemplo sobrio pero elegante de un románico avanzado.

En el cementerio de Azcoitia se conserva la portada románica de su primitiva iglesia. Pero la mayor riqueza del románico de Guipúzcoa se localiza en la cuenca del río Oria, donde se han mantenido diversas portadas en construcciones posteriores. Así, la portada de Abalcisqueta, adornada con besantes y otros temas del repertorio geométrico románico, o la más avanzada, por su sobriedad y apuntamiento,



33. Portada del baptisterio de la parroquia de Santa María (procedente de la ermita de San Esteban). Tolosa



34. Detalle de una jamba de la portada de la iglesia parroquial de Idiazábal (Guipúzcoa)



portada de la ermita de San Esteban, de Tolosa (hoy en el baptisterio de la parroquia de Santa María). En cuanto a la seca portada de Ugarte, resulta difícil la precisión estilística, aunque es considerada como la más antigua del románico guipuzcoano. En Ormaiztegui hay una bella portada enriquecida en el xv con otra arquivolta. Pero una de las más curiosas portadas de este correcto románico de Guipúzcoa es la de la iglesia de Idiazábal, ya del siglo XIII, cuya sobriedad está aligerada en las jambas con una serie de motivos de talla a dos planos con temática geométrica indígena de carácter astral.

Frente a la relativa modestia del románico septentrional que hemos visto, el interior, la provincia de Álava, ofrece una extraordinaria riqueza tanto cuantitativa como cualitativa, aunque con cierta diversidad. En su zona NO, en el valle de Ayala se aprecia cierta ingenuidad rústica, pero utilizando un rico repertorio románico. Así se ve en la iglesia de Añes, con un tímpano del Pecado Original y modillones de lóbulos en los canchillos, que se fecha entre 1128 y 1131. Influencia del interior alavés se observa en los templos de Lezama y de Amurrio, así como en las portadas de Respaldiza y de Délica, para mostrarse más popular en Echegoyen.

Hacia el este, en los modestos templos de Cigoitia, Zuya y Urcabustaiz, así como en Cuartango, vemos un gran número de iglesias de fecha avanzada, cuya condición rural queda reflejada en la morfología de los ábsides cuadrangulares, pero que incorporan a sus vanos y portadas los motivos característicos del románico implantado en la Llanada, a base de una decoración de motivos geométricos, vegetales, animales y humanos. Ondátegui, Buruaga, Gopegui, Urbina de Basabe, Olano, Catadiano, Gujuli, Berricano, Belunza o Artaza de Lacoizmonte son ejemplos que se podría ampliar.

La mayor riqueza e iniciativa artística se encuentra en la Llanada alavesa, con las obras singulares de Armentia y Estíbaliz, objeto de la atención de numerosos estudios, entre los que destacan los recientes de Azcárate.

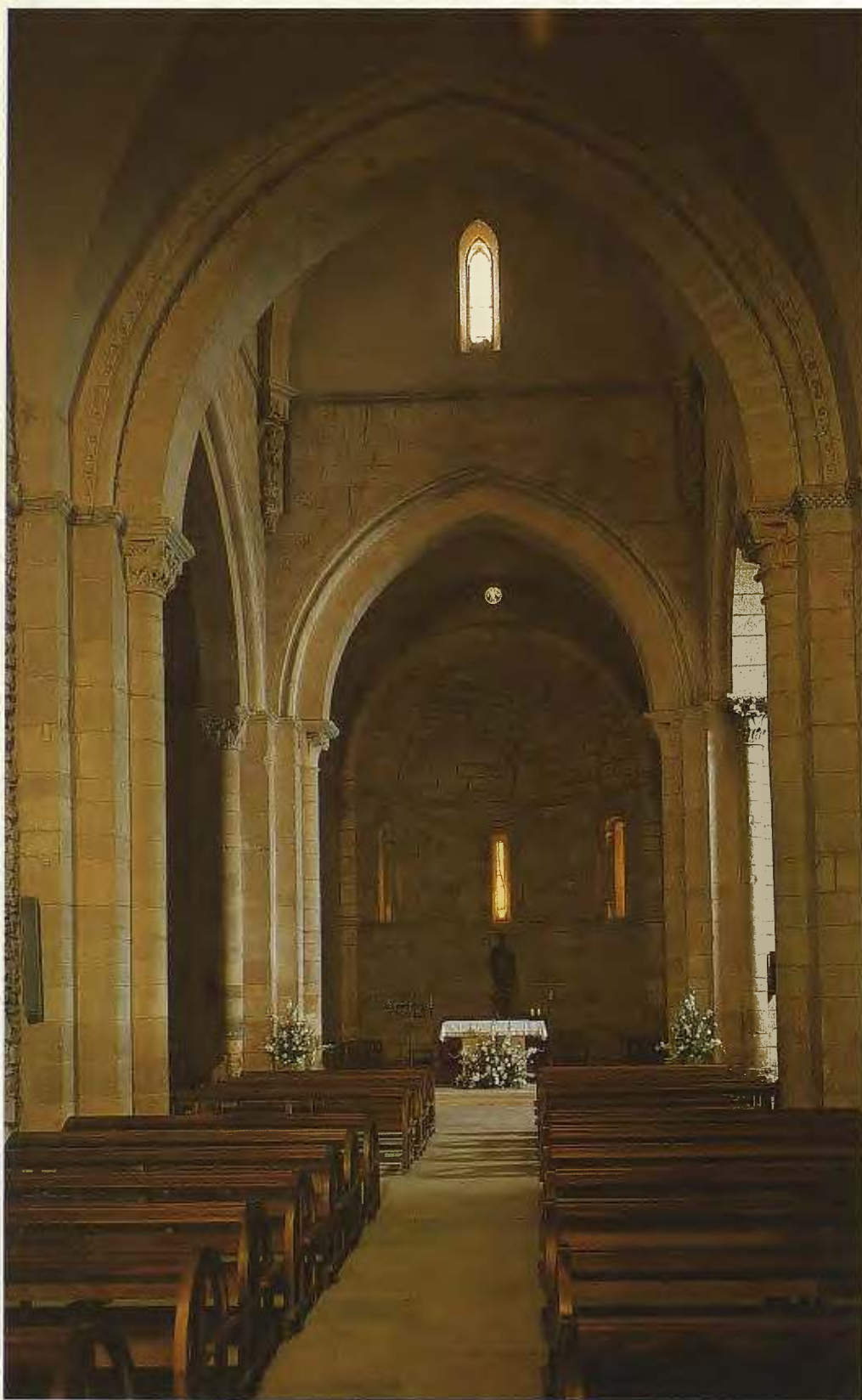


Armentia, en las proximidades de Vitoria, fue sede episcopal hasta que en 1087 se trasladó a Calahorra, pasando a ser una colegiata. Durante el obispado calagurritano de don Rodrigo de Cascante (1146-1190), que ostentaba a veces el título de «Episcopus Armentiensis», se erigió el notable templo románico que se conserva casi íntegramente, salvo algunas modificaciones introducidas en unas reformas del siglo XVIII. Sustancialmente responde a las características y novedades propias del estilo románico en Castilla y Navarra en la época en que se erigió.

Su planta es cruciforme, con una sola nave, crucero y un ábside. La cabecera con el

crucero está perfectamente abovedada; no así la nave, que pudo estarlo originalmente, si bien no se advierten contrafuertes que permitan suponerlo, por lo que cabe imaginar que el proyecto inicial de abovedamiento —que sería lógico en un templo de su categoría religiosa y artística— no se terminara en la nave por razones que desconocemos. Los brazos del crucero se cubren con bóveda de cañón apuntado, lo mismo que el primer tramo del presbiterio, que da paso a un ábside semicircular cubierto con cuarto de esfera cuya sillería muestra disposición concéntrica de las hileras. Sobre estos volúmenes destaca el tramo central de crucero, en el que se

eleva un airoso cimborrio, encima de cuatro arcos apuntados y doblados, que sostienen una bóveda de ogivas, las cuales arrancan de esculturas representando el Tetramorfos, a cuyo cuerpo humano se añade la cabeza del respectivo símbolo. Este destacado cimborrio tenía exteriormente, en cada ángulo, unas torrecillas macizas que aumentaban el peso sobre los pilares torales garantizando el contrarresto. Apenas queda nada de otras construcciones anejas propias de una colegiata, salvo la torre, añadida en el ángulo noroeste del crucero, pero que es posterior, y los apoyos del coro alto, que se forman mediante columnas pareadas y adosadas.



Estas características relacionan el edificio de Armentia con las notas propias de la corriente languedociana que se difunde entonces por los reinos hispánicos, según se ve cerca de aquí en Santa María de Laguardia, Santo Domingo de la Calzada o la Colegiata de Tudela, así como con las soluciones de progenie aquitana que destacan en los ejemplos de Plasencia, Salamanca, Zamora o Toro.

También cerca de Vitoria, en la Llanada, se encuentra la basílica de Nuestra Señora de Estíbaliz, aneja a un monasterio que ya existía en 1074, el cual fue donado en 1138 al prior de Nájera, bajo la regla benedictina cluniacense.

Se trata de un templo monumental construido, al parecer, en el último tercio del siglo XII, pero con alguna transformación ya en pleno siglo XIII.

La basílica de Estíbaliz presenta una planta parecida a la de Armentia, con una sola nave, crucero y ábside semicircular destacado con un tramo anterior, pero que aquí está acompañado por dos absides menores laterales. La nave se cubre con tres tramos de bóveda de cañón apuntado, reforzada con arcos fajones apuntados y doblados; también es de cañón apuntado la cubierta del brazo meridional del crucero, mientras que el otro brazo y el tramo central tienen bóvedas de ogivas. Los ábsides elevan bóvedas de cuarto de esfera.

Toda la construcción es característica del románico avanzado y con notas protogóticas, estando embellecida por una rica decoración escultórica que subraya los capiteles y la portada meridional del crucero, como después comentaremos.

Estos elementos ornamentales tienen gran eco en el arte alavés, singularmente de la Llanada y la zona meridional más próxima, pero no les alcanza suficientemente el ascendente arquitectónico, cuyo programa es muy ambicioso para los templos menores.

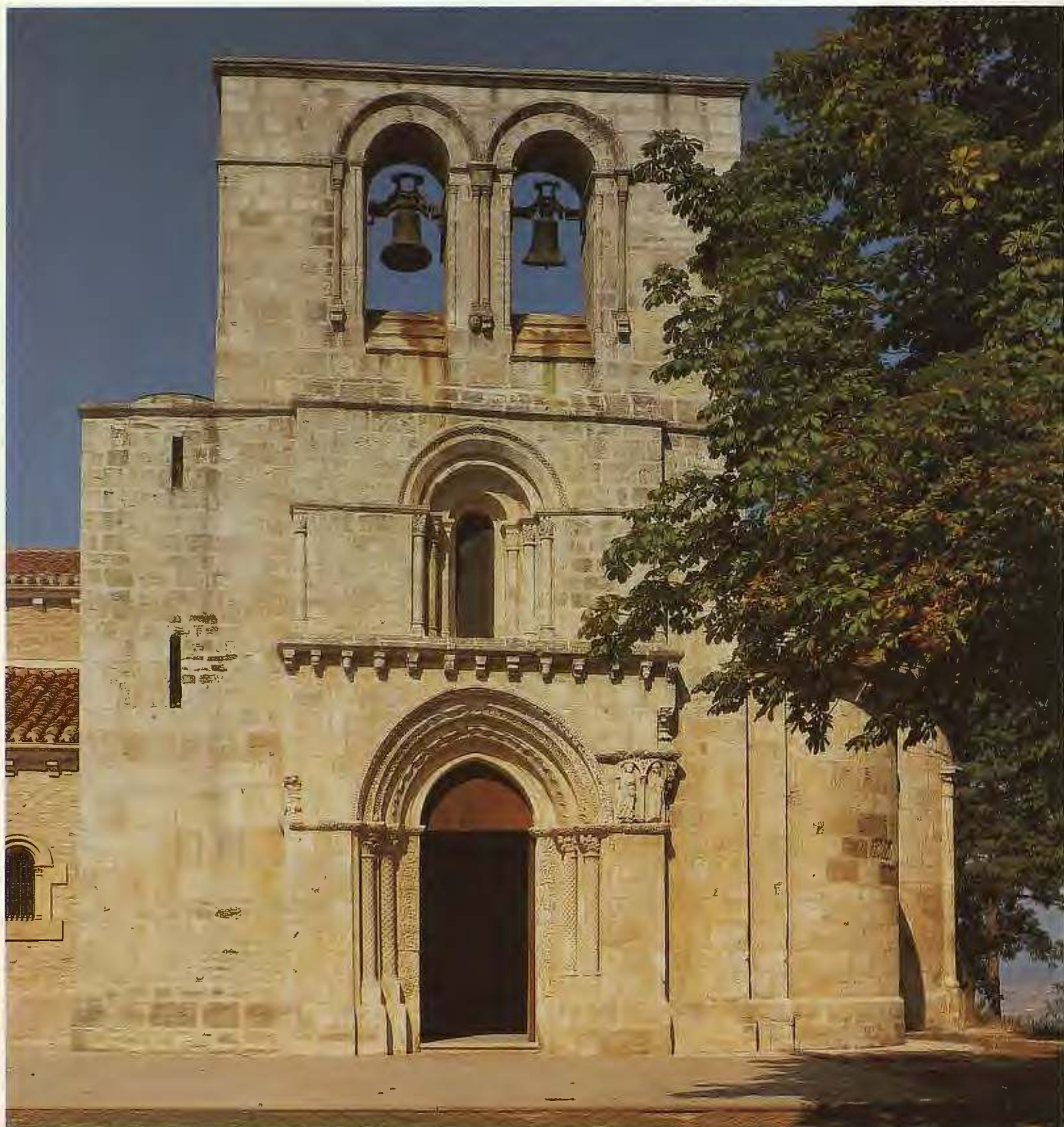
En efecto, la mayoría de los ejemplos de la Llanada siguen ofreciendo una estructura arquitectónica de una pequeña nave con presbiterio cuadrangular, como hemos visto hasta ahora que es propio de las iglesias más septentrionales de la provin-

cia y de la vertiente cantábrica. No faltan, sin embargo, algunos ábsides semicirculares, como los de Alaiza, Gaceo, santuario de Nuestra Señora de Ayala, en Alegría, Huerto Arriba, Argandoña y Nanclares de Oca. En estos templos y otros muchos más de la zona, como Matauco, Durana, Otazu, Betoño, Aberásturi, Gamarra Menor, etc., se difunde la característica decoración románica, que se aminora hasta llegar casi a desaparecer en obras tardías más protogóticas de Urrialdo, Acilu, Adana, Galarreta, Munain, Chinchetru, etcétera. En la parte meridional de la provincia alavesa nos encontramos con varias comarcas las cuales, aunque en relación genérica con lo más significativo de la Llanada, denotan una mayor relación con el arte burgalés, reflejando a veces incluso idéntica autoría que algún ejemplo del sur del Ebro. Predominan en ellos los ábsides semicirculares y una cuidada estereotomía, así como un gran naturalismo plástico y riqueza iconográfica.

Estas notas se observan ya en el románico de Valdegobía, en el que aparecen ejemplos tempranos pues no en vano fue tierra bien repoblada en tiempo altomedieval. Valluerca, Villanueva de Valdegobía, San Juan de Cárcamo, Bellogín, Astúlez son bella muestra de este valle, junto con los de San Zadornil y San Millán de San Zadornil, localidades burgalesas del mismo medio natural.

Pero la obra más notable de la zona es la iglesia parroquial de Tuesta, de carácter monumental tanto arquitectónica como plásticamente, exponente del desarrollo artístico alcanzado en el norte de la diócesis burgalesa, de la que entonces dependía. Erigida a fines del siglo XII y primer cuarto del XIII, muestra unos caracteres propios del románico avanzado con notas protogóticas. Su planta es de una nave con cubierta sobre arcos fajones apuntados y doblados, más un presbiterio poligonal, todo ello con bóvedas de ogivas, por lo que los apoyos están preparados con una adecuada complicación estructural, mediante medias columnas pareadas para los fajones y otras para el doblamiento y nervios, según fórmula difundida en

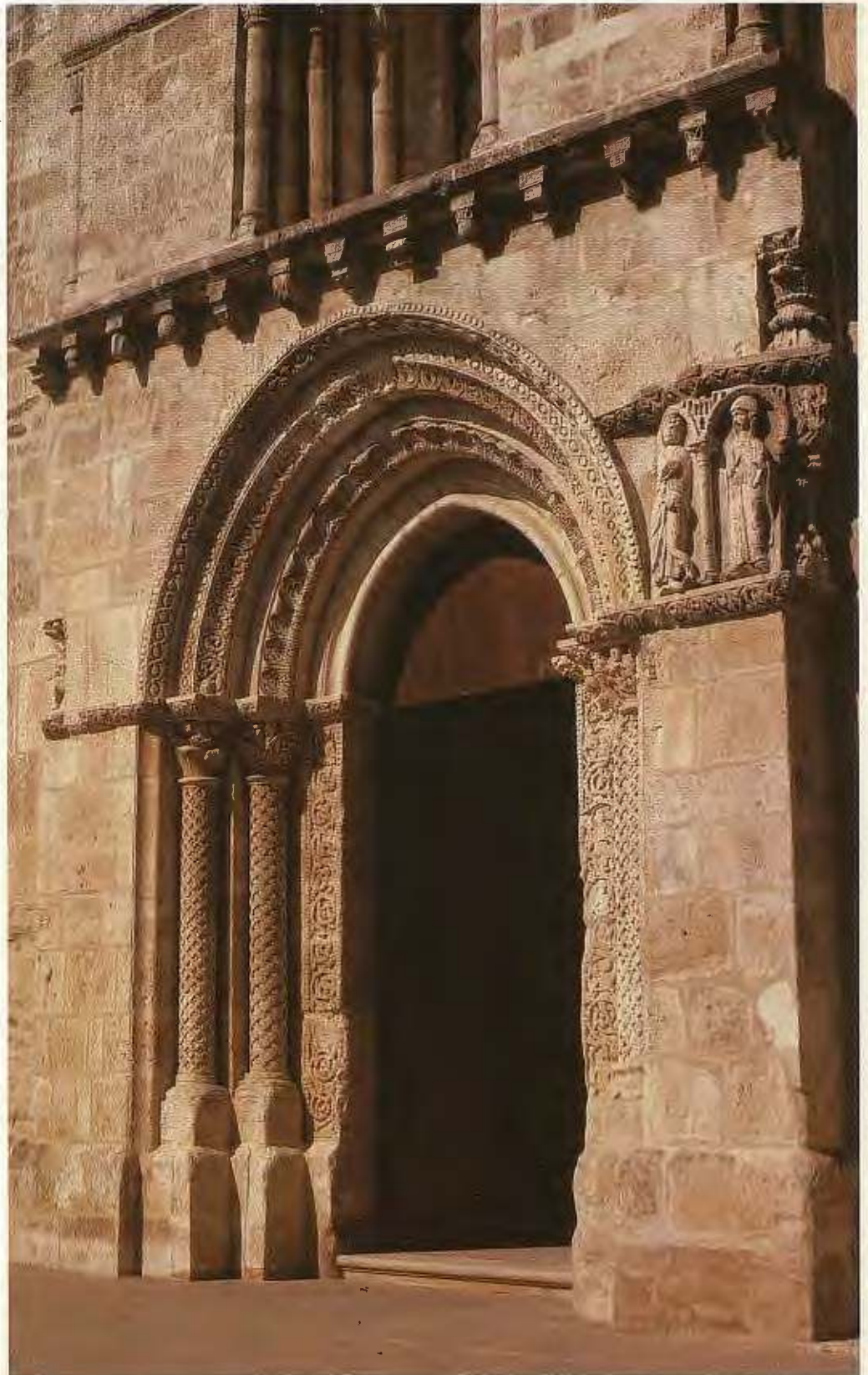




aquella época, cuyo ejemplo más próximo es el de la iglesia del Monasterio de Bujedo de Candepajares. También la morfología del ábside forma grupo con ejemplos próximos del mismo Bujedo, de San Nicolás de Miranda de Ebro, o de Ameyugo, que siguen la solución de disponer amplios arcos exteriores sobre las ventanas, apeando sobre contrafuertes sólidos que reciben el empuje de los nervios de la cubierta absidal. Todo ello es una acomodación de diferentes soluciones languedocianas y cistercienses de éxito regional. La inscripción de la clave del presbiterio indica la autoría: «Elias me fecit». Una portada con escultura monumental embellece el acceso del templo, dispuesto en su lado meridional.

En la misma zona sur, hacia el este, nos encontramos con bellos ejemplos románicos en el condado de Treviño y en la montaña alavesa y sus valles, en los que diversas influencias se combinan para ofrecer un rico muestrario de románico rural, pero de factura y soluciones de cierta calidad. En unos casos los ábsides son semicirculares, como en Santa María de Tobera, ermita de la Soledad de Tobera, la de Andra Mari de Ullívarri Arana, o la de la Virgen de Elizmendi, en Contrasta. Pero se mezcla este modelo con el de santuario con morfología cuadrangular, que se ve en los templos de Virgala Mayor, en la Virgen del Campo de Maestu, Musitu o Cicujano. En ellas se aumenta el gusto románico en la decoración, entre culta e ingenua, que utiliza conocidos motivos del repertorio románico, concentrado en ventanas y sobre todo en portadas, como se ve también en Santurde, San Martín de Guesal, Alecha, Peñacerrada, Urarte o Bernedo.

La obra más sobresaliente de esta zona es la ermita de San Juan de Marquínez, construida en 1226, según indica una larga inscripción impetratoria de la fachada. Como corresponde a la cronología, ya se advierte la nota protogótica, pero sólo en el apuntamiento del alzado y la sobriedad figurativa. Se trata de un templo de una sola nave de tres tramos, cubierta por bóveda de cañón y fajones apuntados, cuyo



41. Portada de la ermita de San Juan. Tuesta (Álava)

42. Portada con estatuas columnarias de la iglesia de San Juan. Laguardia



volumen destaca respecto a la cabecera tanto en planta como en alzado; el ábside muestra dos tramos, que reducen su altura, el primero cuadrado, y el fondo semi-circular. Ventanas y portada se disponen con fuerte abocinamiento mediante arquivoltas y columnas en las jambas, todo decorado con gran finura que se hace eco en varios aspectos del modelo de Armentia. Ya en la margen del Ebro, en la Rioja alavesa, quedan pocos restos románicos, pero son elocuentes de la riqueza constructiva en aquellos momentos, que fue silenciada por el desarrollo artístico de siglos posteriores. Así, en la iglesia parroquial de San Juan de Laguardia se aprecian elementos de principios del siglo XIII con titubeos estilísticos, destacando la portada con estatuas columnarias y fustes ornamentados de tradición románica. Notable era la ermita del Santísimo Cristo de Labastida, de cuya fábrica original se conserva la nave, una serie de canecillos y la sobria portada con arquivoltas, de medio punto, con capiteles figurativos.

## ESCULTURA MONUMENTAL

Complemento de la arquitectura románica es la escultura monumental, cuya funcionalidad no es sólo plástica sino sustancialmente doctrinal e ideológica. Su dispersión en las tres provincias es desigual dado el condicionamiento arquitectónico de la misma, que en los valles costeros se muestra no sólo más exiguo que en el interior, sino además popular en Vizcaya y sobrio en Guipúzcoa. Álava, sin embargo, tiene un rico muestrario plástico e iconográfico en gran parte conservado.

Como es normal en el estilo, la escultura monumental se dispone fundamentalmente en las portadas, ventanas y canecillos de los aleros, así como en las piezas de carácter litúrgico, cuales son las pilas bautismales, canceles o pies de altar. Hay un gran número de pilas bautismales en Álava, una treintena en que se desarrolla toda la gama iconográfica del románico, con motivos arquitectónicos, geométricos, vegetales, animales y humanos, cuya evolu-

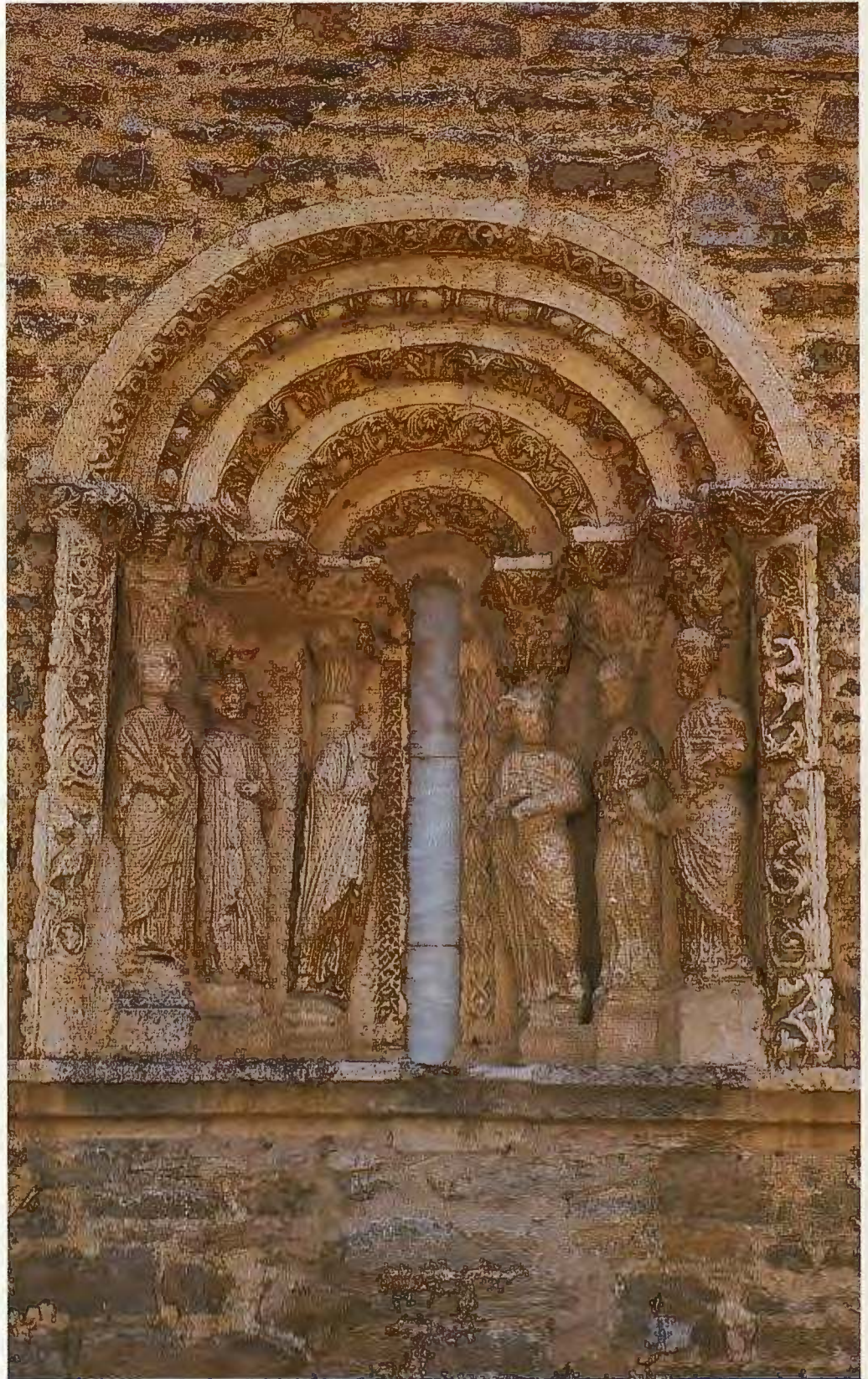


ción estilística es paralela a la de la escultura arquitectónica. También hay algunos ejemplos donde los motivos, apartándose de lo habitual, recurren al repertorio indígena de las rosáceas, círculos solares, etc., como se ve en los casos de San Román de San Millán, Róitegui y Onraita, en la zona oriental de la provincia, que coinciden con el modelo de labores observadas en la cercana iglesia guipuzcoana de Idiazábal, donde también se conserva una pila bautismal. Ninguna otra conocemos hoy en las provincias costeras. De los cancelles sólo existe un fragmento de singular belleza en Estíbaliz.

En cuanto a las portadas, ventanales y canecillos, su difusión es semejante a la de la arquitectura, con cuyo estilo coinciden. El aniconismo es casi total en Guipúzcoa, donde las formas tienen cierta calidad dentro de la austeridad provincial. En Vizcaya es mayor la ingenuidad con que se manifiestan los artistas rurales que en ella trabajan, salvo alguna excepción. En Álava hay variedad, distinguiéndose el estilo destacado de los grandes santuarios y los lugares donde se ejerce su más directa influencia, y otros puntos donde el primitivismo o el aislamiento determina cierta sequedad formal, pero dentro de la corriente propiamente románica.

La iconografía desarrollada es plenamente la propia del estilo internacional románico, sin que se perciban apenas singularidades respecto a lo difundido por el Camino de Santiago. Son comunes los motivos de taqueado, billeteado, besantes, etc. También los motivos vegetales y de entrelazo que alcanzan gran éxito a partir de Estíbaliz, tanto en Álava como en Vizcaya. Asimismo es frecuente el recurso al repertorio de animales con conocida significación simbólica.

Abundan las representaciones figurativas, tanto en la temática predominante de carácter religioso como en los temas más profanos. Así, vemos temas veterotestamentarios, que se inician con Adán y Eva, en varios casos alaveses, cuya versión primitiva aparece en el tímpano de Añes y la más culta en unos capiteles de Estíbaliz; en Armentia están en Sacrificio de Abra-



hán y Daniel en el foso de los leones. Los temas doctrinales evangélicos tienen su mejor lugar en los grandes templos, cuyo despliegue iconográfico es más rico, como Armentia y Estíbaliz, más Tuesta o Lasarte, que también desarrollan el repertorio, pero en otros templos menores se recogen algunos temas, como la Anunciación en Hueto Arriba, San Juan de Laguardia o Lasarte; la Epifanía de Tuesta está en relación con varios ejemplos burgaleses tardíos; el apostolado se difunde en Lasarte o Hueto Arriba, etcétera.

Cristo Majestad es tema que aparece en diversas disposiciones en Armentia, Estíbaliz, Tuesta, o en el tímpano de la iglesia de San Jorge de Santurce, interesante representación ingenua y sugestiva, que le muestra en una gran cátedra, bendiciendo con la mano diestra. En este último relieve de Santurce se efigia el Tetramorfos alrededor, teniendo cada figura el correspondiente Evangelio; el tema del Tetramorfos aparece también al menos en cuatro ejemplos alaveses: con cierta rudeza en los relieves planos de los capiteles de Ondátegui; en el pie de la pila bautismal de Marquínez; así como en el cimborrio de Armentia, y en dos capiteles de Gáqueta, en los que se efigian antropomorfos con la correspondiente cabeza apocalíptica.

Aparte de los temas escatológicos, se simbolizan los pecados, como la avaricia, representada como un hombre con una bolsa atada al cuello en un capitel de Estíbaliz; aquí mismo aparece la lujuria, en forma de una mujer que está siendo mordida en los pechos por un sapo y una serpiente; este mismo tema se representa en ejemplos alaveses de Bernedo, Délica y Tuesta, donde la mujer es presa por perros; en la parroquia vizcaína de Cortézubi hay otra alegoría de la lujuria, en forma de mujer picada por dos sierpes.

No faltan ejemplos de temática obscena, muy característica del románico rural peninsular, reflejo vitalista de la cultura popular y de cierta permisividad, que se muestra en distinto grado. Así, desde exhibiciones o sugerencias procaces como en Gojain, Santa María de Tobera, Bello-



gín, la ermita de San Julián y Santa Basilia de Zalduendo, Armentia o Estíbaliz, de Álava, hasta el caso vizcaíno del relieve de San Pedro de Abrisketa, en Arrigorriaga, donde están un hombre y una mujer desnudos entrelazados en un acto de crudeza resuelta con habilidad compositiva. Típico de nuestro románico es el tema del caballero, una de cuyas mejores representaciones es la de Armentia. Otro ejemplo de caballeros se ve en un capitel de la portada de la iglesia vizcaína de San Salvador, de Frúniz, donde aunque con plástica ingenua, se efigia a dos jinetes enfrentados, uno con lanza y otro con espada, los cuales son separados por un personaje —quizás clérigo— que media entre ellos, característica representación de la «Paz o Tregua de Dios», tan peculiar de aquellos tiempos.

Desde el punto de vista plástico conviene llamar la atención sobre los principales conjuntos monumentales, especialmente los de Armentia y Estíbaliz.

En el conjunto escultórico de Armentia se ha distinguido la labor de varios maestros. El primero, popular, realiza los capiteles de las ventanas del ábside en el último tercio del siglo XII. Resulta arcaizante por su ingenuidad y tendencia a la abstracción geometrizaradora. En la parte exterior efigia una serie de monstruos, jinetes y otras figuras, destacando en el interior los temas de Daniel, lucha de Jacob y el ángel, y animales monstruosos y fantásticos. El segundo maestro de Armentia, que trabaja hacia el año 1200, es autor más evolucionado cuyo estilo se asocia a la escultura navarro-aragonesa. Suyos son los capiteles del crucero y el tímpano de Cordero, así como, quizás también, los canecillos, el Tetramorfos y varias esculturas del atrio algo posteriores. El tímpano de Cordero se organiza en dos registros; el superior, con el Cordero crucífero, flanqueado por San Juan Bautista y el profeta Isaías, mientras en el inferior un Crismón trinitario es llevado por dos ángeles; se trata de un tema vinculado con el arte del Camino de Santiago que se ve en Huesca, Jaca y León. En el caso del Tetramorfos del cimborrio, se ha observado la relación con Irache,

técnica e iconográficamente, mientras que el elegante relieve de la Anunciación del pórtico se asocia con ejemplos de Estella. El relieve del «Caballero victorioso» es uno de los mejores ejemplos de esta iconografía; interpretado como Constantino y como Santiago, el jinete barbado tiene amplio manto ondulado al aire, yaciendo bajo el caballo la figura del vencido. De estilo semejante son las estatuas-columna correspondientes a una Anunciación, varios capiteles y los canecillos, entre los que sobresalen los temas repetidos de la cabeza del negro y del grifo, que insiste en la relación con Irache, o los del Espinario, mujer en un castillo, torsos de animales y monstruos, acróbata, macho cabrío tocando el arpa, etcétera.

Ya de principios del siglo XIII sería la actividad de un tercer maestro que ejecuta diversos relieves según el estilo relacionado con el monasterio de Silos. Esto es más evidente en la composición que une el Entierro de Cristo con las Tres Marías. De gran interés iconográfico es el relieve de la Anástasis o Bajada de Cristo a los Infiernos para sacar a Adán y Eva de allí, siendo destacable la tipología formal del Averno monstruoso. En otro relieve aparece Cristo en gran tamaño, como es propio de la perspectiva jerárquica, rodeado de pequeñas figuras del apostolado.

También es muy interesante el desarrollo escultórico de la basílica de Santa María de Estíbaliz, donde se ha distinguido asimismo la actividad de varios maestros. A un primer maestro, de talla ruda asociada a lo aragonés, pertenecen cuatro capiteles orientales del crucero, donde se representa el Pecado original, la expulsión del Paraíso, los pecados de Lujuria y Avaricia, y la Anunciación. A un segundo maestro, con notas clásicas e islámicas, corresponden los dos capiteles occidentales del crucero, cuyas caras trapezoidales se cubren, en auténtico «horror vacui», con vegetales que salen de la boca de unas carátulas, cuadrúpedos y aves que han recordado motivos semejantes de Sos y Pamplona, tratado con técnica de trépano. En relación con esta obra está la de un seguidor que realiza, aunque evidentemente con



47. Imagen procedente de la ermita de la Virgen de la Cruz. Iglesia de Santa María, Galdácano

menor calidad, otros capiteles del templo. Muy llamativa es la denominada Puerta «Speciosa», que ocupa el frente meridional del crucero, en la cual hay detalles que manifiestan cierta alteración en la disposición de los relieves. Los arquivoltas, ligeramente apuntadas, se adornan con motivos románicos de cardinas y roleos con gusto orientalizante y talla fina de trépano, y apean sobre columnas con fustes decorados con motivos de cestería, que tiene gran repercusión en muchas obras de la zona. Con la misma calidad y estilo se cubre de roleos el frente de las jambas, culminadas con la representación de Cristo Majestad y San Juan Bautista —que señala con un largo dedo—. Además, ocupando lugares acomodados más tarde, hay tres capiteles, con figuras como la de un atlante contorsionista y otro hombre que descubre su nalga. Al mismo autor de estas tallas pertenece la bella Anunciación en relieve con las dos figuras en pie bajo arquitecturas, así como otro relieve del Sagitario.

En relación con estas notables obras alavesas está el destacado conjunto escultórico del ventanal de la iglesia de Lasarte, también en la Llanada alavesa. Los motivos ornamentales de carácter vegetal recuerdan lo ya advertido en Armentia y Estíbaliz, pero destacan más las estatuas-columna del apostolado que ocupan las jambas, tanto exterior como interiormente, además de otras dos de la Anunciación. Se trata de obra más evolucionada que la que veíamos en Armentia, pudiéndose fechar en el segundo cuarto del siglo XIII, a juzgar por los deseos de naturalismo y diversidad perceptibles en las cabezas de las figuras.

Parecidas fechas debe tener la portada de la iglesia de San Juan, en Laguardia, cuyas jambas aún tienen fuerte sabor románico observable en lo poco que se conserva. Una columna evoca el entrelazo de cestería de Estíbaliz. Pero en otros dos casos hay estatuas-columna, representando a la Anunciación, con un concepto del volumen y del tratamiento de las formas aún románico.

El gusto protogótico está más claro en la



48. Virgen de Estíbaliz

portada de la iglesia parroquial de Tuesta, vinculada estilísticamente a modelos burgaleses. En las arquivoltas, apuntadas, se incluyen figuraciones simbólicas, de vicios, lucha cristiana, etc., o referencias religiosas, mientras en los capiteles de las jambas se muestran pecados y virtudes. El gusto naturalista, el concepto monumental y nueva sensibilidad narrativa aparecen más evidentes en las siete estatuas dispuestas sobre la portada, pero que han sido alteradas de su localización original. Representan dos grupos. Uno es el de la Anunciación, otro el de la Adoración de los Reyes Magos al Niño, sobre el trono de su Madre, acompañada por San José. El nuevo espíritu es común iconográfica y estilísticamente al que se observa en los ejemplos burgaleses de Cerezo de Riotirón —hoy en Nueva York—, en Butrera, en Ahedo de Butrón, o en Gredilla de Sedano.

De los testimonios románicos de los valles costeros tan sólo destaca plásticamente el ejemplo de la portada de Galdácano, aparte de las jambas decoradas con elemental indigenismo en Idiazábal, que ya se ha citado. La portada de la iglesia de Andra Mari de Elejalde, en Galdácano, es obra donde se ha pensado en influencia navarra, si bien no deja de observarse cierta coincidencia con soluciones tardías alavesas. Puede ser casi de mediados del siglo XIII, en la que no parece sentirse el nuevo espíritu gótico, aunque con formulaciones de programa románico. En las arquivoltas, ya apuntadas, se ofrecen motivos de la llamada al Juicio Final, así como referencias a virtudes, vicios y otros temas simbólicos. En el tímpano irregular que queda entre las arquivoltas y el arco trilobulado que cobijan están las dos figuras de una Anunciación en relieve.

#### LAS «ANDRA MARI»

De la imaginería exenta de época románica tan sólo se conserva una serie de figuras de la Virgen con el Niño, denominada normalmente como «Andra Mari». Es el tipo románico de Virgen «sedes», trono

de Jesús, según iconografía hierática bien conocida, que evolucionará con el paso del tiempo hacia el modelo gótico de la Virgen más humanizada como Madre. Estas figuras románicas de «Andra Mari» aparecen sentadas sobre sencillo banco, dispuestas frontalmente, con cierta rigidez propia de su sometimiento expresivo a la figura del Niño, sentado sobre Ella y bendiciendo con la diestra mientras muestra en la izquierda el globo. Entre las más primitivas quizás se pueda destacar la Andra Mari del Juncal, en Irún, en la cual alcanzan estricta simetría los pliegues de los paños, lo mismo que ocurre con la imagen primitiva de la Virgen de la Encina, en Arceniega. También son de una belleza románica notable la Andra Mari de Iciar o la de Sendadiano. Entre las obras más antiguas de Vizcaya destacan la procedente de la ermita de la Virgen de la Cruz, en Galdácano, la Antigua de Lequeitio y la de Castillo Elejabeitia, a las que se suma la de Aránzazu de Arratia. Otras imágenes románicas son la de Estíbaliz —restaurada—, la de Eibar, la de Yurre, etc. En algunos casos se observa el inicio de cierto goticismo, como se ve en numerosos ejemplos y en otros casos lo que se produce es un conservadurismo arraigante en las formas devotas.

## ARTE GÓTICO

Siendo el arte gótico la manifestación de la cultura urbana de los últimos siglos medievales, diversas circunstancias históricas promueven en el País Vasco un desarrollo artístico singular como consecuencia del auge demográfico, que se marca fundamentalmente desde fines del siglo XIII. Antes se alcanza cierto aumento en Álava y en algunos puntos de la costa y zonas estratégicas del interior, mas el momento de mayor expansión de las poblaciones tiene lugar en el siglo XV, en que también se funda un gran número de villas por razones económicas, demográficas, políticas y de seguridad, con una mayor inci-

dencia en Guipúzcoa y, sobre todo, en Vizcaya. En efecto, si antes se habían fundado Salvatierra, Laguardia, Durango, Vitoria, Valmaseda, Fuenterrabía, Guetaria, Motrico, Orduña, Bermeo, Zarauz, Ochandiano, Tolosa, Villafranca, Mondragón, Vergara, etc., a fines del siglo XIII y principios del XIV se crean Plencia, Bilbao, Portugalete, Azpeitia o Rentería. El proceso se acentúa en el segundo cuarto del siglo XIV en que aparecen Lequeitio, Ondárroa, Villaró, Placencia, Eibar, Elgóibar o Zumaya. Y aun en la segunda mitad del siglo se fundan otras villas como Orio, Villarreal, Marquina, Elorrio, Guernica, Ermua, Miravalles, etc. y alguna más tarde.

Estos factores históricos determinan un desarrollo artístico gótico. Por un lado en cuanto a la morfología urbana, cuya variedad está en función de los elementos topográficos y estratégicos. Son villas amuralladas, en cuyo interior reside la autoridad y se reparte el espacio urbano entre las diversas actividades que dan su nombre a las calles. Éstas, estrechas, unidas mediante cantones, conforman un trazado urbano en función de los polos generadores, que pueden ser las puertas de la muralla o el camino principal, siendo hitos del tejido urbano las iglesias, a veces dispuestas junto a la muralla, formando parte de ella, como ocurre con Laguardia, Salvatierra, Orduña, etc., pero también puede estar en el centro, por ejemplo en Mondragón.

Las referencias fundamentales del gótico vasco son los focos de Pamplona y Burgos, predominando el segundo en el siglo XV, en que el arte tiene también estrechas relaciones con centros europeos a través del comercio, especialmente desde Bilbao, lugar receptor y de paso de influencias hacia la ciudad burgalesa con la que estaba tan relacionado.

## ARQUITECTURA RELIGIOSA

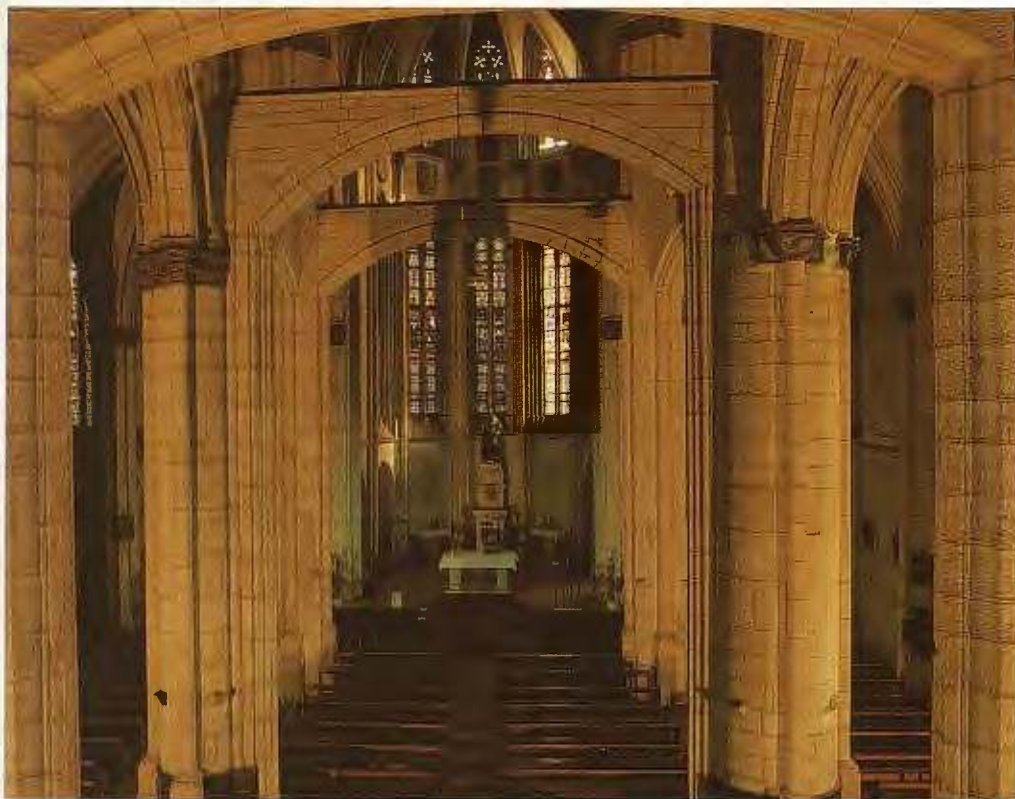
Durante parte del siglo XIII sólo se introducen algunos ensayos protogóticos, pero a fines del mismo y principios del XIV ya

surgen notables templos en Álava, a los que seguirán otros más tarde en Vizcaya y Guipúzcoa.

La iglesia de Santa María de Vitoria, elevada a colegiata en 1498 y a catedral en 1861, destaca entre los primeros grandes templos góticos. Erigida en el extremo septentrional de la meseta oblonga en que se asienta la primitiva población a la que otorga carta Sancho el Sabio en 1181, junto a sus murallas, ofrece cierto aspecto defensivo en su costado izquierdo. Aunque no existe documentación al respecto, parece haber sido construida a fines del siglo XIII y primera mitad del XIV. Presenta fundamentalmente una planta de cruz latina, con tres naves, crucero y girola en torno a la capilla mayor; otra serie de capillas enriquecen la cabecera, disponiendo dos cuadrangulares abiertas a los brazos del crucero y tres poligonales a la girola. Responde, pues, en esencia a los planteamientos característicos del primer gótico hispánico del siglo XIII, como se advierte en las catedrales de Burgos, Santo Domingo de la Calzada y Burgo de Osma, y también a las ideas germinales de obras cistercienses. Su desarrollo en alzado, no obstante, muestra ya elementos característicos del siglo XIV, debidos a la evolución del proceso constructivo.

Las naves están formadas por cinco tramos, y cada brazo del crucero por tres. La sección triangular del alzado queda claramente definida como consecuencia del escalonamiento de alturas, bastante mayor en la nave central que en las laterales, cuyo espacio se dilata ligeramente mediante la disposición de sencillas capillas cubiertas por cañón apuntado entre los contrafuertes. La articulación del muro de la nave central es muy interesante y alcanza cierto éxito en el gótico del País Vasco. Los pilares siguen el modelo del XIII que se manifestó con brillantez en la próxima catedral de Burgos; es el soporte con núcleo central cilíndrico al que se adosan una serie de columnas en función de los arcos y los nervios sostenidos, reduciendo los capiteles a impostas de sobria decoración vegetal, si bien hay aquí algunos ejemplos figurativos de mayor desarrollo, coinci-

49. Interior de la iglesia de San Pedro.  
Vitoria



50. Interior de la iglesia de San Miguel.  
Vitoria

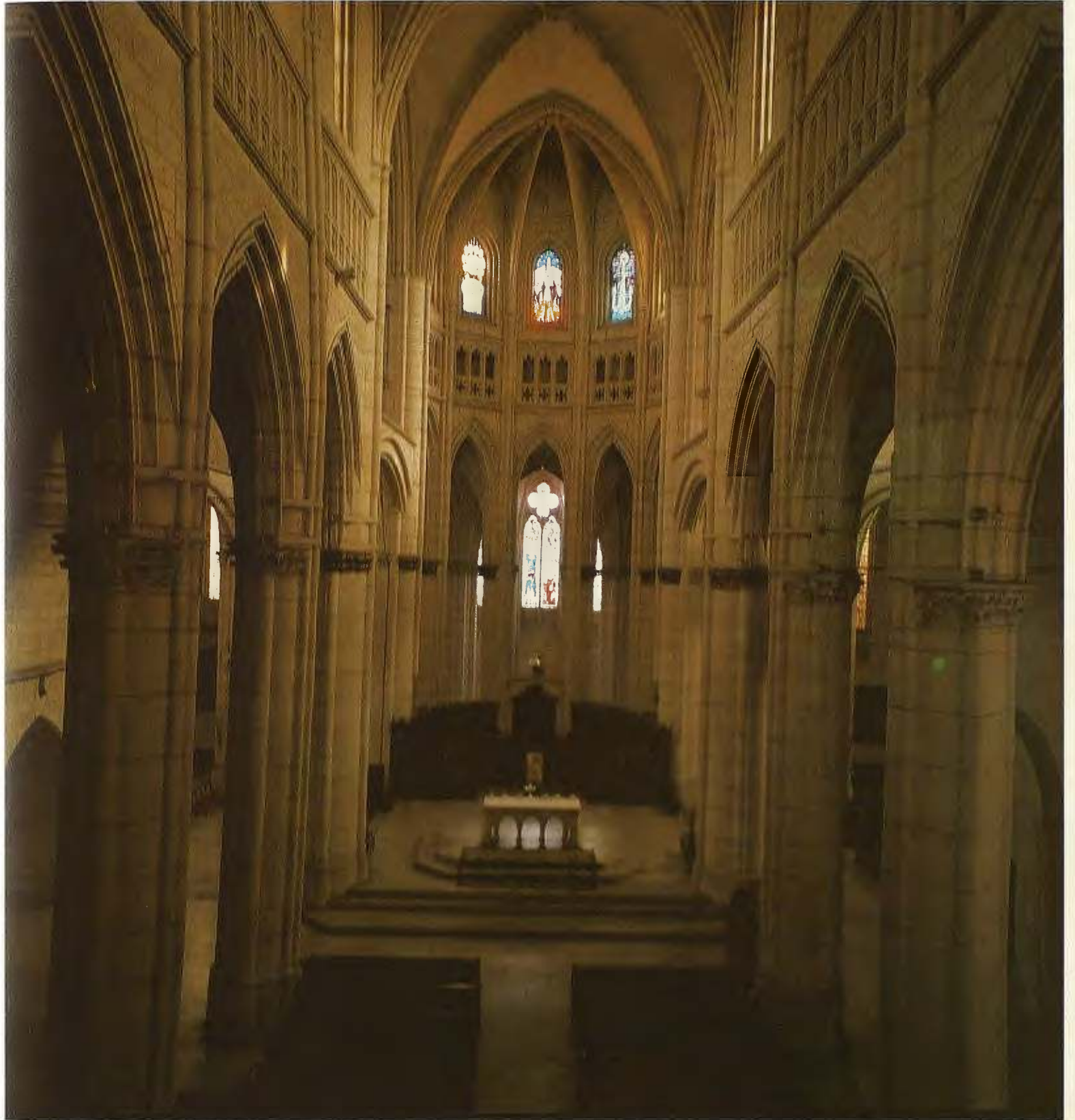


dente con cierto gusto naturalista del siglo XIV (escena de toros, cabra, león, etcétera). Entre los soportes se lanzan los arcos formos, que son triples y decrecientes, corriendo por encima de ellos un triforio de estrecha profundidad, cuya virtualidad es más plástica que funcional, constituyendo un ejemplo inicial de articulación mural con gran descendencia entre nuestros templos góticos. Aquí se dispone entre los pilares un amplio registro horizontal, dividido con baquetones que rematan con arcos de intradós trilobulado y con antepecho de cuatrifolios, cuyo ritmo continuo da una grata sensación de alivio arquitectónico. En el espacio superior el muro queda horadado mediante óculos decorados con tracería de triángulos curvilíneos. Este sistema de articulación mural tiene el antecedente de muchas iglesias francesas de tiempos anteriores. En la cabecera se modifica esta articulación al disponerse ventanales apuntados que aumentan la iluminación interior. Las cubiertas son todas muy sencillas, de simple bóveda de crucería, como corresponde a su cronología. El edificio está reforzado exteriormente mediante contrafuertes y unos arbotantes simples.

El acceso a la catedral se hace mediante una triple portada a lo pies, según modelo característico de las catedrales, como después veremos. También tiene otra pequeña portada abierta a un lado del brazo meridional del crucero. Nuevas capillas, pequeñas reformas y una torre serían posteriormente realizadas sin mucha alteración de esta obra gótica vitoriana.

Pero los tiempos en que se iniciaba aquella iglesia de Santa María eran de gran actividad constructiva en Vitoria, emprendiéndose entonces las obras de los conventos de Santo Domingo y San Francisco, cuya desaparición hay que lamentar como en otras poblaciones del País. Del primer convento de Santo Domingo no hay testimonios, constando tan sólo que se erigió en el tercer cuarto del siglo XIII, siendo prácticamente destruido por un incendio en 1423, lo que determinaría una nueva edificación en el siglo XVI.

Al menos hay documentación gráfica de



52. Exterior de la cabecera de la iglesia de San Juan. Laguardia



54. Portada de la iglesia de San Severino. Valmaseda



53. Portada (lado epístola) de la iglesia de Santiago. Bilbao



55. Interior de la iglesia de San Severino. Valmaseda





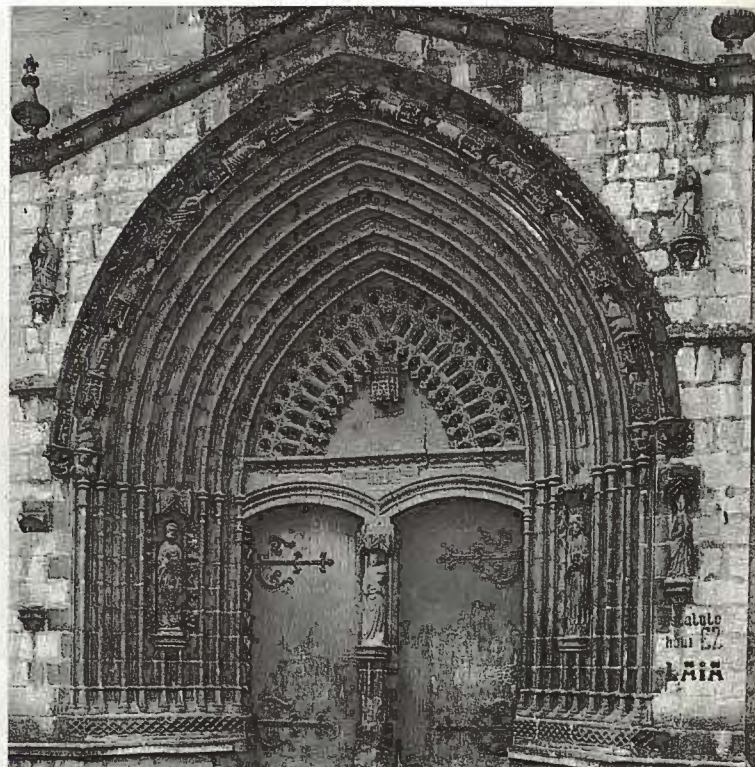
cómo era el convento de San Francisco, de Vitoria, cuya primera comunidad sería instalada, según dicen las Crónicas mendicantes, por el propio Santo de Asís en 1214 cuando visitó la ciudad al regreso de su peregrinación a Santiago de Compostela. Tras ser constituido el convento vitoriano en cabeza de una provincia franciscana, se llevó a cabo una nueva fábrica del mismo durante el último tercio del siglo XIII y parte del XIV. Desaparecido tras un escandaloso derribo en 1930, lo más interesante era la iglesia conventual, que respondía a la tipología de los templos mendicantes, es decir una fábrica de una sola nave, de elevadas dimensiones y muy larga, con la caja de muros reforzada por estribos. El presbiterio, poligonal, estaba rasgado por elevados ventanales con fina tracería. Suponemos que originalmente estaría cubierta la nave con techumbre de madera, y que a fines del XV se abovedaría con elegante cubiertas de terceletes, lo que obligaría a añadir unos arbotantes a los contrafuertes.

Casi coetánea de la catedral es la iglesia de San Pedro, en Vitoria, que se erige al pie de la ladera occidental por donde se amplía la ciudad en el reinado de Alfonso VIII, la cual quedaba aquí protegida con murallas ceñidas por el río Zapardiel. Junto a ellas se construyó precisamente el templo, cuyo muro de los pies formaría cuerpo con la cerca, siendo esta disposición la que determinó que la portada se localizara junto a la cabecera, en la calle de la Herrería.

Esta iglesia tiene ciertas analogías con la de Santa María, si bien no alcanza su coherencia y prestancia, posiblemente por estar constreñida espacialmente, según hemos indicado.

Tiene una planta cruciforme, con tres naves cortas, de tres tramos, y un crucero elevado de cinco tramos —dos a cada lado—. La cabecera está formada por cuatro capillas; la central, elevada, y algo más profunda; otras dos en el lado septentrional de aquélla, correspondiendo a los tramos del crucero, mientras que en la parte contraria tan sólo hay otra capilla ya que el último tramo se destina al pórtico abier-





to en la cabecera por las razones apuntadas. Los cuatro ábsides están abiertos con amplios ventanales característicos del siglo XIV. Los soportes tienen un núcleo cilíndrico y finas columnillas adosadas, aunque a veces aparecen facetados, quizás por alteración del proyecto inicial, y disponen de finos capiteles-imposta con motivos vegetales y figurativos de sabor naturalista propios del siglo XIV. En el extremo septentrional del crucero se conserva un triforio de organización semejante al visto en aquel otro templo vitoriano, ignorándose la razón por la que no se continuó en el resto del crucero ni en la nave mayor; pero al menos es testimonio del gusto por este elemento que será peculiar de nuestro gótico. El edificio queda reforzado exteriormente mediante contrafuertes y algunos arbotantes.

En las tierras meridionales de la Rioja alavesa podemos encontrar otras obras notables del primer gótico. En la iglesia de Santa María de Laguardia se aprecian aspectos constructivos propios de la primera mitad del siglo XIII, como es parte del

muro septentrional, con rasgos de tradición protogótica, y varios pilares cruciformes con columnas pareadas en su frente, cuya relación con ejemplos riojanos, como Santo Domingo de la Calzada, es evidente. Sin embargo, lo conservado hoy es una fábrica gótica de fines del siglo XIII y del XIV en la que se aprovechan elementos anteriores, habiéndose transformado totalmente la cabecera en tiempos renacentistas. La parte gótica consiste en tres naves, que serían cubiertas en bóvedas de crucería con terceletes ya en el siglo XV, quizás como consecuencia de la demora en el proceso constructivo.

La iglesia de San Juan, de Laguardia, conserva bien su morfología medieval, tan sólo oculta en parte por haberse añadido a sus pies la capilla barroca de Nuestra Señora del Pilar. Resto protogótico, ya citado, es la portada lateral, testimonio de un templo precedente más modesto. Muestra esta iglesia una morfología propia de la arquitectura del siglo XIV, con tres naves de dos tramos, y crucero al que se abren las tres capillas del presbiterio.

Los soportes tienen un núcleo romboidal con columnillas adosadas, y se cubre con bóvedas sencillas de crucería, salvo el tramo central de los pies, con terceletes. Limitada en sus posibilidades espaciales por el apretado marco urbanístico medieval, los ábsides rompen la muralla, asomando a su exterior mediante unos ventanales rasgados con la verticalidad propia de la época de su construcción.

En la montaña alavesa, entre la Rioja y la Llanada, destaca un templo gótico temprano, la iglesia de Santa Cruz de Campezo, considerada como la más antigua de Álava junto con la de Urarte. Ambas son sencillas, de una nave, sobresaliendo la primera por su cubierta con bóvedas de crucería de ocho plementos, según el tipo extendido por la catedral de Burgos.

Pero el gótico también es el lenguaje expresivo de las villas costeras. Todas ellas construyen en la Baja Edad Media un templo adecuado a sus necesidades, que el paso del tiempo y los gustos pronto harán renovar o transformar en muchos casos. Así, entre otras, las villas de Portugalete,

59. Portada de la iglesia de Santa María.  
Lequeitio



60. Exterior de la iglesia de Santa María.  
Lequeitio



Deva y Bilbao levantan durante el siglo XIV hermosas iglesias góticas.

En 1332 es citada la iglesia de Santa María de Portugaleta en el fuero otorgado a la villa. Pero es un ejemplo, que se podría multiplicar, de la desaparición de la fábrica medieval con motivo de la fuerza constructiva de las villas en los tiempos modernos. En este caso se planteó en 1492 un nuevo proyecto que se levantó a lo largo del siglo XVI, sobre el espacio de la precedente, de cuya fábrica nada se conservó, siendo sólo testimonio de su antigüedad la Andrea Mari del siglo XIV, titular del templo.

El caso de la iglesia de Santa María la Real, en Deva, es intermedio, pues aunque se transforma profundamente durante el siglo XVI se mantienen varios elementos correspondientes a la fábrica gótica. En 1342 se concedió a los habitantes de Iciar autorización para realizar la puebla de Monreal de Deva, que pronto alcanzaría cierto desarrollo fundado en sus actividades comerciales marítimas. En la segunda mitad del siglo XIV estaría erigido el tem-

plo de Santa María, ya citado en 1394 cuando se forman en él las ordenanzas municipales. De aquella fábrica del siglo XIV, que debía estar cubierta con madera, se aprovechó en el siglo XVI parte de la caja de muros, algunas capillas y la portada con su pórtico torreado, así como el claustro gótico. Las capillas y el claustro son austeros; sin embargo los arcos apuntados de éste fueron cerrados en 1547 y 1548 con finos baquetones y caladas tracerías tardogóticas.

Es la iglesia de Santiago, de Bilbao, el mejor exponente de las iglesias góticas del siglo XIV en la zona costera, con una dignidad artística paralela a la de Santa María de Vitoria, por lo que se explica que, como en el caso de ésta, haya sido elevada a la condición de catedral recientemente, en 1955.

Lugar en la ruta jacobea, ya debía tributarse veneración a Santiago en Bilbao cuando se concedió su carta puebla en el año 1300, pero la iglesia actual corresponde a la villa pujante que era a fines del siglo XIV. En efecto, parece que puede si-

tuarse su construcción entre los años 1379 y 1404, a juzgar por algunas referencias documentales cotejables con la morfología artística, continuando la obra durante varios decenios del siglo XV.

Su organización en planta y alzado tiene alguna relación familiar con el ejemplo victoriano de Santa María, pero dada su posterior cronología ya han desaparecido ciertos arcaísmos que advertíamos. Su relación con determinados modelos franceses es un lugar común que hay que aceptar, sin necesidad de precisar coincidencias con uno o con otro, ya que es lo que se produce en el reino castellano y no hay que olvidar el puesto fundamental que ocupa Bilbao en la comunicación burgalesa con los territorio europeos. La planta es de tres naves, de cuatro tramos, siendo más elevada la central, como el crucero alineado que se dispone en el tercer tramo; entre los contrafuertes se alojan reducidas capillas, como en Vitoria. En torno a la capilla mayor poligonal se desarrolla una girola a la que se abren una serie de capillas, en su mayoría pentagonales. En

61. Interior de la iglesia de San Juan.  
Salvatierra



62. Interior de la iglesia de Santa María.  
Salvatierra



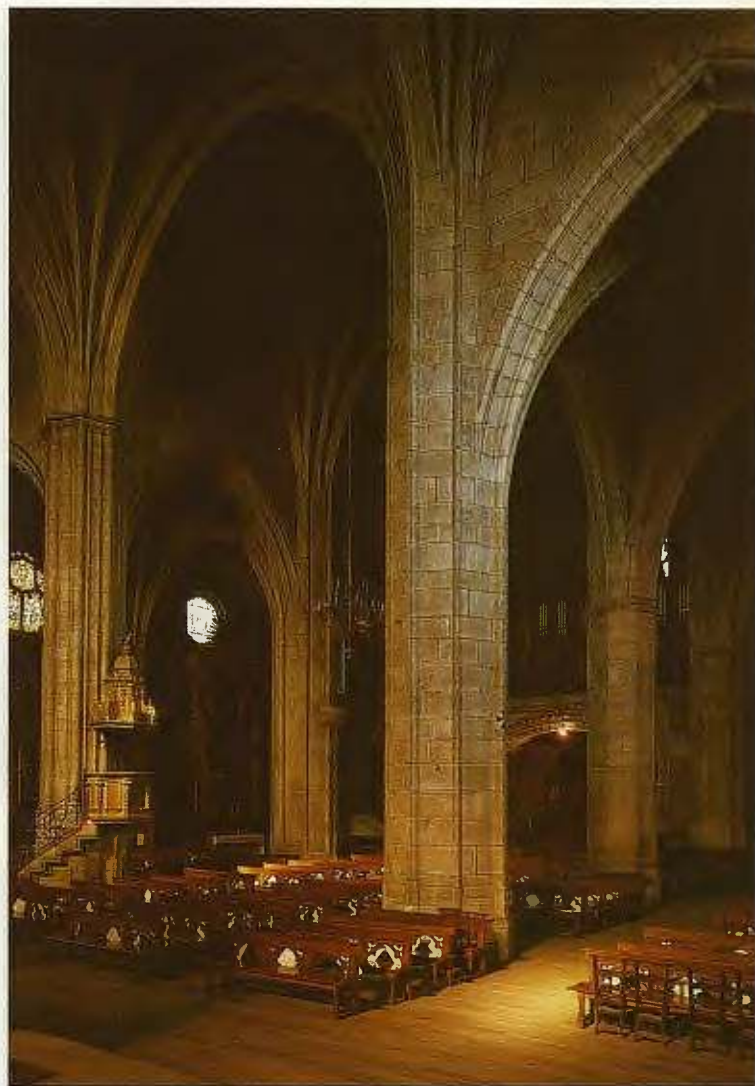
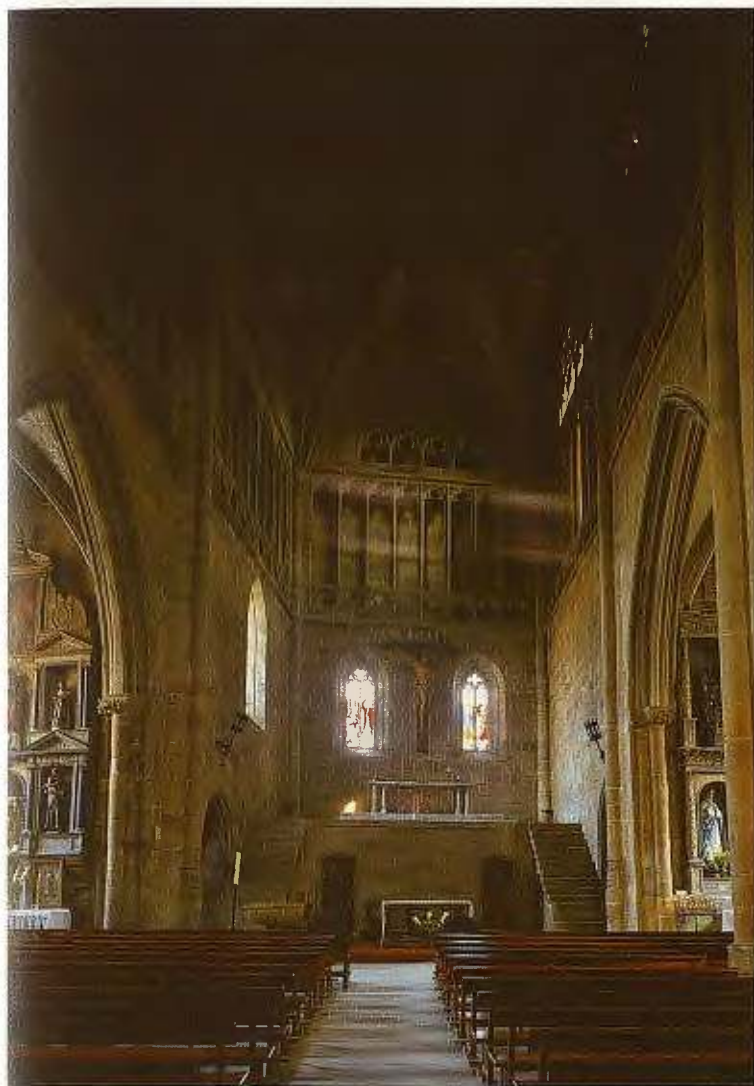
el lado del evangelio se extiende un claustro regular.

La articulación del muro de la nave central es un tipo evolucionado del ejemplo vitoriano. Los pilares tienen núcleo cilíndrico con columnillas adosadas y reducidas impostas de faja-capitel: los arcos apuntados ofrecen una sección decreciente; encima, recorriendo todo el templo, hay un estrecho triforio con antepecho de cuadrifolios y arquillos con intradós trilobulado, sobre el que se logra la iluminación mediante ventanales de remate apuntado, muy diáfanos, con diversa tracería ornamental. Las bóvedas son todas de crucería sencilla característica del gótico temprano, pero en el tramo del crucero se

complican con terceletes, y en la capilla mayor poligonal se hacen necesariamente con diseño más rico al lanzarse los nervios desde los seis pilares, con terceletes. Por otro lado, en la girola se adecuan a la disposición de los tramos, pues alternan los rectangulares con los triangulares, según modelo conocido en la península ya en la catedral de Toledo, pero que no deja de tener relación con varios casos franceses, la cual además está asociada con la multiplicación de capillas en la cabecera. En cuanto a la portada principal, la de los pies del templo, desapareció la original ya a principios del siglo XVII cuando se hizo otra nueva, que también ha sido transformada según el gusto neogótico de fines

del siglo XIX que hoy se puede contemplar. Otras dos puertas se abren en los brazos del crucero. Más fina y trabajada es la del lado de la epístola, con arquivoltas y angrelada en el intradós, mientras que la otra tiene doble vano separado por un parteluz. A través de ésta se accede al claustro, construido a principios del siglo XVI, cuyos ventanales se adornan con fina tracería flamígera, según es propio del momento, el cual se abre al exterior con la Puerta del Ángel.

A lo largo del siglo XV continúa la actividad constructora en todo el País alcanzando muchas fábricas los principios del siglo XVI con unos modelos góticos evolucionados a partir de los modelos conocidos y



atendiendo a una demanda creciente, como se ha dicho antes, también han desaparecido algunos edificios o se han transformado avanzada la centuria renacentista, pero se conservan varios muy representativos, de los que podemos citar algunos singulares.

Entre los años 1401 y 1410 se erige una original capilla funeraria, adosada a la iglesia de Santa María de Vitoria. Es la capilla de Santiago que funda el mercader Martín Fernández de Abaunza, la cual responde a modelos del gótico levantino, con planta cuadrada cubierta por dos tramos de bóveda rectangular dispuestos transversalmente, más un ábside poligonal. Importa resaltar esta pequeña obra por su signifi-

cado artístico y por reflejar unos planteamientos de mentalidad bajomedieval que asocia a la enriquecida burguesía mercantil con el arte, y específicamente con el funerario.

Por las mismas fechas comenzaría a construirse la iglesia de San Miguel, de Vitoria, templo juradero de la ciudad ya desde el fuero fundacional de 1181, y muy ligado a su historia, siendo sede de la devoción a la Virgen Blanca, y del Cabildo Universidad de Parroquias. Levantada la nueva fábrica a lo largo del siglo xv, se advierte en su proceso el cambio del gusto arquitectónico, singularmente en el sistema de soporte que comienzan siendo junto a la cabecera del tipo conocido de

núcleo circular con columnillas adosadas, sustituyéndolos a continuación por los estrictamente cilíndricos que tanto éxito tendrán avanzado el tiempo en la región. Su planta es sencilla, formada por tres naves y tres capillas poligonales en la cabecera. La nave central, más elevada, se cubre con bóvedas de terceletes, mientras que las laterales tienen simples bóvedas de crucería. El plan, con organización basada en módulos cuadrados, parece corresponder a un proyecto de principios del siglo xv, que cambia el tipo de pilar avanzados los decenios, y adorna las claves de la nave central con escudos de los Reyes Católicos; siendo modificadas las capillas del presbiterio ya dentro del siglo xvi, en que

65. Portada de la iglesia de Santa María.  
Salvatierra



67. Interior de la iglesia de San Pedro.  
Zumaya



66. Interior de la iglesia de Santa María.  
Orduña



disponen unas bóvedas de complicada tracería.

El mismo esquema de planta muestra la iglesia de San Severino, en Valmaseda, alcanzando incluso mayor regularidad y adecuación a las soluciones arquitectónicas propias del siglo xv. Así, tiene tres naves, con la central más elevada, igual que el crucero alineado, dispuesto en el tercero de los cuatro tramos que presenta longitudinalmente el templo. Los soportes continúan con el sistema del núcleo cilíndrico y columnillas adosadas, y sencillas faja-capitel. La diferencia de altura también es la correspondiente a la época, es decir con un tercio menor en las laterales, aproximadamente. Las cubiertas siguen la fórmula de la crucería sencilla en las naves laterales, mientras que en la central se añaden dobles ligaduras, longitudinales y transversales, resultado así de ocho pliegos, según solución característica de varios templos del momento en el reino castellano, desde la Alcarria al Cantábrico. Las ventanas son todas amplias, con remate de arco apuntado, y división de baquetones y tracería superior curvilínea, llamando la atención las de la cabecera donde están rasgados los paños en toda su altura. La nave central y el crucero disponen de una pequeña galería, similar a la de Orduña, que se relaciona con los triforios vascos. La portada principal es la del lado meridional del crucero, que se abre hacia el exterior con fuerte derrame, siendo su decoración fundamentalmente arquitectónica y de molduras, así como de finos relieves geométricos en el tímpano, lo que hace destacar la imagen del Salvador, en pie, dispuesta en el parteluz.

Durante los siglos siguientes se alteró algo la fisonomía de este templo de Valsameda, no tanto por las capillas que se añadieron en el siglo xvi como por la reforma barroca del siglo xviii.

La morfología arquitectónica y diferentes elementos constructivos llevan a pensar que el planteamiento general se inicia ya a principios del siglo xv, estando fundamentalmente erigida en el segundo y tercer cuarto del siglo.

También es obra del siglo xv la iglesia de

68. *Bóvedas de la iglesia de San Vicente.*  
Vitoria

69. *Interior de la iglesia de San Miguel.*  
Oñate

San Antón de Bilbao, levantada junto al antiguo puente, en el lugar donde había antes una fortificación, circunstancias que limitan sus posibilidades de espacio determinando su morfología y alguna irregularidad de la misma. La planta es básicamente rectangular, de tres naves, sin capilla absidal en la cabecera, con cuatro tramos cada una. Los pilares siguen la fórmula del núcleo cilíndrico con pequeños apoyos adosados, sobre los que el muro de la nave central, más elevada, se articula con amplios arcos apuntados, aliviados por encima con el característico triforio de tipología conocida en el País, y amplios ventanales apuntados con tracerías propias de fines del siglo xv. Las cubiertas son de crucería sencilla en las naves laterales, mientras que la central, más ancha, las tiene de terceletes, complicándose en el tramo de cabecera mediante contraterceletes.

Aunque el plan parece haber sido trazado a principios del siglo xv, estando consagrada ya en 1433, su proceso constructivo debió sufrir cierta demora ya que sus partes superiores, con decoración de bolas en el remate de los muros y los ventanales, son de fines del siglo xv, continuándose a principios del siglo xvi en algunas bóvedas. Después se producen varias alteraciones de la obra medieval, como son las capillas y la portada renacentista o las torres barrocas.

Sucediendo a otras fábricas anteriores, que la tradición quiere incluso prerrománicas, la actual iglesia de Santa María, de Lequeitio, es un destacado monumento erguido junto al mar, cuya edificación corresponde a los dos últimos tercios del siglo xv y principios del xvi, con alguna novedad neogótica de fines de la pasada centuria. La planta medieval se organiza con tres naves, más elevada la central, sin crucero, y con tres capillas en la cabecera, de las que la central tiene cinco paños muy elevados, mientras las laterales, que han desaparecido, tenían tres. Entre los contrafuertes se disponen pequeñas capillas abiertas a las naves laterales. Así se organiza una sección triangular, con un sistema ecléctico de soluciones antiguas y mo-



dernas. Los soportes son de núcleo circular y columnillas adosadas en función de arcos y nervios, con pequeñas impostas molduradas a manera de capitel. El muro de la nave central se abre con amplios arcos, moldurados, encima de los cuales corre el triforio tan arraigado en los templos góticos vascos, que se organiza con el sistema conocido de baquetones, antepechos cuatrilobulados y arquillos de tres lóbulos, y culmina con grandes ventanales de fina tracería tardía. Los abovedamientos tienen crucería sencilla en las naves laterales, mientras en la central, más tardía, se pasa a añadir junto a la cabecera dos ligaduras, longitudinal y transversalmente, que determinan ocho plementos, como hemos visto ya en Santiago de Bilbao o Valmaseda, y a complicarse hacia la estrella en el resto. Dada la gran diferencia de altura entre las naves, los contrarrestos se organizan con un sistema de dobles arbotantes que trasladan las presiones a pilares exteriores, que como los contrafuertes rematan en pináculos, con una organización plástica de singular belleza y efecto visual de verticalidad. La portada principal se encuentra a los pies del templo, organizándose con arquivoltas de notable derrame y fina molduración sencilla, mientras en el tímpano se ilustra con iconografía trinitaria enmarcada por tracería calada de arquitecturas de lóbulos.

Parece que el templo fue planteado en el segundo cuarto del siglo xv, al que corresponden los inicios, naves laterales, portada y parte del alzado de la nave central, siendo las zonas culminantes ya del cambio de siglo, aproximadamente. Así, se estaría en disposición de hacer un coro alto a los pies en 1518. Pero en 1882, imperando la sensibilidad neogótica, se modificó la cabecera al realizar una girola, que hizo desaparecer las dos capillas laterales del presbiterio, abriéndose también un pórtico lateral.

En relación con el templo de Lequeitio y otros ejemplos vascos hay que citar la fábrica gótica de la iglesia de Santa María, de Guernica, bien conocida como modelo de «Salón», pero que tiene sus antecedentes al menos en un edificio del siglo xv. A

esta época corresponden algunos elementos conservados en el siglo xvi, como son la cabecera y las dos portadas. El presbiterio tiene tres ábsides poligonales; el mayor, más amplio, de cinco paños, mientras los laterales son de tres, recorriendo su parte superior el típico triforio vasco. La portada del hastial es pequeña y de sencilla molduración, pero la septentrional se hace muy amplia, con decoración de finas molduras en las arquivoltas, la última de las cuales está adornada con una serie de doseles y figuras. Su tímpano muestra un marco de arquitecturas con tracería parecida a la de los triforios, que debía rodear alguna escultura que hoy falta; en el mainel, preside una Virgen. Resulta de gran interés la inscripción que indica la autoría de esta portada y la fecha: Sancho de Emparán, en 1443. Su semejanza con las portadas de Lequeitio y Santiago de Bilbao, ya citadas, lleva a suponer un mismo maestro y parecida cronología para éstas. También en el interior se levantan una serie de templos avanzado el siglo xv, que se terminan ya a principios del xvi, como es el caso de los de Salvatierra. La iglesia de San Juan, de Salvatierra, que sucede a otro templo precedente conocido ya en el siglo xiv, está situada en el extremo meridional de la villa, adosando su cabecera a las murallas, lo que propicia una morfología original. Su planta es regular, de forma rectangular, con tres naves, con mayor altura y anchura la central, que tiene seis tramos rectangulares, mientras que los tramos cuadrados de las naves laterales avanzan un espacio más y rodean a la capilla mayor en una especie de girola recta, como en los ejemplos de las catedrales de Sevilla y Salamanca, o en Viana. Su construcción denota una gran modernidad, con limpieza de ornamentación, limitada a sencillas molduras en las impostas de los soportes. Los pilares tienen núcleo cilíndrico con columnillas adosadas. Las bóvedas de las naves laterales y la girola son de crucería, sencillas, y en la central se añade una ligadura longitudinal, que recuerda la solución de la catedral de Burgos. Parece que la fábrica del templo se hizo con cierta celeridad, de lo que deriva la uniformi-

dad del conjunto, estando concluida prácticamente a fines del siglo xv, como denota una clave de la nave central que ostenta el escudo de los Reyes Católicos sin la granada. Los vanos de la cabecera, como corresponde a la fecha de construcción, son armónicos, con tracería de baquetones y con arcos y rosetones tribulados. Alguna capilla renacentista y el pórtico barroco completaron más tarde su edificio. En el otro extremo de la villa se alza la iglesia de Santa María de Salvatierra, cuya cronología se retrasa algo más, aunque responde a un modelo de templo del siglo xv. Muestra una planta de tres naves de cuatro tramos, con la central más elevada que avanza con un presbiterio profundo de dos tramos, uno recto más otro poligonal. Los soportes tienen el núcleo cilíndrico, al que se añaden un variado número de columnillas. Las cubiertas son de diversa traza, predominando las de crucería sencilla en las naves laterales, mientras en la central hay una sexpartita y las demás se complican en las nervaduras, significando su fecha de avanzado el siglo xvi, en que se termina. Sus portadas son hispanoflamencas, la del Sur más sencilla que la del hastial de los pies; ésta forma un acusado arco conopial con representación del árbol de Jessé, que culmina en la Virgen con el Niño, según gusto relacionado con el arte coetáneo de Burgos. Un coro alto renacentista y espadañas se añaden más tarde a esta obra ejecutada a fines del siglo xv y principios del xvi.

Parecida cronología tiene el santuario de Nuestra Señora de la Encina, en Arceniega, de tres naves de cuatro tramos, con una capilla poligonal y un tramo precedente que prolonga la nave central, más elevada. Sus soportes son fuertes pilares cilíndricos con columnillas adosadas. Las bóvedas tienen diverso trazado, de acuerdo con la cronología de principios de siglo xvi. Una inscripción indica que en 1498 estaba ya levantada la iglesia, procediéndose a continuación al abovedamiento, que se concluye en tiempos de Carlos V, como refleja una de las claves.

La iglesia de San Salvador, de Guetaria, se eleva también a fines del siglo xv, aprove-



chando algo de la fábrica de un templo precedente, de los siglos XIII-XIV. Aunque su planta es bastante irregular, como consecuencia de la topografía urbana, presenta las características propias de gótico vasco de estas fechas avanzadas. Así, tiene tres naves de tres tramos, mucho más alta la central, que se prolonga en un ábside cuadrangular, y los soportes son pilares cilíndricos con columnillas. Encima de los arcos se desarrolla un gran triforio que vacía prácticamente los muros, siguiendo las formas ya conocidas de antepechos, baquetones y arco, sobre los cuales continúa hasta las bóvedas con un arco de caladas tracerías. Las bóvedas cubren los irregulares tramos, siendo sencillas en las naves laterales, y de terceletes con ligaduras en la central, mientras en la capilla mayor forma una estrella. La portada del sudoeste es barroca, pero a los pies se conserva una portadita perteneciente a la fábrica anterior, adornada con un arco pentalobulado.

La iglesia de Nuestra Señora del Manzano, en Fuenterrabía, es de parecida cronología pues se eleva en el último cuarto del siglo XV, finalizándose durante la primera mitad del XVI, tras alguna interrupción. Su ejecutor fue el cantero Esteban de Albizuri, al que siguió su hijo Juan Pérez de Albizuri. Muestra una planta de tres naves de cinco tramos, más alta la central, como el crucero alineado. Tiene diversidad de bóvedas, ya avanzadas, y de pilares, aunque éstos son fundamentalmente de núcleo cilíndrico, en el que se enjarjan los nervios, signo de cronología tardía. Coetánea es la iglesia de San Pedro, de Zumaya, que debió ser iniciada a fines del siglo XV, aunque prosiguió su obra durante el primer tercio del XVI. Es una gran fábrica, amplia, de una sola nave de cuatro tramos y presbiterio poco profundo pero de la misma anchura que la nave. Sus bóvedas son de terceletes, y están contrarrestadas exteriormente por estribos que acentúan la verticalidad del templo, junto al cual hay una sólida torre, más alta, de origen anterior a aquél. La iglesia de Santa María, de Orduña, es también un desarrollado templo de tres naves, la





central más elevada, sin triforio, con rica tracería en el abovedamiento, cuya cabecera es cuadrangular por estar adosada a las murallas de la ciudad.

Una serie de templos menores se caracterizan por disponer de una sólida torre, como son los casos de Santa María de Erandio, la Magdalena de Plencia, la de Santa María de Gorrítiz o Gorostiza, en Navárniz, o la iglesia de San Juan de Murélagu.

Otros templos son más sencillos estructuralmente, como la iglesia de Santa María de Ondárroa, la cual, aunque bastante alterada, conserva un rico testimonio gótico en sus muros, así como en los elementos decorativos (pináculos, gárgolas, ventanales, esculturas, etc.). También son góticas las iglesias de San Juan de Mondragón, bastante transformada, y de Azquizu, Tabira, San Agustín de Echevarría, Goicolegea, Santa María de Yermo en Llodio, monasterio de Barria, etc. También de una nave son las de Santa Eufemia y de San Francisco, en Bermeo, la de San Pedro de Deusto, así como muchos ejemplos rurales.

Finalmente, recordaremos dos ejemplos en que los pilares cilíndricos se muestran plenamente desarrollados en los templos. Ya vimos cómo en San Miguel de Vitoria se cambia el plan de soportes apareciendo así parte de ellos más avanzados. En San Miguel de Oñate existe el mismo sistema de soportes en un templo de tres naves, con la central más elevada. El caso de la iglesia de San Vicente de Vitoria es quizás más interesante por su mayor regularidad y uniformidad en la construcción, y por señalar el tipo de «hallenkirche» que tendrá tanto éxito después.

### CASAS-TORRE

Durante los siglos del gótico se levantan en varias comarcas del País Vasco una serie de edificaciones de carácter defensivo, con cierta identificación ideológica que les hará permanecer formalmente en tiempos siguientes, aunque transformadas. Son las casas-torre o casas fuertes, de carácter de-

fensivo, que erigen los nobles con jurisdicción o mayor capacidad económica, las cuales pasan a formar parte del sistema de apoyo militar en casos de luchas banderizas.

La cronología de estas casas-torre comprende fundamentalmente desde el siglo XIII al XV, pues con los Reyes Católicos se prohíbe la construcción de fortificaciones. A partir de entonces se hacen palacios, aunque reciben el nombre de «torres» o se trata de torres sin elementos defensivos. La mayoría de ellas tiene una morfología bastante sencilla. Su planta es cuadrada o rectangular, y sus muros de sillería o de mampostería reforzada con sillares en ángulos y vanos. El interior está raramente abovedado, pues casi siempre se organiza con estructuras de madera, bien en torno a un pie derecho central, o mediante sistemas que apoyan sobre modillones del muro, etc. Almenas y garitones definen exteriormente la condición militar, pero casi siempre estaba cubierta la torre por el tejado, incluyendo bajo él las almenas. El acceso a las puertas se hacía frecuentemente a través del «patín», escalera de piedra adosada al muro, si bien otras veces había que hacerlo por puentes sobre fosos. La entrada principal es, por lo general, una puerta de correcta sillería con arco de medio punto o apuntado, y con el tiempo aparece alguno conopial. Las ventanas son escasas y reducidas, rematadas con variedad de arcos, simples o geminados.

Las torres estaban en unos casos rodeadas completamente por recintos amurallados, pero es más usual que formaran parte de la misma cerca. En ocasiones, también, la torre se desarrolla como palacio. No obstante, predominan las torres más modestas, de hidalgos rurales, las cuales sirven de vivienda y fortificación. Complemento ideológico fundamental es la heráldica pues, salvo en algunos casos más antiguos, las torres tienen indefectiblemente los escudos de armas de sus constructores y propietarios.

En Vizcaya destaca el castillo de Muñatones como la pieza más sobresaliente entre todas las fortalezas o torres. En la zona vizcaína hubo más de un centenar y me-



dio de torres, entre las que cabe citar la Torre de Salazar en Portugaleta, la Torre de Urrutia en Sopuerta, la Torre de Salcedo de la Quadra en el valle de Salcedo, la Torre de Terreros en Zalla, la Torre de Ahedo en el valle de Carranza, la Torre de Martiartu en Erandio, la Torre de Mucharaz en Abadiano, la Torre de Aranguren en Orozco, la Torre de Ercilla en Bermeo, etc., así como la Torre de Mollinedo en el valle de Arcentales, la cual tiene el interés específico de conservar restos de una antigua ferrería.

En la provincia de Guipúzcoa hay una serie de restos interesantes, alguno de los cuales también aquí fue objeto de posterior transformación en palacio. Como obras más destacadas hay que recordar la torre llamada Palacio de Lili en Cestona, con garitones simbólicos y vanos de fines del siglo xv, que está muy transformada. Algo más sencilla es la Torre de Emparán en Azpeitia. En plena calle mayor de la villa se encuentra la Torre Luzea de Zaraus, con patín exterior, vanos apuntados, ventanas trilobuladas y geminadas, salientes canecillos, etc. que muestran uno de los mejores ejemplos de torre urbana medieval. Más modesta fue, quizás, la casa Echeveste en Fuenterrabía, también con patín exterior pero con vanos más austeros.

En cuanto a la provincia alavesa, la mayoría de las torres responde al modelo de planta cuadrangular, salvo la torre de Elexalde de Manurga, que es exagonal, y la torre central de castillo de Guevara, que tiene una forma casi circular. Entre las numerosas torres alavesas se puede distinguir una serie de ejemplos construidos durante los siglos XIII, XIV y, a veces, XV, en los que predomina la función defensiva, como son las de Mártioda, Murga, Salinillas y Larrinzar, destacando la de Mendoza, prototipo de las torres defensivas del siglo XIII. En otros casos se trata de edificios fortificados levantados en el siglo xv o principios del siguiente, concediendo mayor entidad al aspecto de vivienda, generalmente de hidalgos rurales vinculados a la agricultura, ganadería o ferrerías. Así, las torres de Astóbiza, Orive de Sojo, Ma-



riaca en Amurrio, Ureta en Llanteno, Zuduviarte en Oquendo, etc. Junto a ellas destacan por su importancia artística los palacios y torres fuertes de Quejana, construidos en el siglo XIV por el linaje de los Ayala, así como la torre de la casa del Cordón en Vitoria, ejemplo de torre urbana de los siglos XIII-IV, en torno a la cual hizo un bello palacio a fines del siglo xv el mercader Juan Sánchez de Bilbao, disponiendo en ella un gran salón cubierto por rica bóveda estrellada.

Pocos ejemplos se conservan de palacios urbanos, ya que en su mayoría desaparecieron con la renovación de villas y ciudades o fueron objeto de una sustancial transformación que les adecuaba a las exigencias humanísticas del Renacimiento. En cierto modo es lo que se hace en el ejemplo indicado de la Casa del Cordón. Por otra parte, esos palacios urbanos aún tenían una condición cerrada para facilitar la defensa, razón por la que pronto se transformarían su construcción. Pero quedan en algunos de estos edificios huellas

bajomedievales, como se ve en los palacios vitorianos de Bendaña y de Aguirre.

### ESCULTURA MONUMENTAL

Si es notable la arquitectura, también destacan una serie de ejemplos de escultura monumental, que constituyen muestras muy notables de la plástica de los reinos de Castilla y de Navarra singularmente en el siglo XIV. El siglo XV, sin embargo, ya es inferior en cuanto a la cantidad y calidad de las obras, si bien aún cabe advertir algunos casos de gran dignidad.

Perteneciendo en aquellos tiempos los territorios de las actuales provincias de Álava, Vizcaya y Guipúzcoa a los reinos de Castilla y de Navarra, no ha de extrañar que la escultura monumental refleje o sea exponente de lo que en los más destacados centros de Burgos y Pamplona se venía realizando, constituyendo estas obras una secuencia lógica del proceso, llevado en ocasiones a elevadas cotas artís-

ticas en el siglo XIV. Los principales ejemplos están en los conjuntos de Vitoria y de Laguardia fundamentalmente.

En Vitoria destacan las portadas de Santa María, tres en los pies y una más en el crucero, aparte de las esculturas del pórtico y un relieve del interior, donde se descubren diversas manos y momentos diferentes, pero casi todo correspondiente al siglo XIV.

De las tres que hay en el acceso occidental, la portada central está dedicada a la Virgen, cuya escultura preside en el parteluz, efigiada en pie, hollando al dragón; muestra una composición animada al adelantar la rodilla izquierda y compensar en la parte superior al bulto del Niño que sostiene en su brazo izquierdo; se crea una atmósfera amable y naturalista propia de una fecha de fines del siglo XIV, subrayada por la corrección de sobrio realismo en el tratamiento de los paños y el detalle de llevar en las manos la Virgen una flor y el Niño un pajarito. El tímpano desarrolla una serie de escenas de la Navidad y de la Muerte y Glorificación de la Virgen, dispuestas en los cuatro registros en que se subdivide el espacio. En la primera faja se ve la Anunciación, Visitación, Natividad, Anunciación a los Pastores, Adoración de los Reyes, Presentación en el templo y Matanza de los Inocentes. En la segunda, la Ascensión, Muerte de la Virgen, San Juan recibe a los Apóstoles que llegan para asistir a la muerte de la Virgen, y Pentecostés. En la siguiente, Cristo recibe a la Virgen, y ésta entrega el cingulo a Santo Tomás, escena flanqueada por sendos grupos de reyes y nobles a un lado, y obispos al otro. En el registro superior, Coronación de la Virgen por Cristo, con cuatro ángeles músicos. El autor de este tímpano, de la segunda mitad del siglo, trata con suma minuciosidad descriptiva las escenas, con un concepto descriptivo de carácter realista en las cabezas y pretensión expresiva en las actitudes. En las arquivoltas se figuran una serie de Profetas, Ancianos del Apocalipsis y personajes bíblicos antecesores de Cristo así como ángeles turiferarios y ceriferarios.

En la portada de la izquierda, más estre-

cha y por tanto con trazado más apuntado, el tímpano se dedica a la historia de San Gil, según la Leyenda Aurea, desarrollándose en los cuatro registros en que se divide. El tratamiento sigue los mismos conceptos ya indicados de minuciosidad realista y análisis narrativo de las composiciones. En las arquivoltas se sucede una serie de ángeles músicos, reyes y profetas. La portada de la derecha, con traza semejante a la otra lateral, está dividida en tres fajas. En la inferior hay unas escenas de difícil identificación, en las que se ha pretendido interpretar la historia de Santiago. La segunda muestra una escena central de «psicostasis», un Ángel que pesa las almas, quedando a la izquierda la boca del Averno, con diablos y condenados, y a la derecha las puertas del Cielo, donde están la Virgen y unos santos. En el superior se interpreta el tema del Juicio Final como una «Deesis»: aparece en el centro Cristo varón de Dolores, rodeado de ángeles portadores de instrumentos de la Pasión, intercediendo expresivamente la Virgen y San Juan Evangelista (en lugar del Bautista, como es propio en el modelo original bizantino). El estilo realista queda dentro de la línea advertida hasta ahora, aunque no corresponde a una misma mano. Es evidente que la iconografía de esta portada del siglo XIV está relacionada con la portada de la Coronación de la catedral de Burgos, del siglo XIII, donde se desarrolla el Juicio Final de idéntico modo, con la representación inferior de una «Psicostasis» que separa Cielo e Infierno y, en la zona superior, una «Deesis», tema que se repetirá nuevamente en Burgos en el siglo XIV en la iglesia de San Esteban y en la portada de la capilla del «Corpus Christi» del claustro de la catedral. No extraña, pues, que en la catedral de Vitoria se reitera este mismo motivo de la «Deesis» en un tímpano conservado en la girola, que procederá de alguna portada desaparecida o de un sepulcro. Constituye asunto conocido en centros más lejanos, como Chartres y León.

Otra portada de la catedral vitoriana está en el brazo meridional del crucero, la puerta de Santa Ana, cuyo tímpano se di-

vide en dos fajas, con representaciones no identificadas por el defectuoso estado de conservación en la inferior, estando dedicada la superior al Bautismo de Cristo, mientras se dispone en el dintel la «Santa Parentela».

Una serie de imágenes de bulto redondo se conservan en estas cuatro portadas y en el pórtico, que muestran factura diversa y amplia cronología gótica, pero la mayoría corresponden a la segunda mitad del siglo XIV, con cierto naturalismo idealizado, separándose algo más las dos figuras de la Anunciación, en el pórtico, cuya animación expresiva las sitúa en la primera mitad del siglo XV.

También del siglo XIV es la portada de la iglesia de San Pedro, de Vitoria, coincidiendo en algunos conceptos de organización y desarrollo narrativo con los ejemplos de la Catedral, de los que se diferencia en la plástica. El tímpano se divide en tres registros. El inferior, que hace de gran dintel rematado por doselitos arquitectónicos, está dedicado a historias de la Virgen e infancia de Cristo: Anunciación, Visitación, Nacimiento, Epifanía y Presentación. En los otros se suceden escenas de la vida de San Pedro, que culminan con unos ángeles «psicopompos» encima del martirio del apóstol. Hay cierta desigualdad en las composiciones, ordenadas en las inferiores pero con mayor «horror vacui» en las superiores, donde se hacen más complejas. El tratamiento es descriptivo, con mezcla de cierta idealización en algún detalle y, sobre todo, con naturalismo, con una plástica desigual en los paños, que en los dos registros inferiores alcanzan una mayor calidad y riqueza de claroscuro, salvo en detalles menos afortunados. Es, en suma, otra destacada obra del naturalismo del siglo XIV.

En la estela de estos ejemplos de escultura monumental hay que citar la portada de la iglesia de San Miguel, de Vitoria, en discreto estado de conservación. Da la impresión de ser una obra de fines del siglo XIV o principios del XV, que se aprovecha en la construcción del nuevo templo, perdiendo entonces las arquivoltas. Su tímpano se divide en tres registros, el inferior

rematado con un dosel corrido. En los dos primeros se representan una serie de escenas relacionadas con el ciclo hagiográfico de San Miguel. En el último se ha identificado la Trinidad adorada por la Virgen y San Juan, acompañados por dos ángeles; como está deteriorado no lo distinguimos bien, pareciendo una composición semejante a la de la «Deesis» ya comentada.

Ante el pórtico de esta misma iglesia de San Miguel se encuentra la imagen de la Virgen Blanca, patrona de Vitoria. Es una escultura que sigue el modelo característico del siglo XIV, con recuerdo de aspectos del XIII en la disposición del Niño, cabeza de la Virgen, frontalidad, etc., como se ve en la misma Virgen de la Esclavitud de la catedral vitoriana, obra de fines del XIII. Sin embargo, siendo objeto de singular devoción se ha retocado muchas veces a lo largo del tiempo hasta el punto de dar una equívoca impresión de modernidad. Desde luego, el tipo es de la cronología indicada y su tamaño adecuado para el lugar que queda vacío en el parteluz de la portada del templo, por lo que no sería extraño que estuviera originalmente en ella o en una no conservada, y que se dispusiera aquí a raíz de las obras posteriores, del siglo XV, cuando se reedificó la iglesia. Otra escultura mariana descontextualizada es la Virgen del Pilar, en la iglesia de San Juan, de Laguardia, así denominada por estar en el mainel de una portada que desapareció en el siglo XVIII al construirse la capilla barroca. Parece obra de fines del siglo XIII, con cierto tono arcaizante en su enigmática sonrisa, que alivia la rigidez de la organización de los volúmenes y su actitud convencional.

En la propia villa se conserva una de las mejores manifestaciones de escultura monumental gótica, la portada de la iglesia de Santa María de los Reyes, de Laguardia, obra extraordinaria que hay que relacionar con el espíritu naturalista del siglo XIV, de acuerdo con el arte que se desarrolla en Vitoria y en Pamplona en aquellos tiempos. Es una portada dedicada a la Virgen, cuya estatua preside en el parteluz, bella imagen de composición movida,

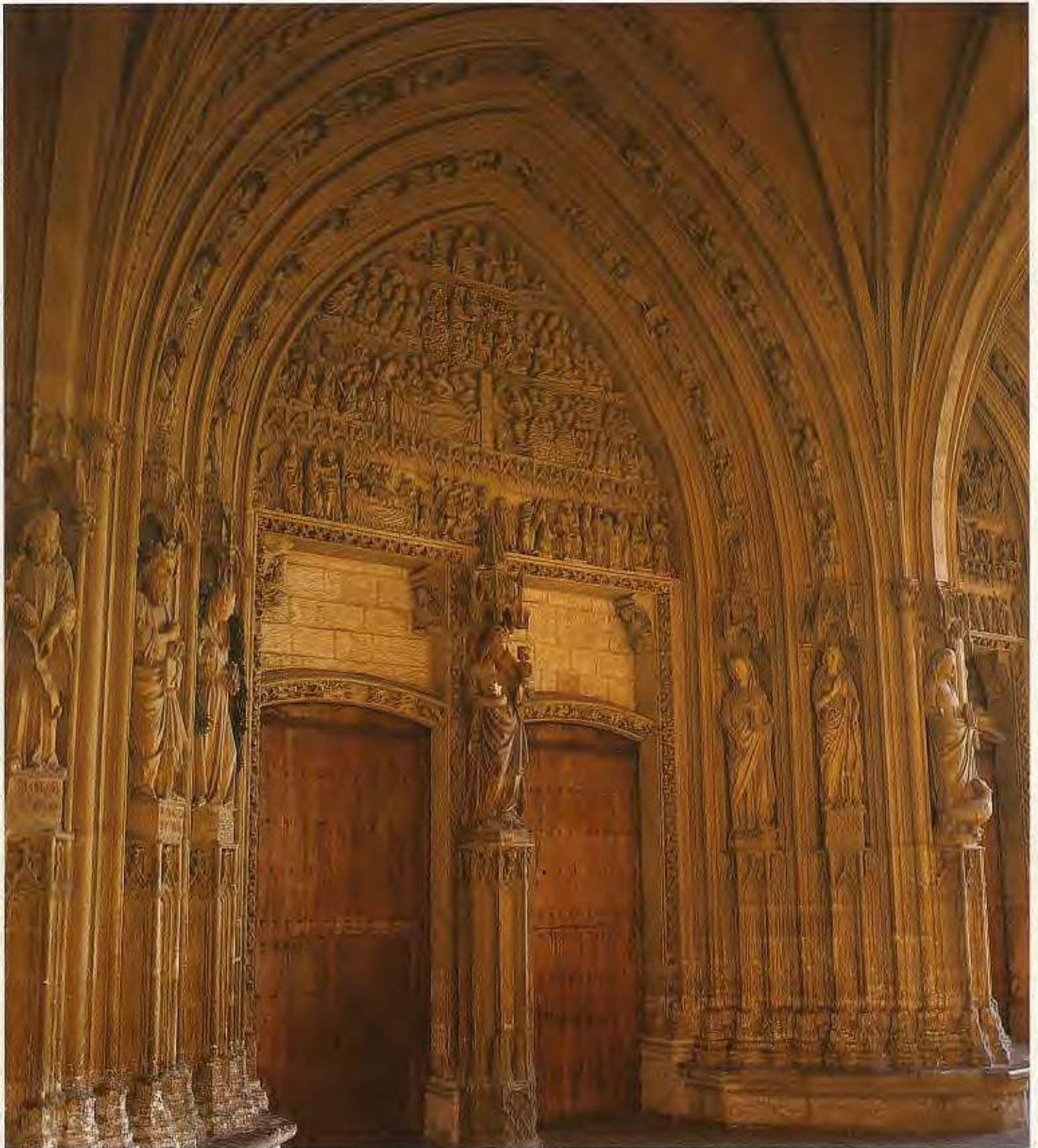
como la de Vitoria, también hollando al dragón, y el Niño con un pajarito en la mano, pero no responde a los modelos fisionómicos convencionales, ya que está tratada con cierta dulzura y con rasgos evolucionados a partir de modelos franceses, mientras que los ejemplos vitorianos son más hispánicos.

En el tímpano, dividido en tres registros horizontales, se suceden escenas marianas. En el inferior, la Anunciación, la Visitación, y la Adoración de los Reyes al Niño, que está sobre la Virgen sedente; se representan como figuras aisladas, dispuestas con soltura, en actitudes de naturalismo coloquial. En el intermedio hay tres escenas: a la derecha la de Dormición de la Virgen, cuyo cuerpo yace en un lecho con rico frente de paños con pliegues de gran corrección naturalista, estando rodeada por los Apóstoles en compungida actitud, mientras Cristo recoge el alma de su Madre, simbolizada en una pequeña figura, según convencionalismo medieval. En el centro se efigia la Asunción de un modo curioso pues los ángeles ascienden una mandorla, dentro de la cual está sentada la Virgen, que entrega el cíngulo a Santo Tomás, quien había llegado tarde a su entierro. En la parte izquierda hay una representación de los Apóstoles, sobre una nube, que ven ascender a la Virgen. Culmina el tímpano en la escena de la Coronación de la Virgen por su Hijo, flanqueados por ángeles músicos, escena concebida con el mismo gusto clásico y soltura naturalista que vimos en el registro inferior. Contrasta con ellos el registro intermedio, donde hay un amontonamiento de las figuras y un recurso a soluciones compositivas arcaizantes. Esto se observa en el tipo de Asunción, que toma un modelo, ciertamente de raigambre romana, que se reiteró en las versiones ya cristianas de Quintanilla de las Viñas, miniatura del siglo X y arte románico, dedicándose la composición fundamentalmente a la «Maiestas Domini», que aquí es aplicada a la Asunción. A su izquierda, el grupo de Apóstoles sobre nubes, también parece un tanto confuso y arcaizante, quizás procedente de alguna miniatura. En cuanto a

la escena de la Dormición de la Virgen, tiene la parte anterior bien resuelta, pero acude en la composición de los apóstoles a las soluciones compositivas de tradición románica de adaptación al marco. Siendo muy notable el conjunto del tímpano, destaca la faja inferior por su concepción naturalista que llega a revestir cierto realismo clásico y de dominio espacial. Desde el punto de vista iconográfico se aprecia una coincidencia entre este tímpano y los de la puerta Preciosa de la catedral de Pamplona y el central de la catedral de Vitoria, dedicados asimismo a la narración de escenas de la Virgen, desde la Anunciación a la Coronación. Aunque haya detalles accesorios que se relacionan con ellos, es evidente que, desde un punto de vista plástico, la obra de Laguardia es de una mano distinta a las de los otros dos casos, superándolas en modernidad naturalista y concepción espacial en el friso inferior.

Ángeles, Profetas y Santos se efigian en tres de las cinco arquivoltas, mientras que en las intermedias se adorna con jugosa vegetación. En las jambas están esculturas de los Apóstoles siguiendo el modelo formal gótico, con cierta estilización y convencionalismo en el tratamiento de los paños, pero denotando en las cabezas una fuerte caracterización individualizadora, de sobrio realismo.

Es difícil precisar la fecha de la portada, en la que se combinan elementos de modernidad realista con atavismos iconográficos, pudiendo estar realizada aproximadamente en el tercer cuarto del siglo XIV. Un curioso eco iconográfico de esta obra de Laguardia es la portada de la iglesia de Santa María la Real, en Deva, sobre cuyas fechas de realización se han hecho propuestas diferentes. Desde el punto de vista plástico es una obra de suma ingenuidad, sorprendiendo un programa tan amplio en manos tan poco resueltas. Con estilo elemental, que no deja de ser interesante por su rareza, se ejecuta una obra que compositiva e iconográficamente imita muy de cerca a la portada de Santa María de Laguardia. En tres fajas se repiten los mismos motivos del modelo alavés, añadiendo aquí el Nacimiento. La imperi-

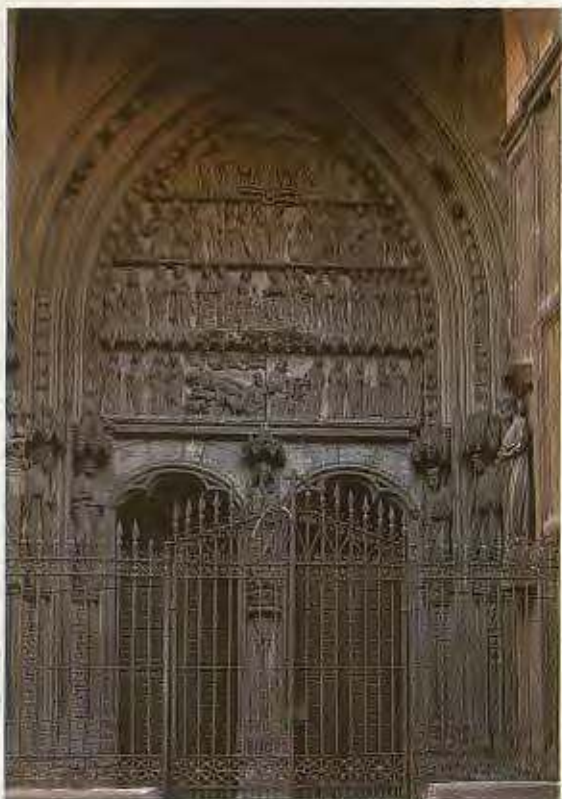


78. Pórtico viejo de la iglesia de San Pedro.  
Vitoria

80. Portada de la iglesia de San Miguel.  
Vitoria

79. Virgen Blanca. Iglesia de San Miguel.  
Vitoria

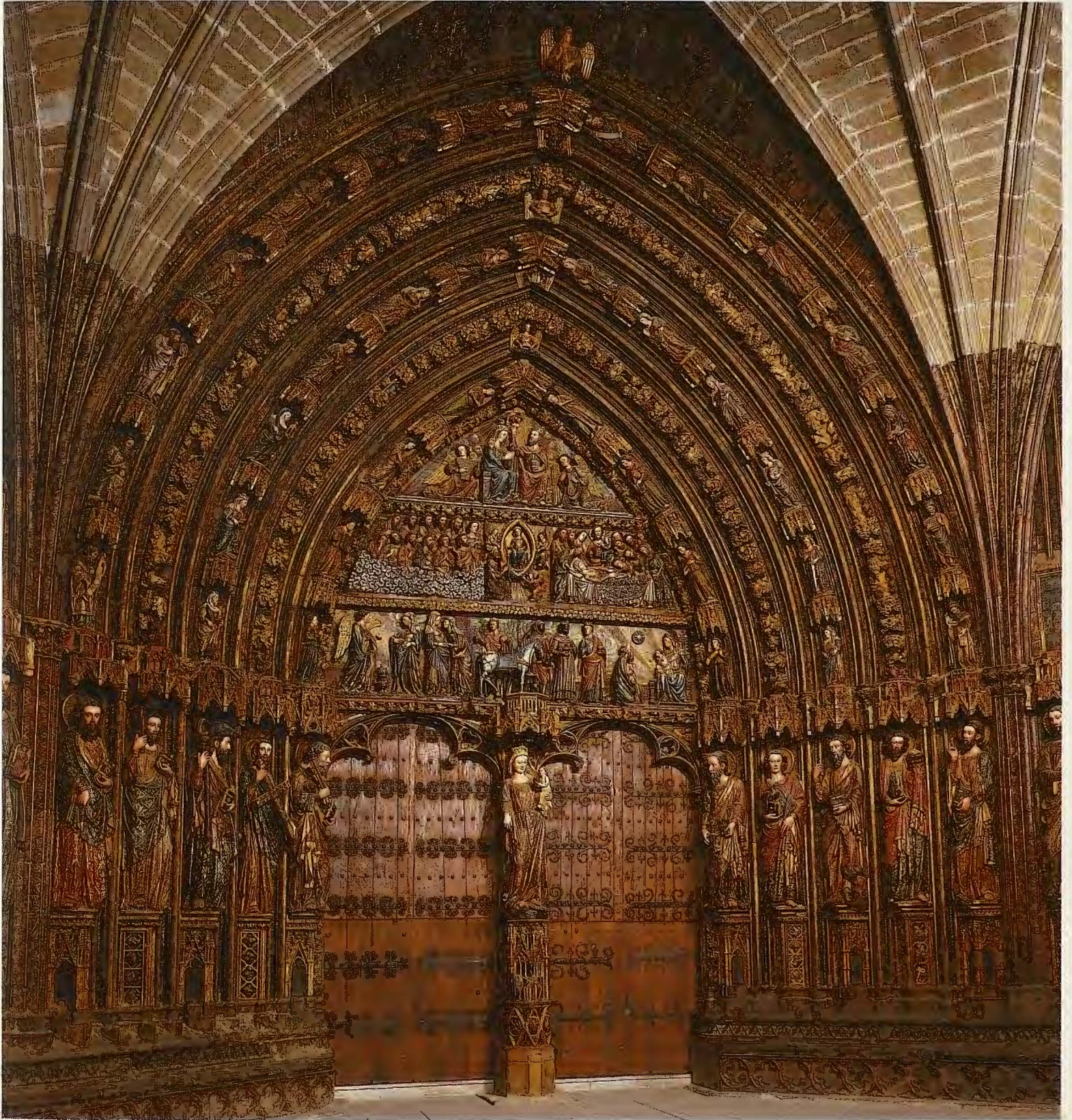
81. Virgen. Capilla del Pilar. Iglesia de San  
Juan. Laguardia



cia del artista reitera muchas composiciones, singularmente las que permiten cierta reducción geometradora, siendo el tema más llamativo en este sentido el de la Asunción efigiada dentro de mandorla, o los ángeles sobre nubes, etc., que son los que allí veíamos como más arcaizantes si bien se ejecutan con soltura. En otros casos el artista de Deva tiene que transformar la solución del modelo reduciendo las formas y simplificando la masa y el análisis realista, así como incorporando elementos anecdóticos lineales que le facilitan superar sus dificultades compositivas. Se trata de una obra creada en un estilo muy popular, que se inspira iconográficamente en Laguardia, sin olvidar en parte también Vitoria o Elgóibar. Creemos que no hace falta modernizar la cronología como se hace generalmente. Es más fácil pensar que se trata de una obra poco posterior a aquéllas, es decir del último tercio del siglo XIV. Entonces se terminaba la primitiva iglesia de Deva y se ilustraría la portada de acuerdo con los ejemplos afamados del momento, encargándose de la obra un artista de formación alejada de la plástica culta de los centros poderosos. De ser posterior se hubiera recurrido a otro modelo compositivo y arquitectónico, que aquí coincide con los modelos alaveses del XIV. Cuando se concluyó a principios del siglo XVII el templo reconstruido a mediados del XVI, se mantendría la misma portada, cuyo tímpano hemos comentado, con las bellas arquivoltas, y las ingenuas jambas con motivos elementales geométricos, en las que dispondrían esculturas nuevas de los Apóstoles y el Salvador del parteluz, cuya factura puede corresponder a comienzos del siglo XVII. Esta obra de Deva se relaciona también con la primitiva portada de la antigua iglesia de San Bartolomé de Olaso, en Elgóibar (en el cementerio), donde destacan las esculturas de sus arquivoltas.

En el siglo XV cambia la concepción artística determinando unas portadas en las que predominan los aspectos decorativos, geométricos, arquitectónicos o vegetales, en detrimento del desarrollo figurativo. No faltan, sin embargo, algunos ejemplos

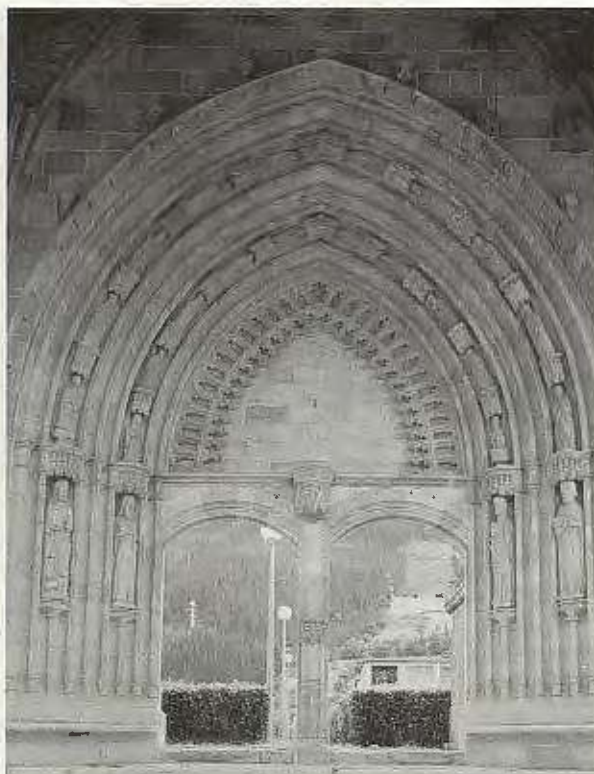




83. Portada de la iglesia de Santa María la Real. Deva



84. Portada de San Bartolomé de OIaso. Cementerio de Elgoibar



85. Cruz monumental de Krutziaga. Durango



de la primera mitad del siglo, como las dos figuras de la Anunciación de la catedral de Vitoria, concebidas con gran animación y abundancia de pliegues y gusto expresionista, de acuerdo con el estilo blando germánico. En esta misma línea se pueden citar una serie de esculturas de la iglesia parroquial de Ondárroa, cuya cronología es más avanzada.

Hay alguna portada de mediados del siglo xv, en la que predomina la ornamentación de molduras en las arquivoltas y en las tracerías arquitectónicas. Destaca entre ellas la portada de la iglesia parroquial de Santa María de la Asunción, en Guernica, conservada en la fábrica columnaria del xvi. Consta su ejecución por Sancho de Emparán en 1449, singularizándose por tener esculturas sólo en la arquivolta exterior, y por rodear el tímpano con una serie continua de tracería de arquillos y rosetas de tres y cuatro lóbulos, como los que se disponen en los triforios vascos. Una Virgen en el parteluz, y cuatro peanas con esculturas (falta una) en torno a la portada completan el conjunto.

Semejante es la portada de la iglesia de Santa María de Lequeitio a la que hay que suponer fecha próxima y quizás la misma autoría. En el tímpano se dispone la Trinidad con ángeles turiferarios. A manera de alfiz se colocan a los lados y por encima una serie de doseles con imaginería de Santos. También tiene el tímpano bordeado por tracería de arquillos y rosetas la portada de San Sebastián de OIaso, en Elgoibar, obra en 1459 de Martín Sancho, que quizás sea el mismo Emparán o hijo suyo. Con las anteriores se relaciona asimismo la portada lateral del pórtico de la iglesia de Santiago de Bilbao, que carece de tímpano pero se decora con parecidos motivos arquitectónicos.

En la segunda mitad del siglo xv, continuando en las primeras décadas del xvi, se mantienen los tipos de portada con escasa imaginería. En unos casos se trata de portadas de gusto hispanoflamenco o ya «estilo Reyes Católicos», según se difunden sobre todo en tierras burgalesas y zonas de su influencia, con arcos muchas veces conopiales y fina decoración vegetal, de

cogollos y algunas figuraciones, según se ve en las iglesias de Estavillo, Santa Cruz de Campezo, Leza o Santa María de Salvatierra, etcétera.

Otras veces son portadas algo más avanzadas que prefieren mostrar dentro de parecida composición arquitectónica una serie de elementos de tracería geométrica, entrelazados, curvas y otros motivos del momento. Así es la portada del Sol, de la iglesia de Santa María de Güeñes, realizada en torno a 1510-15 por el maestro Martín S. de Olabe, o la puerta del Ángel, en el claustro de la iglesia de Santiago de Bilbao, así como la portada de la iglesia parroquial de Axpe de Busturia o San Severino de Valmaseda.

Dentro de la escultura gótica monumental hay que incluir una serie de sagrarios pétreos de fines del siglo xv y principios del siguiente, delicadamente adornados con tracerías arquitectónicas, arcos conopiales, cogollos, pináculos, etc., que estaban dispuestos normalmente a un lado del presbiterio. Entre otros cabe recordar los ejemplos alaveses de Armentia y Echá-



varri-Viña, en los que se representa el tema de la Piedad, o el de Arenaza, con San Pedro y San Pablo, así como los conservados en el Museo Histórico de Vizcaya, procedentes de Mendeja, Soscaño (Carranza) y Navárniz.

En cuanto a las cruces de piedra, erigidas como hitos urbanos o como cruceros de caminos, aún se conserva algún ejemplar de los muchos que debieron ser realizados en estilo gótico, singularmente en el siglo xv. Sobre todas destaca por su monumentalidad y desarrollo iconográfico la cruz de Krutziaga de Durango, que con la burgalesa de Sasamón constituye ejemplo máximo del género entre las cruces de piedra hispanas de fines de la Edad Media. Exponente del fervor pasionista bajomedieval, la cruz de Durango es obra de la segunda mitad del siglo xv, si bien su estilo muestra cierto arcaísmo formal. Ha sido puesto en relación con una supuesta expiación del movimiento herético de los begardos promovido por Fray Alonso de Mella, pero la realidad es que coincide con el desarrollo bajomedieval de los te-

mas del Crucificado. Se concibe como una Cruz emergiendo sobre el Arbol de la Vida. En la parte inferior se figura el Arbol del Paraíso, en torno al que está enroscada la serpiente, con cabeza femenina, según habitual figuración del demonio, junto con la Tentación el Pecado de Adán y la Expulsión del Paraíso. Encima, a manera de tambor que sirve de apoyo al Calvario, hay una representación del Apostolado. Remata el Crucificado, cuya sangre recogen unos ángeles en cálices, acompañado por la Virgen y San Juan, que siguen los detalles iconográficos arcaizantes del primer gótico. El Sol y la Luna están sobre la cruz, como es propio de la representación de la muerte de Cristo. En el reverso de la Cruz se efigia la Virgen con el Niño, flanqueada por Santa Bárbara y Santa Catalina. Aunque la interpretación muestra ciertas ingenuidades, se trata de una obra muy importante dentro de su género en la península. El resto de los ejemplos conservados tienen interés, aunque no alcancen su monumentalidad. En ignorado paradero está el llamado «Mojón

del Apostolado», de Gaceo, correspondiente al nudo de una cruz monumental. También ha desaparecido otro ejemplo alavés, el de «Arricruz», en Salvatierra. Sí que se conserva la cruz tardía de Krutziaga en Elorrio.

## ESCULTURA FUNERARIA

Los sepulcros esculpidos del País siguen durante el período gótico las líneas marcadas para este género en los principales centros creadores, que son Pamplona, Burgos y Toledo. Se efigia al difunto como yacente, dentro de arcosolio, en la pared, siendo infrecuente el caso de sepulcro exento, que sólo se puede realizar en ocasiones por el destacado mecenazgo de un propietario del espacio religioso en que se dispone, cual es el ejemplo del Condestable en Quejana. El difunto es representado con atuendos y atribuidos propios de su condición, ilustrándose los frentes de la cama en que yace con heráldica, escenas funerarias, motivos religiosos y ador-

88. Sepulcros y retablo (réplica) de la capilla de Nuestra Señora del Cabello. Monasterio de Quejana



89. Sepulcro de María Sarmiento. Monasterio de Quejana



nos arquitectónicos, según los cambiantes gustos de la moda del momento de realización.

En los casos de matrimonio solían disponerse juntos los bultos, dentro del mismo arcosolio, como se ve en el ejemplo de los señores de la torre de Asúa del siglo XIV, o en los dos grupos de yacentes de la iglesia de Santiago, de Bilbao, ya de principios del XVI pero siguiendo el estilo gótico.

Entre la escultura funeraria gótica más primitiva cabe citar los enterramientos conservados en Santa María, de Vitoria, donde hay tres bultos de caballeros yacentes, dentro de arcosolios, con caracterización adecuada a su condición, acompañados por ángeles, etc., correspondientes a fines del siglo XIII y principios del XIV. De este mismo siglo es el sepulcro del chantre don Nicolás en San Vicente de Vitoria, de sobria representación. A fines del XIV y principios del siglo XV se esculpen bastantes bultos funerarios. Uno es el de Diego Martínez de Álava, en San Pedro de Vitoria, flanqueado por ángeles. En la iglesia de San Miguel de Oñate está el sepulcro del Conde de Oñate, sobre cama apoyada en leones, con escenas de la vida de Cristo; el yacente muestra la dureza formal de plegados característica de la época, singularmente en ciertos talleres, que contrasta con la minuciosidad de labra que se advierte en los detalles decorativos. De los sepulcros de la iglesia de Santa Cruz de Campezo destaca uno de principios del XV, correspondiente a un clérigo, en el que se representan escenas de exequias funerarias, con plañideras y cortejo, que eran muy característicos de las costumbres de la época, como se ve en los ejemplos de la catedral de Burgos. En Urbina de Basabe hay otro sepulcro de un arcipreste, sobriamente ejecutado. Pero entre los sepulcros de esta época destacan los de Quejana, correspondientes al Canciller don Pedro López de Ayala y su esposa doña Leonor de Guzmán, así como los de los padres de aquél, en la capilla de la Torre. Exento, en el centro, está el doble sepulcro del Canciller y su esposa, en cama de escasa altura apoyada sobre leo-

nes, mientras que los de los padres están en sendos arcos adosados a los muros. Se trata de unas esculturas que se han atribuido a taller toledano, de Ferrand González o del maestro Enrique. También en Quejana, hay que recordar los sepulcros de don Fernán Pérez de Ayala, hijo del canciller, y su esposa doña María de Sarmiento, que se encuentran en la iglesia del convento de Quejana; aunque hoy están separados, originalmente formaban un sólo conjunto dispuesto bajo el coro. Adornados con motivos heráldicos en los frentes, los bultos corresponden a un estilo más avanzado, con cierto naturalismo amable que enlaza con los ecos borgoñones que timidamente llegan ahora a la península. Ya de la segunda mitad del siglo xv son otros sepulcros, como los de los Oñate en San Miguel de Vitoria, el del clérigo de la ermita de Cripán, o el de los Mendoza en Santa Eufemia de Bermeo, que se puede relacionar con los ejemplos burgaleses de fines del mismo siglo xv por sus tracerías arquitectónicas y el progresivo naturalismo del yacente.

## IMAGINERÍA Y RETABLOS

Entre las imágenes de iconografía mariana es mayoritario el modelo de Andra Mari ya conocido en el Románico, dispuesta sedente, con el Niño sobre ella. La plástica evoluciona hacia una mayor humanización y amabilidad, aumentando la relación afectiva entre Madre e Hijo, que coincide con la evolución compositiva en la disposición de ambas figuras. En un principio aún se sigue con cierta frontalidad, fiel a la tradición románica. Así se ve en ejemplos como la Virgen de la Encina en Arceniega, las de Estibaliz, Sendadiano, Zurbano, etc. Avanzado el siglo xiii el Niño está sentado sobre la izquierda de la Virgen y coloca sus pies sobre la pierna derecha de la Madre, determinando cierto naturalismo y animación compositiva; recordemos los casos de la Virgen de Larraitz, Tuesta, Leza, Marquina o, especialmente, la Virgen de la Esclavitud de Santa María de Vitoria, así como una serie

que continúa durante el siglo xiv y aun en el xv. Este es el modelo que más predomina hasta el punto de que apenas influyen aquí otros tipos marianos propios del siglo xv en otras regiones hispánicas. Son numerosas las Vírgenes góticas, como las de Ugarte, Izaskun, Arritokieta, Andollu, Rivabellosa, Ocáriz, Elorrio, Derio, Orduña, Lémoniz, Yurreta, Bérriz, etc. También hay ejemplos marianos que la muestran en pie, según es propio de las que figuran en el mainel de las portadas ya citadas, a las que se puede añadir la imagen de Nuestra Señora de Gracia, en San Pedro de Vitoria, la de Mártioda, la de Zumárraga, etcétera.

El Crucificado se representa más doloroso a partir del siglo xiv, pero suele conservar también los arcaísmos propios de la tradición escultórica precedente. Una de las representaciones góticas más primitivas es el Cristo de Zurbano, de mediado el siglo xiii, igual que el Cristo de San Ildefonso de Vitoria, con mayor tradición formal. Del último tercio del siglo xiii es el Cristo de Labastida, en el Descendimiento, con amplio «perizonium», y rasgos arcaizantes. Gran calidad tiene el Cristo de Quejana, que sigue el modelo evolucionado del último tercio del siglo xiii, aunque se suele fechar a fines del xiv por creer que es de los fundadores del Monasterio. Profundo sentimiento doloroso refleja el Cristo de Segura, ya de principio del xiv. Es emotivo el Cristo de Abechucos de fines del siglo xv, que sigue el tipo de Cristo doloroso implantado a partir del xiv en Alemania. Otros muchos ejemplos cabe destacar como los de Bermeo, Bolívar, Durango, Portugalete, Lezo, Acitain, Andoain, Alegría de Oría, etcétera. Ya en el siglo xv se difunden los grupos escultóricos en forma de trípticos, o incluso como retablos, que alcanzan hasta los primeros decenios del siglo xvi. Entre los más antiguos destaca el políptico de Yurre, en cuyas hojas se representan escenas de la infancia de Cristo, cobijadas bajo arquitos trilobulados; es una obra amable, sencilla, propia del siglo xiii. Son más frecuentes los trípticos en el siglo xv, siendo algunos importados de los Países Bajos,



92. *Cristo procedente de Zurbano. Museo de Bellas Artes, Vitoria*

94. *Cristo sedente. Iglesia de San Antonio. Vitoria*

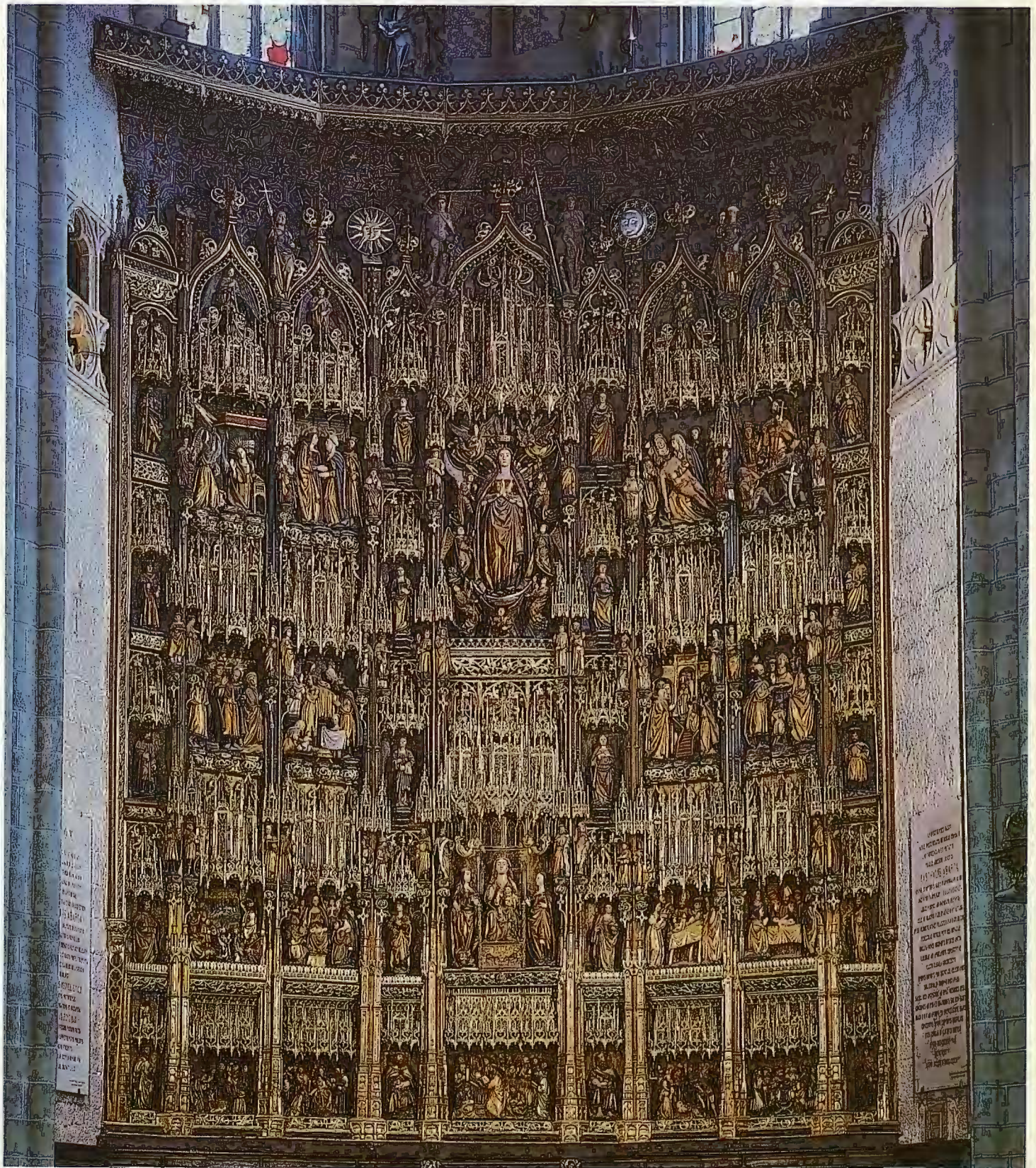
93. *Cristo. Iglesia parroquial de Segura (Guipúzcoa)*

95. *Adoración de los Reyes. Museo Histórico de Bilbao*



entre los que sobresalen los de Rentería, Zumaya, Larrabezúa y Orduña. De gran finura es el de Guizaburuaga, de 1493, así como el retablo de Iciar y el tríptico de Lequeitio. El tríptico de la Coronación de la Virgen, en la parroquia de la Asunción de Rentería, es de notable calidad, y sus composiciones anuncian nuevos tiempos aún dentro de la plástica de tradición gótica. En el retablo de San Antón, de San Pedro de Zumaya, de menor calidad en los relieves, destaca la escultura del titular, de gusto gótico, como los doseles, con los que contrastan las finas columnas con decoración de «candélieri» que flanquean el cuerpo central. En la misma línea hay que situar el retablo del antiguo oratorio de Loyola, con un grupo del Entierro de Cristo más Santa Catalina de Alejandría y Santa Catalina de Siena, realizados según estética gótica, pero con notas de modernidad, como en las veneras que sirven de dosel. Otras obras son de alabastro, generalmente de origen flamenco o inglés, como la Adoración de los Reyes de Etchevarri-atze (Busturia), un San Juan Bautista en Lermenda, el de San Jorge de Orduña, o el retablo de Nuestra Señora del Manzano de Fuenterrabía. Numerosas son las imágenes sueltas de importación flamenca; así, los ejemplos de Lequeitio, Oñate, Vitoria, Clarisas de Elgóibar, etcétera.

En el tránsito del siglo xv al xvi aparecen algunos retablos de notables dimensiones, que se organizan, como será desde entonces habitual, con una serie de calles verticales y cuerpos horizontales, separados mediante arquitectura gótica de doseles, pináculos, cresterías y otros elementos del gótico con resultado muy decorativo, que contienen una serie de imágenes y relieves aún de gusto y tradición góticos. Se conservan tres ejemplos más destacados. El retablo mayor de Aspuru no es muy grande: un amplio relieve con el Entierro de Cristo hace de banco sobre el que hay tres calles ilustradas con escenas de la vida de San Juan Bautista, cuya imagen preside en el centro. Es obra impregnada de goticismo, si bien ya tiende hacia un cierto realismo moderno, propio quizás de un





autor con formación germanoflamenca. Parecidos elementos se advierten en el retablo mayor del Santuario de Nuestra Señora de la Encina, en Arceniega, que alcanza ya un mayor desarrollo, en tres planos, los laterales subdivididos en dos calles. En el banco y remate hay temas dolorosos, mientras que en los tres cuerpos de las cinco calles se desarrollan escenas de la vida de la Virgen y de Jesús, ocupando doble espacio en el centro el relieve de la Aparición de la Virgen en la Encina. Parece obra salida de las mismas manos que el retablo de Aspuru, cuyos caracteres de procedencia germanoflamenca están presentes. A un lado se alza un elevado relicario-expositor, habitual en tiempos anteriores al segundo tercio del siglo XVI, cuando se impone la colocación de este elemento en el centro de los retablos. Dentro de este mismo tipo de fábricas hay que citar el retablo mayor de la iglesia de Santa María, en Lequeitio, obra documentada del maestro Juan García Grial, quien lo contrata en 1508 y percibe varias cantidades por su obra al menos el año 1510 y siguientes. Se trata de una obra grandiosa, de nueve calles y cuatro cuerpos, con desarrollado complemento arquitectónico, que ocupa todo el fondo del presbiterio. En las cajas se exponen escenas de la vida de la Virgen y de Jesús, completándose con una serie de imágenes de personajes bíblicos. Cabe suponer un origen flamenco o alemán para este artista, pues su obra denota afición expresiva en las figuras y minuciosidad decorativa en la organización del conjunto, una de las obras más notables del final del gótico en el Norte del reino castellano.

#### PINTURA

Dado el posterior proceso de renovación constructiva, no extraña que los escasos ejemplos conservados de pintura mural se encuentren en Álava. Aunque quedan pocos casos, son exponente del modo pictórico desarrollado en los siglos del Gótico, habiendo desaparecido otros muchos conjuntos, algunos de ellos recientemente,



como es el caso de la ermita de Nuestra Señora de Urrialdo, en Mártioda. Otros restos se conocen, pero están pendientes de una limpieza o restauración en curso, cuales son las pinturas murales de San Martín de Avendaño, en Vitoria, Bellogin y Oreitia.

El conjunto más importante son las pinturas murales de iglesia de Gaceo, desarrolladas en el ábside y tramo recto del presbiterio. Estas pinturas no debieron ser caso aislado en la Llanada y zonas de su influencia, suponiéndose la actividad de un artista o grupo de artífices que actuaban desde la nueva Vitoria. Se trata de una obra ejecutada en el estilo franco-gótico o gótico lineal, pero en fechas ya del segundo cuarto del siglo XIV. La técnica es mixta de fresco y temple, predominando los fondos monocromos y composiciones en que destaca el color rojizo marrón, lo que indica una relativa mediocridad que no empaña la notable importancia historicoartística de este gran conjunto, en el que la iconografía ya marca claramente una fecha avanzada, del siglo XIV. En efecto, el tema principal, en la bóveda absidal, es el del Trono de Gracia, con la Trinidad (dentro de mandorla tetralobulada está sentado el Padre, que sostiene al Hijo Crucificado, sobre el cual figura la Paloma del Espíritu Santo; se da la curiosidad de que quizás en una antigua restauración se transformó la paloma en una corona), que está rodeada de Santos (la Fiesta Celeste). En el tambor absidal se representa la Crucifixión a un lado, y en el otro el Juicio, desarrollado en varias secuencias: el juicio particular, la Psicostasis y la Recompensa de los Justos, continuado en el muro meridional del presbiterio con la representación de los condenados en el infierno, efigiado como unas fauces monstruosas en las que se introduce a los réprobos, castigados después en una gran caldera, según fórmulas conocidas en la iconografía medieval. Completa la narración de estas pinturas la bóveda del presbiterio, donde se reparte en fajas una serie de escenas de la vida de Cristo.

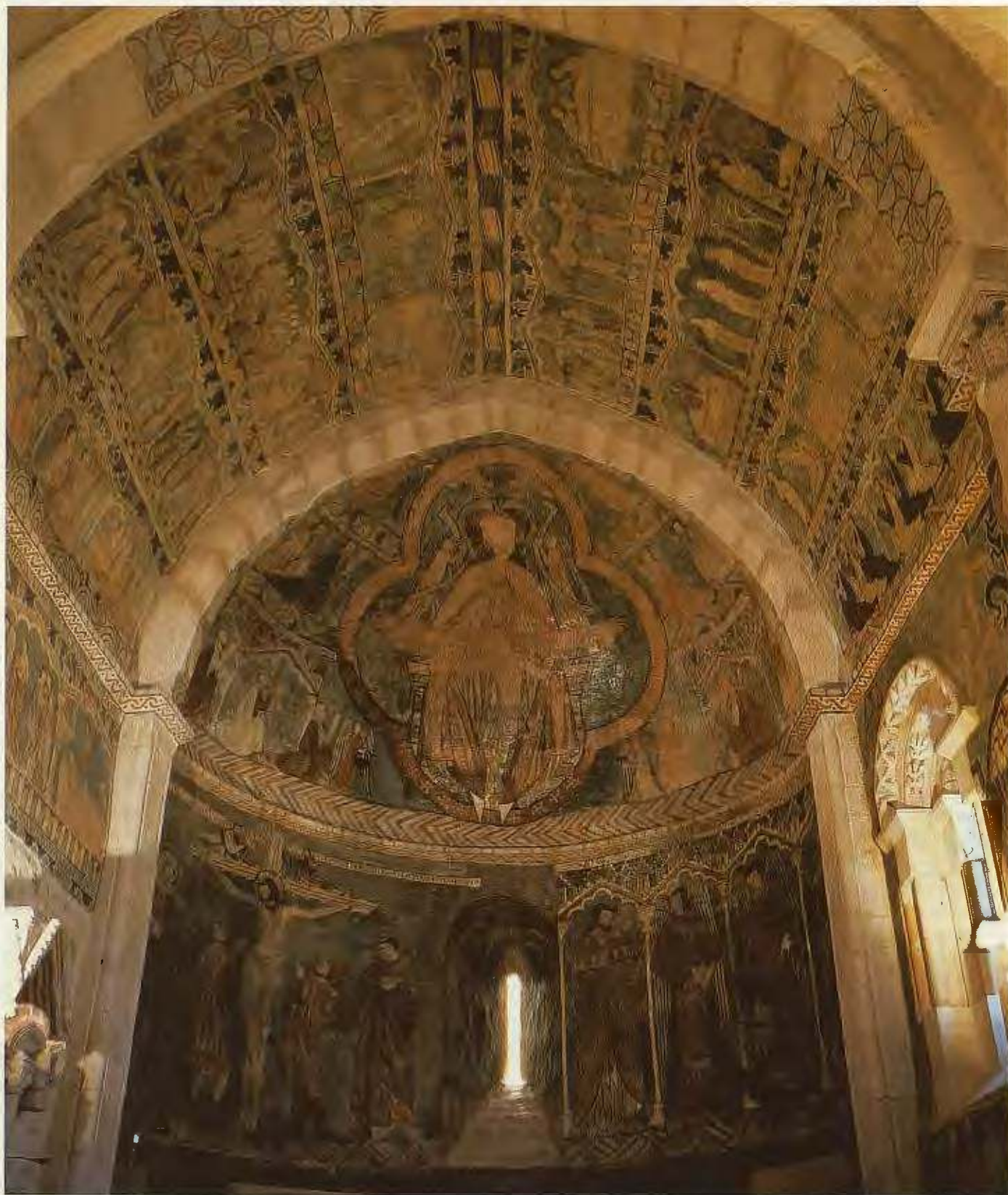
Un caso original de pintura mural es el de la iglesia de Alaiza, en el que la ingenui-



dad formal de la ejecución llega a extremos límites, pero resulta interesante desde el punto de vista iconográfico.

Otro ejemplo destacable son las pinturas murales de la iglesia de Ribera de Valdegrejo, en el valle de Valdegobía, que ilustran los muros del ábside cuadrangular. Lo conservado muestra en el testero una faja superior, a ambos lados del ventanal central, donde se representa a los apóstoles sobre un fondo oscuro, mientras debajo se desarrolla el Pecado original, San Esteban, San Sebastián y San Miguel; en las partes más perdidas de los muros se ve el símbolo de dos evangelistas y la luna (faltarán otros dos evangelistas y el Sol). Dentro del sistemático arcaísmo provincial, estas obras no están exentas de cierta soltura y cromatismo, pero parecen ya de fines del siglo XV.

La pintura sobre tabla tiene la gran aportación del retablo de Quejana, que hay que valorar dentro del conjunto de empresas artísticas del Canciller Pedro López de Ayala. Es el retablo de la Capilla-Panteón de la familia, donde se guardaba el relicario de Nuestra Señora del Cabello. En consecuencia se dedica el retablo a la Virgen, cuyo trono vacío está pintado en el medio. En dos registros superpuestos se desarrollan escenas, bajo arquerías y separadas por columnas, de la vida de la Virgen y Jesús, desde la Anunciación hasta la Asunción, incluyéndose en el frontal el Anuncio a los Pastores y la Adoración de los Magos. Como corresponde al interés de los comitentes, en los dos extremos del retablo están ellos orantes, con unos santos mediadores en su relación con la divinidad; así, en el lado izquierdo están el canciller y su hijo con San Blas, mientras en el contrario aparecen su esposa y su nuera con Santo Tomás de Aquino, según fórmula de mediación conocida en muchas obras semejantes en la Edad Media. Se trata de un retablo realizado en 1396, siguiendo el estilo gótico lineal, con colores vivos, en los que predominan los carmines sobre fondo claro neutro, lo que resulta algo arcaizante con las propuestas que ya se estaban haciendo en el próximo arte navarro.



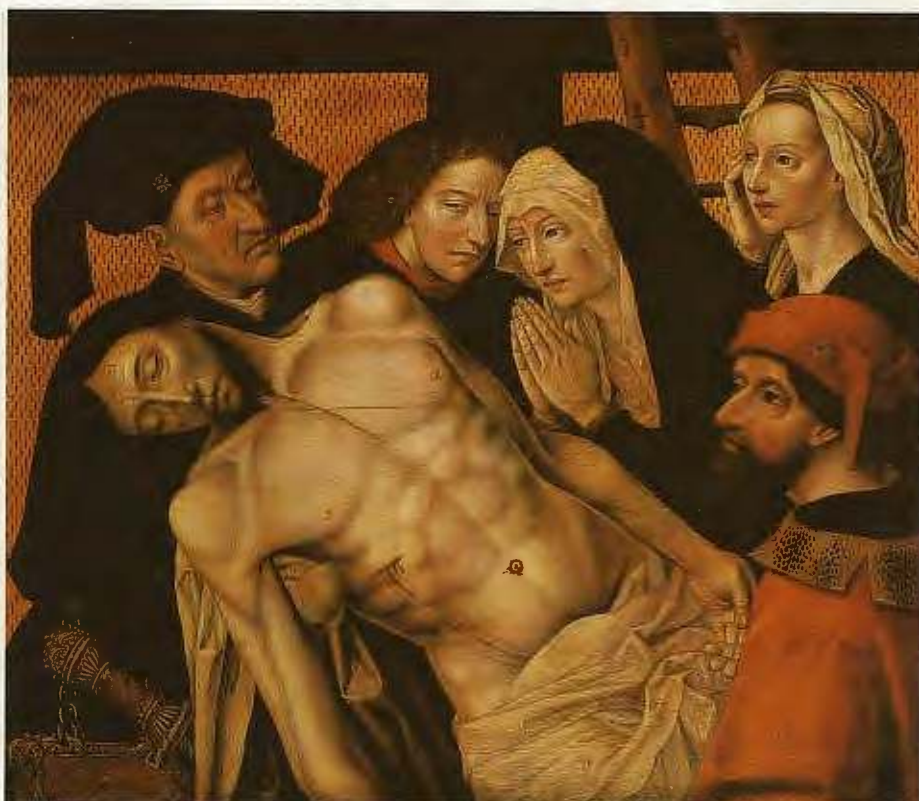


Otro ejemplo de pintura mural es el tríptico procedente del mismo monasterio de Quejana (de donde pasó a colección particular bilbaina), dedicado a la Crucifixión, que ocupa la tabla central, donde su autor muestra una fórmula pictórica más avanzada, dentro del refinamiento francés, resolviendo con animación las figuras y con acertada distribución de los grupos una composición de perspectiva medieval. En cada hoja hay tres escenas referidas a la Pasión, desde el Beso de Judas hasta la Resurrección. Quizas sea de la misma fecha que el retablo anterior, de hacia 1400, pero el arte es más actualizado, dentro de soluciones del gótico internacional, correspondiendo quizás a un artista del oeste de Alemania que se hace eco de influencias franco-flamencas.

A fines del siglo xv se introducen algunas de estilo hispanoflamenco, de las que recordamos la tabla votiva de la iglesia de San Pedro de Zumaya, pintada por encargo del marino Juan Martínez de Mendaro; en la parte superior representa a la

Virgen sedente, con el Niño, flanqueada por Santa Catalina y por San Pedro, quien presenta al donante, arrodillado; en la parte inferior está una escena de barcos, que hace referencia a la batalla naval desarrollada en el estrecho de Gibraltar, con motivo de la lucha de los portugueses a favor de la Beltraneja, salió victoriosa la causa real, en la que este donante mandaba una nave. Es obra convencional con interés iconográfico. Otros ejemplos hispanoflamos se han perdido, por lo que citamos las pinturas tardías del retablo de Tortura, en cuyas tablas se representan diversos santos emparejados, sobre fondos de brocados.

Mayor difusión conocemos de la pintura de origen flamenco, venida con motivo de las relaciones comerciales, lo que determinó que se trajeran muchas obras a las poblaciones costeras o a Vitoria, importación que continuaría durante el siglo xvi. Entre ellas cabe recordar algunos cuadros del grupo de Rogier van der Weyden, como el «Descendimiento» obra de autor anóni-



mo que copia al maestro (Col. particular de San Sebastián), o el «Descendimiento» de colección de Marquina, copiado de un original de Brujas, así como la «Virgen con el Niño», del Museo de Bilbao, obra de un seguidor del maestro, copiando un original sienés del siglo xiii conservado en Cambrai desde 1450. A Colin de Coter se asigna el «Descendimiento» del Museo de Bilbao, obra de fines del siglo xv. En el mismo centro hay una «Virgen con el Niño», obra del taller de Dieric Bouts o de un seguidor suyo. De la parroquia de San Pedro de Vitoria procede el «Descendimiento» del Museo Vitoria, realizado por autor anónimo que copia con austeridad una obra perdida de Hugo van der Goes, del que también es copia quizás tardía la «Piedad» de la colección Arasjúregui de Bilbao. Finalmente, del Hospital de la población procede la «Piedad» del Ayuntamiento de Vergara, original del artista de Delft denominado «Maestro de la Virgo inter Virgines» caracterizado por su oscuro colorido y ausencia de detallismo.



## PLATERÍA

Entre las obras de platería conservadas destacan como más antiguas la Cruz de Cerain, sobria, con el Cristo siguiendo el modelo impuesto a fines del siglo XIII; parece obra de esa fecha o ya del siglo XIV. Algo posterior es la Cruz de Cegama, con un crucificado del mismo tipo, de amplio «perizonium» abultado, pero que está sobre una cruz de extremos flordelisados, como la que será característica del siglo XV; le falta la pedrería que tuvo originalmente. Ya de fines del siglo XV es la Cruz de Lubiano, que responde al modelo de cruz flordelisada, de cobre sobredorado, grabado y con esmaltes, tipo muy extendido a fines de la Edad Media en el reino de Castilla, singularmente en la provincia de Burgos y limítrofes. La cruz procesional de Tuesta responde a otro modelo característico de Burgos, gótico pero ya de principios del siglo XVI; tiene los extremos flordelisados y una minuciosa decoración gótica, añadiendo en los remates de los extremos de los brazos y en las potencias

unas flores de lis, así como un fleco de cardinas en todo el entorno; el nudo desarrolla una serie de elementos arquitectónicos de fina tracería. Dentro de esta misma línea de decorativismo arquitectónico está la custodia de Samaniego, también de principios del XVI. Otros muchos ejemplos, de fines del siglo XV y principios del siguiente, se conservan en bastantes iglesias alavesas, siendo más escasos los conservados en el Norte.

Finalmente, queremos destacar una pieza extraordinaria, de plata sobredorada, el Relicario de la Virgen del Cabello, en Quejana. Es un bello ejemplar de orfebrería francesa de la primera mitad de siglo XIV; los citados en el testamento del prelado Pedro Gómez Barroso, otorgado en Avignon en 1348, pasó por sucesión al convento de Quejana. Tiene forma de tabernáculo, rematado por esbelto pináculo de tracerías caladas, que se cierra con portezuelas ilustradas con relieves marianos, conteniendo la imagen de la Virgen con el Niño, del tipo de «la Leche», según modelos iconográfico de fines de XIII o del



siglo XIV. El nombre del relicario procede del cabello conservado sobre la cabeza de la Virgen, dentro de cristal de roca.

## EL RENACIMIENTO

Las circunstancias generales del proceso histórico español y los caracteres específicos del País Vasco alumbran una centuria de gran esplendor artístico, que tiene su expresión más significativa en la arquitectura y en la escultura.

La fuerza vital de la población, los factores económicos, su profunda religiosidad, el protagonismo que alcanzan algunos vascos en la Iglesia o en la milicia y la administración de la monarquía, tienen una correspondencia en el campo del Arte. Durante el siglo XVI el artista vasco está presente en los mejores proyectos artísticos que los cabildos catedralicios, las Órdenes Militares, las parroquias, particulares o la misma Corona llevan a cabo en

toda España. En Castilla, Extremadura o Aragón y Andalucía intervienen y protagonizan las mejores empresas, e incluso en las nuevas tierras americanas, sin que aquí podamos hacer referencia a su amplia nómina.

Es lógico, por tanto, que también en el País Vasco hayan marcado una profunda huella que aún forma parte del patrimonio monumental. En la arquitectura desarrolló el «cantero vasco» un gran número de templos durante el siglo XVI, hasta el punto de dejar casi definitivamente satisfechas las exigencias funcionales de la población. En un principio siguen los modelos de tradición tardogótica, pero pronto se definen a favor del modelo de «hallenkirche» o iglesia columnaria que alcanzará en el País Vasco su máxima difusión peninsular. No se trata de un gótico, ya arcaizante, aunque es inevitable tal huella, que es sustancial en lo hispánico durante mucho tiempo, sino que estamos ante un concepto arquitectónico en el que los elementos germánicos e italianos se toman como referencia para unos resultados propios, donde el cantero vasco exhibe su dominio técnico en edificios de sólida construcción, expresando una grandiosidad temperamental y una concepción espacial unitaria que crea un interior de suave penumbra, condicionada por el propio clima. Ello no obsta para que, al final, también se asimilen nuevos modos edificatorios que no excluirán la pervivencia del gusto propio. También en la escultura tendrán los artistas vascos un destacado relieve. Inicialmente será la expresividad derivada de la incidencia castellana y flamenca la manera de cumplir con los encargos religiosos, pero resulta más notable la espectacular floración romanista del último tercio del siglo XVI, que constituye aquí uno de los focos más importantes de España.

## ARQUITECTURA

### Arquitectura religiosa

Continúa durante el siglo XVI el predominio de la arquitectura religiosa en el País,





adecuando sus edificios a unos objetivos en que se entremezclan factores estrictamente culturales con otros de carácter económico, demográfico, social y de mentalidades, de los aquí no nos podemos ocupar. En algunos templos prosigue la obra iniciada ya a finales del siglo xv, pero muchos son comenzados ahora desarrollándose su fábrica a lo largo de la centuria. Se trata de iglesias parroquiales de diferente dimensión, predominando las de una sola nave, pero también es elevada la nómina de iglesias de tres naves, que pronto adoptarán prioritariamente el modelo de salón. En otros casos son conventos los que se erigen, aportando novedades renacentistas. Finalmente, veremos cómo el nuevo estilo deja su impronta en aspectos parciales de las fábricas, como portadas, capillas, coros o claustros.

Aunque acabe predominando el tipo de salón en los templos de grandes dimensiones, no faltan algunos ejemplos con el tradicional escalonamiento de naves a distinta altura. Así ocurre con la iglesia de San Vicente, en San Sebastián, que sustituyó al edificio precedente incendiado. Parece que lo inició en 1507 el maestro Pedro de Albiz. De cualquier forma, constan gestiones relacionadas con la construcción en los primeros años del siglo, y debía estar concluida ya a mediados del mismo. No obstante, en los años 1574-75 se procedió a reformar la cabecera, al menos su cubierta, lo que hicieron los canteros Martín de Aguirre y Martín de Mendiola. No se conoce bien la autoría del proceso, pues también indica Llaguno que en 1507 trabajaban en la iglesia los maestros Miguel Santa Celay y Juan de Urrutia. De cualquier forma, el templo es el resultado de unos planteamientos iniciales según la tradición gótica y cierta acomodación a las nuevas soluciones del Renacimiento. Es una iglesia de planta rectangular de tres naves, la central más ancha y elevada que las laterales. Aunque no sobresale en planta, tiene un crucero, más largo que el resto de los tramos, que se alza en los brazos a la misma altura del centro. En la cabecera sólo hay una capilla corta rectangular que se retranquea con tres paños. Los pilares

112. Interior de la iglesia de Santa María.  
Portugalete



113. Vista general de la colegiata de  
Cenarruza. Marquina



tienen un núcleo cilíndrico al que se adosan finos baquetones, que corresponden a los arcos, apuntados, y a los nervios de las bóvedas, cuya tracería es sólo de terceletes, salvo en la capilla mayor y en el tramo central de los pies, que se complican con combados y diversas ligaduras, como corresponde a su posterior cronología, ya en 1575. Una torre de tradición gótica se levanta a los pies, sirviendo su parte inferior de pórtico, que anuncia soluciones frecuentadas en el Barroco. La distinta altura de naves queda contrarrestada mediante unos arbotantes.

Parecidos planteamientos generales tiene la basílica de Santa María de Begoña, cuyo edificio actual se inicia a principios del siglo XVI, constando que en 1511 ya se habían hecho gran parte de los cimientos. Fue ejecutada por el cantero Juan de Urióna según proyecto del maestro Sancho Martínez de Arego, el cual fue llamado en 1519 para tratar de algunos detalles de la fábrica. Responde al tipo de iglesia de tres naves, la central más elevada, con arbotan-

tes, arcos apuntados, pilares de núcleo cilíndrico más baquetones adosados, y bóvedas de crucería con terceletes y combados de distinta complejidad, cuya culminación parece obra del último tercio del siglo. Para la torre formó un proyecto el maestro Martín Garita, quien se comprometió a ejecutar su terminación en 1577. Otro destacado templo de la época es la iglesia de Santa María, de Portugaleta, construida fundamentalmente durante la primera mitad del siglo XVI. Parece ser que en 1492 se había proyectado ya su edificación, de cuya autoría tan sólo se sabe que al menos durante la última etapa corría a cargo del maestro Juan de Garita, pues su nombre consta en la capilla de la portada del lado del evangelio, estando pagadas las cubiertas de la iglesia en 1551, a las que siguieron otros aspectos complementarios. Tiene una planta característica del siglo XVI, consistente en un rectángulo, con tres naves, algo mayor y más elevada la central que las laterales, y con una sola capilla corta en el presbiterio. La di-

ferencia de altura obliga a emplear arbotantes hasta contrafuerte exteriores, entre los que se abren capillas laterales. El muro de la nave central se articula con arcos apuntados, entre pilares cilíndricos con pequeños baquetones adosados, con faja-capitel de vegetales, encima de los cuales se vacía el muro mediante un pequeño triforio, que marca cierto arcaísmo, y con una serie de amplios ventanales.

Con estas muestras y otros templos de tres naves ahora concluidos pero iniciados en el siglo XV, a los que hemos hecho referencia, se debe recordar los grandes edificios de planta de salón, de los que después trataremos. Pero hay otras muchas iglesias de una nave, bien estrictamente rectangulares, o con capilla añadida, o incluso con un pequeño crucero, cuya lista sería interminable (Amorebieta, Durango, Gordejuela, Otaza, Bolívar, Artaza, Zumaya, Lezo, Iciar, Hernani, Usúrbil, Orío, etc.). En su mayoría se cubren con bóvedas de crucería, más complejas con el paso del tiempo, hasta llegar a cier-

114. Claustro del convento de San Telmo.  
San Sebastián



ta sobriedad al final del siglo e incluso a la aparición de abovedamientos trentinos, como ocurre con Santa Ana de Durango, que ya entran en soluciones propias de los inicios del siglo XVII. El que tengan una sola nave no quita para que en ocasiones nos encontremos con edificios de una gran amplitud y una ejecución correcta de gran modernidad. Tal sucede en ejemplos como el de la iglesia de Samaniego, levantada en el tercer cuarto del siglo por el maestro Domingo Guerra con intervención final de Ortuño de Zárraga, que es un amplio edificio, de gran espacialidad, con pequeño crucero marcado en planta, cuyas bóvedas apoyan sobre entablamento sustentado por pilastras clásicas con columnas adosadas y capiteles corintios; o la de Elciego, de parecida organización y cronología, realizada por la familia Emasabel; o la de Santa María de Durango, que sería transformada ya en época barroca; la de Santa María de Amorebieta, ejecutada en la segunda mitad del siglo por Domingo de Iturrieta, o la de San

Juan de Molinar, en Gordejuela, también de sobriedad tardorrenacentista.

Entre las construcciones religiosas de vida colectiva podemos destacar algunas más importantes, como la colegiata de Cenarruza, en Marquina, cuyo edificio medieval es renovado bajo el gobierno del notable abad don Diego de Yrusta (1514-1552). Conservando la cabecera primitiva y las portadas, se amplía entonces con una gran nave de dos tramos, que se cubren con interesantes bóvedas, una de las cuales se caracteriza por tener terceletes y contraterceletes, careciendo de los cruceros. A los pies del templo se extiende el claustro, realizado hacia el año 1560 por Miguel de Bolívar, autor del proyecto, y por Juan de Olate; es un espacio rodeado por arquerías, de medio punto y carpaneles en los pisos bajo y superior, respectivamente, en cuyas enjutas disponen clipeos con una concha o una cruz florenzada, referidas al blasón del abad Yrusta.

Al mecenazgo de Juan López de Lazarra-

115. Galería del claustro del convento de San Telmo. San Sebastián



ga, Contador Mayor de los Reyes Católicos, se debe la construcción del monasterio de Vidaurreta, en Oñate, para religiosas franciscanas, cuya primera piedra se puso en 1510. Por expresa voluntad del fundador se hizo con modestos materiales, «de cal y canto». La iglesia adopta el modelo conventual de una sola nave, con capillas laterales y crucero ante el corto presbiterio, cubriéndose los tramos con bóvedas de crucería y terceletes. En el exterior unos blasones de los Reyes Católicos muestran el reconocimiento de su servidor. Mayor discreción tiene el claustro conventual, donde predomina el yeso y el ladrillo en una obra de dos pisos, adintelado el inferior sobre pilares poligonales, y el superior con arcos de medio punto. Por el contrario, el convento de San Telmo, de San Sebastián, es obra de gran riqueza artística, cuya construcción fue alentada por el Secretario del Consejo de Estado del Emperador, don Alonso de Idiáquez y Yurramendi. Erigido entre los años 1544 y 1562, trabajan en él los can-



116. *Bóveda de la capilla del Cristo. Iglesia de San Severino. Valmaseda*



117. *Bóveda del presbiterio de la iglesia de Santa María. Laguardia*



teros Domingo de Aranzalde, Martín de Gorostiola, Domingo de Estala y Martín de Axobin, con la intervención, al final, de Martín de Barbucoa, Martín de Sagarzola y Juan de Alzolaras. Mas lo importante es que las trazas fueron suministradas por fray Martín de Santiago, por lo que no deja de percibirse cierta relación salmantina, singularmente con su convento de San Esteban, de dominicos como éste. La iglesia tiene una nave, con capillas entre contrafuertes comunicadas por atajos, y con un amplio crucero ante el corto presbiterio. Los arcos son apuntados y las bóvedas de crucería, con terceletes y combados, según es propio de las fechas de su construcción. En el claustro también se observa relación con Salamanca, formándose con arquerías de medio punto, que en la planta inferior cobijan otros arquitos menores sobre columnas toscanas, mientras se alivia el muro superior con óculos de tracería cruciforme abalastrada.

Algo anterior es el desaparecido convento de Santo Domingo, de Vitoria, cuya iglesia seguía la línea de los ejemplos citados de Salamanca y San Sebastián, por lo que es lógico suponer que las trazas correspondieran asimismo a fray Martín de Santiago. Tenía una nave de cuatro tramos, con bóvedas de crucería con terceletes que apoyaban sobre fuertes columnas adosadas, entre las que se abrían capillas. La cabecera disponía de crucero y una profunda capilla mayor, cubiertos con unas complejas bóvedas de combados. También el claustro manifiesta relación con las otras obras dominicas y con el posible proyecto común de fray Martín de Santiago. Añadamos, finalmente, que en las construcciones religiosas hay algunas obras complementarias, como portadas, coros, capillas, sacristías, etc., cuya referencia es obligado eludir aquí, pero que hay que tener presente para ponderar adecuadamente el esfuerzo colectivo que en esta época se realiza por doquier para mejorar los templos. A título de ejemplo, recordemos algunas portadas del segundo tercio del siglo, como las bilbaínas de San Antón, San Vicente y Ntra. Sra. de Begoña,

o las de Yécora, Moreda, etc. De los coros que se disponen en alto a los pies del templo cabe citar el de Santa María de Salvatierra, contratado en 1530 por Sancho Martínez de Arego y su hijo Pedro, por la rica decoración plateresca que contiene, o los que después se ilustran con relieves romanistas, como el de Estarrona, obra de Iñigo de Zárraga, o el de Vicuña, de Juan Beltrán de Muguerza. Numerosas son las capillas laterales añadidas a las iglesias como consecuencia del espíritu renacentista que difunde más el deseo de gloria; entre estos ejemplos destaca arquitectónicamente la capilla del Santo Cristo, en la iglesia de San Severino de Valmaseda, erigida para don Juan de Urrutia, entre 1541 y 1545, por el maestro Juan de Rasines, quien resuelve el encargo de acuerdo con los modelos funerarios de capillas burgalesas de gran elevación y espacio centralizado, cubierto por una amplia bóveda estrellada, octogonal, con plementería calada, cuyo máximo antecedente inmediato está en la de los Condestables de la catedral. También hay que recordar algunas transformaciones de iglesias con gusto renacentista, como la que lleva a cabo Domingo de Asteasu en la cabecera de la iglesia de Santa María de Laguardia, entre 1549 y 1569, que amplía la cabecera y la cubre con bellas tracerías y relieves.

#### Las «hallenkirchen»

El modelo de iglesia-salón o «hallenkirche» es, sin duda, la expresión más característica de la arquitectura del siglo XVI en el País Vasco, pues aquí, en las dos provincias costeras, alcanza una profusión muy superior a la que se observa en otras zonas peninsulares, en las que no deja de haber ejemplos notables, aunque en menor número, como en Rioja, Aragón, Castilla, Extremadura, La Mancha y Murcia, especialmente.

Característica fundamental del modelo de iglesia-salón es la unificación espacial, que se logra mediante un ambiente diáfano, de amplia planta y elevado alzado. Tienen tres naves, con bóvedas a la misma altura,



120. Interior de la iglesia de San Juan de Aulestia. Murelaga (Vizcaya)

121. Interior de la iglesia de Santa María. Guernica

122. Interior de la iglesia de Nuestra Señora del Juncal. Irún

que apoyan en altos soportes circulares, pilares columnarios o columnas. Este espacio unitario sólo se amplía generalmente con una capilla en la cabecera, que en los ejemplos más característicos es de escasa profundidad, careciendo de capillas laterales. El contrarresto se logra mediante estribos exteriores, con los que a veces coincide una semicolumna en la parte interior del muro. No obstante, hay variaciones debidas a la distinta materialización del plan general, o porque la ejecución se hace modificando planes previos, y aun por cierto eclecticismo constructivo. Por otra parte, varían algunos detalles, como los soportes, que pueden tener rasgos góticos incorporados al núcleo cilíndrico, o que culminan de diverso modo, en ocasiones sin capitel, en otros casos mediante un collarín, con capitel toscano, o bien jónico y corintio. También las bóvedas son distintas, en función de la cronología y las modas. Así, predominan las bóvedas de filiación gótica, conservándose pocas sencillas de crucería, pues la mayoría son de compleja tracería, con numerosos terceletes y combados, de gran efectismo visual aunque ya pierden su valor dinámico original, por lo que en realidad resultan casquetes estáticos adornados; de este modo, en algunos casos se pasará a adoptar el modelo más moderno de bóvedas vaídas o las reticuladas.

Estas iglesias tienden a la sobriedad ornamental en búsqueda de una gran monumentalidad abstracta, limitando la iconografía tan sólo a las áusteras portadas, que siguen los cambios del siglo XVI, como ya se ha visto.

Aunque fue iniciada en 1484, parece evidente que gran parte de la iglesia de San Vicente de Vitoria ha sido concluida durante los primeros decenios del siglo XVI. De cualquier forma, se trata de uno de los primeros ejemplos vascos de modelo de salón, al adoptar una planta rectangular, sin capillas laterales, en su origen, y tres naves abovedadas a una misma altura, que apoyan en pilares columnarios, en los que se enjarjan directamente los nervios, sin capitel. Parece que en un principio no tuvo más que una capilla en el presbiterio, la



central, que sigue el tipo ochavado característico del gótico avanzado. La tracería de las bóvedas es sencilla, aunque en el primero y cuarto de los tramos se añaden terceletes.

Este tipo de templo con igual altura y general incorporación de soportes columnarios tendrá gran éxito en el País, e incluso incidirá en reformas de templos precedentes, como ocurre con la iglesia de Andra Mari de Galdácano, cuya pequeña fábrica románica se amplía siguiendo un plan de estas características, aunque con sólo dos tramos en sus tres naves, pilares cilíndricos y capilla única en la cabecera y de reducida profundidad. En otros casos se empieza un templo ya dentro del siglo XVI pero según la tradición gótica, y pronto se cambia el plan para proseguir con la fórmula de salón. El ejemplo más característico es el de la iglesia de Santa María, en Güeñes, cuyos cimientos se datan en 1500, construyéndose durante los primeros decenios la cabecera ochavada y el primer tramo de naves a distinta altura, según concepción gótica llevada a cabo por los canteros Juan de Olabe, Martín S. de Olabe, Pedro de Olabe e Iñigo S. de Olabe, siguiendo planes de Juan de Rasines. En 1541 se cambia de idea, por razones ignoradas, y forma un nuevo proyecto el maestro Juan de Garita II, que consiste en continuar con las tres naves a la misma altura, sobre soportes columnarios con baquetones, esto por seguir como en lo ya ejecutado, encargándose de la construcción Hernando de la Vega y su yerno Miguel de la Torre, a los que seguirá Pedro de Collado y, entre 1569 y 1577, Gonzalo de Ribas. Así, se observa bien el cambio de plan en las naves laterales, cuyo primer tramo refleja tal modificación. Lo mismo se aprecia en la iglesia parroquial de Trucios, también con pilares columnarios, en los que se enjarjan los arcos y nervios.

La iglesia de la Asunción, de Marquina-Xemein, fue elevada en poco tiempo, de ahí su coherencia constructiva. Se indica el año 1510 para el comienzo de su obra, pero sólo está documentada la actuación en los años 1545-1546 del maestro Martín

de Albisua, con quien colaboran Rodrigo Albiz y Miguel de Elorriaga. Después consta la intervención del maestro Juan de Emasabel, que en 1564 había cerrado las capillas. En los diversos trabajos participaron asimismo los carpinteros Juan de Solarte y Pedro de Andrino. Es un buen ejemplo de planta de salón, formada por un rectángulo, sin más capilla que la del presbiterio, poco profunda y de fondo plano. La nave central es un tercio más ancha que las laterales, pero quedan cubiertas las tres a la misma altura con bóvedas de crucería estrellada, con terceletes y combados, cuyos nervios se enjarjan directamente en los pilares cilíndricos, que carecen de capitel, y en las repisas empujadas en los muros, los cuales están contrarrestados por contrafuertes exteriores. También es interesante la iglesia de la Asunción, de Gauteguiz de Arteaga, que solamente amplía el rectángulo de sus naves con la corta capilla mayor plana, descansando las bóvedas de crucería estrellada con combados, a igual altura, sobre ménsulas murales y cuatro pilares columnarios, sin capitel. A los pies muestra un abovedamiento reticulado en el tramo inicial, el del coro. La nave central tiene una anchura superior en un tercio a la de las naves laterales, creándose un espacio dilatado único. Los arcos formos y fajones son apuntados, pareciendo el conjunto una obra de mediados del siglo XVI.

Otras iglesias de salón muestran columnas con capiteles de orden toscano, como es el caso de la iglesia de Santo Tomás de Arrazua, cuya nave central, más ancha que las laterales, se separa de éstas con seis pilares cilíndricos que, con los muros, sostienen bóvedas de crucería. Con ella podemos relacionar la iglesia de San Martín de Zamudio, sobrio rectángulo con corta capilla mayor plana, cuyas naves tienen cuatro tramos, algo más largo el primero, que hace de crucero, si bien todo está cubierto a la misma altura con bóvedas de crucería y arcos apuntados que apoyan en ménsulas murales y columnas toscanas. Parece que debía estar realizada en gran parte ya en 1545, según consta por una inscripción del coro, pero iban a seguir

las obras durante el resto del siglo. Un perfecto rectángulo forma la iglesia de San Vicente Mártir, de Abando (Bilbao), cuya construcción se inició en el año 1559. Los cinco tramos de sus naves tienen una estricta regularidad, reflejando una rápida fábrica. Llamen la atención sus bellos pilares columnarios sobre los que se alzan a igual altura la serie de bóvedas, con tracería uniforme, los cuales repiten la solución en los muros, donde se adosan pilares baquetonados. También se considera un destacado ejemplar puro de salón la iglesia de Rigotia, ejecutada en cantería y mampostería enalada, que emplea el orden toscano en sus bellas columnas pero que ya está cubierta con un modelo más renacentista como son las bóvedas vaídas. La iglesia de San Juan de Aulestia, en Muréllaga, es de tres naves a la misma altura, con columnas de orden toscano, pero las bóvedas aún mantienen el tipo de crucería con terceletes, si bien forman medio punto los arcos. Otro ejemplo del mismo orden es la iglesia de Amoroto.

El edificio medieval de la iglesia de Santa María, de Guernica, fue sustituido en el siglo XVI por otro más capaz con planta de salón, en el que se aprovechó el presbiterio, así como las portadas, asignándose la intervención inicial, en torno a 1516, del maestro cantero Sancho de Emparan. Sospechamos la conclusión sustancial del templo ya en el tercer cuarto de siglo, en que se realizan algunas capillas, sucediéndose más tarde otras obras complementarias. Tiene tres naves con cinco tramos, de los que el primero es más profundo, como si marcara un ámbito de crucero, y la nave central se hace algo más ancha que las laterales. Los soportes son esbeltos pilares columnarios de capitel jónico, sobre los que se lanzan las bóvedas, de tracería bastante simple pues sólo llevan nervios cruceros, salvo en la cabecera, donde añaden terceletes.

Para la iglesia de la Concepción de Elorrio se indica incluso una fecha anterior de inicio, mediados del siglo XV, pero quizás se trate de otra obra, pues el templo que hoy vemos, de planta de salón, parece posterior, de la segunda mitad del XVI. La

123. Interior de la iglesia de la Asunción.  
Rentería

124. Interior de la iglesia de Santa María de  
Oxirondo. Vergara

125. Interior de la iglesia de San Sebastián de  
Soreasu. Azpeitia

126. Interior de la iglesia de Santa María la  
Real. Deva



nave central cuadruplica en anchura a las laterales, alcanzando una gran diafanidad, pues los tres tramos son también bastante profundos. Sólo tiene una capilla, la del presbiterio, pero es muy amplia, poligonal, cuyo plano central se retranquea según es propio del momento. Las bóvedas responden a un plan unitario, de complicada tracería de combados, apoyando en delgadas columnas con capiteles corintios, como en las que están adosadas al muro. Un pequeño andito recorre el interior, por encima de los capiteles adosados, llegando desde los pies hasta el mismo presbiterio. También destaca el coro alto, sobre bóveda muy plana de casetones.

Insuficiente el primitivo templo para atender a la población que había aumentado a fines del siglo xv, se comenzó la construcción de un nuevo edificio de la iglesia de Nuestra Señora del Juncal, en Irún, en los inicios del siglo xvi, siendo colocada la primera piedra el 14 de agosto de 1508, no sin vencer antes la resistencia del gobernador militar de Fuenterrabía que estimaba perjudicial para la defensa la erección de la iglesia. Sin embargo, la construcción debió ser lenta pues aún se opinaba sobre su proceso a principios del siglo xvii, e incluso hubo nuevos intentos de destrucción de lo realizado, por razones militares, a instancias del virrey de Navarra, si bien no accedió Felipe II a su petición. Consta que hacia 1560 trabajaban aquí Domingo de Estala y Martín de Gorostiola, maestros activos antes en Berástegui y Hernani, aquél, y en Aya y Tolosa el segundo. Se conoce la intervención en 1587 y 1603 del maestro Domingo de Legarra, que también trabajó en Usúrbil. En los primeros años del siglo xvii se concluyó la iglesia, tras haber dictaminado fray Miguel de Aramburu en 1600 y 1604 sobre algunos detalles como el remate de la torre. En 1606 estaba ya terminada. La iglesia de Nuestra Señora del Juncal se concibe como templo de tres naves de igual altura, aunque la central alcanza tres tramos y las laterales sólo dos, quizás debido a circunstancias topográficas más que a que el plan inicial tuviera ya señalada la disposición de la torre late-

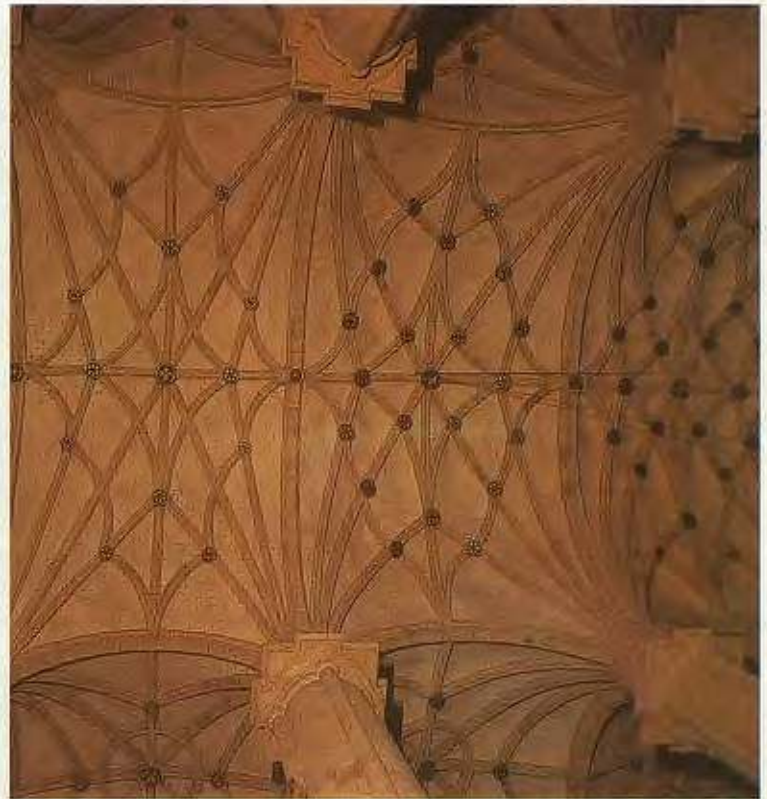


ral de los pies. El presbiterio es cuadrangular, si bien está cubierto con bóveda ochavada mediante la disposición de pechinas. La fecha temprana del planteamiento del templo hace que los soportes sigan la tradición gótica, como se refleja en los apoyos adosados a los muros, que tienen su base según el estilo medieval mientras que la separación de las naves y la parte de los pies sigue un proyecto más moderno, sin duda por haber variado el plan a lo largo del siglo XVI, decidiendo igualdad de altura y soportes columnarios, que son toscanos con basa ática. Las bóvedas eran de crucería gótica, pero sólo se conservan las del presbiterio y del coro alto, que son de crucería, con terceletes y combados.

La nueva iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Rentería se erigió mediante la progresiva transformación del templo precedente, a partir del año 1523 en que un maestro Lope forma un proyecto de transformación de la iglesia, la cual se haría comenzando por la cabecera. Parece

que no se debió materializar el comienzo de las obras hasta 1541 en que trabajan el cantero Miguel y maestro Luis. Diversos artistas intervienen sucesivamente; en 1542 y 1548 Francisco Marruquiza, en 1557 Domingo de Aranzalde, y entre 1564 y 1570 Domingo y Juanes de Aranzatruqui, que culminarían el templo pues en 1571 fue examinada la obra por el cantero de Amasa maese Juan de Aranzobi. La primera fase de construcción de este templo de Rentería corresponde al segundo cuarto del siglo XVI, en que se haría la planta y se elevarían los muros, así como parte de los soportes, donde encontramos trazas góticas, e incluso los ventanales muestran complejidad tardogótica en las tracerías, y los primeros soportes son pilares cilíndricos con baquetones adosados. Pero desde 1542 se modifica el concepto general pasando a ser un templo de igual altura en las naves y pilares columnarios de orden toscano con basa ática. Sobre ellos apoyan bóvedas de crucería con terceletes y combados.

La iglesia de Nuestra Señora la Real, en Azcoitia, fue proyectada en 1528 por el maestro Pedro de Lizarazu, con San Juan de Arteaga y Pedro de Alcega. Durante la primera etapa constructiva trabaja aquí Pascual de Arrandolaza, hasta el año 1540, procediéndose a continuación a la tasación y pago de lo obrado. Entre 1547 y 1564 prosigue los trabajos Andrés de Leturiondo, a quien se asigna la orientación más renacentista del edificio, en el que también intervino puntualmente Domingo de Imiarte en 1576, quizás para reparar los destrozos de un incendio. Si prescindimos de añadidos o cambios posteriores, vemos una planta de tres naves, la central algo más ancha, perfectamente rectangular, salvo en el único ábside, poligonal y poco profundo. La fábrica es de notable altura, estando contrarrestada por pequeños estribos exteriores de sección triangular, que coinciden por dentro con medias columnas adosadas, las cuales están acordes con los soportes de las bóvedas, consistentes en pilares columnarios. Estos descansan



en sotabase prismática y muestran basa ática y capitel toscano, sobre los que apoyan arcos de medio punto, que sostienen bóvedas rebajadas en las naves laterales, mientras en la central son cupuliformes. En la iglesia de San Pedro de Vergara se aprecia que no hubo un plan unitario y que en la progresiva ejecución del templo se acudió a modificaciones, de suerte que iniciándose por el presbiterio y concluyendo por los pies de la iglesia se ve claramente una secuencia desde soluciones más góticas a planteamientos renacentistas o de un evolucionado tardogótico. A maese Pedro de Lizarazu se deben las trazas de la capilla mayor, formadas en 1521, la cual se comenzó a ejecutar en 1527. Desde 1545 trabaja el azpeitiano Andrés de Izaguirre en el primer tramo, y continuó más tarde su labor Domingo de Guerra, siguiendo en esta parte del templo trazas del maestro Miguel de Aguirre, vecino de Régil. Una nueva etapa constructiva se inicia en el año 1569 en que el maestro Pedro de Ibarra da trazas para continuar la

fábrica, con dos nuevos tramos a igual altura, ventanas y pilares, según estilo romano. El propio proyectista fue encargado de la ejecución, siendo sustituido a su muerte por su hijo Pedro Martínez de Ibarra. Pero fueron numerosos los litigios, de modo que en 1604 se nombra a otro maestro para la obra, Juan Pérez de Aróstegui, sucedido al año siguiente por Domingo de Aróstegui. En 1607 se quiebra parte de lo obrado por Pedro de Ibarra, siendo objeto de informe por varios maestros, acordándose en 1607 hacer de nuevo los pilares según orientaciones de fray Miguel de Aramburu. Este templo de San Pedro de Vergara tiene las características generales del modelo de iglesia de salón, con tres naves a igual altura, con la central de doble anchura que las laterales, sin capillas laterales, y con un sólo ábside en la cabecera. La mitad anterior es más gótica, con planta poligonal de siete paños en el presbiterio, y pilares propios del gótico tardío, con núcleo central banquetonado y capiteles corridos, siendo sus cu-

biertas de crucería con predominio de nervios rectos. En la parte posterior ya predominan las soluciones propias de la segunda mitad del siglo XVI y principios del XVII, con pilares cilíndricos, lisos, con basa ática y capitel toscano, cubriéndose con bóvedas de crucería cuyos nervios adoptan un complejo trazado de abundantes combados.

La iglesia de San Sebastián de Soreasu, en Azpeitia, manifiesta cierta regularidad constructiva, aunque inicialmente se vio condicionada su fábrica por la reciente obra gótica de la capilla de don Martín de Zurbano, obispo de Tuy, que tuvo que respetar el nuevo edificio, en cuyos inicios trabajaba entre 1534 y 1538 el cantero Pedro de Alcega. Sin embargo, parece que la definitiva orientación renacentista parte del año 1541, en que dirige las obras Domingo de Olózaga, sustituido en 1545 por Miguel de Bolívar, ayudado por Juan Apoita, siguiendo trazas de Martín de Armendia. Desde 1563 es Pedro de Mendio-la el ejecutor, también asistido por Apoi-

ta. La nave central triplica en anchura a las laterales, que no resultan estrechas por la unificación espacial de todo el ambiente, como consecuencia de los esbeltos soportes columnarios, de orden toscano con ovas en el equino. Con arcos de medio punto se sostienen bóvedas muy renacentistas, según modelo casetonado, en retícula de nervios, que cubren también la única capilla del presbiterio. La torre de los pies condicionó la fina portada renacentista que se trazó en esvía.

Entre 1532 y 1547 se hizo la nueva iglesia de San Andrés de Eibar, interviniendo al menos Gabriel de Ubilla, que inscribió su nombre y la última fecha en la portada septentrional. Era una iglesia de tres naves, con planta rectangular y un sólo ábside, corto, de tres paños, en el Este. En la primera mitad del siglo XVII se hizo una transformación del edificio, según proyecto de Hernando de Loidi, consistente en disponer la cabecera en el lado occidental, con un amplio crucero y tres capillas en el presbiterio, cuadradas las laterales y mayor la central, con planta ochavada de cinco paños, abriéndose entonces una puerta en el lado oriental donde estaba el ábside primitivo. Así, quedó la iglesia con dos tramos en las tres naves de igual altura, de las que la central tiene una anchura que duplica a las laterales, mientras que en el crucero, de tramo más largo, se repite el módulo central en los brazos. Los soportes son elevados pilares cilíndricos con capiteles corintios, sobre los que apoyan los arcos y los nervios de las complejas bóvedas de crucería estrellada con terceletes y combados. Las obras del siglo XVII fueron ejecutadas sucesivamente por Hernando de Loidi, Miguel de Garaizábal, Diego de Eguiguren, con trazas de Juan de Aguirre, e Ignacio de Ansuola, interviniendo también el ingeniero jesuita Francisco de Isasi, que trazó los planos de las capillas y la torre-campanario.

La nueva fábrica de la iglesia de Santa Marina de Oxirondo, en Vergara, se hace fundamentalmente en el tercer cuarto del siglo. Formó los planos en 1542 Andrés de Leturiondo, quien se encargó de iniciar la obra, sucediéndole Pedro de Estiburu,

Pascual de Iturriza, Juan de Hemasabel y Gaspar de Balzola. Ya estaba concluida en 1582, en que se inician tareas de encajado de la obra, pinturas y vidrieras. Resultado de una obra realizada en un corto tiempo es la relativa regularidad del edificio y la fidelidad al modelo de salón, excepción hecha de la parte occidental, con el coro de época barroca. Tiene tres naves, la central de doble ancho que las laterales, elevándose a idéntica altura, con soportes columnarios de orden toscano, y cubiertas con bóvedas de complicada tracería. Solamente una corta capilla se abre en el centro del presbiterio.

También es muy regular la iglesia de Santa María la Real, de Deva, que en lo fundamental se transformó entre mediados del siglo y el año 1580. Parece que antes de 1554 había dado trazas y realizado ya grandes obras el maestro Juan de Aróstegui, al que siguen Juan Martínez de Arroina y Miguel de Armendia, ejecutando Pedro de Mendiola la capilla mayor entre 1575 y 1580. Lo actuado posteriormente hasta el primer tercio del XVII serán ya construcciones complementarias (sacristía, remate de la torre, etc.). Respetando parte de la fábrica precedente, como la torre y portada principal, el claustro y alguna capilla, se erige un gran templo columnario, con soportes de orden toscano separando las tres naves, la central un tercio más ancha que las laterales. Estas naves se prolongan con cuatro tramos iguales, más otro en la cabecera, casi de doble longitud, a manera de crucero. Sin embargo el presbiterio se reduce a un pequeño retranqueamiento del testero plano. Las bóvedas son de tracería de terceletes y combados. Incendiado el antiguo edificio, la iglesia de Santa María de Tolosa es construida según el proyecto realizado por el activo maestro Pedro de Lizarazu en 1548. Por varias interrupciones no se acabaría hasta principios del siglo siguiente, interviniendo en su ejecución los maestros Pedro de Echaburu, Martín de Aguirre, Pedro de Mendiola y Román de Eizaguirre, así como Francisco de Landa y Pedro de Zaldúa, que trabajan en su última fase importante desde 1612. La planta es estrictamen-

te rectangular, salvo el pequeño ábside, estando libre de capillas laterales pues los muros tan sólo se refuerzan con pequeños contrafuertes exteriores correspondidos interiormente por pilastras. La nave central casi duplica en anchura a las laterales, de las que se separa con esbeltas columnas de orden toscano. Las bóvedas, a igual altura, tienen terceletes y combado circular en torno al centro.

Al último tercio del siglo XVI corresponde la fábrica renacentista de la iglesia de Santa María de la Asunción, en Segura. Se conservó la cabecera gótica del siglo XIV, añadiendo una planta rectangular con tres naves, la central un tercio más ancha, que se prolongan en cuatro tramos. Carece de capillas laterales, siendo contrarrestado el muro con pequeños estribos. Los soportes son columnarios, de orden toscano, aunque los dos primeros de cada lado conservan un fino baquetón adosado en el lugar correspondiente a los arcos formeros y fajones, quizás como consecuencia de un plan primitivo que disponía naves a distinta altura. Este modelo, con bóvedas ya elevadas al mismo nivel, debió ser idea del maestro de la catedral burgalesa, Juan de Vallejo, al que se llamó para opinar sobre el proyecto de obra, en 1564, siendo ejecutada por Domingo de Erestaburu y Martín de Armentia, quienes lo concluyeron hacia 1590.

Tardío fue el comienzo de la iglesia de la Asunción de Zumárraga, que no tuvo lugar hasta 1575 aproximadamente, con intervención de San Joan de Altuna y Santuru de Arezti, a cuya muerte reanudó la obra en 1596 el maestro Juan de Aguirre, según proyecto de Miguel de Altuna. Interrumpidos otra vez los trabajos son reemplazados en 1610 por Martín de Basagoitia, sin que se sepa si fue él quien concluyó el templo, del que aún faltaban varios pilares en aquel momento. Se trata de un buen ejemplo de iglesia columnaria, con tres naves de cuatro tramos, y una sola capilla en la cabecera, que es muy pequeña, de planta triangular. No tiene capillas laterales, estando contrarrestada por contrafuertes exteriores, y se eleva con bóvedas a la misma altura, con crucerías



131. Interior de la iglesia de San Miguel.  
Idiazábal



132. Interior de la iglesia de la Asunción.  
Zumárraga



de terceletes y combados circulares y elípticos, sobre pilares columnarios, de orden toscano con ovas en el equino.

No tenemos documentación de la fábrica de la iglesia de San Miguel, en Idiazábal, pero su morfología nos permite relacionarla con otros ejemplos vascos. En la cabecera se conserva una profunda capilla mayor gótica, del templo precedente. A fines del siglo XVI y principios del XVII se amplió con tres naves de igual altura, con tres tramos, y contrarrestos exteriores, disponiendo en el interior de pilares columnarios de orden toscano y medias columnas adosadas, sobre los que apoyan las bóvedas, de trazado semejante a las de la iglesia de Zumárraga, fechables también ya en el siglo XVII.

Ejemplo más claro de la persistencia del modelo renacentista de planta de salón es el de la iglesia de Santa María de Gatica, ya desaparecida, que tenía tres naves, con pilares columnarios de orden toscano y se cubría con bóvedas semiesféricas, la cual había sido construida a partir de 1708, siguiendo los ejemplos precedentes.

### Arquitectura civil

Fuera del ámbito religioso también hay una gran actividad constructiva, si bien no alcanza la densidad señalada. Aparte de las obras de carácter militar, consolidación de fortalezas o nueva erección de fuertes, como ocurre en los ejemplos destacados del Castillo de la Mota, de San Sebastián, o el Palacio de Carlos V de Fuenterrabía, hay numerosas obras de tipo civil, tanto públicas como privadas.

En este siglo se inicia la construcción de varios edificios municipales, como el desaparecido Ayuntamiento de Bilbao, o el transformado parcialmente de Laguardia. Pero la obra civil más notable es la Universidad de Oñate, que fundó don Rodrigo de Mercado y Zuazola, destacado personaje que sirvió a la Corona y a la Iglesia en puestos tan singulares como los de consejero de su Majestad, virrey de Navarra, presidente de la Chancillería de Granada, obispo de Mallorca y Ávila, etc. Sintién-



dose hombre renacentista, dedicado a las letras, manifestó en 1534 el deseo de crear en su patria una Universidad destinada a la formación de letrados, para lo cual erigió el edificio correspondiente, en el que se impartió la docencia ya en 1548. La ejecución corrió a cargo del cantero Domingo de Guerra, pero se desconoce el maestro que la proyectó apuntándose la posibilidad de que fueran Diego de Siloe o Rodrigo Gil de Hontañón, mas sólo por constar que tuvieron relación con las obras de la iglesia de San Miguel de Oñate. Se organiza el espacio con cuatro cruías en torno a un patio rectangular. Construido con mampostería y sillería en vanos y esquinazos, su exterior es de gran sobriedad, destacando la fachada principal, que se ordena como masa horizontal flanqueada por dos cuerpos extremos más elevados, al modo de los torreones que dan porte señorial a edificios singulares del momento, como en León, Salamanca o Valladolid. Precisamente con el Colegio Santa Cruz de esta ciudad se suele relacionar el de Oñate, pues responde a parecidos conceptos y disposición general, siendo probable que el obispo Mercado, que estaba entonces en Valladolid, pidiera al proyectista algo semejante al edificio de Santa Cruz. Como en éste, la Universidad de Oñate dispone la Capilla a la derecha de la entrada, y el claustro se organiza con dos pisos de arcos de medio punto, con medallones en las enjutas. La escalera, de tipo claustral, se cubre con interesante artesanado. Pero si es sobrio el edificio, su exterior llama la atención por la escultura que realiza Picart en la fachada central y en los contrafuertes, cuya calidad debía ser, según el comitente, como en el Colegio Santa Cruz de Valladolid; allí, como después indicaremos, se ilustra a la Universidad como Casa de la Virtud. Abundantes son los palacios que la nobleza erige en distintas localidades del País durante el Renacimiento. Son los mismos personajes encumbrados en los oficios y la administración o la milicia, que levantan en su tierra un palacio, y una capilla funeraria en los templos. Algunos llegan a tener gran importancia artística, como es

135. *Techumbre de la escalera. Universidad de Oñate*

137. *Fachada del palacio Escoriaza Esquivel. Vitoria*



136. *Fachada del palacio de los Lazarraga. Zaldueño*

138. *Palacio de los Narros. Zarauz*



el caso del palacio Escoriaza-Esquível, en Vitoria, que se construye entre 1530 y 1541 para don Fernando López de Escoriaza, médico de los reyes de Inglaterra y de Carlos V, y su esposa doña Victoria de Anda y Esquível. Se trata de un palacio de tipo castellano, habiéndose apuntado ciertas coincidencias con el Colegio de los Irlandeses de Salamanca, proyectado por Juan de Álava y Diego de Siloe, por lo que bien éstos o su colaborador fray Martín de Santiago, todos ellos vinculados con estas tierras, pudieron intervenir en la concepción del palacio vitoriano. Abunda en esta misma línea el profundo sentido humanístico que manifiesta la propia portada, cuyo programa simbólico sólo pudo realizarse en un ambiente cultivado. Lo más notable de su exterior radica en la disposición de una gran cadena en el remate, bajo el alero, como en el Hospital de Santiago de Compostela. La puerta, adintelada, tiene encima una serie de labores escultóricas de cuidada factura expresiva, con que se representan los blasones y bustos del matrimonio constructor del palacio, cuyas iniciales se destacan en una cartela, indicándolo: F.V.C. Estos relieves donde aparecen Hércules y Teseo, y culminan con la Prudencia, son una valoración social de la virtud en el noble. En el interior hay un patio de dos plantas, la inferior con arcos de medio punto y medallones en las enjutas, y la superior con carpaneles amplios.

Algo anteriores son otros palacios vitorianos, como el que erige don Juan López de Arrieta, llamado Palacio de Bendaña, al transformar hacia 1525 el edificio medieval con un patio del primer Renacimiento, o el palacio de Montehermoso (o de los Aguirre-Zuazo, hoy sede del obispado), que se encuentra bastante alterado, el cual hizo hacia 1525 el consejero regio don Ortuño Ibáñez de Aguirre. El palacio de Salinas o de Villasuso se levanta entre 1528 y 1542 para el embajador imperial don Martín de Salinas, con una organización algo irregular y una fachada con puerta adintelada sobre la que destaca un gran blasón.

También se hacen nobles construcciones



en el medio rural, como por ejemplo el palacio de los Lazarraga, en Zaldueño, erigido a fines de siglo por el conde de Villafranca don Juan López de Lazarraga, que se concibe en sencillos volúmenes. Aparte de un mirador y un pequeño patio, en los que se emplean columnas clásicas, interesa destacar la fachada principal, en la que sobre la puerta adintelada, flanqueada por columnas jónicas pareadas, se coloca un enorme blasón, entre columnas corintias de fuste entorchado y sendas esculturas gigantescas de guerreros que dan escolta. Una serie de grisallas con motivos véterotestamentarios característicos de aquella época ilustran algunos muros interiores. En Zarauz se construyó, a partir de 1536, el palacio de Narros, de don Juan Ortiz de Zarauz y Gamboa, en cuyos ángulos aparecen escaragüaitas, que simbolizan el recuerdo jurisdiccional y bélico, el cual sería ampliado siglos después con otros cuerpos laterales. Lo mismo vemos en el palacio Ozaeta, en Vergara, levantado entre 1549 y 1553 por don Beltrán López de Gallaiztegui, según modelo característico de los espacios rurales, con núcleo compacto, sin patio, abierto al exterior. También en «Torrekua», elevada en Elgoibar por el capitán don Ascensio de Alzola en el último tercio del siglo, disponiéndose un escudo doblado en la esquina, con la fecha de 1604.

Otros edificios de carácter doméstico con cierta notoriedad arquitectónica se levantan en poblaciones como Vitoria, cual la casa de Álava-Esquível y otras más. O en Salvatierra, cuya calle mayor muestra singulares ejemplos, de los que destacamos los que erigen, años después del incendio general de la villa en 1564, don Martín Ruiz de Luzuriaga, don Juan Fernández de Vicuña y don Juan García de Zuazo, cuyos blasones ostentan, destacando en las últimas unos balcones de esquina, que resultan quizás retorno de tipos originales o de modelos difundidos en algunas otras zonas del territorio del reino castellano. En Laguardia sirve de ejemplo la casa de Tejada. En Azpeitia está la casa llamada Palacio de Anchieta, construida por el famoso músico de la corte de los Reyes

Católicos Juan de Anchieta, cuyo edificio sería levantado a principios del siglo, destacando la fachada, con cuerpo inferior pétreo y los superiores con labores en ladrillo de gusto mudéjar, quizás relacionadas con lo aragonés. De parecida factura es el edificio original, incluido después en el complejo del Santuario de Loyola, de la casa solariega de la familia de San Ignacio, así como la fachada de la Casa Altuna de Azpeitia.

En otros casos las casas resultan de la transformación de una torre medieval desmochada, como la Casa de Legazpi, en Zumárraga, donde naciera el conquistador de Filipinas, que fue ampliada en el siglo XVI, con ladrillo y entramado de madera, incorporando un escudo flanqueado por columnas. También se modifica ahora la casa-torre de Muncharaz, en Abadiano, o la torre de Murga, la de Arceniega, etc. Otros muchos ejemplos más se podría añadir, como el palacio de Laviano, en Ermua, de los condes de Peñafloreda, o el de Garaticoia, en Garay, levantado en 1574 por don Juan de Garay y su hijo Lope de Garay, reflejo del porte noble con que se transforman algunos caseríos antiguos.

## ESCUPTURA

Junto a la arquitectura, destaca el siglo XVI vasco por el notable desarrollo que alcanza la escultura, campo en el que no sólo fue receptiva de soluciones plásticas foráneas, sino que en determinados momentos llega a formar una auténtica escuela con personalidad, como se produce en el último tercio de la centuria. De acuerdo con lo que ocurre en el resto de la península, cabe advertir una evolución de la escultura, distinguiéndose claramente dos períodos. En el primero se introduce el Renacimiento, en coexistencia inicial con la tradición gótica, alcanzando durante los dos primeros tercios del siglo XVI un proceso de identificación con un naturalismo expresivo, para definir en el último tercio del siglo, en la segunda etapa, un sobrio y fuerte manierismo clasicista que denominamos «romanismo», el cual

alentará hasta los decenios iniciales del siglo XVII.

## Del plateresco al expresivismo prerromanista

Los primeros decenios del siglo XVI son aún de vida gótica en la plástica escultórica de suerte que se importan obras flamencas de tradición medieval, al tiempo que se va introduciendo el nuevo lenguaje renacentista, el cual viene fundamentalmente por la influencia castellana, en concreto burgalesa, así como de la Rioja. No obstante, no hay que olvidar que uno de los caminos por los que penetran las novedades al foco de Burgos es a través de la comunicación del País Vasco, lo que determinaría que también directamente llegaran noticias europeas de la renovación escultórica, tanto por la importación de obras ya renacentistas, como por la presencia de artistas extranjeros trabajando aquí. Así, conviene recordar el ejemplo del retablo del Dulce Nombre, en la catedral de Vitoria, traído de Amberes por el embajador don Juan Alonso de Gámiz, obra ya claramente nueva, con arquitectura y decoración renacentista y unos pequeños relieves característicos de la producción flamenca.

Del mismo modo, la presencia de artistas franceses o flamencos será constante en la primera etapa, incluso desde los inicios del siglo, como se ve por la actuación del escultor Juan de París, que con su yerno Antonio Pigmel hace el retablo de San Martín en la capilla del obispo don Martín de Zurbano, en la iglesia de San Sebastián de Soreasu, en Azpeitia, asentado en 1521, donde se aprecia en la iconografía de Sibilas y en su factura realista la novedad renacentista.

Sin embargo, el decorativismo plateresco, con columnas abalaustradas y motivos de grutescos, penetra con más frecuencia por influjo castellano, o por importación de sus obras. Así ocurre, por ejemplo en el Monasterio de Bidaurreta, de Oñate, en fechas también tempranas, cuyo retablo de la Sala Capitular fue encargado a un

142. Imágenes del retablo de la capilla de San Martín. Iglesia de San Sebastián de Soreasu. Azpeitia



143. Retablo de la sala capitular del monasterio de Bidaurreta. Oñate



144. Sepulcro de don Martín Zurbano. Iglesia de San Sebastián de Soreasu. Azpeitia



145. Portada del convento de la Santa Cruz.  
Vitoria

146. Sepulcro de don Rodrigo de Mercado.  
Iglesia de San Miguel. Oñate

taller burgalés, en el segundo decenio, por el fundador del convento don Juan López de Lazarraga; es una obra característica del decorativismo inicial de los talleres burgaleses, pero su plástica no es de gran calidad, si bien hay que destacar la iconografía de los relieves de la Creación y de la caída de Adán y Eva, Expulsión del Paraíso y trabajo de Adán y Eva.

El desarrollo constructivo que tiene lugar tanto en templos como en edificios civiles, determina que durante este tiempo se ejecuten muchas obras de escultura monumental, que acude a veces al repertorio de grabados italianos o flamencos difundidos por la imprenta, como se ve en el coro de Santa María de Salvatierra, realizado por Simón Pérez de Arego y su hijo Pedro a partir de 1530, o las portadas de Ozaeta, Moreda, etc., o la del convento de Santa Cruz de Vitoria, en la que destaca el notable relieve de Cristo con la cruz a cuestas. El mismo decorativismo se aprecia en sepulcros de arcosolio, como los que hay en las iglesias vitorianas, sin duda de influencia burgalesa, pero pronto se desarrolla la plástica funeraria, continuando la tradición medieval de disponer los bultos del difunto, en muchos casos yacentes, como en los ejemplos tardíos de los Idiáquez, en San Telmo de San Sebastián, o el del inquisidor Martín Sáez de Ibarra, en Elgueta. Pero el género funerario inicia aquí en fechas tempranas el modelo del orante, que se generaliza a fines de siglo, pues en el sepulcro de don Martín de Zurbano, en Azpeitia, encargado en 1520, ya se le efigia arrodillado en actitud de oración. Mas la mayoría de los esfuerzos escultóricos se emplea en el género de los retablos, cuya arquitectura evoluciona desde el gusto ornamental de los grutescos en pilastras y las columnas abalaustradas, hacia una mayor claridad estructural de columnas clásicas con tercio inferior tallado, que se acaba imponiendo a mediados de siglo. En ocasiones están documentados, pero aún quedan ejemplos notables cuyo autor se desconoce, como en los de San Vicente de Arana, Obécuri, Aberásturi, etcétera. Entre los escultores de este período se distinguen algunos muy notables cuya in-



tervención es ocasional —prácticamente se trata casi de una importación de sus obras—, pero tienen interés por la influencia que pudieron ejercer. Un grupo de escultores está constituido por extranjeros que se asientan en el País Vasco, aportando una expresividad flamenca. Otros, en fin, son una serie de artistas del país, que trabajan con los anteriores estableciendo unas fecundas relaciones que evolucionan hacia el romanismo posterior.

Sobresale entre las obras del primer renacimiento el sepulcro del obispo don Rodrigo Mercado de Zuazola, en la capilla de la Piedad, de la iglesia parroquial de Oñate, obra del escultor Diego de Siloe. No está documentada expresamente su autoría, pero se coincide en asignarla a este gran genio del Renacimiento hispánico, burgalés que a la sazón residía en Granada dedicándose a encargos destacados. Debíó contratar esta obra don Rodrigo Mercado hacia el año 1529, estando como Presidente de la Real Chancillería granadina, y se estima su conclusión en fecha no posterior a 1532, cuando manifiesta el obispo que no podía contribuir a los gastos del Emperador porque había realizado su capilla en Oñate, en la que sólo faltaba el retablo y la reja. Por otro lado, está ejecutado este mausoleo en mármol de las canteras de Macael, en la sierra almeriense de Filabres, y consta una referencia a la presencia de Siloe en Oñate, como testimonio el cantero Pedro de Lizarazu, quien hace alusión al «señor maese Siloe» en sus escritos al prelado a propósito de la construcción del claustro que aquél llevaba a cabo en la iglesia. Finalmente, está el propio arte del monumento, que no deja lugar a dudas acerca del cincel del gran escultor de nuestro Renacimiento, al que encargaron por aquellas fechas obras importantes tanto los monarcas como los más destacados prelados y cabildos catedralicios.

El monumento sepulcral de don Rodrigo de Mercado es de tipo arcosolio, en el muro izquierdo de su capilla funeraria. Desarrolla una gran riqueza iconográfica en la amplia arquitectura que rodea al arco donde se efigia al obispo, orante como el

147. Retablo de la capilla de la Piedad.  
Iglesia de San Miguel. Oñate



familiar que le sigue, acompañado por una figura femenina en pie, quizás alegoría de la Justicia —referencia a la Presidencia de la Chancillería—. En las enjutas hay un fino relieve de Adán y Eva, y a los lados se superponen hornacinas, con venera de charnela arriba típica del maestro, que alojan figuras de Evangelistas y Santos, rematando el conjunto con la Virgen y Dios Padre. En las columnas corintias del monumento se cubre el fuste con motivos de grutescos conocidos en las obras coetáneas del artista, que se inspira en fuentes grabadas.

Aunque por su desarrollo haya participación de taller, no cabe duda de que está presente también la mano de Diego de

Siloe, quien aporta detalles cualificados de delicadeza y bella idealización clásica asimiladas en su etapa italiana. La presencia en el País Vasco de esta obra, en época temprana del Renacimiento, no dejaría de ejercer cierto ascendiente en los artistas que trabajaron durante los siguientes decenios.

Otra aportación foránea se produce a continuación en la escultura del País, precisamente en la misma capilla de la Piedad, de la parroquial de San Miguel de Oñate, pero esta vez por la vía del expresivismo vinculado a los discípulos de Alonso Berruguete, concretamente de Gaspar de Tordesillas. En 1533 dispuso don Rodrigo Mercado de fondos para la construc-

148. Portada de la iglesia de San Antón.  
Bilbao



ción del retablo y reja en su capilla oñacina, siendo entonces ya obispo de Ávila, con residencia en Valladolid, por lo que no extraña que encargara aquél al escultor Tordesillas, seguidor de su maestro Berruguete en el expresivismo y aficionado al minucioso decorativismo plateresco, aspecto que le singularizaba en Castilla. A él corresponde quizás la traza de la obra y su detallada labor ornamental de grutescos en columnas y frisos, así como algunas labores de relieves. La obra se hizo en Oñate, en la casa del entallador Juan de Olazarán, que trabajó en ella, junto con los escultores Martín de Iragorri, Andrés de Mendiguren y Juan de Ayala, a los que se deberá gran parte de la labor de talla e



imaginería, concluida en 1536. Se trata de un retablo articulado en tres cuerpos y tres calles, con predominio visual de las columnas abalaustradas y los motivos de grutescos, cuya iconografía se dedica a la Virgen, efigiándose la Piedad en el centro, sobre la que está la Asunción y la Venida del Espíritu Santo, en los laterales escenas de la vida de la Virgen, más las imágenes de San Sebastián y San Roque, patronos de la villa de Oñate, y en el banco pasajes de la Pasión. Plásticamente es una obra plenamente renacentista, en la que cabe advertir una gran expresividad a la que no será ajena la vena berruguetesca de Torde-sillas, que influiría de algún modo en los ejecutores vascos, los cuales por otra parte unirían a ello la tradición hispanoflamenca y su relación con artistas europeos, de componente también expresivo, que venían trabajando en varias poblaciones, evolucionando posteriormente hacia un progresivo naturalismo, como se ve en las obras que estos artistas harían después. Tal es el ejemplo vecino del púlpito de

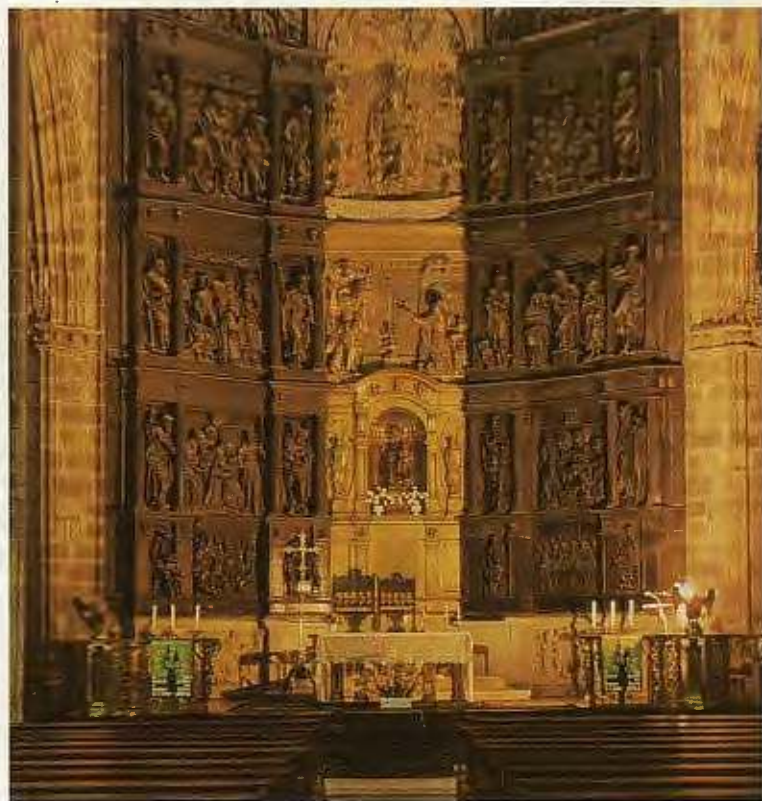
esta iglesia de San Miguel, realizado por el propio Martín de Iragorri en 1568, donde emplea columnas clásicas y telamones, incorporando las veneras siloescas, o mejor la fecunda trayectoria de Juan de Aylla.

Una tercera aportación foránea se produce al final de este período a través del retablo que hizo Roque Balduque para la iglesia de Santa María de Guernica, el desaparecido retablo de la Concepción, que le encargó el guerniqués Pedro de Morga, receptor de la Inquisición en Sevilla, quien a la muerte de aquél encomendó su conclusión al escultor Juan Giralte. Esta obra, ejecutada en Sevilla, respondía a los modelos balduquinos de cuerpo único con tres calles, separadas por columnas de tercio inferior tallado y anillos en el superior. También le corresponde al primero la Virgen, que sigue tipos conservados del artista, de fina idealización, mientras que los relieves de la Anunciación y de Dios Padre, así como las imágenes laterales de San Pedro y San Gregorio resultan de ma-

yor sequedad, como corresponde a la diferente manera de Juan Giralte. No parece que esta obra del flamenco Bolduque haya tenido especial repercusión, pues el componente expresivo flamenco había alcanzado ya gran raigambre en el País Vasco.

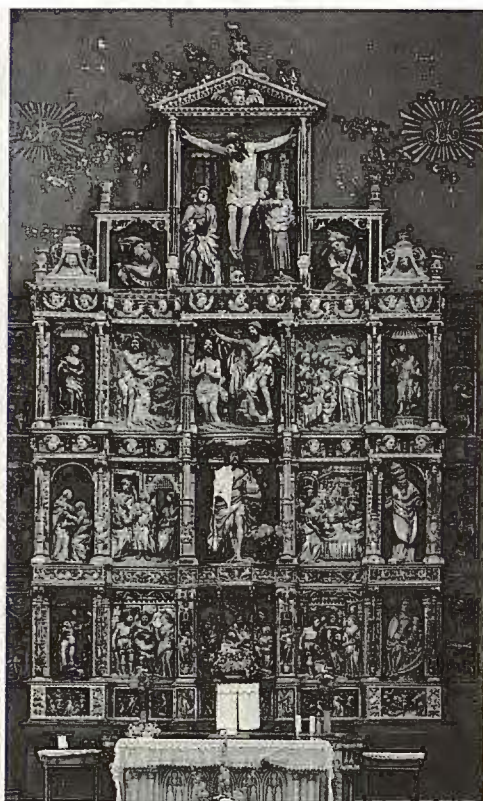
En efecto, las relaciones comerciales y circunstancias históricas y geográficas determinaron desde la Edad Media estrechos contactos con el arte europeo. A las numerosas importaciones de obras correspondientes al final de la Edad Media e inicios del Renacimiento se suma ahora la venida de artistas que encuentran en el País Vasco —también, en diferente medida, en otras regiones— lugar apto para el desarrollo de sus actividades escultóricas, en las que se renueva el componente expresivo que no repugna a la sensibilidad religiosa hispánica.

Entre estos artistas extranjeros sobresale ampliamente por su cualificada fecundidad en numerosos puntos del País Vasco la familia de los Beaugrant, que constituyen



un amplio taller donde asocian diversos colaboradores. En unos casos se trata de extranjeros también, como Cornelis de Amberes o Hans Bolduch, pero otros son de la tierra como Ochoa de Murueta, Juan de Ayala, Juan de Imberto o Andrés de Araoz. Dado el conocido sistema de trabajo en talleres colectivos, resulta difícil distinguir la autoría individual de cada uno de los artífices de la familia. Su arte supone una gran aportación a la expresividad del renacimiento hispánico del segundo tercio del siglo desde unas fuentes que matizan los ecos italianos con el profundo sentimiento flamenco tan afín a lo nuestro, de donde su éxito popular cristiano. De Guiot de Beaugrant se conoce la actividad que desarrollaba en Flandes un decenio antes de aparecer en Bilbao dando trazas, en 1533, para el retablo mayor de la iglesia de Santiago. Aquí se inician sus actividades polifacéticas como mercader de obras de arte importadas de su tierra, tareas de ingeniería (suministro de aguas, fuentes o navegabilidad de la ría, para Bilbao y Portugaleta), obras arquitectónicas, y sobre todo como jefe de un amplio taller y como escultor, en lo que se caracterizará por la agitación gestual y la animación compositiva de las figuras. Su hermano Juan de Beaugrant colaboró en su taller, pero pronto se relacionó con el círculo de Damián Forment, asentándose en Santo Domingo de la Calzada, donde trabajó en compañía de su suegro Naturera Borgoñón y su cuñado Francisco Pillar, mostrando en consecuencia una mayor idealización y blandura de modelado. Mateo de Beaugrant, aparte de su intervención en obras familiares, actuó también con el entallador Miguel de Lezcano, siguiendo la emoción de su tío Guiot pero expresada con cierta contención de formas blandas.

Entre las obras del taller de los Beaugrant se cuentan portadas pétreas, como la de San Antón de Bilbao, trazada por Juan de Garita en 1544, y realizada entre 1546 y 1548 por Guiot de Beaugrant y el entallador Ochoa de Murueta, o la de Santa María de Portugaleta, ejecutada por los mismos entre 1545 y 1549, según traza del



propio Garita. Resultan ambas muy semejantes, con arco carpanel en el vano, flanqueado por hornacinas con columnas de tercio inferior tallado, e ilustradas con decoración de grutescos y medallones simbólicos.

La primera intervención conocida de Guiot de Beaugrant es la de las trazas del retablo mayor de Santiago, en Bilbao, de 1533, proyecto que se modificó algo en 1535 y en 1543. El dibujo muestra su concepción en tres paños, con gran caja en el central, sustentado con columnas abalaustradas, de las que pronto prescindiría. Aunque ha desaparecido este retablo, se conservan algunas tallas, como son los Padres de la Iglesia o la cabeza de Santiago correspondiente al grupo principal, donde se le representaba como «Matamoros», mostrando el estilo de aquellos años (1535-1545) en que afirma un profundo naturalismo expresivo y correcto, así como la sugestión emotiva. Estas notas se observan en otra obra de Guiot de Beaugrant de la misma catedral bilbaína, el «Cristo del Amor». En torno a la gubia de Guiot se encuentra el retablo de Santa Catalina, en la iglesia de San Pedro de Deusto, donde la imagería se agita formalmente según es característico del maestro, dentro de un seguro naturalismo, pudiendo destacar la representación de la Piedad, tema muy reiterado entre las obras de este taller, como en el ejemplo de la iglesia de San Nicolás, de Izurza.

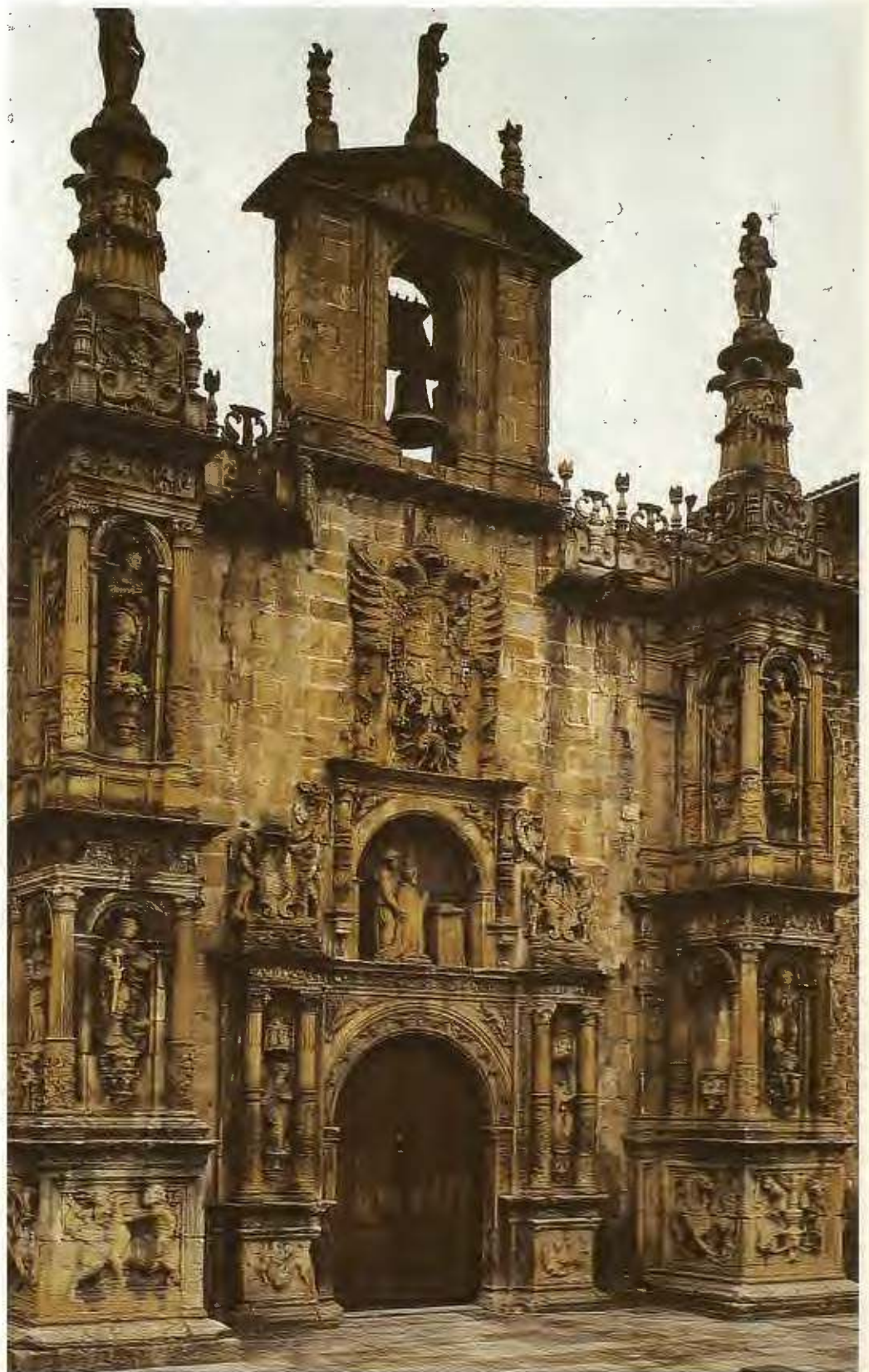
Hacia 1540 debió encargarse a Guiot de Beaugrant el sepulcro del abad don Diego de Yrusta para la Colegiata de Cenarruza, así como el retablo de su capilla funeraria, erigida en 1531. El sepulcro, dentro de arcosolio, consta del bulto orante del abad, acompañado por su patrono Santiago, ambos en madera policromada, tratados con un acusado realismo, singularmente el rostro del Abad. El retablo es sólo un gran relieve enmarcado por columnas clásicas de tercio inferior tallado, representando el Planto ante Cristo muerto, donde San Juan y María Magdalena acompañan a la Virgen, que sostiene a su Hijo, en composición tomada de algún grabado que resulta de agitada emotividad

acentuada por las actitudes, los gestos y el tratamiento animado de los paños.

Al final de su vida ejecutaría Guiot de Beaugrant dos notables retablos. Se le atribuye el retablo de Cristo, en la capilla de don Juan de Urrutia, de San Severino de Valmaseda. Sobre dos columnas, un arco achaflanado, donde aparece entre nubes Dios Padre, cobija el grupo del Calvario, con la Virgen y San Juan; a sus lados, imágenes de San Pedro y San Andrés, dedicándose el banco a escenas de la Pasión y la Resurrección. El tratamiento está dentro de la línea de ascendente flamenco, con delicadeza y expresividad, que coincide con la manera de los Beaugrant.

Sí que está bien documentado el retablo mayor de la iglesia de la Asunción, en Elvillar, donde trabajan desde algo antes de 1548 Juan y Mateo junto a Guiot de Beaugrant hasta 1548, en que fallece este último, sucediéndole entonces Andrés de Araoz, con un taller en el que sabemos expresamente que interviene su hijo Juan de Araoz, hasta finalizar la obra en 1559, con la excepción del sagrario que es ejecutado en 1553 por Mateo de Beaugrant. Parece que corresponden a los Beaugrant el banco y primer cuerpo, con la Asunción, Anunciación y Padres de la Iglesia, aparte del sagrario. Aun con las diferencias personales de cada uno de ellos, representa uno de los más destacados ejemplos de este taller alcanzando su naturalismo expresivo gran fuerza en la imaginería y en los relieves de Dios Padre y del Ángel de la Anunciación.

Hay otras obras en que interviene con personalidad Juan de Beaugrant o se asignan a su gubia. Así es el caso del banco del retablo de la iglesia de la Asunción de Marquina-Xemein, con el que se elevó el retablo plateresco realizado años antes por Juan de Ayala. También se le atribuye el relieve de la Piedad de la ermita de San Juan Bautista de Amalloa (Marquina), y el retablo de la Piedad, en la iglesia de San Antón de Bilbao, donde manifiesta su gusto más idealizado en la talla. Se conoce la intervención decisiva de Juan de Beaugrant en el retablo mayor de la iglesia de Santa María, de Portugalete, obra realiza-





da aproximadamente entre 1540 y 1555 en colaboración con Juan de Angulo, ejecutando la arquitectura Juan Imberto. Es un retablo de organización parecida a la de Elvillar, aunque con un cuerpo más, debiéndose su ausencia de decoración quizás a reformas posteriores. Los relieves de la parte izquierda deben pertenecer a Juan de Angulo pues muestran menor fuerza, mientras que en el resto manifiesta Juan de Beaugrant su calidad plástica en la idealización y blandura de superficies así como en la angustia coincidente con lo juniano que ofrecen las figuras de los intercolumnios. Dentro de la misma iglesia de Portugaleta se asigna a Juan de Beaugrant el relieve de la Adoración de los Magos, con Dios Padre en el remate de medio punto, en el que el naturalismo expresivo y la belleza recuerdan a Siloe en la Sagrada Familia y a Juni en uno de los Magos. También se considera suyo el Cristo de la iglesia de los Santos Juanes, de Bilbao. Otros ejemplos más se podría añadir a las obras de los Beaugrant, como el retablo de la Piedad de Olarte, en Orozco, y es-

pecialmente los bien conocidos que hace por tierras riojanas, los retablos de Abalos, San Vicente de la Sonsierra, Cañas y Ochánduri.

Muchos artistas extranjeros actúan también durante el segundo tercio del siglo XVI, como es el caso de Arnao de Bruselas que trabaja en el valle del Ebro, inicialmente junto a los Beaugrant y los Araoz, para dirigir pasada la mitad del siglo su propio taller, con el que interviene en Alberite, Logroño, Aldeanueva de Ebro, Zaragoza, etc. Es probable que haya participado en las obras alavesas de los Beaugrant y los Araoz. Desde luego sabemos que en 1550 se le encarga un retablo para Laguardia, atribuyéndosele la imagen de Santa Coloma en Angostina, que se caracteriza por una serena belleza de gran corrección. También en la Rioja trabaja a mediados de siglo el modesto entallador Esteban Bertín de París, donde hace en torno a 1558 las sobrias sillerías corales de San Juan de Laguardia, donde también interviene Nicolás van Haorlem, y de Elciego, en la que colabora Martín de Otálora. Más

tarde aparece en la iglesia de Lagrán, para la que Martín de Otálora hará durante el último tercio del siglo un discreto retablo romanista.

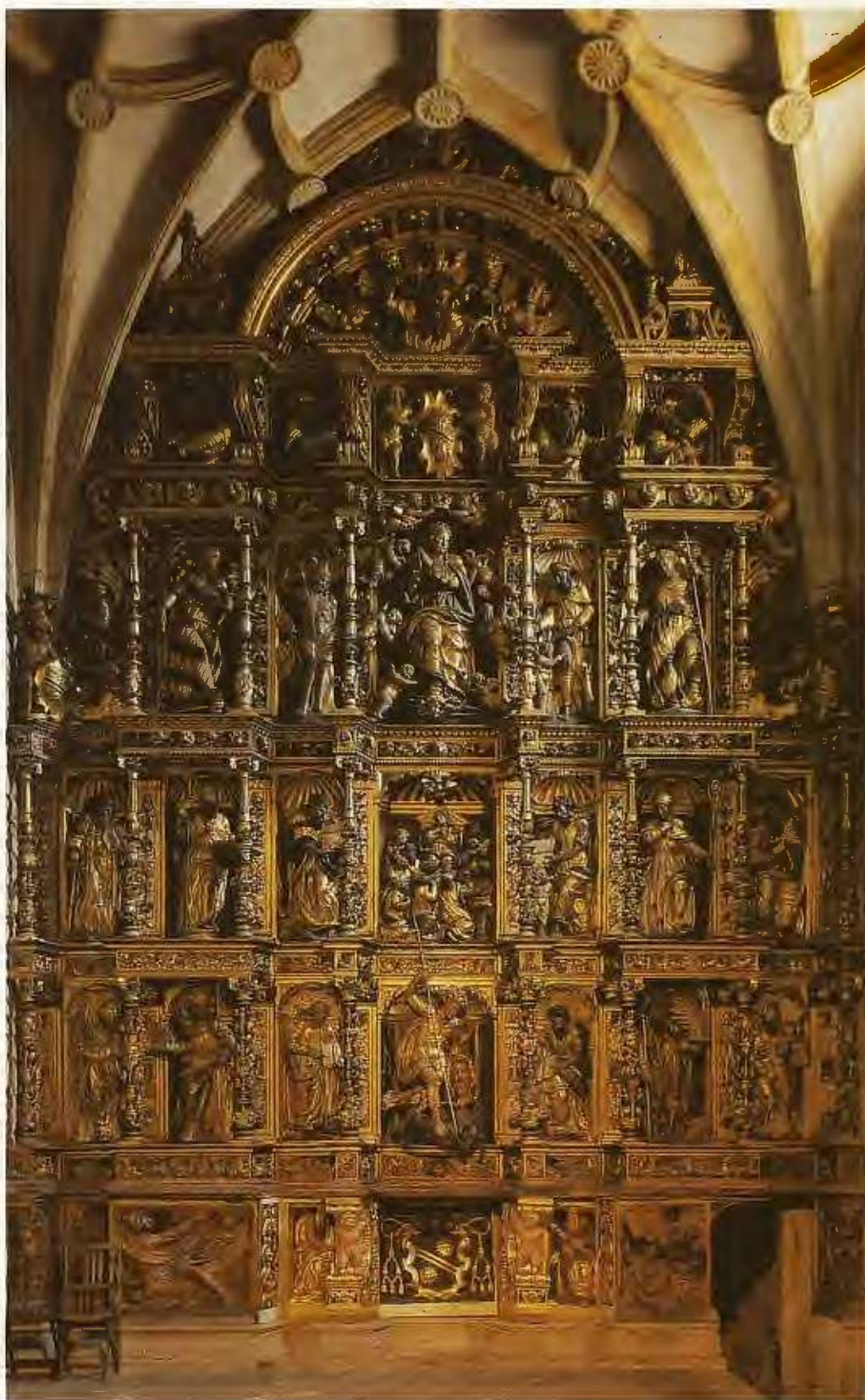
Entre los artistas que actúan en la Llanada también hay foráneos, como es el caso de Pedro de Bruges, que vive en Salvatierra en 1540, el cual será el mismo que el Pedro Borges que hace las trazas y obra del retablo mayor de la parroquia de Arriola, que fue examinado en 1448 por los escultores Andrés de Araoz y Felipe de Borgoña, lo cual nos indica en qué círculos artísticos se movía. Es un retablo de clara ordenación arquitectónica, de cinco calles y tres cuerpos más remate, con columnas de tercio inferior tallado, dedicado a la Virgen, cuya vida es ilustrada en relieves tratados con poca soltura, mientras que en las imágenes de Padres de la Iglesia y de Santas logra cierta efectividad compositiva mediante el recurso al contraposto y la animación de las actitudes, dentro de las soluciones propias de los eclécticos de mediados de siglo y de la expresividad del círculo de Andrés de Araoz.

En cuanto al citado Felipe de Borgoña, sabemos que trabajó en Elgóibar y en Oñate, en cuya Torre de Urain residió mientras hacía obras para la zona. Se supone que colaboró con su paisano Picart en las tareas de la Universidad, realizando en 1555 el retablo de la ermita de San Andrés del barrio de Murgia, en Oñate. Personalidad muy sugestiva es la de Pierres Durán Picart o Pierres Picart, cuya presencia en el País está atestiguada a lo largo de cincuenta años. No se le debe confundir con otros artistas homónimos de origen francés que trabajan en España por la misma época, de los que el más próximo es el que actúa en Burgos, casado con una hija de Juan de Langres. Era frecuente añadir al nombre propio la referencia a su origen (Picart), como vemos en nuestra artista, que casi nunca emplea su apellido Durán. Así ocurre también con el entallador de Salvatierra Juan Picart o Picardo citado entre 1557 y 1563. Casado con Catalina de Elorduy, Pierres Picart vivió gran parte de su vida en Oñate, salvo estancias en distintos puntos de Gui-

púzcoa, Álava y Navarra para los que trabajó. Especial interés tiene su presencia en Valladolid, donde estuvo en 1545 para suscribir el compromiso de intervenir en la fachada de la Universidad de Oñate, y más tarde como testigo en el pleito surgido entre Juan de Juni y Francisco Giralte. De esta estancia se derivarían consecuencias decisivas en su plástica, que evolucionó lógicamente hasta su muerte en Oñate el año 1588.

En la obra de Pierres Picart advertimos claramente dos etapas. En la primera se muestra como un escultor expresivo, seguidor del manierismo berruguetesco, con talla de gran calidad, expuesta dentro de reablos platerescos de columnas abalaustradas, motivos de grutescos, etc. Poco a poco va depurando estos conjuntos del decorativismo que le es propio para tender hacia una mayor claridad estructural, a la vez que la plástica de sus imágenes se acerca a cierto miguelangelismo prerrománico, dentro del concepto angustioso preconizado por Juan de Juni. La segunda etapa se inicia avanzados los años sesenta, en que el giro hacia el romanismo es más claro en las esculturas, y la sobriedad mayor en la arquitectura de los retablos, donde siguiendo la tendencia del momento deja de disponer los grutescos y temas clásicos de carácter pagano, según se observa ya en el retablo de San Juan de Estella, en cuyo contrato se indica que no se pongan «caballos, bestiones ni grutescos», sino otros motivos de carácter cristiano, como ángeles, niños, etc. Por otro lado, quizás por su edad o por otra razón, en esta segunda etapa cuenta Pierres Picart con artistas de singular cualificación en el taller, como son fray Juan de Beauves y su propio yerno Lope de Larrea, el cual sería al final de la vida de Picart el auténtico pilar del taller, ya en una línea claramente romanista.

La primera obra conocida que contrata Pierres Picart es la de los cuatro pilares-estribos de la fachada de la Universidad de Oñate, que se comprometió a hacer a fines de 1545, suscribiendo seis meses más tarde las condiciones según una traza diseñada por el propio Picart. Concluida en



1548, la labor escultórica contribuía a dignificar plásticamente el edificio, a la vez que aportaba significativas referencias ideológicas mediante la iconografía, que desarrolla el concepto de la Universidad como Casa de la Virtud.

En la portada, centrada, sobre la puerta que flanquean estatuas de San Jerónimo y San Agustín, está el comitente Don Rodrigo de Mercado, en representación que reitera la llevada a cabo poco antes por Siloe en su sepulcro, culminando con un gran escudo imperial. En las hornacinas de los grandes contrafuertes se disponen figuras de virtudes y vírgenes, referidas a los modelos de conducta propuestos a los estudiantes. En relación con este mismo concepto, de acuerdo con el humanismo propio del momento y del edificio, desarrolla en los basamentos una serie de relieves de carácter mitológico que también simbolizan las virtudes que se desea inculcar a los intelectuales, representándose varios temas de Hércules, alegoría moral de los hombres que triunfan por su virtud. Aparte de los aspectos significativos, hay que destacar que se trata de un conjunto de gran calidad plástica, que explica la fama de Picart, quien muestra aquí dominio técnico y una sugestión expresiva en relación con el arte de Berruguete.

Al mismo tiempo que esta obra, se comprometió a realizar, en su capilla funeraria de la iglesia de San Miguel de Oñate, «un pilar e una arca» para sepultura de Don Rodrigo de Mercado, concebido con sencillez frente a la magnificencia del monumento de Siloe, pero decorado con medallones renacentistas. Precisamente son semejantes éstos a los que ilustran las enjutas del claustro de la Universidad de Oñate, considerados también de Picart, donde son representados bustos de parejas famosas por su virtud, de acuerdo con el concepto didáctico universitario ya señalado. En los años siguientes trabaja Pierres Picart para diversos comitentes de la zona. Así, interviene en un retablo de la iglesia de Luzuriaga, para Alegría de Oria, en dos retablos de Anoeta, o en el retablo mayor de Albéniz. Esta obra documentada manifiesta el modelo característico del

maestro en aquella primera etapa. Es un conjunto de tres cuerpos de cinco calles y remate, donde predomina la delicadeza de la arquitectura de finas columnas y la minuciosidad de las labores del banco, añadiéndose a los lados unos paneles de motivos de «candelieri». Aunque se advierte alguna desigualdad, producto del taller, destaca en la escultura una gran calidad naturalista dentro de la expresividad y manierismo del artista, evocador de notas berruguetesca, mientras recuerda a Francisco Giralte en algunos aspectos del retablo.

Se asigna a Picart el retablo de la Capilla de la Universidad de Oñate, hacia 1540-1545. Es uno de los mejores de su estilo, en el que se advierten relaciones con Giralte, Berruguete y Juni. Sobre sobatabanco pétreo con armas del prelado fundador y Evangelistas, desarrolla un conjunto de tres cuerpos, con finas columnas abalaustradas, con retopilastras, frisos de grutescos y veneras. La escultura desarrolla una iconografía asociada a la función y el lugar: Evangelistas, Padres de la Iglesia, patronos de Oñate (San Sebastián y San Roque), Venida del Espíritu Santo (invocación a la Sabiduría que coincide con el título de la Universidad), Arcángeles tutelares, San Miguel, Asunción y Dios Padre. Su plástica es de notable fuerza expresiva, mostrando composiciones animadas y aspectos berruguetesca, mientras la Asunción, en delicado contraposto, ya prelude el Romanismo quizás por sugestión juniana. Aunque es más rico que el retablo de Albéniz, como corresponde al mecenazgo, observamos detalles coincidentes en la plástica de las imágenes, o en los bustos de Profetas y la culminación lateral del remate.

Pese a que está documentado en 1548 el retablo de la ermita de San Martín de Oñate, poca atención prestaría el maestro a este modesto conjunto, donde incorpora columnas estriadas de fuste inferior tallado.

Su fama por las labores de la fachada de la Universidad le atraerían más encargos pétreos, como un escudo para las murallas de San Sebastián o algunos retablos, como

el de Exquerecocha, obra protorrománica de pasada la mitad del siglo, o el más evolucionado de San Francisco en la iglesia de Santa María de Salvatierra.

Hacia los años cincuenta debió intervenir más en Navarra (Huarte Araquil, Falces, Pamplona, Estella, etc.). Son los tiempos de transición a la segunda etapa, en que actuaría más como un destacado jefe de taller cuyas labores específicamente escultóricas realizarían cualificados artistas, como fray Juan de Beauves o Lope de Larrea, que estará presente en los retablos romanistas de Ullibarri Arana e Irañeta, o en el proyecto a medias con Anchieta del de Asteasu.

Durante el segundo tercio del siglo trabajan también una serie de escultores de la tierra, que desarrollan, junto con los citados, todas las directrices marcadas dentro del arte español, desde el plateresco hasta el correcto manierismo expresivo que lleva por fin al romanismo, sobresaliendo Juan de Ayala y Andrés de Araoz.

Juan de Ayala es un escultor vitoriano con gran actividad en diferentes localidades de Vizcaya, Guipúzcoa, Navarra y, especialmente de Álava durante los decenios centrales del siglo. En ocasiones, sobre todo al principio, trabaja con otros artistas, como los de Beaugrant y Araoz; otras veces lo hace con parientes suyos, como su hermano Francisco. Iniciado en el taller familiar su arte evolucionará al compás de las colaboraciones alcanzando un matizado expresivismo por sus contactos con Gaspar de Tordesillas y los Beaugrant, y cierto naturalismo clasicista a través de la relación con los Araoz. Al margen de su evolución, cabe advertir desigualdades en sus obras, en las que siempre se muestra con relativa sequedad, que frena la expresividad propia de su época. No es extraño que este artista sea el que aparece citado en 1527 contratando el retablo de Nuestra Señora de Marquina, donde se aprecia cierta tradición tardogótica en la planitud de la arquitectura plateresca (que aún contiene un dosel flamígero sobre la Asunción), pero su concepción es ya moderna, con motivos romanos, sobresaliendo la plástica escultórica

156. Retablo mayor del santuario de Escolumbe (Álava)

158. Retablo mayor de la iglesia de la Asunción. Elvillar (Álava)



157. Retablo mayor del santuario de Iciar

159. Retablo mayor de la iglesia de San Andrés. Eibar



de serena expresión renacentista, como se ve en el relieve del Planto de la Virgen ante Cristo muerto. Gran relación con este retablo tiene el de la iglesia de San Pedro de Vergara, en el que destacan los Evangelistas del banco, asignables a la gubia de Juan de Ayala en un momento más evolucionado.

Recordemos que en 1536 se concluía el retablo de la capilla de la Piedad, en San Miguel de Oñate, contratado por Gaspar de Tordesillas, donde intervino activamente Juan de Ayala afirmando su corrección y clasicismo así como cierta emotividad contenida propia de su modo personal. Durante los años siguientes hace una serie de obras desaparecidas, como el retablo mayor de Santa María de Vitoria o el de la iglesia de Luyando, que ejecuta con su hermano Francisco. En el de Santa María de Portugalete, concluido ya en 1555, colabora con Juan de Beaugrant, siendo del vitoriano la mitad izquierda donde es mayor la serenidad renacentista. En Navarra hace el retablo de Santa María de Zúñiga, terminado en 1577 por Diego de Ayala, y el de San Saturnino de Gastián.

Pero la obra más significativa de su arte es el retablo alavés del Santuario de Nuestra Señora de Escolumbe, en Catadiano, que ejecuta entre 1546 y 1567 con la colaboración del escultor de Orduña Jerónimo de Noguerras; en su clara arquitectura dispone relieves e imágenes, con actitudes equilibradas y correctas en éstas mientras los relieves son de composiciones más complejas y una idealización que puede derivar de las relaciones con Araoz.

Han desaparecido obras suyas de la última etapa, como el retablo de Santa María, de San Miguel de Vitoria, de 1568; el de Santo Domingo de Vitoria, de 1572, y el de su sacristía; en 1572 contrata el retablo de los Inocentes de Santa María de Vitoria —donde se le atribuye el Apostolado del pórtico—. Y se le atribuyen varias intervenciones alavesas más.

En el ambiente vitoriano de Ayala se formaría el escultor Domingo Beltrán de Otazu, nacido en Vitoria, el cual ingresó en la Compañía de Jesús en 1561 evolu-



cionando hacia el clacisismo gracias a su estancia en Roma de 1570 a instancias del General jesuita San Francisco de Borja; no obstante la disciplina religiosa hizo que dedicara su arte a otras tierras (Medina del Campo, Alcalá de Henares o Murcia). Gran calidad muestra el escultor Andrés de Araoz, quizás procedente del lugar próximo a Oñate que tiene apellido de una amplia familia de artistas. Su estilo muestra elevadas cotas de calidad dentro de su relación con la plástica castellana asimilada por posibles contactos con Gaspar de Tordesillas o, mejor, con los artífices que actúan en la Rioja, donde vivió en su juventud (en Labraza, en los años veinte). Después aparece en varios lugares especialmente en Vitoria y muere en 1563 en la localidad navarra de Genevilla.

La primera obra documentada es el retablo mayor de la iglesia de la Asunción de Elvillar, iniciado por los Beaugrant, que concluye entre 1549 y 1559 en colaboración con su hijo Juan de Araoz. Les corresponde parte del segundo cuerpo y el remate, donde estaba también el Crucificado que vemos en otro retablo del mismo templo. En los relieves e imágenes se advierte la correcta factura que caracteriza al artista, penetrada de naturalismo sin perjuicio de la expresividad común al arte de la época, que en las composiciones queda sosegada por cierto preludeo romanista, como destaca en los relieves de la Pasión del remate.

Entre sus obras guipuzcoanas se le atribuye el retablo de Nuestra Señora de Iciar, de hacia 1540, donde aún no manifiesta la evolucionada manera clasicista de mediados del siglo. Todavía tiene columnas abalaustradas, pero se anima la arquitectura con cierta soltura. La plástica, no obstante, está lejos de la calidad que es propia de este escultor, lo que hace difícil aceptar la atribución, salvo que se trate de una obra de taller. Durante varios años vivió en Aya, realizando trabajos para las iglesias de Santa María y Santa Catalina de San Sebastián, y los retablos de San Pedro, San Sebastián y Santa Catalina de la parroquia de Aya, todo ello en los años cincuenta. En torno a 1560 hace la sillería

coral de la iglesia de San Salvador de Gue-taria, destruida en un incendio, de la que Vargas Ponce elogió los respaldos con relieves del Salvador, Apóstoles, Vírgenes y Santos, «todo por el gusto de Berrugete». Al final de su vida ejecuta en Navarra los retablos de Genevilla y Lapoblación, y quizá los de Armañanzas, Elbusto y Torralba.

En Guipúzcoa se conservan algunas obras suyas que dejó sin concluir (pues se comprometía en exceso, lo que le ocasionó pleitos en vida, y obligó tras su muerte a sus familiares a terminarlas). Un ejemplo es el retablo mayor de la iglesia parroquial de San Andrés de Eibar, del que realiza el primer cuerpo y parte el segundo, que terminaría su hijo Juan de Araoz, a quien acaba de pagar la iglesia en 1587. Este bello conjunto causa un primer efecto unitario porque cuando lo completó en el siglo XVIII el eibarés Hilario Mendizábal añadió dos cuerpos imitando la obra primitiva. Bien organizado arquitectónicamente con columnas clásicas de tercio inferior tallado, dispone telamones a los lados del banco y se anima avanzando las entrecalles. Sobresale la calidad de los relieves e imágenes de Andrés de Araoz por su finura y el vigor nervioso que caracteriza los rostros y plegado de los paños, en relación con la estela berrugetesca, como se aprecia en los Evangelistas y escenas del banco.

Inició Andrés de Araoz el retablo mayor de Santa María la Real de Zarauz, en el que haría el sagrario y parte del banco, concluido por su hijo Juan. El resto del retablo es ya romanista, quizá de Domingo de Gorroa, pero habiendo desaparecido el sagrario poco se advierte de la mano de Andrés de Araoz en el banco, de una calma compositiva y una suavidad formal que corresponderá al taller o a su hijo. No obstante se aprecia su manera nerviosa y cualidades en la Asunción que figura hoy en el tercer cuerpo. Se atribuyen otras obras, como varios grupos del Descendimiento o el Entierro de Cristo en Hernani, Azpeitia y San Pedro de Aya, así como el retablo de la iglesia de San Bartolomé de Oiquina (actualmente en la sacristía).





Junto a los anteriores hay que citar a otros artistas que trabajan en la transición hacia el romanismo durante el tercer cuarto del siglo XVI. Uno es Juan de Lizarazu, natural de Villarreal de Urrechua, el cual aparece en ocasiones trabajando junto a su hermano Pedro de Lizarazu en las obras que ésta acometía en Oñate por encargo del obispo Don Rodrigo Mercado, como por ejemplo cinco de las ocho imágenes que adornan el exterior de la capilla de la iglesia de San Miguel. También consta interviniendo en varias iglesias de Burgos, de donde procede su estilo. Sobresale su retablo mayor de la iglesia de San Bartolomé en Ichaso, sobre un banco de columnas abalaustradas, quizás precedente. En torno a 1570 realiza Lizarazu dos cuerpos con columnas clásicas de tercio inferior tallado y veneras con monstruos en la charnela, lo que les diferencia de la obra plateresca inferior; destacan los relieves dedicados a la Virgen y Nacimiento de Jesús, donde recurre a composiciones convencionales inspiradas en grabados, que

trata con discreto naturalismo y sosiego. También recordamos la intervención de Martín de Arbizu en el retablo lateral de la Virgen, de Régil; aún no muestra notas romanistas este futuro ensamblador de obras de Juan de Anchieta. Singular importancia tiene, en estos momentos de transición artística, el retablo mayor de la iglesia parroquial de Peñacerrada, contratado en 1563 por Iñigo Ortiz de Zárraga, que colabora por las mismas fechas en la ejecución de doce imágenes para el retablo mayor de Santa María de Vitoria, obra de Juan de Ayala. Con mayor dedicación a la arquitectura y a la talla de piedra, como se ve en sus numerosas intervenciones de Alava y la Rioja, y como tracista de retablos, contaría en Peñacerrada con la intervención de Juan Ochoa de Arranotegui, activo en Guipúzcoa, Álava, Navarra y Rioja. Se articula el retablo de Peñacerrada en varios cuerpos dedicados a la Infancia y Pasión de Jesús en relieve, y las imágenes de Santa Ana triple, Asunción, Calvario y Apóstoles; el

tratamiento formal es digno, caracterizándose por cierta mansedumbre gestual y factura blanda, con preludio en composiciones y contrapostos de algunas fórmulas que se acusarán en el romanismo, lo que procederá de la relación de los artistas con la Rioja.

### Escultura romanista

Durante las últimas décadas del siglo XVI y principios del XVII la escultura del País Vasco y provincias limítrofes alcanza cotas destacadas dentro del conjunto peninsular, con unos caracteres de uniformación que definen una amplia escuela plástica. Al amaneramiento expresivo que se advierte a mediados de siglo sucede un manierismo formal basado en la belleza inspirada en el renacimiento italiano, singularmente la última manera de Miguel Ángel, por lo que es denominado convencionalmente como «romanismo». Con lejanos antecedentes hispánicos —como Die-

go de Siloe— el romanismo cuenta con el precedente de Juan de Juni y la referencia de Gaspar Becerra, que bebe directamente en las fuentes italianas, como iniciador del movimiento en el retablo de la catedral de Astorga. Pero la obra más inmediata para el desarrollo del romanismo en la zona norteña es el extraordinario retablo mayor de Santa Clara de Briviesca, obra de Pedro López de Gámiz, donde debió tener importante intervención Juan de Anchieta y, quizás algún otro escultor vasco. La plástica uniformadora del romanismo coincide con unos momentos de prosperidad económica, sirviendo a los intereses religiosos tutelados por la iglesia tridentina.

Aunque se llevan a cabo distintas obras escultóricas en piedra, como sepulcros, portadas, claves, grandes escudos, relieves en las enjutas de los coros altos, etc., sobresalen los retablos, por lo general magstuosas estructuras arquitectónicas en las que predomina la claridad estructural, con preocupación clasicista, limitación del decorativismo precedente, y la corporeidad plástica de las imágenes y relieves que en ellos se expone. El modelo artístico de la escultura, aparte de los citados Juni y Becerra, se encuentra en autores italianos de los que junto al Miguel Ángel tardío hay que citar a Bandinelli, Rustici, Sansovino, Fontana y De Piombo. Según es propio de un manierismo plástico, se produce cierta uniformación formal caracterizada por el alargamiento del canon y de algunos miembros, singularmente el cuello, adoptando actitudes elegantes, en ocasiones arrogantes, de cierto histrionismo, mediante el movimiento compositivo basado en el «contraposto» o la línea «serpentinata». Por lo que se refiere al tratamiento de las superficies, siempre es blando, con amplios plegados.

Junto a los retablos hay que citar también la escultura funeraria, que acusa más decididamente ahora la aspiración renacentista a la fama. No falta algún yacente, determinado por la localización del sepulcro dentro del templo, como son los casos del túmulo de Pedro Vélez Guevara y su esposa, en Salinillas de Buradón, que con-

trata López de Gámiz, o el de Cristóbal de Alegría, que hace Esteban de Velasco en Santa María de Vitoria, pero es más característico el modelo orante, iniciado a fines del gótico en torno al foco de Gil de Siloe, como realizará su hijo en Oñate, que tiene singular continuidad en los ejemplos de los Ortiz de Caicedo en la catedral vitoriana, o el de Ruiz de Vergara, en San Miguel de Vitoria, asignables ambos a Lope de Larrea a juzgar por las coincidencias con el documentado en la iglesia de Vicuña. En todos ellos hay una pretensión retratística sólo relativa, según es propio de la tendencia idealizadora del género.

El romanismo escultórico tiene su momento de esplendor en los tres últimos decenios del siglo XVI, continuando a principios del XVII en una progresiva desvirtuación, a veces uniéndose con cierta sequedad propia del barroco provincial.

Entre los artistas que trabajan en el romanismo del País Vasco se encuentran las mejores gubias del momento, singularmente su primera figura, el azpeitiano Juan de Anchieta y alguno de sus principales colaboradores y discípulos.

Se inician las manifestaciones del romanismo escultórico precisamente con la intervención del autor del retablo de Santa Clara de Briviesca, Pedro López de Gámiz. Burgalés, cuya familia procedía de la localidad alavesa de Gámiz, este gran artista formado en el ambiente ecléctico de la ciudad de Burgos donde el humanismo preparaba las líneas plásticas de lo que sería el arte manierista de fines del siglo, se estableció a medios de la centuria en Miranda de Ebro, pero realizó diversos viajes a Madrid y a Valladolid, lo que consideramos decisivo para su definitiva orientación romanista, ya que aquí entraría en relación con el círculo de Juan de Juni, y quizás también con Gaspar Becerra, lo que explicaría la deuda que su arte tiene con Jacopo della Quercia, Jacopo Sansovino y Miguel Ángel.

Desde Miranda de Ebro trabajó Pedro López de Gámiz para varios lugares próximos del País Vasco, singularmente en el retablo mayor de la iglesia parroquial de

San Martín, en Estavillo, realizado entre 1561 y 1567, y coetáneo por tanto del de Briviesca. Aunque menor que éste, el retablo de Estavillo es un notable conjunto con arquitectura clasicista, organizada con banco elevado, dos cuerpos flanqueados por columnas de orden gigante y alto remate, que se articula en cinco calles que cubren el fondo del presbiterio.

Según es frecuente, la parte inferior es la más ornamentada, con labores que representan escenas mitológicas o alegóricas, con centauros, muchachos, figuras monstruosas, tarjetas de cueros recortados y vegetales. Unos relieves eucarísticos flanquean el sagrario, y otros de tema pasionista acompañan al calvario del remate, mientras que en los dos cuerpos se ilustra la vida de San Martín, cuya solemne imagen preside el retablo. Sobre ella se dispone la Asunción, que repite el modelo de Briviesca y será sistemáticamente reiterada por muchos romanistas regionales; es una composición que recuerda a Sansovino y fue implantada en España por la obra de Gaspar Becerra en Astorga. Completa la iconografía del retablo una serie de esculturas de los Evangelistas, David y Moisés, San Pedro y San Pablo, San Sebastián y San Roque.

La plástica de las esculturas de este retablo marca la línea que se repite insistentemente en nuestro romanismo miguelangelesco, constituyendo estereotipos. El canon es alargado. Adoptan posturas animadas al adelantar una rodilla; los tipos son atléticos, con ademanes arrogantes y viriles, al tiempo que muestran una actitud ensimismada, digna, casi heroica, como son por antonomasia las de Anchieta. Las cabezas tienen una fuerza subrayada por el tratamiento clásico de cuellos fuertes, y de barbas y mechones ondulados. Los paños se conciben con amplitud y suavidad, casi adquiriendo la calidad de blandura propia de las esculturas de Juan de Juni, cuyo arte conoció directamente López de Gámiz en Valladolid.

Poco antes de este retablo de Estavillo contrató, en 1560, el sepulcro de Don Pedro Vélez de Guevara y su esposa D.<sup>a</sup> Juana de Acuña, en la iglesia parroquial

164. Sepulcro de Pedro Vélez de Guevara. Iglesia parroquial de Salinillas de Buradón

165. Sepulcro de Juana de Acuña. Iglesia parroquial de Salinillas de Buradón

de Salinillas de Buradón, que concibe como túmulo de cama con los dos bultos yacentes del matrimonio. Se recurre a tal solución, en lugar de los orantes que eran ahora más frecuentes, como consecuencia de la voluntad testamentaria de colocarse junto a las gradas del altar mayor a lo que, siendo público, conviene mejor esta fórmula, que López de Gámiz conocía de los sepulcros reales de la Cartuja burgalesa o de la capilla de los Condestables de la catedral. La cama, flanqueada por escudos de las familias sostenidos por muchachos tenantes desnudos de gusto clásico, está recorrida por un friso superior de fina labra con motivos también clásicos, parecidos a los que dispondría en Estavillo. Encima van los dos bultos ataviados de acuerdo con su condición, él como militar, ella como dama noble.

No se conserva el sagrario y sotabanco que contrató López de Gámiz en 1575 para la desaparecida iglesia de San Vicente, en Zambrana, siendo probable que interviniera en otras obras más de la zona, donde dejó huella su arte tanto por su propia intervención como por la de colaboradores o discípulos, entre los que destaca dentro del taller mirandés Diego de Marquina.

Pero el más notable escultor romanista fue Juan de Anchieta, natural de Azpeitia, cuya labor personal se extendió a puntos tan amplios como Valladolid, Burgos, Briviesca, Vitoria, Jaca, Zaragoza y distintas localidades de Guipúzcoa y Navarra, aumentando su estela una pléyade de discípulos y seguidores. Como exponente del reconocimiento de su calidad artística cabe recordar que Juan de Juni, imposibilitado por la enfermedad para concluir el retablo de Santa María de Medina de Rioseco, indica en su testamento de 1577 «a Juan de Anchieta, escultor residente en Vizcaya que es persona muy perita, hábil y suficiente y de los más esperitos que hay en todo este rreyno de Castilla... que Dios me da a entender no hay otra persona ninguna del dicho arte de quien se pueda fiar la dicha obra si no es del dicho Juan de Ancheta, lo qual digo y declaro por descargo de mi conciencia». Ceán Bermú-





dez cita su formación en Italia, en cuyo caso recibiría influencias de Donatello, Jacopo della Quercia y de los artistas activos a mediados de siglo, singularmente Miguel Angel, cuyo «David» parece inspirar su contraposto y disposición atlética de los brazos, al tiempo que el «Moisés» sería reiterado en varios modelos, singularmente en el Dios Padre de Jaca, o el «Cristo resucitado» de Santa María sopra Minerva de Roma, que repite en Tafalla, igual que otros tipos de la capilla medicea de Florencia o las pinturas de la Sixtina, que tienen clara réplica en composiciones y detalles de Anchieta. También tiene relación con los manieristas italianos, Bandinelli, Rustici y Fontana.

Debió nacer hacia 1515-1520. En la documentación de Azpeitia se cita a un Juan de Anchieta menor de edad que en 1535 «es en las partes de Castilla»; en Burgos o Valladolid estaría como aprendiz. En el segundo lustro de los años sesenta está documentado en Valladolid y en relación con un vecino de León. Es sugestiva la posibilidad de que fuera allí acompañando a Gaspar Becerra que algunos años antes había llegado de Italia y realizó el gran retablo de la catedral de Astorga, en el que se cree probable la participación de Anchieta. En Valladolid establece relaciones con Juan de Juni y con Esteban Jordán, Inocencio Berruguete y Juan Bautista Beltrán, activos seguidores del primero ya dentro de la orientación romanista impulsada por Becerra, así como quizás con López de Gámiz, que viaja ocasionalmente a aquella ciudad. Trabajaría en los talleres de los citados con una existencia precaria hasta el punto de precisar préstamos de Juan Bautista Beltrán para viajar a Briviesca. Se supone que intervino como oficial en el retablo de la iglesia del Salvador de Simancas, obra de Juan Bautista Beltrán e Inocencio Berruguete. Al mismo tiempo se desplazaría a otros puntos, como Briviesca donde trabajaría en el gran retablo de Santa Clara.

A partir de la década de los sesenta ya se le documenta trabajando en el País Vasco, aunque hace obras para otros lugares y termina por establecer su taller en Pam-

plona, donde murió en 1588. Fue enterrado en el claustro de la catedral, donde Ceán leyó la inscripción «Aquí yace Anchieta, el que sus obras no alabó, ni las ajenas despreció», que habla elocuentemente de una talla humana pareja a su categoría artística. Para Burgos ejecutó entre 1576 y 1578 el retablo del Real Monasterio de las Huelgas, en colaboración con el escultor Martín Ruiz de Zubiate, del que se conservan unos bellos relieves, así como varias imágenes de la Virgen y Santos, y en torno a 1580 los grupos de la Asunción y Coronación del retablo mayor y la Virgen del Coro, en la catedral burgalesa, por encargo del canónigo fabricante don Pedro de la Fuente, que finiría como obispo de Pamplona encargando a Anchieta sus deudos el retablo de la capilla que el prelado se dispuso en su natal Moneo (Burgos). El retablo en alabastro, dedicado a la Trinidad, en la Seo de Jaca, de 1578, se atribuye a Anchieta, quien ejecutó después de 1580 el retablo de alabastro de San Miguel, en la capilla de Zaporta de la Seo de Zaragoza. En Navarra realiza, en 1576, el retablo de Cáseda; el de Aoiz en 1580 y el sagrario de Santa María de Tafalla en 1583, contratando en 1588, año de su muerte, el resto del retablo que sería concluido, siguiendo fielmente sus trazas y estilo, por el discípulo Pedro González de San Pedro.

En todas estas obras, como en las que veremos a continuación, muestra Juan de Anchieta una gran calidad técnica, con la que desarrolla hábilmente todos los recursos del marinerismo miguelangelesco, de acuerdo con los modelos de inspiración italiana a que nos hemos referido. Al mismo tiempo, otras tareas de información, tracista, tasación, etc., determinan relaciones fecundas para la evolución de la escultura en una amplia zona del norte de la península, donde hay que considerar un elevado número de discípulos directos y seguidores. Entre los más cercanos están Ambrosio de Bengoechea, que ejercerá su actividad en Guipúzcoa, y Pedro González de San Pedro, que lo hará en Navarra. También cabe incluir a otros como Martín Ruiz de Zubiate, activo en Vizcaya, y

a Lope de Larrea, cuyo ámbito de trabajo fundamental es Álava.

No se conoce ninguna intervención suya en Vizcaya, pero sí en Álava y Guipúzcoa, aunque la fortuna no las haya acompañado hasta nuestros días. La noticia más antigua se refiere al año 1572 en que se compromete a realizar el retablo mayor de la iglesia de San Pedro, en Asteasu, a medias con Pierres Picart, que trabajaba con Lope de Larrea, los cuales renuncian al año siguiente a esta colaboración cediendo todos los derechos a ella en favor de Juan de Anchieta, quien había concluido su obra en 1575. Desapareció en el siglo XVIII este retablo, del que tan sólo pudiera quedar dentro del nuevo la imagen del titular, aunque bastante transformada.

Por aquellas fechas debía realizar alguna obra en su villa natal de Azpeitia, ya que era vecino de ella, desde donde hizo el retablo mayor de la iglesia parroquial de San Pedro de Zumaya, en el que colaboró como ensamblador Martín de Arbizu. Ejecutado entre 1547 y 1577, se conserva completo, si bien se le añadió en época barroca un banco que eleva la obra original. Esta consiste en banco y dos cuerpos, divididos en tres calles, más remate, con sobria arquitectura de columnas clásicas, eliminando casi por completo la decoración.

Las calles laterales del retablo de Zumaya se ocupan con relieves, mientras en la central se dispone imágenes de bulto redondo. En el banco están representados la Última Cena y el Lavatorio de los pies, más dos composiciones ovaladas de los evangelistas San Marcos y San Mateo flanqueando al sagrario; en el primer cuerpo, a los lados de San Pedro ilustra dos escenas, las de Vocación de Pedro y la Liberación de las cadenas por un ángel; el segundo cuerpo ofrece la Asunción, con la Anunciación y el Nacimiento de la Virgen a sus lados. Sobre el remate, además de algunas imágenes de Santos destacados, campea un bello Calvario. Se trata de un conjunto muy característico de la obra de Anchieta, en el que aparecen las notas propias del romanismo y todos los recursos



que reiterará el maestro en otras muchas obras suyas, así como sus seguidores. En la imagen de San Pedro, que está en cátedra como Papa, se simplifican las formas de los pliegues trazados con amplitud y sobriedad, provocados por la postura convencional de un pie elevado sobre un escaño; a la sintética concepción del cuerpo se opone la minuciosa caracterización de la cabeza, de adusto ceño, con rizadas barbas, sobre la que impone una enorme tiara. En el caso de la Asunción, nos encontramos con el modelo implantado por Becerra, que hemos visto ya en Estavillo, el cual será característico no sólo de las obras de Anchieta sino de todos los romanistas, como podremos observar en Lope de Larrea, Bengoechea, etc. Los relieves de la Cena y del Lavatorio también son inicio de una serie de composiciones que son constantes en el romanismo regional, alcanzando en Zumaya una grandeza compatible con la serenidad y la penetración psicológica sugerida por los tipos clásicos, hercúleos, de las figuras. Lo mismo ocurre con las escenas de la vida de San Pedro, que recordará Anchieta en obras posteriores, como en el retablo de Moneo, y que tendrán eco en otros escultores, como Lope de Larrea.

Entre 1575 y 1576 hizo, también con el ensamblador Martín de Arbizu, el retablo de la capilla del comendador Zuazola, en la iglesia parroquial de Azcoitia, que no se conserva, si bien conocemos la iconografía, dedicada a la Piedad y a Santiago, en la calle central, con la serie de Santos a sus lados y el Calvario en el remate. Es otro testimonio de su actividad en torno a Azpeitia.

Siendo aún vecino de su villa, Juan de Anchieta contrató el año 1575 la realización del retablo mayor de la iglesia de San Miguel de Vitoria, junto con el escultor vitoriano Esteban de Velasco, siguiendo trazas de Iñigo de Zárraga. Por causas que desconocemos surgió un pleito entre la parroquia y Velasco con motivo del retablo, resuelto a favor de la iglesia, a raíz de lo cual Esteban de Velasco cedió sus derechos sobre la obra a Anchieta solo. No obstante, como consecuencia de los com-

promisos contraídos por el azeitiano en distintos lugares, incluso en Burgos, se vería obligado a buscar el concurso de otro artista, lo que determinó que en octubre del mismo año se suscribiera nuevo contrato con Anchieta y el salvaterrano Lope de Larrea. El compromiso inicial era hacer el primer banco y la imagen de San Miguel, obligándose a continuar caso de tener posibilidades para abordarlo la iglesia ya que se financiaba mediante limosnas. En 1579, ya vecino Anchieta de Pamplona, estaba prácticamente concluido el trabajo, pero no se continuó, quizás porque dicho año se cayó la torre de la iglesia, que estimarían tarea prioritaria del templo. De lo trabajado para este retablo inicial, sustituido en el siglo XVII por uno de Gregorio Fernández, se conservan algunas piezas. A Juan de Anchieta se asignan los relieves de la Flagelación y la Coronación de espinas, donde se percibe la grandiosidad de las composiciones sencillas del artista, así como el tratamiento blando de las superficies, lo que también cabe ver en otros dos pequeños relieves de David y Moisés, mientras que parece de la mano de Larrea el bulto de San Miguel.

Una última intervención tiene lugar en 1588, año de su muerte, para la iglesia de Santa María de Tolosa donde se compromete a realizar el retablo mayor. Iniciada la labor por el sagrario, apenas pudo siquiera concluir éste, que se finalizó por gestiones de la viuda con artistas del taller en Pamplona. Tasado en 1591 por Lope de Larrea y Jerónimo de Larrea, este sagrario fue retirado cuando se hizo decenios más tarde otro retablo, siendo cedido a la iglesia del convento de Santa Clara de Tolosa, donde se conserva dentro del retablo barroco. Se trata de un bello conjunto de tres cuerpos, con escenas veterotestamentarias alusivas a la Eucaristía, figuras de David y Moisés, expositor, etc., donde se aprecia la conocida soltura compositiva del maestro y su tratamiento blando de las superficies, siempre con gran fuerza emotiva.

Los dos principales discípulos directos de Juan de Anchieta fueron González de San Pedro y Bengoechea. Pedro González de



San Pedro trabajó sobre todo en Navarra, terminando las obras de su maestro y otros muchos encargos, y pasa a establecerse en 1600 en Cabredo, donde forma un taller que será continuado por la dinastía de los Jiménez y por su propio yerno Juan Bazcardo en las primeras décadas del Barroco. Desde Cabredo trabaja González de San Pedro para localidades próximas alavesas. Sorprendiéndole la muerte en 1608 solamente pudo empezar los retablos de San Juan Bautista, de Yécora, y el de la Asunción, en Paganos, concluidos por los colaboradores de su taller. Dadas las fechas avanzadas ya se introduce en cuanto a la arquitectura el entorchado de las columnas, resultando la plástica de Paganos más fiel al artista, que intervendría en gran parte, cuyo buen exponente es la Asunción, que sigue el modelo anchietaño, el cual se abandona en el caso de Yécora, aunque la plástica siga deudora del romanismo epigonal.

Ambrosio de Bengoechea es, con Lope de Larrea, el escultor más prolífico entre los seguidores de Anchieta. Nacido en Alquiza en 1552 es discípulo del azeitiano, desarrollando una gran actividad en Guipúzcoa hasta su muerte, producida en 1625. Inicialmente es el mejor intérprete de su maestro, más poco a poco se produce cierto alejamiento artístico, como consecuencia de la evolución de la plástica en los decenios, casi cuatro, que continúa trabajando más tarde que aquél. Parece lógico pensar que aprendiera el oficio con el propio Anchieta, o al menos que madurara en su taller, del que formaría parte casi hasta el final, lo que explica que no figure contratando obra personal hasta la edad de más de treinta años, en el decenio de los ochenta. En la última década del siglo se desplaza a Navarra, donde ejecuta una serie de obras. Así, en 1593 contrata con su compañero Pedro González de San Pedro el retablo mayor de Cascante; tres años después hace la imagen de San Jerónimo para el convento de frailes predicadores de Tudela; hacia 1600 ejecuta el retablo de la iglesia de Villanueva de Aezcoa. Entonces vuelve a Guipúzcoa, de donde sólo saldrá para intervenir en tasa-

ciones, en Navarra o en Bilbao, realizando muchos trabajos en los cinco lustros iniciales del siglo.

La primera obra documentada es el retablo mayor de la iglesia de San Vicente, en San Sebastián, que hace entre 1583 y 1586, con alguna reforma a continuación. Contó con la colaboración del escultor Juan de Iriarte, al que se debe el pedestal y cuatro relieves del banco. Consta de tres elevados cuerpos y remate, divididos en siete calles, que se acomodan al fondo ochavado del presbiterio. Se trata de un gran conjunto de organización arquitectónica clásica, subrayada por columnas de tercio inferior tallado y frontones rectos y curvos. En la calle central destacan la imagen de San Vicente, que sigue el modelo anchietano visto en el San Pedro de Zarauz, la de San Sebastián, en atlética demostración anatómica, y la de la Asunción, fiel al conocido ejemplo de Anchieta y López de Gámiz. A los lados y en los extremos están imágenes del Apostolado, concebido en actitudes histriónicas, gesticulantes, de animado contraposto, características del romanismo. Mayor adecuación a las soluciones compositivas del estilo tienen los relieves. Los del banco están dentro de lo más auténtico, respondiendo a dibujos del repertorio, dedicados a la Pasión, lo mismo que algunos grandes de las calles laterales, como los de la Anunciación y la Adoración de los Pastores, que resultan de mayor calidad que los dedicados a la vida de San Vicente.

En los primeros años del siglo XVII, tras su etapa navarra, realiza Bengoechea el retablo mayor de la iglesia de San Martín, de Berástegui, cuya arquitectura es parecida a la de San Sebastián. En el banco destacan los finos relieves del sagrario, de delicada ejecución y equilibrada composición, así como la imagen del Salvador, vestido con túnica, que aparece bendiciendo en contraposto delicado, mientras que otras imágenes como las de Moisés y Aarón parecen de taller, dada su escasa soltura y animación. Los relieves de la Pasión tienen composiciones romanistas y están bien logradas. En el resto del retablo se dispone al titular, San Martín, y una serie



173. Sagrario de la iglesia de San Juan.  
Hernani



174. Cuerpo inferior del sagrario de la iglesia  
de la Asunción. Rentería



de Santos, pero destaca la Asunción, dentro de las soluciones anchietanas, que también sigue en los relieves de la Anunciación, y del ciclo del Nacimiento. A continuación, en 1604, inicia el retablo mayor de la iglesia de San Francisco de Tolosa que por entonces se concluía. Con trazas del propio Bengoechea, se concibe como estructura plana, adaptada al fondo, con tres cuerpos y remate, y cinco calles. Dedicado a San Francisco, se ilustra con relieves de su vida, que se adecuan a soluciones romanistas, si bien a veces falla quizás por falta de modelo compositivo, resultando por ello mejor, junto a algún relieve del banco, el sagrario, donde sigue el repertorio de imágenes y esquemas del romanismo. Al mismo tiempo que el mayor, Bengoechea hizo otro retablo para la capilla de la Piedad en el mismo templo de San Francisco de Tolosa, que ha desaparecido, del cual conocemos los encendidos elogios dispensados por Jovellanos, singularmente de los relieves del Entierro de Cristo y de la Piedad, así como del Calvario, encontrándose diversas piezas dis-

persas hoy entre el convento franciscano y la parroquia de Santa María de Tolosa reflejando el plasticismo de Bengoechea. También trabaja Bengoechea para la iglesia parroquial de San Juan, de Hernani, iniciando la actuación por el sagrario, cuya arquitectura corresponde a Domingo de Ureta, donde la plástica del artista alcanza gran delicadeza en los finos relieves pasionistas y alegorías y Santos, tratados con suave blandura romanista. Decidido en 1611 a continuar la obra con dos bancos del retablo, también en colaboración con el ensamblador Ureta, se encontró imposibilitado para atender el encargo, por lo que traspasó sus derechos al escultor Domingo de Goroa, quien haría todo menos la imagen de San Juan que ejecutó el maestro de Alquiza. Sustituido este retablo por otro décadas más tarde se aprovecharían algunos de los relieves en dos retablos laterales, en los que Goroa sigue fiel a las composiciones y el tratamiento heróico del romanismo norteño. En la iglesia parroquial de Zarauz está documentado, en 1612, el retablo lateral

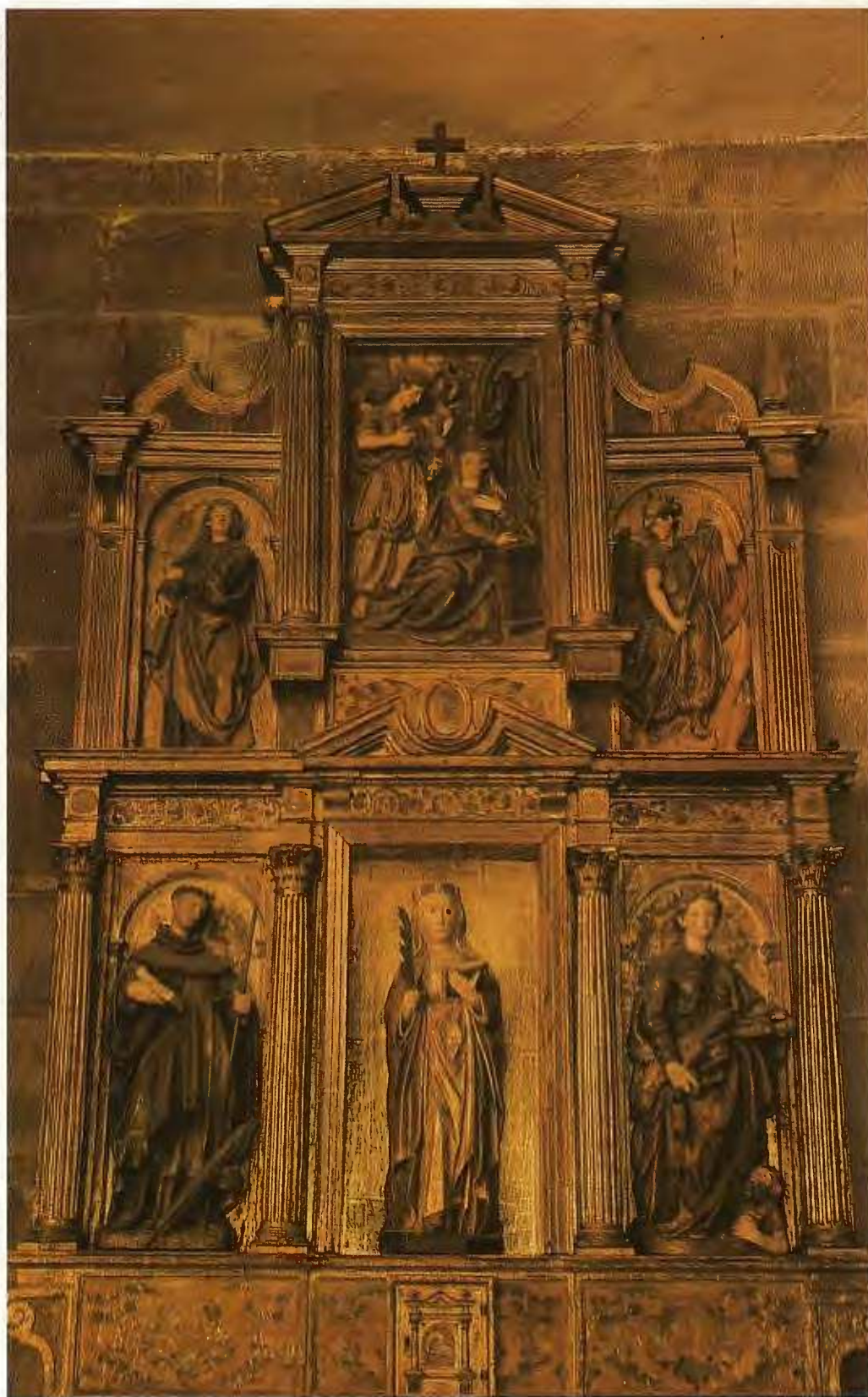
del Rosario —hoy, del Pilar— a favor de Bengoechea, a quien se deberá también otro lateral de San Exuperio, donde los relieves son de gran delicadeza y las imágenes cobran fuerza monumental por la construcción de volúmenes que se logra con abundantes paños. A continuación, en 1615, contrata el sagrario de la iglesia parroquial de Rentería, del que sólo se conserva el primer cuerpo, en el que dispone imágenes de Apóstoles y Doctores, y relieves de la Última Cena y la Pasión, manteniendo la línea de apostura y grandiosidad de carácter romanista. Fecunda es la actividad de los últimos años de Bengoechea, por lo que no extraña que cuando se proyecta hacer el retablo mayor del convento de San Telmo de San Sebastián se pensara en este maestro, al que se atribuyen muchas obras como algunos relieves de un lateral de la iglesia de San Vicente de San Sebastián, que se cree pertenecientes a un antiguo retablo encargado por don Domingo de Ayerdi, o el grupo de la Virgen con el Niño de la iglesia de Ayete, que se suman a otras obras ais-



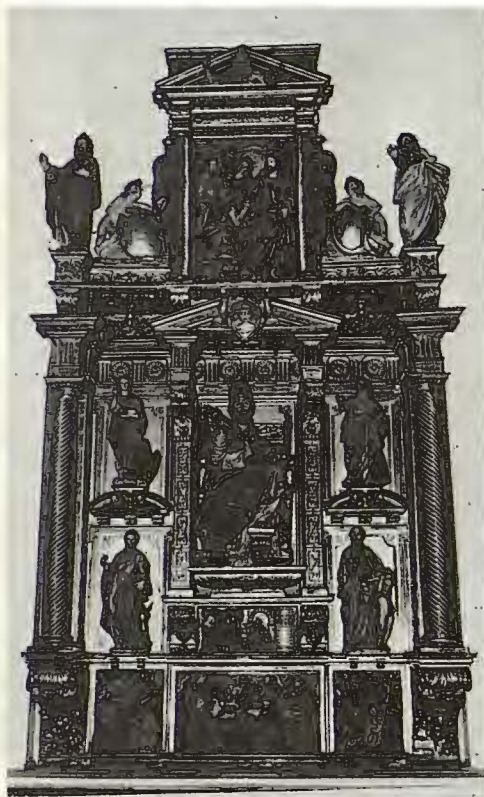
ladas cuya autoría está documentada, como el Cristo de Gaztelu, realizado en 1592, todo lo cual señala cómo Bengoechea mantiene el vigor del romanismo hasta bien avanzado el siglo del Barroco. Personalidad paralela en Álava es la de Lope de Larrea y Hercilla, nacido en 1540 en Salvatierra, donde morirá en 1623 tras desarrollar una gran actividad artística en la provincia, alcanzando también a Navarra y, de algún modo, a Guipúzcoa. Lope de Larrea estará presente en el arte regional desde la transición al romanismo hasta la disolución progresiva de éste y en el siglo XVII. Su arte es de gran personalidad, si bien el elevado número de sus obras y la propia longevidad, junto a la lógica evolución, hacen advertir desigualdades aumentadas por la fatiga formal o colaboraciones.

Su estilo no fue como el de los demás romanistas del entorno, meramente anchietano, pues recibió tempranamente la expresividad de Pierres Picart y su calidad técnica; recordemos que llegó a casar con su hija Petronila y formó taller conjunto durante muchos años de colaboración. Por otra parte, Larrea sigue unos modos manieristas relacionados con Juni o con Anchieta, según los casos, aunque sin coincidir simplemente con las fuentes, como se aprecia en la ausencia de apasionamiento o tensión emocional para tender más hacia cierto idealismo, de suerte que resulta reposado y naturalista frente al sentimiento más atormentado de los demás romanistas. No obstante mantuvo buenas relaciones con el maestro Anchieta, que fue a veces compañero de tasaciones, mostrando su viuda confianza en el salvaterano al designarlo de su parte en la tasación del sagrario que Anchieta había hecho para Santa María de Tolosa. Es que el gran maestro de Azpeitia había tenido en gran estima a Lope de Larrea, como manifestó a la parroquia de Santa María de Salvatierra cuando juzgó el proyecto de retablo mayor diciendo en él que «es buen maestro y perito en su arte», opinión común en muchos artistas coetáneos.

Durante una primera etapa, hacia los años setenta, Lope de Larrea se caracteriza por



176. Retablo de la capilla de don Rodrigo Sáez de Vicuña. Iglesia parroquial de Vicuña



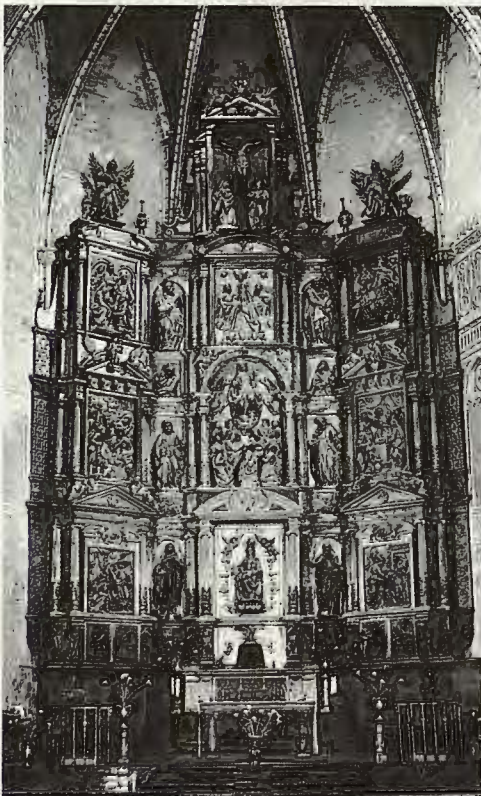
178. Detalle del retablo mayor de la iglesia parroquial de Ullibarri Arana



177. Retablo. Hospital de Oyarzun



179. Retablo mayor de la iglesia de Santa María. Salvatierra

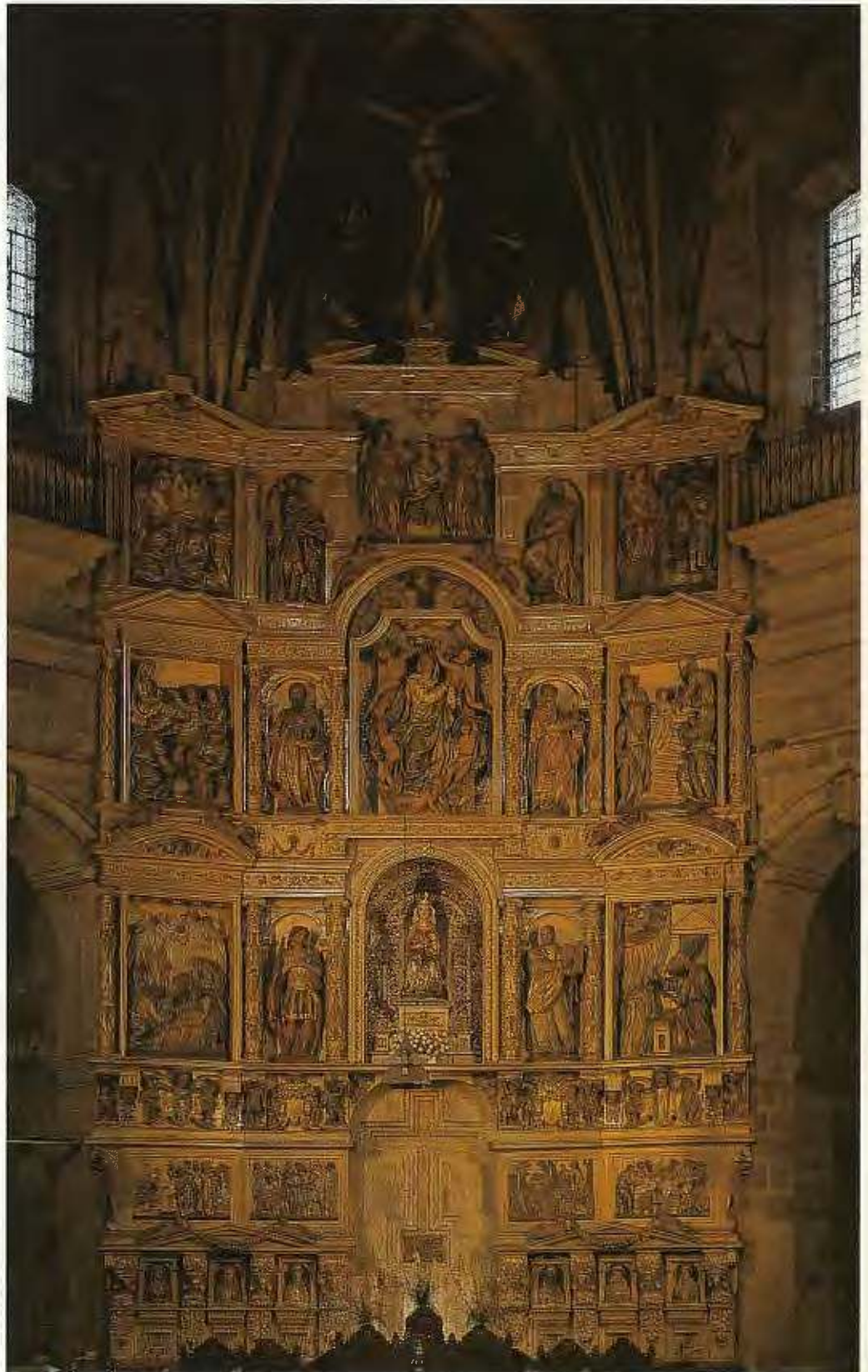


una buena técnica y perfección formal. Las composiciones son equilibradas, aunque con ocasionales concesiones a la grandilocuencia manierista. Los tipos humanos, especialmente en las anatomías desnudas, resultan hercúleos, musculosos, si bien carentes de distorsiones expresivas, mientras que el tratamiento de los paños es ya blando. En algún caso se mantiene la expresividad asimilada del taller de Oñate, lo que se puede deber a la presencia de colaboradores como Pierres Picart y fray Juan de Beauvais, pero en la mayoría de las esculturas se advierte la equilibrada idealización, amable, casi aristocrática que será peculiar del artista.

A esta primera etapa pertenece su intervención, ya indicada, en el antiguo retablo mayor de la iglesia de San Miguel de Victoria, en colaboración con Juan de Anchieta, de la que se conserva la imagen de San Miguel, concebida en contraposto manierista y amable idealización, característica de Larrea, que recuerda aspectos manifestados en la escultura que poco antes hiciera, junto con su suegro Picart, para el retablo navarro de Irañeta. Más interesante es recordar que en 1572, fecha temprana del romanismo, había iniciado el retablo mayor de Ullibarri Arana, donde también intervino Pierres Picart. Es obra de equilibradas proporciones, donde se reitera el esquema arquitectónico del retablo de San Juan de Estella en el que pudo participar anónimamente Larrea a las órdenes de Picart, junto a fray Juan de Beauvais. Algunas partes de la escultura son ya muy romanistas, si bien con el equilibrio propio de Larrea, como es el caso de los relieves, que adelantan modelos repetidos en la región por muchos artistas, así como en la imagen de San Juan Bautista, mientras que en el resto de las esculturas se observa mayor deuda con la tradición agitada y expresiva de Picart. Con éste realizó Larrea unas trazas para el Archivo Provincial de Guipúzcoa en Tolosa. Eran años decisivos para el artista, que se vio ayudado por Anchieta, de suerte que se advierte una progresión romanista desde el retablo de Ullibarri Arana, y el de Irañeta, hasta el de Victoria.

La segunda etapa que se aprecia en la obra de Larrea comprende el decenio de 1585 a 1595, acentuando la fina idealización ya demostrada, con posturas sosegadas, ritmos líricos y composiciones elegantes. En ocasiones una artificiosa animación mueve los paños, señalando manierismo intelectual; otras predomina el naturalismo y corrección formal clásicos. Es posible que sea ahora, a raíz de la colaboración vitoriana, cuando se acusa más la relación con Anchieta y Bengoechea, aunque sin coincidir con ellos.

En esta época inicia su obra más destacada: el retablo mayor de la iglesia parroquial de Santa María de Salvatierra, contratado en 1548, en el que estaría dedicado el resto de su vida. Es un conjunto de equilibrada arquitectura formada por banco, tres cuerpos y remate, divididos en cinco calles, animada por columnas clásicas y entorchadas, y por frontones rectos y curvos. En los relieves acusa un clasicismo sereno e idealizado, destacando los Evangelistas del banco, suficientes para consagrarle como gran escultor. En el resto de la obra sobresalen varias esculturas de digna apostura romanista y los relieves de la Anunciación y la Visitación. El último cuerpo sería realizado, tras la muerte de Larrea, por Francisco de Foronda, en cuya gubia se nota ya la influencia de Gregorio Fernández. Al mismo tiempo, en 1589, comenzó varias obras para la capilla fundada en Vicuña en memoria de don Rodrigo Sáez de Vicuña, consistentes en un retablo, el sepulcro y una imagen de San Cristóbal. El retablo, dedicado a San Pedro, es de gran delicadeza, acusada por sus reducidas dimensiones, según un esquema arquitectónico reiterado donde se dispone al titular en tamaño normal y pequeños bultos a los lados. San Pedro adopta la composición propia de modelos sedentes que se veía ya en Anchieta, y que repetirá Larrea en el retablo navarro de Vitoria; el resto de las imágenes, Evangelistas, y relieves siguen composiciones romanistas realizadas con delicadeza. Del sepulcro se conserva el bulto orante de don Rodrigo, en alabastro, donde se acentúa la idealización característica del maestro.



Desde fines de siglo hasta su muerte vemos una tercera etapa en la producción artística de Lope de Larrea en la que parece avanzar en un proceso de sintetización formal que hace más tersas las superficies tanto en los plegados como en el modelado de las carnes, según se advierte, por ejemplo, en la imagen de Nuestra Señora del Rosario, de Santa María de Salvatierra. Al mismo tiempo se observa mayor colaboración artesanal en el taller, de suerte que se documentan obras bastante discretas, alguna vez casi populares, como los retablos de Alda y Larrea, mientras que otras ofrecen una idealización y perfección formal con las calidades manifestadas por el maestro en tiempos precedentes, cual vemos en el segundo cuerpo del retablo de Santa María de Salvatierra o en el citado de Vitoria. Estas y otras muchas intervenciones en Narvaja, Ordoñana, Vitoria, San Juan de Salvatierra, etc., son exponente del arte de Lope de Larrea cuyo taller alcanza la mayor densidad en Álava. Colaborador directo de Anchieta fue el escultor Martín Ruiz de Zubiate, quien había trabajado con el azpeitiano en la arquitectura del retablo de las Huelgas de Burgos, realizado entre 1576 y 1578, constando que entonces era vecino de Burgos, donde residía al menos algunos años antes pues en 1573 adquirió los útiles del taller de Domingo de Amberes, a raíz de la muerte de éste. También fue vecino de Briviesca, donde iniciaría la relación con Anchieta y trabajaría en el retablo mayor de Santa Clara de Briviesca, cuyas dimensiones exigían el concurso de muchos colaboradores. Todo ello hace de él un auténtico romanista, como se verá en su posterior presencia en Vizcaya, donde está documentada su actividad en el retablo mayor de la iglesia de Santa María de Durango, iniciado por Juan Beltrán de Otazu, al que pronto sucede Ruiz de Zubiate, en 1578, con la participación de los entalladores Domingo de Navarrete y Juan de Zárraga. Se trata de un gran conjunto, con banco, tres cuerpos y remate, y cinco calles cuya arquitectura tiene clara relación con Briviesca, como muestra la decoración de las columnas. La disposición de bustos-

relicario en el sotabanco puede ser un recuerdo de la obra que hiciera con Anchieta en las Huelgas de Burgos. En el banco hay temas de la pasión, mientras que en los cuerpos se disponen relieves de la vida de la Virgen, a la que está dedicado el templo, destacando la Asunción y la Coronación, que siguen modelos anchietanos tan conocidos por Ruiz de Zubiate, el cual intervendría en la escultura pese a figurar expresamente como arquitecto, junto a otros artistas. Años más tarde es vecino de Bilbao, realizando en 1593 las trazas para el retablo mayor de la iglesia de San Antón de Bilbao, que ejecutaría Esteban de Velasco. Del resto de su actividad no se conoce apenas, pero debió ser amplia, ejecutando retablos, como los laterales del mismo templo de Durango, desaparecidos, uno de ellos fechado en 1596.

Aunque parece menor el romanismo en la provincia de Vizcaya, no deja de registrarse cierta amplitud del estilo, como en el retablo de San Miguel de Mendata, atribuido a Ruiz de Zubiate, o en el banco del mayor de Santa María de Ceánuri. Además, consta la actividad del entallador Martín de Basabe, natural de Murélagua, que interviene en muchas obras de Vizcaya difundiendo el romanismo anchietano. En 1587 contrató el desaparecido retablo mayor de San Pedro de Munguía, del cual se conservan algunos restos, como las imágenes de San Pedro y la Asunción y relieves, que siguen la tradición clasicista miguelangelesca, no siendo extraño que en la parte escultórica trabajara también Ruiz de Zubiate. Quizá se formó con este artista o bien con Esteban de Velasco, con el que colaboró en 1587, junto al escultor Juan de Uríbarri, en el retablo que hacía el vitoriano en San Antón de Bilbao. En 1601 realizó el sagrario del altar mayor de Santa María de Jemein, y dos años más tarde el de la iglesia de San Juan Bautista, de Murélagua. Por aquellas fechas, en 1603, trabajaba en el retablo mayor de la iglesia parroquial del Salvador, en Guetaria, destruido, conservándose en la portada principal una imagen de madera obra del mismo Basabe. También realizó el retablo de la antigua iglesia de Nuestra Señora de la

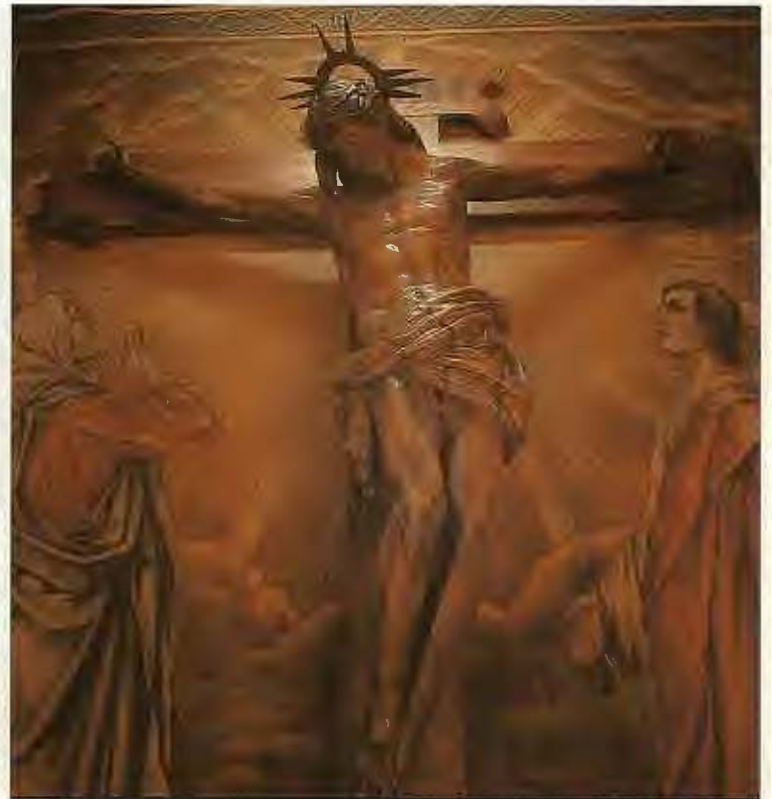
Atalaya, en Bermeo, sustituida por el templo neoclásico de Santa María, en cuyo retablo se ha aprovechado la Asunción del primitivo.

En la provincia de Guipúzcoa se conoce mucho mejor toda una serie de escultores romanistas más. Jerónimo de Larrea y Goizueta, nacido hacia 1562 quizás en Jaca pues allí tenían casas sus padres, pero en cualquier caso de familia vasca, trabajó aquí durante bastantes años, estando documentado desde 1588 hasta el año de su muerte, 1616. Sería sugestivo pensar en una relación temprana con Anchieta en el propio Jaca, donde contemplaría el retablo de la Trinidad, de modo que entrara en su taller, razón por la que no aparece citado hasta el año de la muerte de aquel maestro. Su obra muestra fidelidad a las maneras anchietanas, como se advierte en el retablo del Hospital de Oyarzun, que realizó con el ensamblador Martín de Ostiza, quien colaboraría en varios retablos suyos. Es pequeño, con columnas entorchadas, y frisos con los Evangelistas y temas de la Pasión, donde manifiesta su habilidad Jerónimo de Larrea; en las cajas dispone esculturas entre las que se suele destacar la de San Sebastián, el cual ha llevado a atribuir al maestro la imagen de Cristo azotado que se conserva en Azpeitia, para cuyo convento de la Concepción había realizado un Ecce Homo, que se puede ver hoy también en la iglesia de San Sebastián de Azpeitia, obras de gran calidad y sentimiento clásico, cualidades que demuestra Larrea en otras obras como en el Cristo de la iglesia de las Franciscanas de Azpeitia o en el Cristo de Bonanza de la basílica de Pasajes de San Juan. Intervino Jerónimo de Larrea en muchas poblaciones guipuzcoanas, como en Anzuola, donde quedan restos de su trabajo en un retablo de San Juan de Uzárraga, o en Santa María de San Sebastián, para la que hizo el retablo de San Antonio, o en la ermita de San Gregorio de Albistur, o el retablo de la Virgen de la iglesia de Santa Fe en Zaldivia, siendo reclamado para hacer otros retablos como los de Andoain, Lizarza, y el de doña Catalina de Rivera, en Fuenterrabía, colaborando igualmente

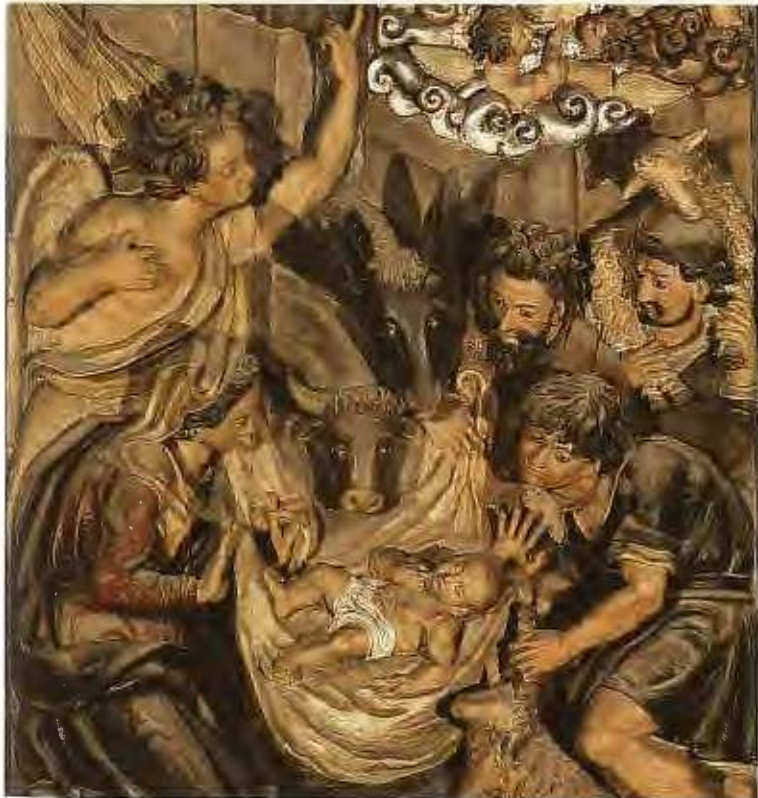
181. *Imagen de San Pedro. Iglesia de San Pedro. Munguía*



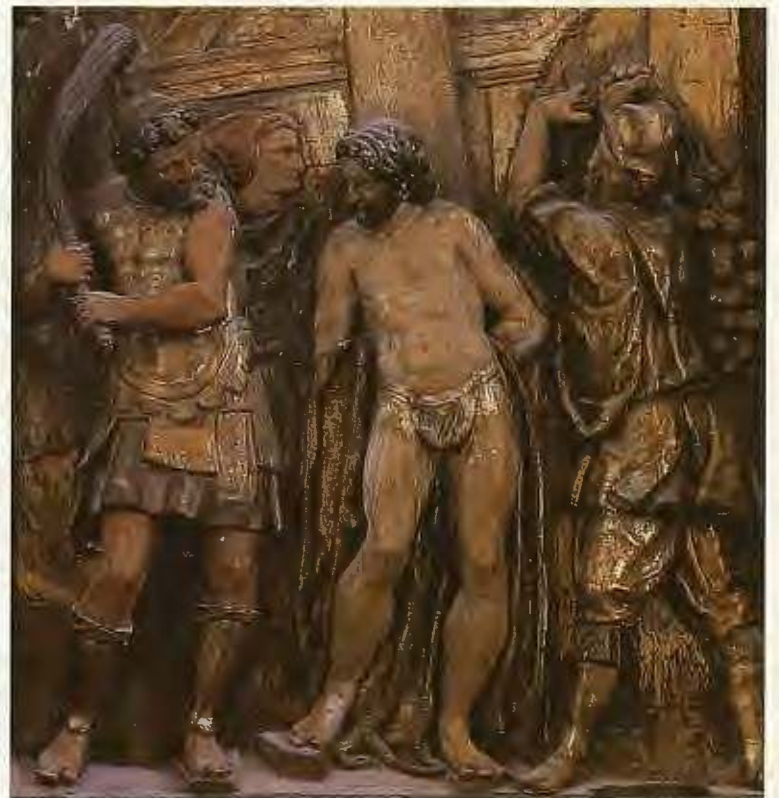
182. *Cristo de Bonanza. Basílica de Pasajes de San Juan*



183. *Adoración de los pastores. Relieve procedente del antiguo retablo mayor. Iglesia de San Pedro. Munguía*



184. *Flagelación. Detalle del retablo mayor de la iglesia parroquial de Arriaga*



en obras de otros artistas, cual es el caso de la Asunción que hace en 1614 para el retablo ejecutado por Pedro de Goicoechea en Irura, o la imágenes que lleva a cabo en el retablo mayor de Fuenterrabía. Finalmente, es digno de recuerdo su trabajo de relieves históricos y virtudes del Archivo Provincial de Guipúzcoa, en Tolosa, que ejecuta entre 1596 y 1602, destacables por representar motivos no religiosos en que se ensalza con gusto renacentista diversos episodios de la historia de Guipúzcoa (retirada de los Cántabros, batalla de Betale de 1512, y luchas contra los aragoneses).

Natural de Alsasua era el escultor Joanes de Iriarte, que desarrolló su actividad en Guipúzcoa desde su taller de San Sebastián. Relacionado con Ambrosio de Bengoechea y Jerónimo de Larrea, muestra gran calidad artística y fidelidad a los modelos romanistas. Trabajó para San Sebastián, Oyarzun, Irún, Fuenterrabía y otros puntos del entorno. Su mayor fama procede de la colaboración en el retablo de San Vicente de San Sebastián que ejecutó Bengoechea, y sobre todo por su retablo mayor de la iglesia de Santa María, en Fuenterrabía, que contrató en 1590. Aunque ha desaparecido el retablo, se conservan algunas piezas suyas y se conocen las condiciones a que se sometió el artista, donde se indica que sería un conjunto de cuatro cuerpos, divididos en nueve calles de relieves e imágenes, dedicándose el banco a temas de la Pasión y los Evangelistas, mientras que en los cuerpos se ilustraba con motivos de la Virgen. Falleció en 1595 sin concluir su obra, para lo que se recurrió a su hermano Lope de Iriarte, a Martín de Ostiza y Esteban de Ostiza, y a Jerónimo de Larrea. En la sacristía del templo se guardan algunos restos de este extraordinario retablo en que se aprecia la calidad del artista, destacando los temas de la Pasión y la Coronación de la Virgen. Junto a estos grandes artistas guipuzcoanos trabajan otros muchos de menor magnitud, como Domingo de Mendiaraz en Villarreal de Urrechua, o Pedro de Goicoechea, que interviene en Alzo de Abajo, Ibarra, Eldúa e Irura, o Juan de Basa-

yaz, activo en Oreja, Gaztelu, Alegría de Oria y Hernialde, o Juan de Echeverría, al que se debe el retablo de la Asunción, en Alzo-Muño.

En cuanto a la provincia de Álava, además de los autores ya citados, se registra la presencia de un gran representante de la escuela romanista de la Rioja como es Juan Fernández de Vallejo en tareas de peritaje artístico, y sin duda también trabajando en varios retablos. Sabemos que en 1566 residía en Lanciego, en cuya iglesia parroquial parece de su mano el retablo mayor de los titulares Santos Acisclo y Victoria, donde contaría con la colaboración del ensamblador Enrique Dorus. Es un conjunto de gran riqueza arquitectónica y escultórica. Tres calles dividen al banco y dos cuerpos y denso remate con que se cubre el testero. Telamones, dos Evangelistas y escenas de la Pasión ilustran el banco, mientras el primer cuerpo se ocupa con los patronos y dos historias suyas, el segundo con la Asunción y dos relieves de la Virgen (Dormición y Coronación) más los bultos de San Pedro y San Pablo, y el remate dispone el Calvario y las escenas de la Caída de Cristo y el Planto, más otros evangelistas. La deuda con López de Gámiz se observa ya en la imagen de la Asunción, al tiempo que las composiciones de los relieves siguen las fórmulas romanistas difundidas por toda la zona, siendo destacable el virtuosismo con que trabaja el artista. A él se debe también el retablo alavés de Berganzo, que procede de la iglesia de San Martín, en Leza, ejecutado a partir de 1571, salvo el Calvario que será de Diego Jiménez II, ya en 1655. Relieves con evangelistas, escenas de San Martín y de la Virgen, siguen composiciones características de la estela de Briviesca y subrayan la calidad de primer orden que distingue a Fernández de Vallejo, dentro de la expresión clásica de las formas.

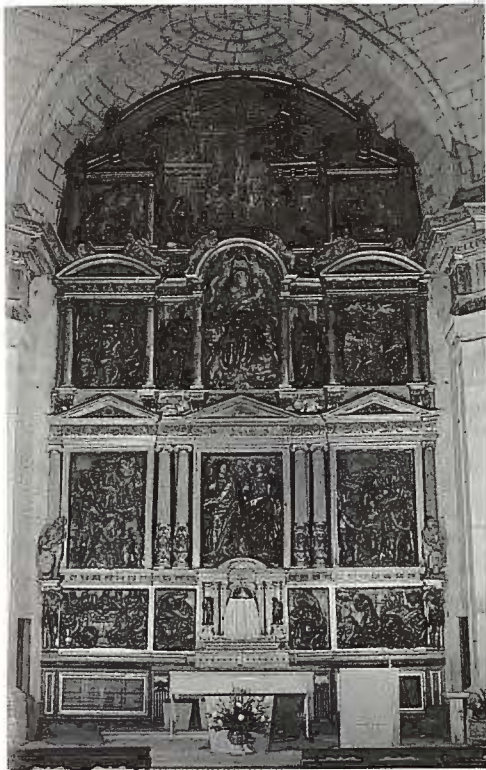
Junto al taller de Salvatierra destaca en Álava el de Vitoria, cuya figura más notable es el escultor Esteban de Velasco, activo durante el último cuarto del siglo XVI. Dada la fidelidad romanista de Velasco hay que suponerle una relación con López de Gámiz o con Anchieta, con quien

ya hemos visto que suscribió en 1575 un contrato para hacer juntos el retablo de San Miguel de Vitoria, tarea que no aborrecería, o bien con Lope de Larrea. Fue importante la influencia de Anchieta, cuyos modelos repetirá con frecuencia, siguiendo con minuciosidad y perfección las maneras del azpeitiano, si bien con algún ocasional acercamiento a la suavidad de Lope de Larrea. Aunque su propia fidelidad romanista le hace poco original, es interesante el arte de Esteban de Velasco por las actitudes de contraposto y composiciones clásicas, con cuerpos atléticos, arquitecturas vignolescas, disposición de telamones y muchachos recostados indolentemente sobre los frontones, así como los demás recursos del repertorio del estilo, que aborda con hábil talla minuciosa, bien acabada, sin desigualdades, alcanzando alguna de sus esculturas una dignidad de primera línea.

Todo ello se advierte ya en el retablo de Arriaga, contratado en 1575, cuyas figuras de bulto redondo muestran el adusto ceño característico de lo anchietano, y los relieves están trabajados con minuciosidad que mitiga la impresión dolorosa de los temas de la Pasión, coincidentes con Anchieta. Aquellos mismos años intervino en diversas obras vitorianas, como el remate del retablo mayor de Santa María, que había hecho Juan de Ayala, el sagrario de Arzubiaga en 1573, el retablo de Santa Clara en 1578, el sagrario de Elburgo en 1583, o el de Añúa en 1596, ejemplos de la renovación retablística que se produce a fines del siglo. En 1577 realizó el sagrario y banco del retablo de Castillo, donde recurre a los telamones a que tan aficionado fuera Lope de Larrea, disponiendo composiciones de la Última Cena y la Oración del Huerto dentro de los esquemas romanistas, pero destacando más la fina elegancia clásica con que trata las pequeñas imágenes del sagrario que representan al Ecce Homo y a Cristo resucitado.

Al final de su vida trabajó Esteban de Velasco en Bilbao, donde hizo el retablo mayor de la iglesia parroquial de San Antón, siguiendo trazas de Martín de Zubia-

185. Retablo mayor de la iglesia parroquial de Lanciego



te. Contratado en 1593, parece que estaba concluido en 1597, gracias a la colaboración de Juan de Uribarri y Martín de Basabe. Desmontado este retablo a mediados del pasado siglo, aún se conservan algunas de sus piezas, como son los relieves del Lavatorio y la Última Cena, así como dos esculturas de San Pedro y San Pablo, dispuestas hoy en el propio templo de San Antón.

En Vitoria tuvieron su taller también otros escultores romanistas. Entre los más activos está Pedro de Ayala, cuya obra conocida es ya del siglo XVII alcanzando su arte hasta décadas en que se acusa la influencia de Gregorio Fernández, como veremos. También Juan de Angulo. En el taller de Salvatierra, y en relación con la última etapa artística de Lope de Larrea, hay que citar a Gregorio de Lizarraga, escultor al que se asigna una escultura de Santa Catalina, en Onraita, donde ya se advierten las superficies poco blandas, con pliegues algo quebrados y carnes tersas.

Otros artistas, en fin, están menos documentados, pero en ocasiones son de des-



186. Lavatorio. Relieve procedente del antiguo retablo mayor. Iglesia de San Antón. Bilbao

tacar. Tal ocurre con Juan de Araoz, que en 1597 había concluido el retablo mayor de Orbiso, obra notable dentro del romanismo avanzado por la claridad estructural y clasicismo de la arquitectura, así como por la plástica escultórica de composiciones anchietanas y un tratamiento ampuloso de los paños, pretendidamente blando, a pesar de lo cual, dada la cronología, ya manifiesta cierta sequedad en la factura de ciertos detalles, señalando la evolución hacia el romanismo epigonal de principios del siglo XVII.

Discreto se muestra el escultor Juan de Alvarado en los relieves e imágenes del retablo de Villabuena, quizá por ser un artífice secundario que incorpora a su actividad la moda romanista, cuya propia concepción clasicista dificulta las vulgarizaciones. También riojano o, más probablemente, mirandés debió ser Juan Martínez de Peristegui, que trabaja en pueblos meridionales y treviñeses dejando huella de un cansancio formal. El caso de Andrés García de Urigoiti es diferente pues trabajó en Álava y en Guipúzcoa. En el sagra-

rio de Marieta y en el retablo de Buruaga, ya de 1606-1611, se singulariza por cierta finura en el tratamiento de las formas; activo en Ochandiano, sabemos que en 1588 contrató un retablo para la cofradía del Rosario de la iglesia de San Miguel de Oñate, interviniendo también en el monasterio de Vidaurreta de la misma localidad, donde nos dejó un bello grupo de la Piedad.

## PINTURA

Frente a la riqueza que hemos visto, la pintura ofrece una menor densidad, y aunque se conservan ejemplos señeros también la calidad media es inferior a la mostrada en las otras artes, lo que hay que explicar por la fácil importación de obras y el gusto menos inclinado hacia ella en los conjuntos parroquiales, lo que determinaba una escasa demanda, todo lo cual por otra parte es un hecho común para gran parte del Norte de los reinos peninsulares.

Continúa la importación de obras pictóricas flamencas, algunas de las cuales aún se conservan. En Guipúzcoa son bastantes los ejemplos. Así, en la iglesia de San Pedro de Zumaya, hay un tríptico atribuido a Jan Joest de Calcar en la capilla de San Bernabé, y en la de San Antón, las puertas del tríptico tienen pinturas de hacia 1540 atribuidas a Van Conixloo, lo mismo que el tríptico de la iglesia de Aizarna. De la misma época o algo anterior es el políptico de la sacristía de la iglesia de San Pedro, en Vergara, cuyo arte se relaciona con la escuela de Gerard David. En la iglesia de los Franciscanos de Zarauz se conservan las tablas de un tríptico de A. Blocklandt fechado en 1577. Otros trípticos más se encuentran en la sacristía de la iglesia de Elgueta, y en el Museo de San Telmo de San Sebastián, donde hay otras tablas, igual que la de Lezo, la de la Virgen con el Niño, de Aránzazu, atribuida a Quintin Metsis, o la del Oratorio de Loyola, una Anunciación atribuida a Prevost.

También hay bastantes ejemplos en Vizcaya, recogidos en parte en el Museo de Bilbao, que reflejan la actividad de los mercaderes vizcaínos así como la de los importadores o la de personajes singulares que las encargaron. En Portugalete hay un tríptico del taller de Brujas, quizás de Provoost. Lo mismo sucede en Álava, en cuyo Museo Diocesano se conservan varios trípticos pictóricos, algunos de los cuales se relacionan con el arte de Pieter Coeck, como el de la Epifanía, que realizaría con su suegro Jan van Dornicke, o en otro de la Epifanía, ya con evocaciones de Van Orley; o el de la Sagrada Familia, procedente de la parroquia de Heredia; o el del Descendimiento, con Entierro y Resurrección de Cristo. En relación con Ambrosio Benson está la tabla de la Crucifixión, bajo la cual se representa un yacente desnudo con la inscripción que indica corresponder al mercader bilbaíno Martín Franco, que murió en 1532; procede de la anteiglesia vizcaína de Ibárruri.

Junto a estas obras de importación flamenca, unidas a otras que pudieron realizar aquí autores flamencos, hay que citar al-

gunos ejemplos de principios del siglo XVI que mantienen la tradición de la pintura bajomedieval hispanoflamenca, que están por tanto a caballo entre lo gótico y lo renaciente, como la pequeña tabla de San Antón, en el monasterio de Bidaurreta, de Oñate, o el Cristo Crucificado del Museo de San Telmo de San Sebastián, los ejemplos ya citados de Zumaya y de Tortura, o los conservados en varias iglesias vizcaínas, como en Cenarruza, Carranza, San Pedro de Romaña en Trucios, San Pedro de Tavira en Durango o San Lorenzo en Zarátamo. Con ellas hay que señalar el retablo procedente de Labraza que se encuentra en el Museo de Vitoria, dedicado a San Miguel, con representación del apostolado y de historias del titular del retablo. A lo largo del segundo y tercer tercio del siglo la pintura evoluciona de acuerdo con el ritmo general de España, aunque con la falta de atractivo que se ha señalado. Por ello surgen pocas figuras destacadas, obligando incluso a salir fuera a trabajar a otros con mayor iniciativa. Esto es lo que ocurrió con pintores como Francisco de Ibía (llamado también como Francisco de Zumaya), activo en la ciudad de Méjico, o Baltasar de Echave Orio, nacido en 1548 en Aizarnazabal, que también trabajaría en tierras mejicanas, pero ya a fines de siglo.

De los pintores activos en el País durante esta época apenas se ha documentado las obras. Una familia de artistas son los Oñate, de los que el más destacado fue Martín de Oñate, que realiza entre 1552 y 1563 el retablo de San Pedro de Morillas, concluido por su hijo Tomás y su yerno Pedro López de Marieta, el banco del retablo de Luzuriaga en 1556-57, y quizás el retablo de Subijana Morillas. Juan de Oñate es autor de las tablas de las calles laterales del retablo de Ullibarri Viña. Pero también, como los demás pintores, se dedicaron a tareas de policromado escultórico y decoración arquitectónica.

No se conoce el autor de otra serie de retablos de pintura como el de Hueto Abajo, de hacia 1530, dedicado a San Blas, aún con evocaciones hispanoflamencas; o los dos trípticos de Pobes, de 1543; o el

retablo de Ribera de Valderejo, de 1548; o el retablo mayor de Mesanza. Una serie de tablas sueltas hay en Leza y en Gamarra Menor, y las laterales del tríptico de San Sebastián de Añua. Pero por encima de ellas destaca la Adoración de los Magos, conservada en el coro alto del Monasterio de Quejana, cuya calidad y gusto renacentista demuestra intervención exterior.

Escasa es la pintura del último tercio del siglo XVI, aunque queda algún ejemplo en la Inmaculada de Eguino, el banco del retablo de San Juan, en Munain, o la Inmaculada con los Santos Juanes, en un retablo lateral de Guereña. Sin embargo la principal calidad se encuentra en las obras de autores cualificados en otros lugares de España, que llegan aquí de diversos modos, generalmente por donaciones de vasos que están destinados en puestos destacadados. De la parroquia de Isasondo procede un cuadro de la Virgen, debido a Luis de Morales, que se guarda en el palacio episcopal de San Sebastián. Del Greco hay ejemplos en los Museos más destacados, aunque algunos son de adquisición reciente. También está presente la obra de Juan Pantoja de la Cruz, como los que se conservan en el Museo Zuloaga de Zumaya o en el San Telmo de San Sebastián, pero resulta de mayor interés el que representa a Santa Úrsula y las Once Mil Vírgenes, de la colección Silva Verástegui, que constituye una de las más tempranas obras conocidas del pintor. En los Museos de Zumaya y San Sebastián hay también cuadros de Sánchez Coello.

Finalmente resalta la personalidad de un pintor vizcaíno, Francisco de Mendieta, natural de Elorrio, que trabaja a fines del siglo XVI y principios del XVII. Activo en varios lugares, consta interviniendo en la policromía de varios retablos bilbaínos, en San Antón y en Santiago. Su interés es más iconográfico, ya que se conservan dos pinturas suyas que representan una Boda ante la Virgen de Begoña, y el Besamanos de Fernando el Católico o Jura de los Fueros de Vizcaya. Su estilo no es muy suelto, mostrando cierta relación con algún autor flamenco.



187. Tríptico de la Epifanía. Museo de Bellas Artes, Vitoria

188. Crucifixión y yacente. Museo de Bellas Artes, Vitoria

189. Tabla del ciclo de San Miguel, procedente de la iglesia de Labraza. Museo de Bellas Artes, Vitoria



## ARTES MENORES

Dada la importancia que tiene la industria del hierro en Vizcaya y en Guipúzcoa, no es extraño que se produzca una gran actividad en la rejería, ocupada en el cerramiento de espacios religiosos y en palacios. Entre los artífices más destacados de Vizcaya están el bilbaíno Juan de Fullaondo y Rodrigo de Apraiz, vecino de Busturia, que trabaja también en tierras burgalesas. Mayor interés tiene Gonzalo de Velasco, vecino de Ibaizábal, en Abando, quien hace trabajos aquí y en otros lugares de la zona, sobresaliendo la reja de la capilla de doña María de Salazar, en la iglesia de Santa María de Orduña, bello ejemplar de tres cuerpos, con soportes abalustrados, fechado en 1584. También debió ser muy activo el rejero de Mondragón Juan López de Urisarry, que contrató en 1535 la reja de la capilla del abad Irueta, en la colegiata de Cenarruza; esta obra que no se terminó hasta 1550 es un notable ejemplar, igual que otras no documentadas, pero de interés, como las de la capilla de los Gorostiza, de 1569, en Santa María de Portugaleta, o la de la capilla de la Soledad, en la iglesia de la Asunción de Marquina-Xemein, o la del coro de la iglesia de Santa María, de Mañaria.

También en Guipúzcoa hay ejemplos interesantes, como la de la capilla del obispo Zurbano, en Azpeitia, realizada en 1520 por el notable rejero de Elgoibar Cristóbal de Marigorta, cuyo oficio continuó su hijo Pedro de Marigorta, activo en Vergara, Villarreal y otros lugares guipuzcoanos, así como para Santa María de Vitoria. Aunque no esta documentada hay que resaltar la reja de la capilla de don Rodrigo de Mercado, en San Miguel de Oñate, fechada en 1535, obra de notables dimensiones, decorada con balaustres y menudos motivos renacentistas. Aquellos rejeros trabajaron también en Álava, donde, desaparecidas casi todas las rejas de Vitoria del XVI, se conservan ejemplares en las capillas de Salvatierra, Galarreta (hoy en el museo de Arqueología), Munain, Margarita, etcétera.

Algunas piezas pequeñas de metal fueron

190. *Reja de la capilla de la Piedad. Iglesia de San Miguel. Oñate*



191. *Cruz procesional. Iglesia parroquial de Ali (Álava)*



192. *Custodia. Iglesia parroquial de Quintana (Álava)*



objeto de importación en esta época, como es el caso del plato limosnero de Goicoleja, en Larrabezúa, procedente de talleres centroeuropeos. También son destacables las dos campanillas del Museo de Vitoria, una de las cuales está firmada por el maestro flamenco Jan van den Eynde.

En cuanto a la platería hay que señalar que sigue la evolución general del resto de los talleres de la península, con goticismo en las primeras décadas, introducción de la decoración plateresca durante el segundo tercio y progresión purista en el tercero, salvo excepciones. Por otro lado, es normal que siendo productos de escasas dimensiones en muchos casos fueran objeto de importación de los centros españoles más activos.

Se conoce el nombre de muchos orives del siglo xvi. En Álava el taller más importante es Vitoria, donde trabajan varias familias, como los Betoñu (Martín, Juan y Pedro), los Erenchun (Martín y Juan), los Pitano (Juan —padre e hijo— y Martín), los Rexarte (Cristóbal y Diego), los Martínez de Isunza (Martín, Juan Francisco y Diego), los Ruiz de Alegría (Martín y Francisco), los Junguitu, Pedro de Escalante, y una amplia nómina. En Guipúzcoa trabajaron algunos plateros vitorianos, así como Mateo de Gárate, de Tolosa, o Miguel de Estonsoro. En Bilbao se documenta la actividad de los plateros Juan de Ugarte, Martín Olarte (autor de un copón de Santiago en Bilbao, en 1556), Pedro Pilla (copones en Santiago y San Antón de Bilbao), P. Muguruza, P. Carranza, etcétera.

Entre las obras conservadas, se puede citar como más interesante algunas piezas, como el relicario de San Fausto, en Bujanda, ejemplar tardío marcado por J. Benavides en Nápoles, o el tríptico vizcaíno de la Familia Mascaria, con miniaturas interiores. De las primeras décadas son piezas de tradición gótica como una custodia de Gauteguiz de Arteaga, la cruz de Samaniego en Santa María de Vitoria, los cálices de Izarza y de Quintana, un relicario de la iglesia de San Agustín de Echevarría, y otras más. A las décadas centrales del siglo corresponden la cruz de Santa María

de Vitoria, la de Ali, la de Santa María de Cortézubi, la de Sopelana, el cáliz del obispo Mercado, en Oñate, etc. Ya de fines de siglo son las cruces de Zurbano y Navaridas, la custodia de Quintana, la de San Juan Bautista de Mondragón, y otras muchas piezas más.

## EL BARROCO

Las circunstancias históricas hispánicas y la evolución interior del País Vasco durante los siglos del Barroco determinan cierto declive artístico, paralelo al que experimentan muchas zonas españolas alejadas de los intereses del poder central. En definitiva, las manifestaciones artísticas no son sino un reflejo de esa postración. Lo más notable, dentro de la disminución del ritmo, se puede encontrar en la arquitectura y, en menor grado, en la escultura. Las influencias acusadas son diversas, pero generalmente proceden de Castilla, primero de Valladolid y al final de Madrid, aunque también hay otros componentes y la propia tradición.

Después del gran desarrollo arquitectónico del siglo xvi quedaba poco margen de actuación, por lo que los canteros se emplearán fundamentalmente en cuanto a lo religioso en los edificios conventuales, que ahora se implantan en gran número. En ellos, además de la tradición del siglo xvi, se aprecia cierto eco escurialense inicial y la sobriedad de los modelos conventuales trentinos, sin que haya prácticamente excesos ornamentales. Donde el cantero vasco mantiene su mejor expresión es en las torres de las iglesias, que rivalizan en airosidad y correcta construcción, extendiendo su influencia fuera del País. Del mismo modo alcanza personalidad propia el tipo de casa consistorial, que se entiende en relación con el sistema municipal, así como en el modelo de palacio, generalmente compacto, sin patio interior, en el que mantienen a veces elementos significativos del pasado esplendor social de sus propietarios.

La escultura continúa inicialmente la fuerza del romanismo, que pronto se une con el realismo castellano implantado por Gregorio Fernández, pero avanzado el siglo xvii entra en una clara decadencia de la que no se recupera hasta avanzado el siglo xviii, con la animación rococó, gracias a intervenciones exteriores que pronto son asimiladas por destacados imagineros vascos.

## ARQUITECTURA

### Iglesias

El gran desarrollo del siglo xvi había completado en gran parte las necesidades de templos demandadas en las poblaciones. Por ello la mayoría de las construcciones de iglesias se refieren, durante la época barroca, a conventos y comunidades religiosas, aunque no faltan ampliaciones, reformas y construcciones complementarias en edificios parroquiales, así como alguna iglesia completa.

Durante la primera mitad del siglo xvii se abandona, salvo excepciones, todo resabio anterior de goticismo, incorporándose el modelo de templo sobrio bien dentro de la estela trentina o ya en la línea propiamente barroca, siguiendo en cualquier caso los esquemas generales advertidos en la arquitectura española coetánea. Predominará, en consecuencia, el tipo de planta cruciforme, con cúpula sobre el crucero, y capillas laterales comunicadas por atajos, o el más sencillo de nave sin capillas y cubiertas de cañón con lunetos o aristas. En los inicios del barroco vasco destaca la actividad del arquitecto fray Miguel de Aramburu, franciscano natural de Cerain, que trabajó para muchos templos conventuales de la provincia de Cantabria de su Orden, así como para otras demandas. Una de sus creaciones más notables es la iglesia del Convento de San Francisco de Tolosa, cuyas trazas formó él, dirigiendo asimismo a los canteros que la realizaron, en sustitución del maestro Pedro de Mendiola, que no pudo cumplir con el contrato suscrito en 1597; en 1612 fue cubierto

ya su tejado. Es obra singular, que sirve de modelo a otras muchas barrocas. En la misma línea está la iglesia del convento de San Francisco de Mondragón, que trazó y dirigió, lo mismo que el convento de la Purísima Concepción de Azpeitia y el de la Trinidad de Rentería. También le pertenecen las trazas del convento de Isasi, en Eibar, que realizó en 1606, año en que también interviene en parte del convento de Santa Clara de Azcoitia. Fue también densa su actividad en otros templos, como examinador, constando su actuación de 1595 en la iglesia de San Juan Bautista de Hernani, o informando en 1600-1604 sobre los remates y torre de la iglesia del Juncal de Irún, o tasando en 1603 la obra que hiciera Juan de Aguirre en la iglesia de la Asunción de Zumárraga, o en la iglesia de Santa María de San Sebastián, donde había trabajado Pedro de Zaldúa, y en estimaciones de las iglesias de Elduañen y Lizarza. Aparte de otras intervenciones, también actuó como tracista del enterramiento de don Gabriel Oa, en Orío, así como fuera del País Vasco, e incluso en obras americanas, y en el Ayuntamiento de Rentería.

Por las mismas fechas, aunque con menor categoría, trabaja el maestro Francisco Landa, cuya actividad se concentra fundamentalmente en Guipúzcoa, donde interviene en la iglesia parroquial de Zarauz, en la que sucede a Pedro de Mendiola en 1597. Desde 1601 trabaja en la iglesia de Icazteguieta, iniciada por Román Izaguirre, y desde 1603 en la de Alegría de Oría, junto con Martín Celaya, la cual sería concluida en 1637 por su hijo Miguel de Landa. También es conocida su actuación de proyectista, estando documentadas las trazas que formó para Santa María de Tolosa, después de 1612, que ejecutó él mismo, así como las de reformas de la iglesia de Urquizu, en 1617, o de la iglesia de Albiztur, en 1625, fecha en que también traza la iglesia de Beizama.

Otro maestro activo en la primera mitad del siglo xvii es Martín Ibáñez de Zabildea, del que se conocen intervenciones de carácter civil en la ría bilbaína, así como en arquitectura doméstica, cual es algún

palacio en Valmaseda, pero lo más importante de su obra es de carácter religioso. Además de una portada en la iglesia de Santiago de Bilbao, se sabe que trabajó en Lequeitio en torno a 1621, que en 1631 laboraba en la sacristía de la iglesia de Nuestra Señora de la Atalaya de Bermeo, y en 1649 tenía concluida la de Nuestra Señora de Begoña. De gran interés son los templos que realiza en la zona bilbaína. Así, se considera que fueron suyas las trazas de las obras de San Vicente de Baracaldo, pues en 1625 tenía compromiso de supervisarlas. Por aquellas fechas trazaba también la iglesia de los Jesuitas de Bilbao dedicada a San Andrés, actual iglesia de los Santos Juanes; tiene planta de cruz latina inscrita en un rectángulo, dejando unas naves laterales bajas; más que al modelo jesuítico recurre al de tradición escorialense, con sobria fachada, huecos terminales, etc., lo mismo que en el claustro. En 1645 levanta el convento e iglesia de la Esperanza, también en Bilbao.

Ejemplo notable de la arquitectura del primer barroquismo postridentino es la iglesia del convento de la Concepción de Vitoria, conocida hoy como de San Antonio, que se debe a los maestros transmieranos Juan Vélez de la Huerta y su hijo Pedro Vélez de la Huerta, naturales de Galicano pero residentes en Valladolid cuando se comprometieron a ejecutar la obra vitoriana, la cual tras gestiones previas fue contratada en 1611, obligándose a darla fin en 1617. Es otro caso de iglesia dentro de la estela contrarreformista, con triple vano de acceso, nichos, ventana y blasones articulando la fachada, mientras el interior ofrece la consabida planta cruciforme, cúpula en el crucero y capillas laterales comunicadas, como es característico de la época. Ignoramos algunos aspectos de la actividad de aquellos artistas en Vitoria, pero debieron causar cierta impresión favorable por la novedad de su arte, lo que movería al convento de San Francisco a encomendarle a Juan Vélez alguna obra que tuvo que traspasar.

Junto a estos podríamos citar otros muchos ejemplos de gran interés dentro de la línea de sobriedad barroca que caracteriza

a la primera mitad del siglo xvii. Así, el Real Colegio Seminario de San Prudencio, en Vitoria, fundado de acuerdo con el legado del prelado don Martín de Salvatierra, siendo ejecutado bajo la dirección artística de fray Lorenzo de Jordanes a partir de 1638, según un animado barroquismo de formas clásicas tratadas con lógica libertad, tanto en la portada de la iglesia, con monumentales columnas superpuestas, como en el interior del templo, de nave única.

También hay que recordar diversos templos conventuales edificados por las mismas fechas, como el desaparecido convento de franciscanas dedicado a la Santa Cruz, en Bilbao, o el que fundan en Villaró en 1620. Las Clarisas se establecen en Abando en 1610, y en Portugalete en 1614. Las Agustinas fundaron su convento de Santa Susana de Durango hacia 1606, las Mercedarias otro en Ajanguiz en 1625, etcétera.

La actividad constructiva de conventos e iglesias se densifica desde mediados del siglo xvii. Así surgen los conventos de Carmelitas que funda el 1691 en Marquina el abad de Cenarruza; o el del barrio de Larrea, en la anteiglesia de Echano, que promueven en 1712 don Juan de Larrea y su esposa, el de Valmaseda, que funda en 1732 don Alonso de Tramaria, así como los guipuzcoanos de Lazcano, debido al mecenazgo de doña María de Lazcano, de San Sebastián y Zumaya, algunos de los cuales siguen en sus fachadas los modelos derivados de tipos contrarreformistas que adapta fray Lorenzo de San Nicolás. También son numerosos los nuevos conventos de Clarisas, como el de Valmaseda, fundación del matrimonio indiano Piedra-Burgos, que se levanta entre 1643 y 1674, o el convento de San Pedro de Salvatierra, y los de Santa Clara de Tolosa, construido a partir de 1711 por el maestro de Ibarra Manuel Recalde con Francisco de Lete, y de Santa Clara de Azcoitia. Otros ejemplos y otras Órdenes religiosas podríamos añadir, siempre con el mecenazgo de la nobleza, como el convento de Agustinos fundado en Marquina en 1667; el que promueve en 1699 don

Benito Rucabado de Capuchinos en Deusto; el de la Merced de Bilbao, en 1675; o el de Santa Susana de Durango que se compromete a realizar Juan de Balzola Iburguren en 1651.

Gran importancia alcanzan las fundaciones de los Jesuitas en esta época. Aún se debía trabajar en la iglesia del Colegio de Bilbao, pues en 1675 Francisco de Elorriaga se obligaba a construir el crucero y la capilla mayor según traza del maestro Juan de la Riva. Entre 1666 y 1694 se erigió el Colegio e Iglesia de la Compañía en la ciudad de Orduña, dedicándose a San Juan por el patrocinio de don Juan de Urdanegui, orduñés que fuera alcalde de Lima y general de los ejércitos, resolviéndose el templo según planta de cruz latina, y la fachada como evolución de las trentinas, de triple acceso, blasones familiares, y remate de dos espadañas laterales, con un concepto de monumentalidad barroca.

Otra fundación de jesuitas es el Real Seminario de Vergara, erigido gracias al legado de doña María Centurione que fue acogido satisfactoriamente por el Regimiento vergarés en 1593. Su primera fábrica se desarrollaba en 1607 con intervención del maestro Francisco Pérez de Aroztegui, y debía estar avanzada en 1614 en que se hacen gestiones sobre el retablo mayor con el vitoriano Pedro de Ayala, así como con Gregorio Fernández para una imagen de San Ignacio. Sin embargo, parece que se demoró la obra o se amplió decenios más tarde, pues en 1662 hacen un proyecto para el Colegio de Vergara los maestros Juan de Ansuola Iburguren, Miguel de Marín, Juan de Zaldúa y Mateo del Río, de acuerdo con el modelo trazado por el padre Pedro de Matos para el Colegio de jesuitas de Santander. La iglesia fue construida por Mateo del Río, a quien sucedió entre 1673 y 1675 el maestro de Beasain Miguel de Abaria. Se sigue en la iglesia el modelo posttridentino de planta cruciforme con cúpula en el crucero, así como la característica portada.

Pero la gran obra de los jesuitas fue el «Collegium Regium» de Loyola, que constituye la más destacada arquitectura del Barroco en el País Vasco. Era un de-



194. Fachada de la iglesia de los Santos Juanes. Bilbao



195. Fachada de la iglesia de San Antonio. Vitoria



196. Fachada de la iglesia de San Juan (Jesuitas). Orduña



197. Fachada de los pies de la iglesia de Santa María. Güeñes





199. Interior de la cúpula de la basílica de Loyola

200. Portada de la iglesia de la Asunción. Labastida



seo vivamente sentido por los jesuitas y otras muchas personas el aumentar la capacidad y dignidad arquitectónica de la Casa de Loyola, considerada ya antes como santuario. El interés regio de doña Mariana de Austria logró de los marqueses de Oropesa y Alcañices el traspaso de la casa de Loyola y tierras adyacentes a los Jesuitas, para erigir un gran monumento de patronato real, siendo aprobada la fundación en el año 1682. Su edificación se llevó a cabo con diversas aportaciones regias, particulares, y de guipuzcoanos residentes en América. Los planos fueron hechos por el arquitecto italiano Carlo Fontana, discípulo de Bernini, en 1682, pero nunca estuvo en Loyola, siendo artistas autóctonos los que llevaron a cabo la obra, acomodándola en algún aspecto a las necesidades. Inicialmente trabajó José de la Incera, bajo la supervisión del jesuita Hermano Bogran, a quienes corresponde la infraestructura y cimentación del edificio, sucediéndoles entre 1693 y 1705 Martín de Zaldúa, al que se asigna la in-

troducción de notables modificaciones respecto a los planes de Fontana, como la girola anular de la iglesia, los áticos de la fachada o las escaleras interiores. Tras alguna aportación de Martín de Zaldúa, avanza en la obra el maestro de Oyarzun Sebastián de Lecuna, que actuó entre 1719 y 1732; al principio de su maestría en 1720 se realizó una consulta sobre diversos aspectos de la construcción, que fue satisfecha por él mismo, por Martín de Zaldúa —que entonces realizaba el Colegio de Jesuitas de Lequeitio— y por Joaquín de Churriguera, en relación con la fábrica de los arcos y bóvedas de la iglesia y su atrio, así como sobre la ornamentación. Entre 1733 y 1766 es el Maestro de Loyola el azpeitiano Ignacio de Ibero, que venía interviniendo con anterioridad en algunos trabajos de talla. Hacia los años cuarenta trabaja también como arquitecto de Loyola Miguel Salezan. En gran parte dejó Ibero muy avanzada la obra a su muerte, sucediéndole su yerno Javier Ignacio de Echeverría, pero la expulsión de

los jesuitas dilató la finalización algo más de un siglo, hasta que se encomendó entre 1885 y 1888 al arquitecto diocesano Pedro de Recondo.

Fue concebido por Fontana como una planta rectangular transversal, en cuyo centro se dispone el templo, circular, con una nave anular circundante; tres amplios patios se abren en el interior de las dependencias, así como dos escaleras de majestuoso trazado. La arquitectura del Colegio es bastante sobria, concentrándose la atención y la riqueza plástica y volumétrica en la iglesia, cuya gran cúpula domina el conjunto, concebido según el barroquismo berninesco característico de Fontana, con alguna de cuyas otras obras muestra relación, como los diseños para Santa María dei Miracoli o el proyecto de «martyrium» para la arena del Coliseo romano. Sin embargo, no se puede prescindir en la valoración del mérito que sus ejecutores tuvieron. Ya el mismo lujo y variedad de materiales son prueba del interés y de su gusto monumental barroco. A la iglesia se



201. Fachada de la iglesia conventual de San Francisco. Tolosa



202. Portada lateral de la iglesia de San Miguel. Oñate



accede tras una escalinata por un atrio convexo de triple arquería triunfal con columnas monumentales. Ofrece un interior unificado con tres registros superpuestos, el inferior con arcos de mármol negro que se abren hacia la girola, el segundo que consiste en un elevado tambor de mármol claro, cuyo zócalo muestra representaciones de la milicia terrenal y espiritual de San Ignacio, encima del que se abren amplias ventanas con marcos de rica decoración, y un tercer registro superior correspondiente a la cúpula, en la que unas esculturas de estuco blanco representando a Virtudes acompañan a enormes blasones reales bajo pabellón en color rosado que cubren los ocho paños esféricos, siendo iluminado el conjunto mediante una linterna rematada por cupulín. En definitiva, aunque el proyecto sea italiano, hay que asignar al talento hispano y concretamente a artífices como Ibero, esta gran obra del barroco. El amparo regio y el esfuerzo colectivo del pueblo guipuzcoano se ponen al servicio de levantar un monu-

mento en el solar original del fundador de la Compañía, volcándose los jesuitas en tal empresa. La fórmula no podía ser otra que erigir una casa de estudios, propia de la condición intelectual que les caracteriza, pero aquélla sirve para engastar un gran Santuario, en el que se adopta la fórmula ideal conmemorativa, la circular, como en señeros ejemplos precedentes —Panteón, Santo Sepulcro, San Pietro in Montorio, etc., además de las experiencias concretas del propio Fontana—. Pero la concepción barroca italiana es expresada por artífices vascos con peculiar modo hispánico, donde los valores plásticos del cromatismo de los materiales y de la ornamentación escultórica cargada de contenidos ideológicos desempeñan una importante función.

Además de los edificios de las Órdenes religiosas, en la época barroca se trabaja también en las iglesias parroquiales, aunque con una densidad inferior a la advertida durante el Renacimiento. En muchos casos se trata sólo de transformaciones,

añadidos o construcciones complementarias. Así es el caso de las torres-campanario, de las que nos ocuparemos después por su abundancia y caracterización específicamente vasca. También se incorporan ahora fachadas de gusto barroco, si bien varían según la cronología en evolución paralela a lo que se produce en otros lugares de España. Entre 1603 y 1611 hizo Rodrigo de la Cantera la fachada de los pies de la iglesia de Santa María de Güeñes, de sabor escurialense como corresponde al ejecutor y su tracista Juan Gonzáles de Cisniega, veedor del arzobispado de Burgos. Domingo de Cardaveraiz, que había dado trazas para la iglesia de Aizarna, realiza en 1603-5 la fachada de la parroquia del Salvador de Guetaria, donde dispone cuatro columnas jónicas de fuste entorchado, características de la fase tardía del romanismo. En parecido estilo proyecta y dirige Domingo de Zaldúa, en 1619, una portada en la antigua iglesia de San Vicente de San Sebastián, con dos cuerpos jónicos de seis columnas cada uno



y remate de pirámides. El aire postridentino de algunas fachadas conventuales se repite en otros ejemplos, como la portada de la iglesia de Rentería realizada en 1625 por Cristóbal de Zumarresta, quizás con trazas de Gómez de Mora. En 1650 hizo Martín Ibáñez de Zalbidea trazas para la nueva portada principal de la iglesia de Santiago de Bilbao, que sería ejecutada por Juan Sáez de Homaeche, la cual desapareció con las reformas del siglo XIX. De mediados del siglo XVII es la portada de la iglesia de la Asunción de Labastida, probablemente realizada por Francisco de la Riva Agüero, que se organiza a manera de retablo con columnas, con dos cuerpos y ático, dejando en el inferior una doble

puerta. La versión sobria del Barroco se mantiene en la fachada que obra Nicolás de Zumeta en 1674 para San Francisco de Tolosa, que sigue el modelo conventual que le es propio. Ya en el siglo XVIII se introduce en las fachadas el movimiento, tanto en planta como en alzado y la decoración se hace más profusa. Así se ve en la portada lateral que añade Juan Bautista de Suso en 1714 a la iglesia de San Miguel de Oñate, relacionada con ejemplos de Viana y Logroño, así como con las también guipuzcoanas de Santa María de San Sebastián y de Azcoitia, destacando las jambas y arco en monumental abocinamiento que se enmarca con pilastras y entablamento, sobre el que se alza un ático.

En la iglesia de San Severino de Valmaseda se realiza hacia 1730 una transformación barroca de la morfología exterior de los lados meridional y occidental, que se atribuye al arquitecto fray Marcos de Santa Teresa, contrastando con los vanos góticos el remate de trazas curvilíneas y los flammeros de animada sección. Otro ejemplo, sencillo, es la portada que hace Felipe de Aguirre, en 1753-8, en la iglesia parroquial de Navaridas, con movido marco y abultados motivos vegetales y geométricos, o la que ejecuta José de Iloro para la parroquia de Ilárduya en 1750. Otros muchos ejemplos más cabría citar, como en las iglesias de Irún, Hernani, etcétera. En algún caso las iglesias experimentaron

notables reformas barrocas también en el interior, como es el caso de la parroquial de Santa María de Durango, que a fines del siglo XVII sería transformada, incorporando a los muros pilastras entre las que se abren amplios arcos de medio punto para las capillas laterales, comunicadas entre sí, y con un entablamento corrido muy animado, sobre el que discurre un sencillo ándito, reconstruyéndose el abovedamiento de crucería. Más «barroca» fue la obra de la iglesia conventual de San Francisco de Vitoria, proyectada en 1691 por el arquitecto de Orduña Felipe del Castillo, que añadió una profusa decoración de yeserías, consistente en pilastras y movido entablamento, así como carnosos vegetales sobre toda la superficie mural, conociéndose por fotografías y el propio dibujo del proyecto este gran ejemplo barroco, derribado en 1930.

Pero desde la segunda mitad del siglo XVII se produce un auge constructivo que permite la aparición de importantes maestros de arquitectura, los cuales serán en gran

parte los conductores de la renovación producida en el País Vasco, reanudando en algunos aspectos la tradición del «cantero vasco» hasta enlazar en cierto modo con la buena arquitectura neoclásica. Así se verá en las notables torres o en las casas consistoriales, pero también en otras edificaciones domésticas y eclesiales. Entre estos arquitectos destacan varios grupos familiares, como son los Longa, los Ibero, los Carrera o los Olaguibel, con los que la intervención neoclásica está ya asegurada, así como otros artistas singulares de mayor o menor fortuna. Ciñéndonos ahora fundamentalmente a las construcciones de iglesias barrocas, veamos algunos de los ejemplos más interesantes de templos erigidos desde mediados del siglo XVII hasta fines del XVIII.

El grupo de los Longa tiene inicio conocido con Lucas de Longa y Zuazu (nacido en Azpilgoeta, en 1609), dedicado a actividades constructivas dentro de la sobriedad del entorno, conociéndose varias casas suyas en Alzola, Marquina y Motrico.

Con él trabajaban varios hijos, Antonio, Domingo y Lucas de Longa. Este será un destacado arquitecto en los decenios finales del siglo XVII hasta su muerte en 1714. Notable tracista y constructor, extiende su actividad a palacios, torres, Ayuntamientos, casas e iglesias. En familia trabaja en la bóveda de la sacristía del templo de la Asunción de Marquina-Xemein, en 1668. El año siguiente dirige obras de consolidación de la iglesia de Salinas de Léñiz. También con un hermano suyo inicia en 1679 la reconstrucción de la iglesia del convento de San Pedro en Salvatierra, la cual sería acabada por Felipe de Ezcurra y Martín de Balanzategui, pero fue destruida en 1764 por un incendio que obligó a nueva reconstrucción. En torno a los años ochenta aparece dando trazas para la iglesia de Albiztur, que ejecutaría Pedro Be-roiz-Zabala, en Cegama (1688) y examinando obras en Lezo (1681) o Elgóibar (1682). Además de otras obras a las que haremos referencia, es importante su actividad constructiva de varios templos, en



207. Bóvedas y cúpula gallonada de la iglesia de Santa María. San Sebastián

209. Portada lateral de la iglesia de Santa María. San Sebastián

208. Pórtico de la iglesia de San Juan. Salvatierra



los que siempre muestra sobriedad de líneas arquitectónicas y ausencia decorativa propia de un seguidor de la línea posttridentina de los Mora. En 1681 se compromete a construir la iglesia de San Andrés de Echeverría en Marquina, según planos de Lucas de Longa, el maestro Martín Lexardi, siguiendo el modelo sencillo de una sola nave, con presbiterio cuadrangular saliente. También de una nave es la iglesia de San Bartolomé de Elgóibar, trazada en 1693 por Longa, comenzando él mismo la fábrica, mas no la vio concluida siendo sucedido a su muerte por Tomás de Larraza. Aunque se inauguró en 1716 siguió este maestro con obras accesorias, y en 1738 continuarían Ignacio y Francisco de Ibero con la torre, cuyo barroquismo contrasta con la sobriedad de la obra de Longa. Otra iglesia de Lucas Longa es la del convento de Santa Clara de Azcoitia. Este había sido realizado en el último decenio del siglo XVI y primer tercio de XVII por varios maestros, entre los que sobresalen Juan de Valencia, fray Miguel de Aramburu, Juan Martínez de Ucín y Francisco de Loidi. Pero se dilató la fábrica de su templo, para el que ya tenían un proyecto de Juan de Valencia y otro de Juan Martínez de Ucín. Pese a ello se encargó a Lucas de Longa una nueva traza, encomendándole en 1684 también su ejecución, con ayuda del cantero azpeitiano Ignacio de Echave, siguiendo el tipo de templo conventual austero de planta cruciforme, con una nave, cúpula en el tramo del crucero y bóveda de lunetos en el resto. Culmina, pues, con Lucas Longa el barroco sobrio y desornamentado.

Otros maestros de menor entidad laboran por las mismas fechas con una línea parecida, como es Miguel de Abaria a quien vemos trazar las iglesias de Arzona y Urrestilla o la torre de Albiztur, las reformas de la plaza de Beizama, que ejecuta Juan Cincunegui, opinar sobre el Ayuntamiento de Beizama, y trabajar en la iglesia de Idiazábal o en la Cruz de piedra en Iturrioz de Oyarzun.

Al mismo tiempo se introducían ya las corrientes barrocas de mayor animación estructural y complejidad decorativa, que

210. Portada de la iglesia de San Sebastián de Soreasu. Azpeitia



211. Portada de la iglesia de San Pedro. Pasajes



212. Ermita de San José. Azcoitia



representan con mayor énfasis los miembros de la familia de los Ibero. Por ello les sería severa la crítica neoclásica representada en las opiniones que Vargas Ponce transmite a Ceán Bermúdez, considerándoles como «los corruptores del buen gusto de la Arquitectura en Guipúzcoa». Ignacio Ibero y su hijo llegan desde el barroquismo churrigueresco hasta los albores de lo neoclásico. El padre, Ignacio Ibero y Erquiza nacido en Azpeitia en 1684, debió iniciarse en el oficio como tallista en las tareas de Loyola, donde tenía ocasión de formarse y entablar relación con notables artistas. A la muerte del maestro Sebastián Lecuna en 1733, le sucedió en la maestría del Santuario de Loyola, que ocupa hasta su propio fallecimiento acaecido en 1766. Esta tarea le valió otros encargos, trabajando como traxista de retablos, cuales son los de Santa Clara de Tolosa y Azcoitia o el mayor de Loyola, o en tareas de peritación de iglesias, como las de Elgóibar (1755) y Cerain (1759), o en construcción de torres-campanario, de los que son ejemplo las de

Elgóibar (1748-57), Fuenterrabía (1764), Usúrbil o Andoáin, y aun edificios civiles cual fue el Ayuntamiento de Elgóibar (1757), siendo destacable que en muchas de las obras actuaba con su hijo. De sus tareas en el Santuario de Loyola suele opinarse que consistieron fundamentalmente en trabajos de ornamentación y complemento de lo obrado por Lecuna, tanto en la cúpula de la iglesia como en la fachada, considerándole la tradición como un seguidor o discípulo de los Churriguera, que fueron llamados a consultas por la fábrica de Loyola.

De Ignacio Ibero, en colaboración con Bernardo de Anillo, es el proyecto de la iglesia parroquial de San Nicolás de Bari, en Bilbao, que fue ejecutada entre 1743 y 1756 por Juan de Urigüen y Juan Antonio de Elguero. En ella se perciben ciertos ecos de Loyola, como es su propia planta central cubierta por una gran cúpula, y el mismo frontón de la portada, que se rompe en su parte inferior, igual que en el santuario azpeitiano, para alojar un blasón, que aquí es el de la Villa, pues era

patrono de la parroquia el Ayuntamiento. Quizás por la propia mano ejecutora, no se abusa de la decoración, que concentran en la portada y en las dos torres y la espadaña central. También cabe apreciar relación con el Santuario de Loyola en otra obra proyectada por Ignacio de Ibero, el pórtico de la iglesia de San Juan de Salvatierra, cuya realización se encomendó en 1750 a Juan de Iduya, donde se repite la misma solución de avanzar el pórtico con articulación poligonal de tres lados, en los que se abre un vano de medio punto, aunque en Salvatierra no tenemos la grandiosidad ni la riqueza estructural o decorativa del modelo.

Su hijo Francisco Ibero, nacido en Azpeitia en 1734, se inició en la arquitectura con su padre, en el taller de Loyola, realizando conjuntamente muchas obras (retablos, torres, etc.). También se le documenta realizando obras públicas en Eibar (1779) o informando sobre los caminos de Arlabán, San Adrián, etc., así como peritando en 1783 la iglesia parroquial de San Torcuato de Abadiano, que habían ejecu-

tado Bernabé de Beratúa y Tomás Basterrechea sobre trazas de Capelastegui y de Javier Arizabaleta.

Nada podemos asegurar de la probable colaboración en Loyola, pues sólo consta el apellido en obras como el proyecto de retablo mayor y los púlpitos. Con independencia aparece trabajando en la iglesia de Santa María de San Sebastián. Existía antes otro templo que se arruinó como consecuencia de temblores de tierra y varias explosiones artilleras, lo que obligó en el siglo XVIII a edificarle de nuevo. La planta fue diseñada por Domingo de Yarza y Miguel Puial, siendo modificadas por Ignacio de Ibero y Pedro Ignacio de Lizardi. Este se encargó de la ejecución desde 1743, sucediéndole en 1755 Francisco de Ibero en la dirección de las obras hasta 1764 en que fue concluida en sus aspectos fundamentales. Se trata de una amplia iglesia, del tipo de salón, con tres naves, más ancha la central, cubiertas a la misma altura. Se suele considerar que es continuación de las construcciones del siglo XVI, pues incluso los abovedamientos son formalmente bóvedas de crucería, salvo en el tramo de crucero, culminado con superior elevación mediante una cúpula rebajada de gallones. Mas si la planta rectangular y la semejanza de altura denotan la filiación, su fábrica es barroca, como se observa en la solución de los soportes, formados con pilares de sección y alzado animados, siendo aumentados con alto trozo de entablamento al modo siloesco de antecedentes brunelleschianos, y embellecidos con pilastras jónicas. Signo barroco elocuente es la disposición de los paramentos exteriores, donde sobresale la portada lateral, cuyo pórtico avanza formando un profundo nicho que dan lugar a una rica decoración escultórica. Muy distinto es otro ejemplo de iglesia de Francisco de Ibero, que proyectó el templo de San Martín de Andoáin, cuya fábrica se inició en 1759, siendo concluida por él mismo al erigir su torre en 1770.

Si se inició Francisco de Ibero con un profundo barroquismo, al final tendrá ocasión de calmar su estilo en un sentido protoneoclásico en relación con el archi-

tecto Ventura Rodríguez, quien diseñó la portada de la iglesia de San Sebastián de Soreasu, en Azpeitia, que ejecutó aquél en 1771. Es una especie de arco de triunfo, cuyo cuerpo central avanza con sendos pares de columnas que soportan un frontón triangular, mientras los lados se refuerzan visualmente con pilastras, disponiendo arcos laterales más bajos sobre los que se desarrollan inscripciones conmemorativas.

Otros muchos ejemplos barrocos se puede citar, como la Capilla del Pilar, en la iglesia de San Juan de Laguardia, que fue ejecutada entre 1732 y 1740 por el maestro Juan Bautista Arbaiza, miembro de una familia de arquitectos procedentes de Abadiano, el cual interviene en lugares como Salinas de Léniz, para cuyo santuario de Dorleta da trazas en 1762 de la espadaña y otros detalles, pero sobre todo trabaja en tierras riojanas, como en Navaridas (1727), Villabuena (1728), Lapuebla (1737), Oyón (1744-48), Samaniego (1762), etc. La Capilla del Pilar que hace Arbaiza en Laguardia es un buen ejemplo barroco, de notables dimensiones, erigido a los pies de la iglesia gótica, ante su antigua portada. La planta parece inspirada en el ejemplo de Loyola, aunque salvando las distancias de proyecto y necesidades. En efecto, tiene planta central, octogonal, con columnas corintias de orden gigante adosadas en sus ángulos, contrarrestadas por machones, bajo los cuales se abre paso una especie de deambulatorio; mas la cubierta es de tracería gótica. Su barroquismo queda afirmado en la portada y en la decoración escultórica del testero interior de la capilla, que forma un gran nicho, donde interviene el escultor Juan de Baraona.

Interesante también es la iglesia de San Pedro, en Pasajes, obra del arquitecto Manuel Martín de Carrera, miembro de una dinastía de artistas de la que nos ocuparemos después, el cual ejecuta una buena muestra barroca en aquel templo, cuya portada es destacable. Pero los ejemplos serían interminables, como Santa Ana de Durango, para la que da trazas en 1723 Juan Erdoiza, o la ermita de San José de

Azcoitia que levanta en 1724 José de Lizardi; y otros muchos más que frecuentemente adoptan soluciones sencillas, con una nave cubierta con medio cañón y lunetos, de cabecera y brazos de crucero cuadrangulares en torno a una cúpula, como en el ejemplo de la iglesia de San Vicente de Ugarte, en Múgica, que fue ejecutada en 1760-1763 por el cantero bilbaíno José de Pagoeta, según trazas del capuchino fray Antonio de Manzanares, activo entonces en su convento de Deusto.

### Torres-campanario

Durante la época barroca se construyen otros elementos complementarios en los templos del País Vasco, capillas, sacristías, pórticos y torres, destacando estas últimas, aunque también cabe citar alguna peculiaridad de los pórticos.

En efecto, razones comunes a otros puntos de la península, pero que aquí se acentúan, como es la función estrictamente religiosa del atrio o pórtico, o los factores climáticos, y aun sociológicos —abierto sentido comunitario y concejil—, llevan a construir espacios cubiertos ante las iglesias, que a veces se extienden por los lados. En muchos casos, sobre todo en el interior, se trata de simples pórticos de arcos de medio punto, pero en zonas de los valles costeros se desarrollan hasta alcanzar grandes dimensiones con amplios atrios, donde se desarrolla la cantería de los pilares y atrevidas estructuras lignarias de cubrición. El más destacado es el atrio de Placencia de las Armas, bella labor de carpintería tallada que ejecutó el placentino Pedro de Aldazábal en 1666, según proyecto del maestro de Deva Antonio de Anzionado. Otros ejemplos significativos son los de Idiazábal, Legazpia, Ormaiztegui, Zumárraga, Régil, Olaberria, Berástegui, Elduayen, etcétera.

Sin embargo, la construcción complementaria más sobresaliente de los templos vascos son las torres-campanario. La torre de los templos cumple con un aspecto funcional, por servir para campanario, pero al mismo tiempo es exponente ideológico

de gran importancia, pues su elevación da mayor alcance a la misma llamada a la oración y regulación temporal de las actividades de la comunidad, a la vez que testimonia exteriormente la importancia de su esfuerzo colectivo hasta el punto de concretar la fisonomía del templo y constituir referencia de su identidad.

Durante el Renacimiento apenas se erigen torres. Pocas son las del siglo XVII, en que predominan más las espadañas, y será el siglo XVIII la época en que en casi todas las poblaciones del País Vasco, satisfechas otras necesidades de la iglesia, edifican una airosa torre, o aumentan la altura de la precedente, siendo continuada la actividad incluso en los primeros decenios del siglo XIX. Estilísticamente se aprecia una evolución, pues sobre el cuerpo inferior macizo se levanta el cuerpo de campanas y remate, que es donde más claramente se manifiestan las diferencias morfológicas. Así, durante el siglo XVII suelen ser torres de formas sencillas, con arcos de medio punto apenas moldurados, que culminan en terrazas o en algún chapitel, a veces con pequeñas pirámides angulares. A fines de siglo y principios del siguiente, se marcan algo más las molduras, añadiéndose pilas-tras angulares. Pero desde los primeros decenios del XVIII los últimos cuerpos de las torres animan sus formas, a veces se hacen de planta octogonal, ganan en altura, disminuyendo la sección, y después de haber rematado con un chapitel piramidal, lo frecuente es que tengan una especie de cúpula semiesférica, o más bien algo apuntada, sobre cuyo centro se alza una pequeña linterna. Al mismo tiempo, los motivos decorativos, jarrones, molduras, etc., evolucionan asimismo durante el siglo según los cambios de gusto generales. Por otro lado hay que tener en cuenta la localización de la torre en relación con la fábrica del templo, aspecto de una gran diversidad. Lo general es que se encuentren a los pies de la iglesia, a un lado, pero parece que depende todo de las circunstancias topográficas, por lo que a veces se dispone la torre en la cabecera. Además, no es lo mismo el caso de la construcción posterior al templo, en que se adosa a una



zona de los pies, si ello es posible, que cuando se erige ahora el templo con su torre, y cabe disponer desde el proyecto su localización, como en el ejemplo de Santa María de San Sebastián, donde dos torres flanquean la fachada principal, que se encuentra en un lateral. A veces se dispone la torre ante la portada de los pies, constituyendo el cuerpo inferior de la torre un pórtico a manera de arco triunfal, de lo que hay antecedentes renacentistas (el principal, en tierras burgalesas sería la de Santa María del Campo, de Diego de Siloe), y algún ejemplo vasco sencillo del XVII, pero que alcanza mayor extensión en la segunda mitad del siglo XVIII, siendo su muestra más notable la torre de la parroquial de Alegría, pero antes se había visto ya en las iglesias de Aulestia, Abando, Tolosa, etcétera.

Ejemplo de cómo se remataban las primeras torres del Barroco es la de la iglesia de Nuestra Señora del Juncal, en Irún, sobre cuya terminación informa fray Miguel de Aramburu en 1604, con sobriedad que sólo animan los pináculos angulares. Tam-

bién es austera la torre, con remate escalonado de linterna, que ejecuta desde 1628 Juan de Urizar-Zabala a los pies de la iglesia de la Asunción de Marquina-Xemein según traza de Martín Ibáñez de Zalbidea (del año anterior era otro proyecto de Juan de Aguirre), así como la realizada por Pedro Duina en Santa Ana de Durango, que se examina en 1626. Ascensio de Echabarría remata la torre de renacentista de Yécora con una cúpula ejecutada en 1658. Aunque sobrio de formas, el cuerpo superior de la torre de San Andrés de Eibar fue resuelto por el jesuita Francisco de Isasi con una sección octogonal, abierto con vanos diversos y rematado con una curiosa cúpula bulbosa achatada. Pero generalmente son torres sencillas, como las que lleva a cabo Pedro de la Cuesta para la iglesia de Langarica en 1644, el macizo cuerpo que ejecuta el montañés Antonio de la Bárcena en 1677 para Ozaeta, o la de Alecha, levantada en 1707 por Andrés de Isusquiza, y la de Albiztur que erige Miguel Abaria en 1657. Entre 1648 y 1679 se hace la torre de Narvaja, a cargo del maestro de Elgóibar Martín de Garatechea, cuyo cuerpo superior de campanas es simple, con sobrias molduras y remate de pirámides. Parecida es la que sus colaboradores, los Mendiola, llevan a cabo en Galarreta, siguiendo a Luis del Castillo, así como la de Ordoñana. Obras sencillas y recias son asimismo las de Placencia de las Armas, por Juan de Aranceta en 1703, la de Santa Marina de Vergara, de Esteban de Abania en 1701, o la que ejecuta a fines del XVII Pedro de Carrera en Legazpia. La torre de Oláberría, erigida a fines del siglo XVII, se suele atribuir a Lucas Longa, que fue autor, en 1689, del proyecto de la de Santa María de Portugaleta, que hicieron Santiago de Castaños y los hermanos Francisco y Pedro del Pontón; sin embargo la sobria fisonomía diseñada aquí por Longa fue animada en 1741 por Manuel Arróspide, quien añadió nueva cúpula y linterna. Ha desaparecido la torre que proyectó Longa en 1691 para la iglesia de Santa María de Lequeitio, cuya ejecución se dilató hasta el año 1735 en que trabaja José de Lizardi y es estimada por

214. Torre de la iglesia de San Andrés. Eibar



215. Torre de la iglesia de Santa María. Portugaleta



216. Espadaña de la iglesia de Santa María. Tolosa



217. Torre de la iglesia de San Miguel. Oñate



José de Ibero, mas se sustituyó por otra nueva torre en 1856. Aún es sobria la torre de San Pedro de Vitoria, que construye en 1708 Francisco de Echaiz, con cuerpo superior octogonal aliviado con elevados vanos de medio punto con óculos encima, pero su silueta fue modificada en 1769 con un chapitel de pizarra, que hace el arquitecto logroñés Valerio de Ascorbe. Desde los primeros años del siglo XVIII se acusa una gran actividad constructora de torres-campanario, modificándose las precedentes, o levantándose de nueva planta, hasta el punto de que casi todas las poblaciones incorporan a su paisaje urbano una enhiesta torre parroquial que se eleva sobre el caserío. Todas ellas tienen unos cuerpos inferiores macizos, salvo cuando hacen de pórtico, y encima está el cuerpo de campanas, rematado con cúpula algo oblonga que termina en una linterna. Un mayor barroquismo, con sección superior octogonal y motivos decorativos, se advierte hasta el tercer cuarto de siglo, a partir del cual se sosiegan las formas, desaparece la decoración y se incorporan columnas o pilastras, significando la progresión del gusto neoclásico, que entonces avanzaba sobre todo en los ambientes urbanos.

Exponente claro de esta evolución es la actividad de los arquitectos Carrera, Martín y su hijo Manuel Martín. Esta dinastía de maestros se había iniciado con Pedro de Carrera, ya citado, cuyo hijo Martín de Carrera se dedicó a los dos aspectos más significativos del barroco vasco, los Ayuntamientos y las torres-campanario, asociando en su trabajo, hasta su fallecimiento en 1768, a su hijo Manuel Martín de Carrera. Martín de Carrera, beasaindarra, progresa en el barroquismo desde la torre de Ibarra (ejecutada en 1700-1704 por Juan Antonio de Uzcudun), en las Arechavaleta y Escoriaza, que hace a mediados de siglo, o en el remate que proyecta en 1747 para Gordoia, hasta la torre de San Pedro de Vergara que se le puede asignar, y, sobre todo, las dos torres y espadaña de Santa María de Tolosa, cuya animación es grande. Aunque colabora en alguna de las obras precedentes su hijo



218. Torre de la iglesia de San Bartolomé.  
Elgoibar

220. Torre de la iglesia parroquial de Alegría

Manuel Martín de Carrera, a quien se documenta en obras alavesas, o en la iglesia de Pasajes, para cuya población proyecta obras públicas, ya se muestra con cierta serenidad neoclásica en los últimos años del siglo, como se ve en el pórtico de Narvaja, y de un modo específico en la torre de San Miguel de Oñate, ejecutada entre los años 1779 y 1784, donde pese al empleo de formas clásicas y la ausencia de decoración sigue con la organización tradicional de las torres.

También construyen torres barrocas de gran interés los Ibero, Ignacio y Francisco. Entre 1748 y 1757 concluyeron la torre de San Bartolomé de Elgoibar, dispuesta a los pies del templo, dejando como pórtico el cuerpo inferior, mientras la parte superior se alza con el cuerpo de campanas, una balaustrada y gran cúpula con linterna, que se ha considerado adaptación del modelo del templo de Loyola, organización que repite Ibero en la torre de Usúrbil. También es parecida la torre que hace Francisco de Ibero para Fuenterrabía, mas no tiene pórtico inferior, al disponerse en un lado. Al mismo arquitecto se debe la torre de Andoáin, que erige en 1770, y el diseño de la de Villafranca de Ordicia, de 1781.

Pero el número de maestros que construyen torres o las proyectan es mayor, como muchos de los ya conocidos. Así fray Marcos de Santa Teresa figura proyectando reformas en 1716 de la torre de la iglesia de Santiago de Bilbao, la cual, por otra parte fue objeto de trazas el mismo año por Lázaro de La Incera, en 1722 por Juan Benito Churriguera, y en 1724 por Joaquín de Churriguera. Lázaro de La Incera, de Azpeitia, que había trabajado en el coro de Olaberria, hizo el proyecto de la torre de Villarreal de Urrechua en 1720, en 1725 construía la torre de San Vicente, en Arbácegui Guericáiz, y el año siguiente realizaba la de la iglesia de San Severino de Valmaseda, tras revisar fray Marcos de Santa Teresa la reforma. Martín de Larrea hizo en 1727 el proyecto de la torre de Lezama, ejecutada por Francisco Goyeneche.

Algunos de los artistas llegaron a alcanzar

219. Torre de la iglesia de Santa María.  
Fuenterrabía

221. Torre de la iglesia de Santa María.  
Oyón





una dedicación especializada en las torres. Así, el cantero Pedro Campo aparece actuando en varias de la Llanada vitoriana, como las de Ali (1728), Asteguieta (1743), Otaza (1745) o Durana (1750). Miguel Gorospe también interviene en estas dos, y en la de Gamarra Mayor, y figura reconociendo las de Hermua y Vírjala Mayor. Miguel Salezán, vecino de Villarreal de Urrechua, que trabajaba para Loyola, actúa en Alava trazando varias torres, como las de Araya (1740), Gordoia (1745) y Hermua (1748). Martín de Beratúa y su hijo Manuel son autores de varias torres airoas en la Rioja, dejándonos varios ejemplos notables en territorio alavés, como el remate de las de Bujanda y Oyón o la de Labraza. También los Elejalde se especializan en las torres, como Ignacio Elejalde, que hace la de Bernedo con planos de Arbaiza, o José de Elejalde, autor de varias del Condado de Treviño. Igual hay que indicar de Juan Echevarría, que levanta las torres de Oreitia y Erenchun, o Juan Agustín Echevarría, autor de la notable torre de Alegría. Juan Bautista Arbaiza además de trazar torres como la de Bernedo, realiza otras como el remate de la de Bujanda, diseñada por Juan de Larrea. Gabriel de Capelastegui es arquitecto de varios ejemplos interesantes de torres barrocas, con animado cuerpo de campanas y remate conocido de cúpula y linterna, como se ve en los ejemplos de Santa María de Amorebieta (1771-73), de Santo Tomás de Olabarrieta en Ceberio (1772), San Antón de Bilbao (1775), o de Santa Eufemia en Bermeo (1783). Otros muchos ejemplos más, como la de Zamudio, en la que había trabajado antes de 1766 Pedro Aurrecochea, y una larga lista cabría añadir.

### Casas Consistoriales

Dentro de la arquitectura civil son las Casas Consistoriales un destacado capítulo del barroco vasco, que resulta expresivo de las peculiaridades y evolución histórica del país.

El gobierno municipal se inicia en la Edad



Media en régimen de «concejo abierto» para constituirse en los tiempos modernos en «concejo cerrado». De ello derivaban diferentes necesidades espaciales, dando lugar a la construcción, sobre todo en época barroca y posterior, de edificios específicos de Casa Consistorial. Antes de erigirse ésta se reunían, como dice Echegaray, «en pleno campo y a la sombra patriarcal de árboles centenarios». Así, en Cestona se juntaba el Concejo en el roble-dal de Enekosaustegui, pero en 1601 se inició un edificio propio, aunque se dilatará su fábrica un siglo. En Oyarzun los celebraban en el manzanal de la ermita de Madalensoro, lo cual nos recuerda otro aspecto importante del regimiento de las comunidades vascas, que es su relación con la iglesia, hasta el punto de usar los espacios de ermitas y parroquias para la administración y gobierno colectivo, e incluso ostentaba el Ayuntamiento el patronato sobre los templos. Así se dan casos como el de Rentería, cuyo concejo se reunía en el coro de la iglesia parroquial antes de la construcción de un edificio espe-

cífico. Muy frecuentemente se utilizaba para las reuniones los pórticos, los «elizpe», en algunos de los cuales aún se puede ver la «piel arri» (piedra del fiel), la mesa en la que el fedatario o escribano del concejo levantaba acta de las reuniones. Pero pronto muchas poblaciones construirían un edificio concejil, como Oyarzun, Andoain, Zarauz, Albiztur, Hernani, Ataun, y otras muchas a las que nos referiremos. Un ejemplo curioso de Ayuntamiento nuevo que refleja su estrecha relación con la iglesia es el alavés de Respaldiza, que se dispone precisamente a los pies del templo parroquial, organizándose con dos torres laterales —signo de poder y edificio público— y el cuerpo inferior con pórtico de arcos de medio punto, el cual sirve simultáneamente de acceso a la iglesia parroquial y al Ayuntamiento, que ocupa las plantas superiores.

La disposición de los Reyes Católicos en el ordenamiento 106 de las Cortes de Toledo de 1480 de edificar casa propia para aquellos Concejos que no la tuvieran alcanzó escaso eco en el País, siendo más



bien la época barroca y el tipo de «Concejo cerrado» con el desarrollo económico lo que determinó la construcción de las típicas Casas Consistoriales, que se extienden en el siglo XVII y, sobre todo, en el XVIII. Aunque se pueden apreciar diferencias, es común la organización de estos edificios como construcción compacta, sin patio interior, en lo cual siguen el ejemplo más general de construcción noble del País. Constan de dos crujías, dispuestas paralelamente a la fachada principal. La planta baja se ocupaba con un «arkupe» anterior, o pórtico con arcos, que reflejaba la condición de edificio público, mientras el espacio de la crujía posterior se dedica a la escalera y a dependencias menos nobles del edificio. Esto es así porque la Casa Consistorial satisfacía también otros fines, como se indica al hacer la de Mondragón, que sería «casa del consexo y las cárceles, oficinas, picadería, alondigas, peso real, mesón, avitación del alcaide, carcelero, taverna de vino blanco navarro y demás generosos...». La Sala de sesiones y despachos ocupaban la planta principal.

La organización de la fachada tiene también varias semejanzas, aunque varía la decoración con el tiempo, pues las del siglo xvii son sobrias, mientras que en el segundo tercio del siglo xviii la ornamentación anima los marcos de los vanos y los blasones. En función del espacio de que se dispone de un lado de la plaza, la anchura de la fachada determina una organización más cuadrada o con mayor horizontalidad, disponiendo siempre una arquería inferior correspondiente al pórtico, que a veces se abre en toda su anchura. Encima hay uno o dos cuerpos de vanos, que suelen tener un balcón corrido en el principal y balcones independientes en el superior. Culmina la fachada uno o tres blasones, que pertenecen al Ayuntamiento, o a la provincia, como en el de Orozco, y si son varios, al municipio, a la provincia y a la Corona, como en el ejemplo de Elorrio. En algún caso se quiebra ligeramente la horizontalidad superior, al aumentar el centro de la cornisa con un pequeño piñón, que en tal caso sirve para alojar el escudo.

Uno de los primeros ejemplos barrocos de Casa Consistorial es la de Rentería, que fue proyectada en 1603 por fray Miguel de Aramburu, estando realizada ya en 1607 por Juan de Garaiburu y Martín de Ondarza; no obstante fue objeto posteriormente de varias agresiones y subsiguientes reparaciones. En los últimos años del siglo xvii se acentúan las intervenciones en Casas Consistoriales, constando que en 1673 Miguel Abaría daba su parecer sobre la de Beizama. Hacia 1680 se hizo una en Bilbao, según proyecto y dirección de obra de Santiago Castaños, del que —aunque destruido el siglo pasado— se sabe que tenía tres plantas, la inferior porticada y las otras con balcón corrido, ostentando en el remate tres blasones, que se conservan dentro del actual. El arquitecto Lucas Longa vivía hacia el año 1684 en Vergara, cuyo Ayuntamiento parece de aquella época y tiene la sobriedad arquitectónica que caracteriza a aquel maestro, a quien se puede atribuir; dispone el edificio una fachada ancha, con pórtico a lo largo del primer cuerpo, y en el segundo

con balcones, sobre los que se timbra con tres escudos. También en el siglo xvii edifica Placencia de las Armas su «casa concejil», siendo obra en 1689 de Juan de Arauceta, pues no fue aceptada otra traza de Juan de Zaldúa.

Dentro del estilo sobrio que predominaba a fines del siglo xvii se levantan los Ayuntamientos de Anzuola y Legazpia, que parecen del mismo autor, cuyas fachadas se organizan con tres cuerpos, de los cuales el inferior tiene un pórtico de tres arcos, sobre el que va un balcón corrido, animándose tan sólo con austeros marcos en los vanos y con el escudo que centra el tercer cuerpo. Su estilo está en la línea de Pedro de Carrera, activo en obras de Legazpia, cuya Casa Consistorial no fue realizada hasta los años 1730-1750 por problemas económicos.

Aún es sobrio y sencillo el edificio del Ayuntamiento de Ochandiano, pese a ser construido ya en el siglo xviii, con traza atribuida a Juan Bautista Ibarra, en cuyos aspectos de carpintería trabajaba Antonio de Isasmendi entre 1733 y 1742, mientras se documenta la labor de los escudos en Jerónimo de Liermo en el año 1736; es de sólo dos plantas, ocupando la inferior un profundo pórtico, y en la superior muestra la fachada los blasones de la localidad, Vizcaya y la Corona. En 1733 hace Agustín de Azcárraga las trazas de la Casa Consistorial de Labastida, cuya fábrica concluyó en 1740 el maestro Ignacio de Elejalde; aunque su estilo difiere de los ejemplos costeros, no deja de tener relación con aquéllos en cuanto a la organización general y disposición de espacios; en la fachada presenta pilastras de orden gigante, como las que se verá en las obras de Carrera en Mondragón y Oñate, si bien en el caso bastidense tienen un mayor vigor estructural, lanzándose entre los soportes unos arcos, que en la parte inferior corresponden al pórtico y en el superior cobijan balcones independientes; remata la cornisa una balaustrada con jarrones —como en el ejemplo primitivo de San Sebastián—, en cuyo centro había una caja con frontón, en la cual pudo estar el escudo de Labastida. De tradicional austeridad

es el Ayuntamiento de Tolosa, fechado mediante inscripción en 1762.

También los grandes maestros fueron reclamados en el siglo xviii para construir las Casas Consistoriales. Elgoibar acudió a los arquitectos que obraban en Loyola, Sebastián de Lecuna e Ignacio de Ibero, que hacen sendos proyectos, en 1727 y en 1737, para la iniciación y terminación del edificio, que fue realizado por el cantero Larraza.

Pero destacan más los Carrera como arquitectos de casas concejiles. Más importante que Pedro de Carrera, ya citado, fue su hijo Martín de Carrera por ser autor de la de Cerain, y de las de Mondragón y Oñate. Hizo la traza de Mondragón en 1755, siendo concluida la obra en 1776, que resulta un gran ejemplo del género, de fachada amplia, con la parte inferior porticada, segundo cuerpo con balcón corrido en las tres calles centrales, más otro en cada extremo, organización que se repite en el cuerpo superior, donde hay otro balcón en los lados mientras la zona central se ocupa con unos «ojos de buey» ovalados flanqueando al gran escudo municipal, que fue trazado por el hijo del arquitecto, Manuel Martín de Carrera en 1760, blasón que se eleva con el piñón sobre el alero. El año 1763 residía Martín de Carrera en Oñate, atendiendo obras de encauzamiento del río por encargo del municipio, cuando éste gestionaba la construcción de un nuevo edificio, cuyo proyecto realizaría aquel arquitecto en 1764, siendo ejecutado hasta 1772 por el maestro de Mañaria Francisco de Echanobe, a falta tan sólo de otras labores; así, en 1782 se encarga la sillería de sesiones a Ildefonso Antonio de Sarasua, siguiendo el proyecto de Manuel Martín de Carrera. El edificio es elegante, con un volumen casi cúbico al tener la fachada más estrecha de lo habitual y alcanzar la misma dimensión en altura, y un tercio más de profundidad; esto es así porque en el centro se dispone la caja de escalera, que alcanza cierta entidad monumental, cubriéndose el espacio con una alargada cúpula; la fachada tiene el cuerpo inferior con tres arcos rebajados, y dos cuerpos con balcones, el principal



corrido y el superior independientes, enmarcando los vanos con fina decoración rococó, que aumenta en el centro del ático, donde se desarrolla el escudo municipal resaltando con el piñón. Se ignora el nombre del autor del antiguo Consistorio de San Sebastián, levantado en el Plaza Nueva que Hércules Torrelli construyó en 1723; aunque destruido por el incendio en 1813, sabemos por un grabado y descripciones que era «de estilo churrigueresco» —dice un informe neoclásico—, organizándose la fachada de un modo parecido a la de Oñate, por lo que bien pudo haber inspirado aquélla a ésta.

Otros arquitectos constructores de Ayuntamientos fueron los Capelastegui, maestros de Elorrio. Gabriel de Capelastegui es el autor, en 1768, de la Casa Consistorial de Amorebieta. Con su hijo Francisco Javier de Capelastegui ya se enlaza con la serie de obras cívicas neoclásicas, pues hizo en 1796 el proyecto del Ayuntamiento de Eibar, ejecutado por Martín de Guisasola, quien lo dio terminado ya en el año 1800; no era el primero que se edificaba, pues en 1600 se habla ya de uno, que se construiría en el Renacimiento; en 1663 se edificó otro, destruido en un incendio en 1794, por lo que se encomendó el nuevo a Capelastegui, sin que tampoco tuviera larga vida.

### Casas nobiliare

Prescindimos de tratar aquí, como es convencional en las valoraciones histórico-artísticas, del característico «caserío», tan peculiar del sistema constructivo en el medio rural, así como de la casa urbana de varios pisos, para limitarnos a algunas observaciones sobre los modelos más artísticos de la edificación de carácter señorial, que se refleja en un gran número de casas y palacios.

Estas casas señoriales vascas siguen la evolución que arranca del Renacimiento e incorporan algunos aspectos simbólicos de raíz más antigua aún. Su estructura general es de carácter compacto, sin patio interior, abriéndose sólo al exterior, salvo



algún ejemplo como el del Palacio de los señores de Lazcano, en la localidad de su nombre, que tiene un austero patio con arcos de medio punto característico de la arquitectura de principios del siglo XVII. Estas casas muestran al exterior una serie de notas distintivas con las que pretenden dar una dignidad significativa de carácter ideológico, y destacar la nobleza, la fama, poderío, jurisdicción, etc., de la que se ufanan sus poseedores. En algún caso disponen las fachadas con dos pequeños torreones laterales, resto simbólico de las torres fuertes, que después se reservan para los grandes palacios; así se ve en el mismo palacio de Lazcano, o en el palacio de Zubieta, en Ispáster, levantado por la destacada familia de los Adán de Yarza en sustitución de la primitiva casa-torre medieval, así como en el palacio de Urdanegui, en Gordejuela.

Aspecto fundamental en todas estas casas y palacios es la heráldica familiar. En algún caso se dispone en pintura, junto con otros motivos y leyendas, cual se observa

en el palacio de los Vilella-Gortázar, en Villaro, o en el palacio de Gangoiti, en Larrabezúa, o en el ya desaparecido de la familia Allendesalazar, en Guernica. Pero lo normal es colocar los blasones en piedra, tanto más destacados cuanto el gusto o la vanidad lo exigían, reiterándose incluso en varios puntos exteriores. Se difunden también ahora los escudos de esquina, doblados, que llaman más la atención, como en el palacio de Valdespina de Ermúa, la casa de Alzola de Elgóibar, la de Izaguirre de Vergara, el palacio de Esquivel-Garibay de Ilárraza, etc. Incluso, a veces, se llega a otra fórmula más llamativa, la combinación de escudo y balcón de esquina —que se vio a fines del siglo XVI— cuáles son los ejemplos de las casas de Arrese y de Aguirrebeña en Vergara.

En ocasiones se disponen volúmenes cilíndricos en la parte superior de las esquinas, simbólica evocación de escaraguaitas, que se ve en el siglo XVI y mantiene la época barroca, como la casa Empanan de Azpeitia, la de Zarauz en esta población, la de

Larrañaga en Oñate, la de Ozaeta, Olaso, Izaguirre, Ondarza y Moyua en Vergara, la de Alzola en Elgóibar, las torres de Oxirando y Gordejuela, así como los palacios de Casa-Jara y de Tola en Elorrio. Quizás hay menos solanas que en otras zonas, pero se ven ejemplos, como en las casas de los Allendesalazar de Luno y de Guernica (ésta, desaparecida), o las de Solartecúa en Marquina y de Alzola que hace Longa, la casa de Andoain-Luzuriaga de Zalduendo, los palacios de Casa-Jara y Tola en Elorrio, o en el palacio de Valdespina de Ermúa.

La puerta se abre con mayor o menor dignidad, lograda mediante soluciones artísticas que cada momento da al vano y los elementos que aumentan la portada, como en el ejemplo de Lazcano, datado en 1638, pero también hay casos en que se confiere cierta entidad a la entrada mediante la disposición de pórticos, casi como los de los Ayuntamientos. Excepcionales son los del palacio de Larraco, en Lezama, y el de los marqueses de la Ala-

meda en Orduña, donde el pórtico comprende toda la fachada, como si de un edificio público se tratara. En otros sólo la parte central se abre con un pequeño pórtico de arcos de medio punto, como el desaparecido palacio de Larrea, en el barrio de Echano de Amorebieta, el palacio de Larragoiti en Zamudio, o la casa de Saroe en Usúrbil, que tienen un doble arco.

Con el paso del tiempo evoluciona la organización de la fachada y las formas que la caracterizan. Así, a principios del siglo XVII aún aparecen algunas pirámides adornando remates, como se ve en la casa de Peciña Samaniego, en Villabuena, trazada en 1608-10 por Andrés de Venea y Martín de Recalde, y persiste cierta sobriedad estructural, como en la casa de Granada en Motrico, y la de Barrenechea en Villafranca de Ordicia, austeridad que se mantiene hasta principios del siglo XVIII en ejemplos como el palacio Idiáquez en Tolosa, realizado entre 1605 y 1619 por los canteros Francisco de Landa y Luis de Zaldúa, de cierta riqueza monumental, o las más sencillas que hacen los Longa de la casa Solartecua de Marquina, la de Galdona en Motrico, o la casa de Olazarra de Motrico, así como el palacio de Uriarte en Lequeitio o las casas de Alzola. Avanzado el siglo XVIII adquieren mayor vigor ornamental algunas casas al incorporar motivos barrocos de tipo rococó, como los que enmarcan los vanos de la casa Zumarán de Eibar. Precisamente a mediados del siglo XVIII comienzan a acentuarse algunos valores arquitectónicos de las casas, como las escaleras, las cuales, aunque no pasan del piso principal, adquieren notoria entidad por disponer una gran caja, «abierta hasta arriba, terminada en bóveda o en cúpula», como preconizaba el conde de Peñafiorida en el ensayo publicado por la Sociedad Bascongada de Amigos del País el año 1768. Así lo vimos en algún Ayuntamiento y se observa en ejemplos domésticos, como en la casa del capitán Olazarra, de Motrico, trazada por Lucas de Longa, que hace destacar su escalera con un pináculo sobre la casa, o como en el palacio de Valdespina, en Er-



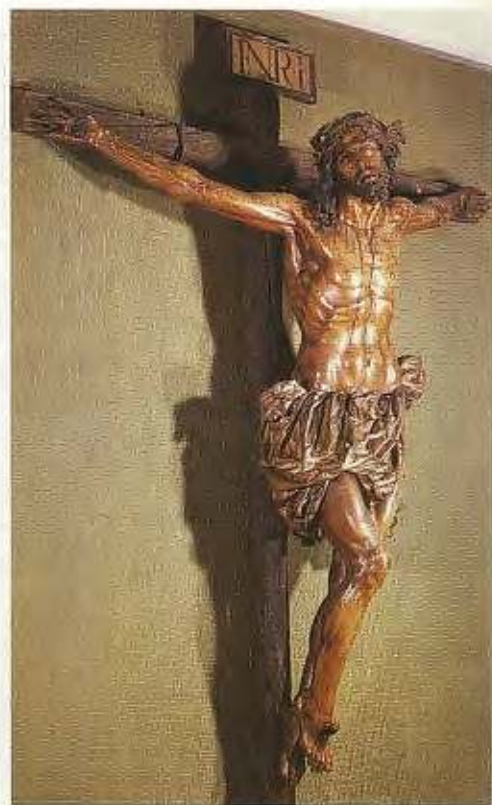


mua, sobre el que sobresale un bello remate cupuliforme.

Otros numerosos ejemplos se puede recordar, como las casas o palacios de Tolosa, Segura, Usúrbil, Azcoitia, Güeñes, Gordejuela, Zamudio, Carranza, Marquina, Villaro, Durango, Orduña, etc. Añadamos tan sólo el palacio de Insausti, en Azcoitia, levantado en el tercer cuarto del siglo XVIII por el conde de Peñafloreda, Francisco Javier Munibe e Idiaquez, quien imprimió sus ilustradas ideas a la arquitectura racional del edificio, de sobria concepción, con los extremos laterales ligeramente salientes a manera de torres simbólicas, y con desarrollado hueco central para la escalera.

## ESCULTURA

Durante la época barroca no se mantiene la calidad plástica desarrollada en el siglo XVI, lo que es un aspecto común a muchas zonas españolas. Así se explica que cuan-



do precisan cierta calidad artística haya que recurrir a maestros consagrados de los centros poderosos, como Valladolid a principios del siglo XVII o Madrid en el XVIII. Por lo demás, los artistas locales muestran a veces gran dignidad plástica, atendiendo unos encargos casi sólo de carácter religioso.

Entre los géneros artísticos predomina el retablo. Poca escultura monumental se hace en el País Vasco, limitada a alguna portada o monumento singular como el de Loyola. En cuanto a la escultura funeraria apenas hay ejemplos pues este género disminuye en el barroco hispánico por el cambio de mentalidad. La escultura sepulcral se limita prácticamente a autoridades eclesiásticas de principios del siglo XVII; así, el bulto orante del prelado don Martín de Salvatierra, fallecido como obispo de Ciudad Rodrigo en 1604, cuyo monumento dispuso en el Colegio de San Prudencio que él fundara en Vitoria; el de don Francisco de Gamarra, obispo de Cartagena y Ávila, erigido en Gamarra

Mayor tras su muerte en 1626; o el que hay en el Santuario de Nuestra Señora de la Encina, en Arceniega, correspondiente a don Cristóbal de la Cámara y Murga, obispo de Canarias y Salamanca, donde muere en 1641 encargando el bulto orante de madera al escultor Antonio de Paz. Aunque infrecuente en el siglo XVIII, no falta alguna excepción como el sepulcro del que fuera obispo de Barcelona y Valencia don Andrés de Orbe y Larreátegui, fallecido en 1740, que se encuentra en la parroquial de Santiago de Ermua. También hay ejemplos de efigies orantes de nobles, como la ruda del caballero de Santiago don Antonio de Urrutia y Salazar, en la ermita de San Antonio de La Herrera (Zaya), o las de los consejeros regios don Francisco de Iriarte en su capilla de la iglesia de Gauna. Tardorrenacentista es el sepulcro yacente de los Idiáquez, en San Telmo de San Sebastián, encargado a Pedro Castelo.

Como en otras zonas españolas, a veces se produce la intervención de artistas fo-



ráneos, en especial cuando lo requería un mecenazgo singular, acudiendo los artistas más o menos tiempo al País Vasco y determinando influencias. Pero hay que citar algún ejemplo señero en que simplemente se enviaría la imagen. Destacado es el caso del Cristo de la iglesia de San Pedro de Vergara encargado a Juan de Mesa en 1622 por el contador de Su Majestad don Juan Pérez de Irazábal, quien lo remitió a su tierra en 1626; es considerada como una obra maestra de gran expresividad realista y patética. A Pedro de Mena se asigna un San Pedro de Alcántara en Salvatierra y una pequeña Inmaculada de la iglesia de Mendarózqueta; a Luisa Rolmán pertenece una escultura del Museo de Bilbao, un relieve en los Santos Juanes de Bilbao, y dos imágenes en colección particular de San Sebastián. Del castellano Esteban de Rueda se cree un bulto de San Pablo del museo bilbaíno, y de Manuel Pereira un busto del Ecce Homo en el convento de carmelitas de la localidad vizcaína de Larrea. Quizás napolitano es el San Pedro de Alcántara con Santa Teresa de la ermita de San José en Azcoitia. Son numerosos los envíos de piezas hispanofilipinas de marfil, como el Cristo que trae a Bergüenda el gobernador de Filipinas Sebastián Hurtado de Corcuera en 1650; otros más hay en Vitoria, Antezana de Foronda, San Sebastián, Caicedo Yuso, Orduña, Eribe, Manurga, Labastida, etc.; también vienen de Filipinas figuras de otras advocaciones (Inmaculada, Niño Jesús, San Miguel...) que se conservan en Bilbao y Lequeitio. Asimismo hay marfiles indoportugueses en Bilbao y San Sebastián, italianos en Salinas de Añana, Vergara y San Sebastián, y españoles en Laguardia y Salinas de Añana.

### Realismo barroco (1600-1690)

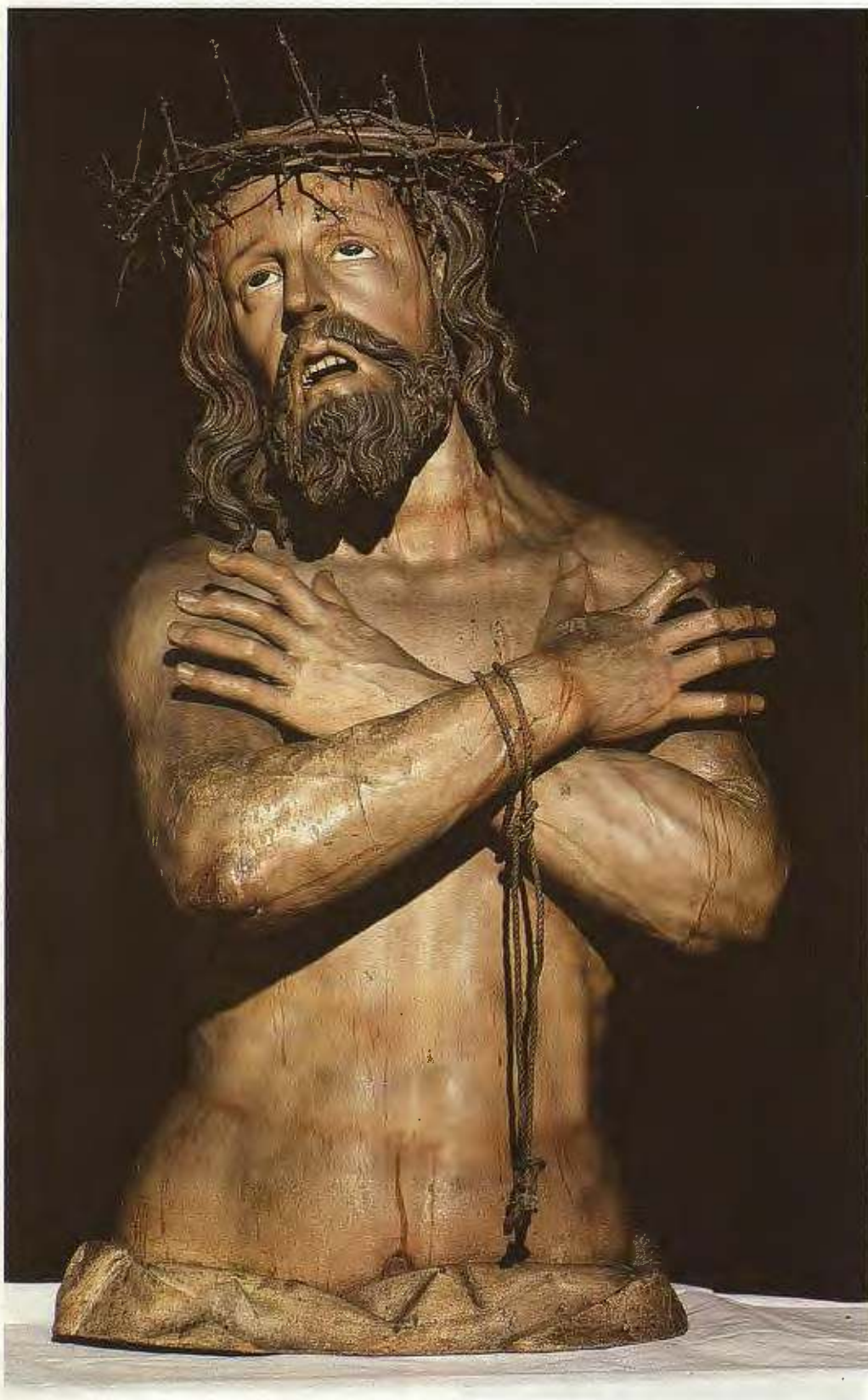
Se puede distinguir una primera etapa en la cual la escultura es en parte deudora de las formulaciones romanistas tan arraigadas a fines del Renacimiento. Progresivamente se fueron disolviendo sus esencias clasicistas, que se entremezclan en varios



aspectos con la influencia que el realismo del barroco castellano ejerce a través de la presencia autorizada de su máximo representante, Gregorio Fernández.

Los retablos de esta época aún mantienen la claridad estructural derivada del clasicismo renacentista, dividiéndose en registros verticales y horizontales, donde se disponen relieves e imágenes, con las que se adoctrina al espectador. Pero se puede apreciar cierta variedad evolutiva, pues en los inicios del siglo aún se dispone columnas con el fuste entorchado, para preferir en el segundo tercio el modelo de estrías clásicas, mientras que en el tercer cuarto de siglo se impone un tipo regional de estrías onduladas o en zig-zag.

Plásticamente, la figura dominante por su calidad es el escultor Gregorio Fernández, que desde su taller de Valladolid será requerido para las mejores empresas del momento. Gran creador de tipos iconográficos, su primera intervención fue precisamente con una imagen del aún Beato Ignacio de Loyola, en 1614, para la iglesia del Colegio de Vergara, cuyo retablo se encomendó al vitoriano Pedro de Ayala. Correspondiendo a la belleza de la imagen, fue policromada por Marcelo Martínez, aplicándole una diadema en la cabeza y el emblema «JHS» en la mano, ejecutados por el platero Martín de Aranda. Fernández representa al Santo fundador con el realismo que le caracteriza, inspirándose no en versiones pictóricas menos fieles a la verdadera efigie sino en la cabeza de barro que realizara el vitoriano Domingo Beltrán a partir de la propia mascarilla de cera, copiada de la funeraria, que trajo el P. Ribadeneira. Sorprende el verismo y la fuerza naturalista de la cabeza, mientras los paños forman pliegues amplios, sin la dureza que acostumbrará años más tarde. Entre 1618 y 1621 hizo las imágenes del retablo mayor y de cuatro laterales en la iglesia del convento de la Concepción de Vitoria (iglesia de San Antonio), cuya arquitectura ejecutara el ensamblador Diego de Basoco y la policromía Marcelo Martínez, pero solamente se conservan las imágenes de San Francisco y de Santa Teresa, de la cual Fernández precisó el modelo



iconográfico, aun antes de su canonización, como en el caso de San Ignacio. Son efigies de composición sosegada, mas con sensible tensión espiritual. También parecen corresponder al escultor vallisoletano las figuras pétreas de San Francisco y San Antonio que hay en la fachada de este templo de Vitoria.

La fama de Fernández aumentó con estas obras vitorianas, lo cual junto con el entusiasmo que por el artista tenía fray Juan de Orbea determinó nuevos encargos en el País Vasco, aunque en parte han desaparecido. Se conserva el retablo mayor de la iglesia de San Miguel de Vitoria, contratado en 1624, si bien se demoró la conclusión hasta 1632. La arquitectura del retablo, obra de Juan Velázquez, sigue la línea clasicista de columnas estriadas y gran claridad orgánica. Una serie de relieves e imágenes ilustran la iconografía dedicada al titular del templo y a la Infancia de Jesús, Apóstoles, Virtudes, etc. Dentro de la majestuosa arquitectura destacan las esculturas con el último modo estilístico de Fernández, que ahora, manteniendo su estricto realismo, gusta de un tratamiento amplio de los pliegues, con dureza casi metálica y cierta animación y sentido de claroscuro barrocos. Sobresale el tipo de la Inmaculada, característico de su obra, así como el San Miguel y los Apóstoles Pedro y Pablo, junto con el vigor realista de los grandes relieves.

Del mismo estilo último del maestro serían las obras desaparecidas de Eibar y Aránzazu. Entre 1624 y 1629 hizo Fernández el retablo mayor del convento de Franciscanas de Eibar, y a continuación los dos laterales. Labor coetánea del retablo vitoriano, tanto su arquitectura como la escultura coinciden en organización y estilo, dedicándose la iconografía a la Virgen, más la imagen de San Francisco. En el Santuario de Aránzazu realizó los retablos y parte de la sillería, con trazas de Diego de Basoco. El retablo mayor estaba dedicado a San Francisco, y los laterales a San Antonio, San Diego de Alcalá, San Juan Bautista, San José, etc. Nada de ellos, ni de las sillas altas que hiciera Fernández, se salvó del incendio de 1834 salvo una



cabeza de San Antonio, de expresivo rostro y cabellos ensortijados, característica del momento final del artista.

Otra escultura de Gregorio Fernández se conoce en el País Vasco, un «Ecce Homo» de hacia 1625 que, procedente de la casa de los Idiáquez, se encuentra en la ermita de San José de Azcoitia; es un ejemplo expresivo y realista de la época de madurez del artista.

La fama de Fernández ha llevado a atribuirle otras obras en el País Vasco, que aunque no se acepten son reflejo del ascendiente que su arte tuvo en estas tierras. En efecto, Gregorio Fernández ejerció cierta influencia en Álava y en Guipúzcoa durante los dos primeros tercios del siglo

XVII. Menor fue en Vizcaya, donde no había intervenido personalmente, aunque no deja de haber rastros de su estilo y noticias de su fama, como refleja la imposición en 1641 de seguir un modelo del maestro para ejecutar Pedro Gárata una imagen de la Virgen de la Consolación, para su cofradía bilbaína. El arte de Gregorio Fernández se acusa tanto en algunos modelos iconográficos, como en su plasticismo final de pliegues duros y la misma arquitectura clasicista de sus retablos. De este modo, se entremezclan en distinto grado la tradición romanista, que aún predominará en el primer tercio del siglo, y los modos del vallisoletano que se advierten más en el segundo tercio, aunque progre-



sivamente deteriorados por la pérdida de calidad de gran parte de la escultura local. Este fenómeno de evolución desde la plástica romanista hacia el realismo barroco se advierte en algunos artistas del foco vitoriano, como el escultor Pedro de Ayala, en cuyas obras de principios del siglo XVII se muestra como continuador del romanismo de fidelidad anchietana, con imágenes atléticas, en suave contraposto, y relieves finamente acabados, según manifiesta en los retablos de Villodas, Guereña, Doroño y Letona, así como en el Cristo y en el sagrario de Zurbano. Sin embargo, desde 1630 aproximadamente, sin duda por influencia de la obra de Gregorio Fernández en Vitoria, adopta los mo-

delos iconográficos de éste, como su característica Inmaculada o el San José, y empieza a tratar sus superficies con mayor dureza de plegados, casi metálicos, con cierto efecto claroscuro, lo que se aprecia en sus obras realistas de los retablos de Zurbano, Zaldueño, Ullívarri Gamboa, etcétera.

Algo parecido ocurre con los Angulo, familia mirandesa que había trabajado en Navarra, colaborando con Pedro González de San Pedro, que se establece en Victoria a principios de siglo. Juan de Angulo era un modesto colaborador que prolonga el romanismo en los retablos de Zaldueño, Ozaeta y Munain, al servicio de Pedro de Ayala, Juan Bazcardo o su propio hijo José de Angulo, pero en las obras que ejecuta por sí sólo disminuye la calidad artística. Le supera plásticamente José de Angulo, bien formado técnicamente dentro del romanismo, como refleja en el retablo de Munain, si bien ya prescinde aquí de los grandes relieves característicos del movimiento tardorrenacentista. El ascendiente realista de Fernández se acusa claramente en retablos posteriores, los de Ali y Alegría, donde tanto la iconografía como el tratamiento formal de las superficies y la misma organización clasicista de los retablos se adscriben al nuevo gusto implantado por el maestro vallisoletano.

Otros escultores de la época manifiestan la misma evolución, como ocurre en el navarro Juan de Huici, artista del taller de Lumbier, a quien se debe el retablo guipuzcoano de Oyarzun, que ejecuta entre 1629 y 1643, fechas en las que se opera en él la influencia realista, de suerte que aun dentro de la estela anchietana acusa el influjo de Fernández tanto en los tipos como en el tratamiento de las superficies. Coetáneo es el retablo de Régil, realizado por Juan de Cialceta, discreto artista que contrasta con la calidad que muestra la imagen de San Martín que se debe al azpeitiano Juan de Arbizu y el antiguo sagrario atribuido a Anchieta. Entre los escultores que también trabajan en Guipúzcoa hay que mencionar a Juan de Echeverría, autor de la escultura del retablo de Alzo-

Muño; a Juan de Basayaz con el retablo de Oreja; Juan de Arbiza que hizo un retablo en Alquiza; el navarro Juan de Berroeta, autor con Juan de Albí del retablo mayor de Elduayen; Domingo de Gorroa, que hizo el banco del retablo de la iglesia de San Juan de Hernani; o Pedro de Goicoechea, que interviene en los retablos de Isasondo, Irura, Eldua, Legorreta, Ibarra y Alzo de Abajo.

El ascendiente de Fernández sobre otros escultores es más directo, como ocurre en el caso de García de Verástegui, quizás de origen navarro, el cual trabajó en Aránza junto al maestro, ejecutando la sillería coral del Santuario, en la que utilizó algunos tableros de Fernández para las sillas altas. Su identificación con éste es tal que se llegó a pensar que fuera de Fernández el retablo que Verástegui hizo después para la iglesia de Cegama, donde emplea su misma organización general, y los tipos iconográficos, así como el tratamiento de las superficies con paños amplios y quebrados, como vemos en las figuras de San Pedro y San Pablo. Relación indirecta tiene el guipuzcoano Diego de Mayora, pues intervino con varias esculturas y relieves en el retablo que ejecutara Miguel de Elizalde con su hijo homónimo que casó con una hija de Gregorio Fernández. Mayora es autor también de los retablos de Gainza, Urniel, Cerain y Lezo, en Guipúzcoa, así como del retablo alavés de Ordoñaña, y trabaja en Onraitia, Ocáriz y Alaiza, demostrando pese a su discreción y rudeza una evolución desde las formulaciones romanistas hasta cierto gusto realista, con pretensiones clasicistas en la arquitectura y clara inspiración en el nuevo tratamiento duro de las superficies y en los tipos iconográficos del realismo.

También tiene relación con el realismo el grupo de epígonos del romanismo que se forma en el taller navarro de Cabredo, cuyas intervenciones en Álava y Guipúzcoa son bien conocidas. Es probable que las nuevas directrices fueran incorporadas como consecuencia de la obra riojana de Pedro Jiménez, colaborando con Juan de Bazcardo y Diego Jiménez II, tras haberse formado en el taller del artista valliso-

letano. Si son discretos Diego y Andrés Jiménez, destaca entre los artistas que forman inicialmente el taller de Cabredo, organizado en torno al romanista Pedro González de San Pedro, el yerno de éste, Juan de Bazcardo, que a lo largo de su vida había trabajado en varios lugares de Navarra, pasando después a intervenir en numerosos encargos de Álava y Guipúzcoa. Formado en el fiel romanismo de su suegro, más tarde colaboraría con Pedro Jiménez, de suerte que se suceden las dos grandes aportaciones de Juan de Anchieta y de Gregorio Fernández. En las primeras obras alavesas aún está en la estela epigonal del romanismo, como se aprecia en el gran tabernáculo y retablo mayor de la parroquia de Santa María de Laguardia, en el mayor y laterales de Oyón, o en el de Ozaeta, en los cuales observamos una evolución natural desde la minuciosidad y tratamiento blando de las superficies, con buenas proporciones, actitudes heroicas y contrapostos manieristas, hacia formas menos gesticulantes, plegados endurecidos y serenidad de composiciones, en progresivo abandono de la idealización romanista, aunque sin alcanzar la libertad expresiva del realismo barroco. Esta mayor influencia del realismo queda señalada en diversos retablos o imágenes de Virgala Menor, Lapuebla de Labarca, Bujanda, Labraza, Yécora, Párganos, hasta llegar a los grandes retablos de Tolosa e Irún. Aunque se incendió en 1781, el retablo mayor de Santa María de Tolosa debió ser obra de gran empeño pues inicialmente se había confiado su arquitectura al madrileño Pedro de la Torre, quien trajo consigo a su colaborador Bernabé Cordero. Incumplido por aquél el compromiso se encargó nuevamente la obra en 1643 a Bernabé Cordero, mientras se asignaba la escultura a Juan de Bazcardo. Los mismos acometerían en 1647 la ejecución del retablo mayor de la iglesia de Nuestra Señora del Juncal en Irún, donde apreciamos la relación que tiene con el arte de Gregorio Fernández. Se organiza con clasicismo arquitectónico, mediante columnas estriadas y claridad estructural, relegando los frontones e incorporando guirnalda, mientras



en lo escultórico se disponen imágenes y relieves, resueltos con el claroscuro y serenidad del realismo, en que no deja de advertirse el origen romanista del autor. Por su parte, Bernabé Cordero realizó otras obras. Así, entre 1651 y 1656 ejecutó el retablo mayor de Hernani, donde colaboraron Domingo y Martín de Zataráin, que habían intervenido asimismo en Irún y Tolosa, y a continuación se encargó del retablo de Villafranca de Ordicia, donde se percibe un mayor barroquismo que en los precedentes, pero no se ejecutó su proyecto de retablo mayor en la iglesia de la Asunción de Rentería.

El agotamiento de la inspiración propio del barroco provincial se observa en muchos casos, como en el retablista y escultor Antonio de Alloitiz, que gusta de arquitecturas clasicistas y de modelos escultóricos inspirados de algún modo en Fernández, aunque con cierta sequedad y discreto resultado, pese a ser muy activo en Vizcaya junto con Pedro de Alloitiz, quizás hijo suyo. En 1640 se encargó del

retablo mayor de Santa María de Begoña; dos años después hace una imagen de la Piedad para Santiago de Bilbao; mediado el siglo ejecutan el retablo de Santa María de Rigoitia; después, el antiguo retablo mayor de Amorebieta, el de Gordejuela, los laterales de San José y la Inmaculada en Santa María de Galdácano, o unas imágenes para la iglesia de San Antón de Bilbao. También intervinieron en torno a Victoria, pues Antonio de Alloitiz trabaja en los retablos de las iglesias de Yurre, Ciriano y Azcoaga, con evidentes evocaciones a modelos de Fernández, pero su hijo caminará hacia mayores barroquismos en otras obras alavesas posteriores. Pedro de Alloitiz está documentado en esta época actuando sólo en el retablo mayor de Santa María la Real de Deva, donde quizás hace también los laterales; aquél fue realizado entre 1660 y 1671, mostrando aún la inercia del gusto precedente, pero incorporando ya en el fuste de las columnas decoración de vides, mientras la plástica resulta discreta.

Aunque con gran modestia están también dentro de la línea de Bazcardo los escultores tolosanos Domingo y Martín de Zataráin, ya citados, que habían colaborado con aquél, pero manifiestan gran sequedad en las obras que hacen solos, como en los retablos del convento de Santa Ana de Oñate, o los de las parroquias de Andoáin, Hernalde y Zaldivia.

Otros muchos ejemplos de arquitectura clasicista podríamos citar entre los retablos del País de esta época, como los laterales de la iglesia de la Asunción de Marquina-Jemein, que hace Hilario Zabalaga en 1659 o el mayor de San Juan de Salvatierra, erigido hacia 1646 por Mateo de Zabalia, los laterales de San Pedro de Vergara que hace el propio Zabalia años después, algunos vizcaínos en que interviene José Gárate, etc. Pero a veces tardaban en cuajar las novedades, como se ve en el retablo mayor de la iglesia de Santa María de Güeñes, ejecutado entre 1631 y 1642 por Pedro de Sopena, Bartolomé Matínez, Juan de Palacio Redondo y Francisco Al-

varez, aún dentro del gusto romanista por las columnas entorchadas y los frontones. Mas la estética de Gregorio Fernández se extiende también en otros muchos ejemplos.

Así, en la propia Vizcaya, menos pródiga, se observa cómo se repiten sus modelos y sus formas en el retablo mayor de San Miguel de Ahedo o en el de Santa María de Axpe de Busturia, así como en una Inmaculada de la iglesia de Sopelana. Y lo mismo hay que añadir de otros casos más como en Barriobusto, Santa Cruz de Campezo, Navaridas, o el remate del retablo de Santa María de Salvatierra, que hace Francisco de Foronda, laborante asimismo de Urarte y Bernedo, o en ejemplos de Rentería, San Pedro de Vergara, Orio, Fuenterrabía, Irún, etcétera.

Avanzado el tercer cuarto del siglo XVII vemos modificar parcialmente la arquitectura de los retablos, que disponen de columnas con estrías onduladas, y la escultura acentúa su dureza camino de un decidido concepto barroquista, situándose algunos autores en la transición o bien cambiando en distintas obras de un estilo al otro.

Entre los artistas más característicos de esta etapa final del siglo XVII se encuentran Diego Jiménez II y Bernardo de Elcarreta. Diego Jiménez II es continuador del estilo de su suegro Juan Bazcardo, con quien había colaborado en Lapuebla de Labarca y Párganos, pero acusa más que éste la influencia de Gregorio Fernández por sus relaciones en Cabredo con Pedro Jiménez, quizás tío suyo, con el que hizo el retablo de Elciego. En sus numerosas actuaciones en los retablos laterales de Santa María de Laguardia, Onraita y Cripán, el mayor de Luzuriaga, laterales de Yécora, Leza, Lapuebla, etc., manifiesta Diego Jiménez II su peculiar barroquismo. En cuanto al escultor de Santo Domingo de La Calzada Bernardo de Elcarreta, que también debió tener relación con el taller de Cabredo, conjunta en sus obras la tradición romanista con el claroscuro barroco pero sosegado del realismo de Fernández, si bien con la dureza propia del momento avanzado en que traba-

ja, ya que interviene en obras de fines del realismo y en otras ya decididamente barroquistas, como son los ejemplos del retablo de Elciego y el de Labastida, respectivamente, cuyas arquitecturas evidencian mejor el cambio. Realiza esculturas en otros templos alaveses, como en el retablo lateral del Rosario, de Leza, para donde también hace un Ángel de la Guarda, así como unas imágenes procesionales en Salinillas de Buradón. Actúa, igualmente, en Guipúzcoa, como en los retablos laterales del Rosario y San Miguel, en la iglesia de San Pedro de Vergara, cuya arquitectura había hecho Mateo de Zabalía. Junto con Jiménez, Bernardo de Elcarreta mantiene un nivel de dignidad en la escultura del País Vasco. El hijo de Elcarreta, Domingo Antonio de Elcarreta ya trabaja en el cambio de siglo, pero con menor calidad.

De esta época son los escultores de Orbiso apellidados Calvo (Bartolomé, Silvestre y Millán), de los que el mejor es Bartolomé Calvo, cuyas obras en Alecha, Cripán, Bujanda, Orbiso, Oteo, Maestu, Ilárduya, etc., se relacionan con Diego Jiménez II, de cuyo arte asimila los modelos de composición, pero difiere en el tratamiento de los paños, que son simples y menos expresivos.

En los fines del siglo XVII hay otros muchos artistas que intervienen en diversos puntos, como el retablista Pedro de Latiñera, probable autor del retablo del Rosario en Amasa, a quien se debe el guardavoz del púlpito, así como el retablo mayor de Andoain. En 1682 hizo Juan de Urzularre el retablo de la antigua parroquia de San Bartolomé de Olaso, en Elgoibar, que reconoció Lucas Longa. Antonio de la Concha fue autor en 1686 de un retablo de San Eloy, desaparecido, en la iglesia de Santiago de Bilbao, templo para el que al año siguiente hace Francisco de la Dehesa una imagen de San Serafín. En 1689 realizaron el arquitecto Andrés Lecumberri y el escultor Francisco Barrenechea el retablo de San Pedro en la iglesia de Santa María de Lequeitio. Baste activo fue el retablista Juan de Apaeztegui, cuyas obras son de gran mo-

numentalidad, variando en la utilización de columnas, con estrías onduladas y salomónicas, como sería después predominante. Del primer tipo es su retablo de Aya, así como los laterales de Cestona, y se le atribuye el notable retablo mayor de la iglesia de San Sebastián de Soreasu en Azpeitia, singular ejemplo en que empieza a desbordar la decoración abultada. En otros casos ya empleará columnas salomónicas, como en el de Aizarn?, o en el que hace con Martín de Olaizola en el altar mayor de Cestona, cuyas esculturas se deben al tolosano Martín de Allanegui.

#### El barroquismo de 1690-1740

Aun dentro de cierta limitación artística, ahora se experimenta un ligero aumento en la actividad escultórica respecto a los años precedentes. Caracteriza a la época un mayor barroquismo decorativo en las estructuras arquitectónicas de los retablos. En la escultura es difícil apreciar unas notas epocales estrictas, no predominando la calidad pues junto a obras aceptables hay mayoría de escasa originalidad. Las composiciones son más movidas y el tratamiento de superficies claroscuro, apareciendo incluso los pliegues sacados «a corte de cuchillo», típicos del momento. Más clara es la definición epocal en la arquitectura de los retablos, que suelen abandonar la división estructural anterior para lograr un efecto unitario del conjunto, en el que sistemáticamente se incorporan columnas salomónicas y abultada decoración vegetal, rematando con un cascarón superior. La iconografía se limita a algunas imágenes, reduciéndose los relieves, que en ocasiones sólo hay en el banco. Los artistas continúan a veces los talleres anteriores, pero apenas hay agrupaciones ni focos artísticos, advirtiéndose una llegada notable de escultores y entalladores montañeses. La savia artística que se sucedió con Bazcardo y Diego Jiménez II, es heredada por el hijo de éste, Francisco Jiménez, en el cual se marca la transición y trabaja en obras claramente barroquistas que muestran algo de sus antecedentes pero animan-

241. Retablo mayor de la iglesia de San Miguel. Oñate



242. Retablo mayor de la iglesia parroquial de Labastida



do las esculturas con movimiento barroco, contenido expresivo y gracia naturalista. Es también ejemplo de la nueva condición que adquieren los escultores, la de ser simplemente «imageros» o «santeros», cuyos bultos ilustran estructuras salomónicas. Tras intervenir en colaboraciones con su padre, lo hará en retablos aún de transición como los de San Román de San Millán y del Cristo de Yécora, para incorporarse a estructuras plenamente barrocas ya desde 1675, como el retablo del Cristo en Leza, del Rosario en Elvillar, y otros retablos en Bernedo, Muergas, San Pedro de Vitoria, Adana, Bujanda, Ilárraza, o el notable retablo mayor de San Juan de Laguardia, así como diversas

imágenes en San Román de Campezo, Fuidio, Villaverde, Elburgo, Arbulo, Apellániz, Bernedo, etcétera.

Con el grupo de Jiménez podemos considerar a Francisco de Ribero, que interviene en los destacados retablos de Samaniego y Moreda, y a José López de Frías y Pedro de Arenalde, además de los arquitectos Pascual de Oraá y José Pérez de Viñaspre.

El taller vitoriano se anima un poco ahora, destacando la actividad del escultor Manuel Izquierdo, que trabaja en el retablo de San Vicente de Vitoria y en el de Arcaya, así como a los entalladores Andrés de Maruri y Gregorio de Larranz, activos en localidad próximas a la capital.

Gregorio de Larrar interviene en la Llana alavesa, pero está presente asimismo en Salinas de Léniz, para donde hace las trazas del retablo que ejecutaría Millán de Murua.

También son numerosos los que trabajan en Guipúzcoa, como el escultor Vergara Jacob de Ayesta, que aparece concertando en 1692 el retablo mayor del Colegio de Vergara, junto al escultor Rafael Larralde, con quien tres años más tarde hace el retablo mayor de la iglesia de San Francisco de Mondragón. Por las mismas fechas trabajaba el retablista Mateo de Azpiazu, que en el Colegio de Vergara ejecuta el pedestal del altar mayor, así como los colaterales de San Francisco Javier y

243. Retablo mayor del convento de Santa Clara. Azcoitia



244. Retablo mayor de la iglesia de Santa María de Oxirondo. Vergara



245. Imagen de San Pedro de Alcántara. Iglesia de San Nicolás. Bilbao



San Francisco de Borja, y los laterales de la iglesia parroquial de Deva. Tomás de Ordizgoiti y Domingo de Aldanondo contratan en 1708 el retablo de las Ánimas en Segura. El navarro Juan Bautista de Suso es autor del retablo mayor de la iglesia de San Miguel de Oñate, en 1714-17. Por aquellos años realiza Felipe de Arizmendi un relieve de las Ánimas y un Ecce Homo para la iglesia de San Vicente de San Sebastián, y para la de Santa María de la misma ciudad otro Ecce Homo y un Cristo Yacente, así como un San Antón en San Bartolomé de Elgóibar y un nazareno en Placencia de las Armas, etc. También en Placencia hizo Jerónimo de Liermo un bulto del titular que se dispuso en la fachada. En 1722-30 se documenta en Juan Bautista Sagües Arsuaga el retablo de los Dolores de la iglesia de Santa María de Tolosa. En torno a Oñate trabaja Domingo de Zumalde, autor del retablo de Araoz, con los arquitectos Pedro Quintana y José Urdaneta, y algunas obras en San Miguel. De cierto interés es el antiguo

retablo de los Jesuitas, que estuvo después en Aránzazu y se encuentra hoy en la localidad vizcaína de Elantxobe. En fechas avanzadas trabaja el escultor de Vergara Juan Antonio Ontañón, en transición hacia calidades posteriores, interviniendo en 1729 en el retablo mayor de la iglesia de La Concepción de Elorrio, levantado por Diego Martínez de Arce según diseño de Alberto Churriguera; con el escultor Luis Foncuebe y el entallador Ignacio de Ibarreche trabaja en dos retablos laterales de San Martín de Amoroto; de 1730 es su imagen de Santo Domingo en el Convento de Santa Cruz de Vitoria; para San Bartolomé de Elgóibar hizo una imagen del titular, y en 1741 trabajó el grupo del Calvario para el remate del retablo de Santa María de Lequeitio.

Además de las obras citadas hay otros muchos ejemplos vizcaínos de gusto barroquista. En 1692 el escultor Francisco Barrenechea y el arquitecto Andrés Lecumberri hacen el retablo de San Pedro en Santa María de Lequeitio. El bilbaíno

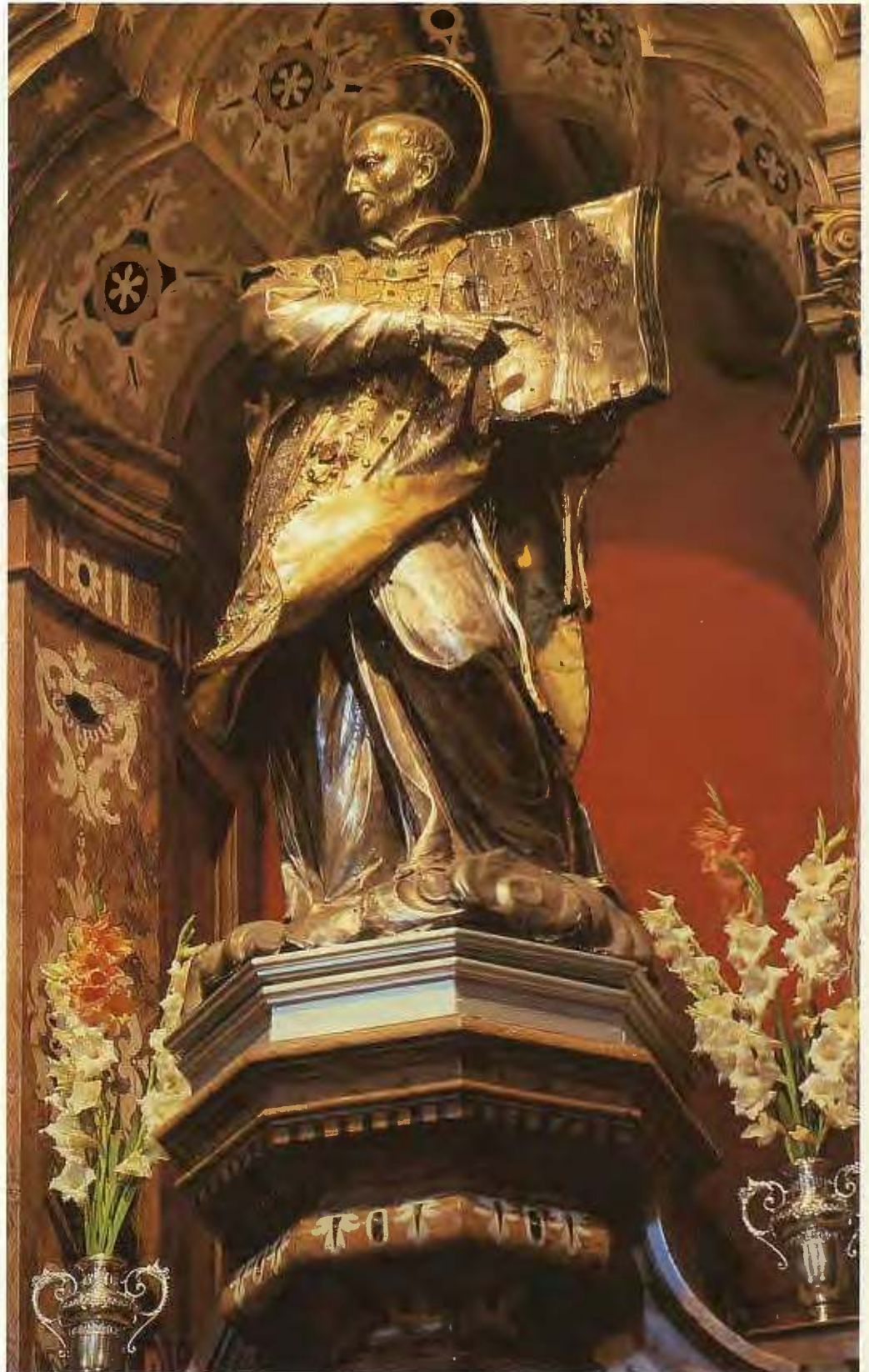
José Eguskiza es autor de retablos salomónicos en Santa María de Güeñes, los de San Roque y del Rosario, en 1699 y 1703, respectivamente. En este mismo templo hizo el de San Ignacio en 1707-7 José de Aldanondo. El entallador azpeitiano Olai zona es autor, a principios de siglo, del retablo mayor de la iglesia de San Juan de Bériz. Otros guipuzcoanos, Miguel y José de Yeregui, hicieron con José de Yuso el retablo mayor de la parroquia de San Andrés de Marquina-Echevarría. De 1734 es la imagen de Nuestra Señora de Xemein, que talla José Arroquia. El mismo año realizaron Andrés de Monasterio y Joaquín Liermo las esculturas pétreas que rematan la iglesia de San Severino de Valmaseda. Otros ejemplos vizcaínos se pueden ver en las iglesias de Cortezubi, Ermua, los Santos Juanes de Bilbao, Arrigorriaga, Lujua, Udiarraga, etcétera. Los maestros montañeses fueron más activos en las provincias de Vizcaya y de Álava. Recordemos a Pedro de la Viesca, que hace en 1723 el retablo mayor de San



Vicente de Sodupe, en Güeñes, o a Miguel Villanueva, autor de uno dedicado al Sagrado Corazón en Santa María de Durango, en 1726, y de dos en Santa María de Güeñes, el de San Diego de Alcalá en 1728 y el de la Piedad en 1732. Mayor número de montañeses se ha documentado en Álava, donde sobresale Fernando de la Peña Carrera, activo también en Santander, Burgos y Palencia, el cual introduce las columnas salomónicas en fechas tempranas pues entre 1672 y 1680 hace el gran retablo mayor de la parroquial de Labastida, el de su ermita del Cristo, y el de Argote. Otro notable montañés es Antonio de Alvarado, activo en Labastida y varios puntos de la Rioja, Condado de Treviño y Llanada, como Pedruzo, Añastro, San Formerio, Larrauri, Elburgo, Baños de Ebro, Trespuentes, Betoño, etc., acompañado a veces por escultores asimismos montañeses como Ruoca y Dessa, los cuales introducen las formas animadas del barroquismo con cierta calidad. También son montañeses Francisco de Alvarado y Francisco de Barreda.

#### En torno al estilo rococó (1740-1780)

En la última etapa barroca se observa una mayor calidad en la plástica. El cambio es advertido en la arquitectura de los retablos, que reducen la ornamentación, ahora más fina y delicada, hasta llegar progresivamente hacia el neoclasicismo. Se usa el estípite, la columna estriada, la decoración de colgantes, telas, rocallas, etc., con abundante dorado. Se aprecia menos el cambio en la escultura artesanal, pero el nuevo gusto sirve para suavizar las durezas realistas, mientras que en los autores de mayor calidad aparece la buena técnica, calidad formal y expresión amable que culmina con el predominio del gusto rococó, pasando insensiblemente a la escultura neoclásica provincial. Este es un momento de singular desarrollo en la actividad del País, por lo que no resulta extraño que algunas de las obras más señeras sean encomendadas a artistas foráneos de reconocida fama o a algún vasco presti-



giado por trabajos en otras tierras. Como aumenta el efecto deslumbrador de los retablos es frecuente el encargo de imágenes independientemente de la fábrica de la arquitectura de aquéllos.

Un foco de actividad donde se concentra la intervención de singulares artífices de gran nombradía es el Santuario de Loyola, como corresponde a la ideología de su empresa. Allí trabajaron diversos escultores, aparte del desconocido Juan de Lane, como fue el portugués Jacinto Vieyra, autor en 1729 de un tríptico en relieve con escenas ignacianas, sobre la puerta de acceso al Santuario, o el jesuita flamenco Pedro de Banderka. Pero destaca especialmente la presencia del escultor romano Cayetano Pace, quien desde su llegada en 1734 ejecuta ocho estatuas de Virtudes en estuco y una bella imagen pétreo de San Ignacio, la cual se destinó a la portada del templo. Falleció Pace en 1738 cuando había comenzado una escultura de San Francisco de Borja, primera de las cuatro contratadas. Estas cuatro imágenes de Santos jesuitas fueron encargadas entonces al escultor montañés Miguel de Mazo, disponiéndose en el pórtico; al mismo Mazo se encomiendan cinco leones, para las escaleras de acceso, y alguna obra más. Años más tarde se traen esculturas de artistas más famosos, como la imagen de plata, costeada por la Real Compañía Guipuzcoana de Caracas, que representa a San Ignacio, la cual fue ejecutada en Roma según diseño del escultor valenciano Francisco de Vergara, siendo dispuesta en el retablo mayor en 1758. Poco después, en 1763-4, hace Luis Salvador Carmona las imágenes de San Estanislao de Kostka, San Luis Gonzaga y la Virgen del Patrocinio, que están en las escaleras del Santuario. En el grupo inicial de artistas se aprecia un barroquismo discreto, mientras que los dos últimos artistas dejan aquí un exponente de la personal categoría. Vergara se ha significado en Roma como gran escultor con obras como la del San Pedro de Alcántara que ilustra la Basílica de San Pedro, y en Loyola da réplica a la estatua de San Ignacio, en plata, modelada por Le Gros, para la iglesia del Gesú, realizando

una imagen del fundador de singular fuerza expresiva y animación. En cuanto a Carmona, después trataremos de él ya que fue abundante su actuación en el País Vasco.

Mas en Loyola se hicieron también otras labores escultóricas en las que intervienen artistas vascos, como es el caso de los Ibero, a quienes se puede asignar, por la habilidad de tallistas, gran parte de los relieves del templo, así como dos púlpitos y el retablo mayor. En cuanto a éste, se sabe que se trabaja entre los años 1747-57, pero ya se había iniciado en 1740. No obstante, la apreciación de la obra, consistente en un cuerpo con columnas salomónicas, aporta una cronología más antigua, pudiendo haber sido iniciado hacia 1720, fecha en que consta la presencia en Loyola de Joaquín de Churriguera, a cuyo ascendiente cabe asignar la orientación barroca de los Ibero. Siendo éstos fundamentalmente arquitectos, aparecerán en varios ejemplos como diseñadores de retablos. Así, en 1740, Ignacio de Ibero traza el retablo mayor del convento de Santa Clara de Azcoitia, obra barroca con pabellones en el cascarón superior y columnas con telas colgantes; fue ejecutado por el montañés Bernardo de Anillo, quien ya había colaborado con Mazo en Loyola, y era conocido por las franciscanas por haber realizado antes el retablo mayor del convento de San Juan Bautista de Zarauz. Poco después proyectó Francisco de Ibero los retablos laterales del convento azcoitiano, del mismo estilo, que llevó a efecto Francisco Ignacio de Azpiazu. Cierta influencia ejerció sobre los Ibero el maestro Irazusta, como se ve en el informe que Ignacio da sobre el retablo de Amorebieta, y en sus obras posteriores, como el retablo del convento de Santa Clara de Tolosa, de Francisco de Ibero, quien también proyectó el mayor de la parroquial de Elgóibar, pero no se llevó a cabo por su muerte.

Sin duda, el retablista más afamado de la época fue Miguel de Irazusta, nacido en Alquiza, el cual se prestigió por sus obras, en las empresas reales de Madrid. Sus retablos se caracterizan por la monumenta-

lidad, organizándose con un cuerpo de orden gigante mediante grandes columnas estriadas, con colgantes, vegetales y rocallas, más un remate en forma de cascarón, en cuyo conjunto se alojan esculturas, que encomienda a singulares imagineros. Es un modelo que se extiende durante el segundo tercio del siglo. La primera obra conocida es el retablo mayor de la iglesia de Santa Marina de Oxirondo, de Vergara, cuyas trazas debió realizar el año 1736, pues en esta fecha contrata su ejecución, siguiendo aquel proyecto, Andrés de Aldaeta, más resultando incapaz éste para abordar la obra se recurrió al propio traxista para hacer el retablo, que erigió entre los años 1739 y 1742. Establecido en su tierra, sólo pudo trazar algunas otras obras pues le sorprendió la muerte en 1743. Con su discípulo Diego Martínez de Arce, arquitecto y tallista natural de Medina del Campo y colaborador de su maestro en Madrid, realizó el diseño del retablo mayor de la iglesia de la Asunción de Segura, el cual sería ejecutado por Arce entre 1743 y 1747. También son de Irazusta las trazas del retablo de Idiazábal y las del retablo mayor del templo de la Asunción de Zumárraga.

El arte de los retablos de Irazusta ejerció gran influencia, siendo continuada la obra por varios retablistas discípulos suyos. Además del citado Martínez de Arce, que traza retablos como los de San Nicolás de Bilbao, hay que recordar a varios vascos de especial interés, como Tomás de Jauregui, con taller en Vergara, que trabaja el retablo mayor de Lesaca, y en varias obras guipuzcoanas, como el retablo mayor de la iglesia de la Asunción de Zumárraga, donde se dispone esculturas de Juan Bautista Mendizábal, o el desaparecido retablo de Ormaiztegui, quizás los laterales de la iglesia de Nuestra Señora del Manzano en Fuenterrabía, el retablo de Amézqueta, y el retablo «del altar del crucifijo», en el templo de la Asunción de Segura, donde trabaja con Juan de Aguirre. Este es otro discípulo de Irazusta, que interviene en los retablos de la iglesia de San Nicolás de Bilbao, hacia 1756, siguiendo trazas de Martínez de Arce, y en los reta-

blos laterales de la iglesia de San Sebastián de Soreasu en Azpeitia. Ayudante de Aguirre era Juan de Iturburu, continuador de la estela de retablos iniciada por Irazusta, pues además de los de San Nicolás de Bilbao, hace el remate del retablo de Amorebieta; mas el paso del tiempo se acusa ya en los retablos mayor y laterales de la iglesia de San Vicente de Ugarte, en Múgica, proyectado en 1780 y ejecutados a continuación, donde se aprecia la disminución de los adornos y mayor claridad estructural, lo que también vemos en retablistas y escultores como Francisco de Arizmendi, Santiago Marsili, Manuel Martín Carrera, Francisco de Azurmendi, Belaunzarán, etcétera.

Hay otros artistas muy activos en esta época rococó, como es el caso del retablista de Vergara Juan Bautista Jáuregui, quien trabajó inicialmente en obras de gusto barroquista, con abundante ornamentación y columnas salomónicas, entre los años 1724 a 1734, cuales son el retablo de la ermita de San José de Azcoitia, el del convento de Santa Cruz de Vitoria, o las trazas del retablo mayor de Galarreta. Pero después, sin duda por influencia de las obras del círculo de Irazusta y otros, pasa a incorporar el modelo más sobrio de gusto rococó en numerosos ejemplos guipuzcoanos y alaveses que traza o ejecuta, como vemos en el retablo mayor de Amorebieta, realizado por los arquitectos Domingo Gutiérrez y Juan Abendaño, con el escultor Ramón del Solar, los laterales de Ali, el mayor de Zuazo de Vitoria, el de Aperregui, Audicana, Elguea, etc. También tiene interés la obra del retablista fray Jacinto de la Sierra, autor de bellos retablos rococós, como los del convento de Concepcionistas de Segura, o el del monasterio de Vidaurreta, en Oñate, cuyas esculturas encarga al taller familiar de los Sierra en Medina de Rioseco. Juan Bautista Mendizábal, ya citado en Zumárraga, es autor de muchas obras en el País Vasco, como el San Juan Bautista de Lequeitio, retablo de Eibar, etcétera.

Junto a los anteriores hay que recordar la actividad de arquitectos y escultores que densifican los templos con retablos e imá-

genes. Ignacio Ibarreche trabaja en Santa María de Lequeitio y en San Martín de Amoroto; Manuel de Ariznabarreta, en la Concepción de Elorrio; José Urrutia y Juan Uzquiza intervienen en Santa María de Lequeitio, Santa María de Güeñes, o en la Colegiata de Cenarruza; al escultor Juan Bautista de Mendizábal, de Eibar, se debe una escultura de San Juan Bautista en Santa María de Lequeitio; el arquitecto Juan Elías de Inchaurrendiaga traza en 1763 el retablo mayor de Amasa, que ejecutan José Ignacio de Laví y el escultor Santiago Marsili; Silvestre Soria diseña dos laterales en la Concepción de Elorrio, cuyas esculturas hace en 1758 Juan de Mimar; en transición hacia el neoclasicismo hace Juan Bautista Belaunzarán el retablo mayor de San Miguel de Ereño. En la provincia de Álava el más prolífico es el retablista Manuel de Moraza, con el que trabajan escultores como José Antonio de la Concha, Bernardo de Monasterio, Manuel Romero, Francisco Sáez de Varona o Jerónimo de Argos, en sus numerosas obras para Cucho, Añastro, Gamarra Mayor, Ali, Labastida, Antoñana, Apellániz, Antezana de Foronda, monasterio de Barria, Maestu, Marieta, Apodaca, Aránguiz, Argandoña, Zuazo de Vitoria, etcétera.

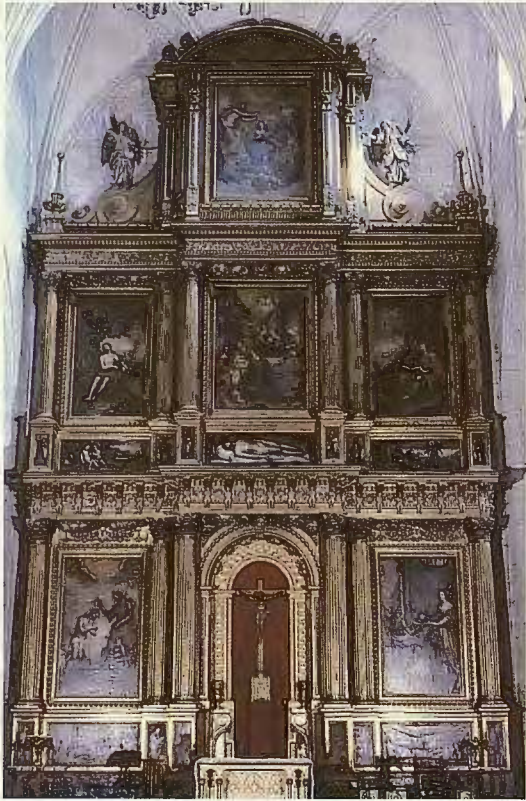
Entre los imagineros más notables hay que señalar la intervención extraordinaria de Luis Salvador Carmona, prolífico maestro de la escultura rococó, que realizó en Madrid una serie de obras notables dispersas en diversos puntos hispánicos. Su calidad técnica y amable realismo queda patente en las esculturas de los retablos mayor y laterales de Santa Marina de Oxirondo, de Vergara, donde destacan las figuras de Padres de la Iglesia, Santa Marina, el Salvador, Virtudes, Santa Teresa, Virgen del Rosario o un animado San Miguel, que estaban ejecutadas en 1742. A continuación realizó Luis Salvador Carmona las imágenes del retablo mayor de Segura, donde sobresalen las de San Joaquín y Santa Ana, San José, San Juan Bautista, la Asunción, etc., por su calidad y delicadeza. Otro ejemplo de Luis Salvador Carmona es una Virgen con el Niño, en la

Colegiata de Cenarruza. Ya de su última etapa artística son las imágenes de San Luis Gonzaga, San Estanislao de Kostka y la Virgen del Patrocinio que hace para el Santuario de Loyola en 1764 y 1765, donde el artista, cansado, ya manifiesta mayor serenidad.

También está presente el arte del otro gran escultor del foco madrileño, Juan Pascual de Mena, que realizó en torno a 1753 un gran número de esculturas para los retablos mayor y laterales de la iglesia de San Nicolás de Bilbao, que muestran su virtuosismo escultórico y una expresión amable con cierto vigor en el tratamiento de los paños, siendo destacables las figuras de San Antonio, San José o San Pedro de Alcántara. Al mismo artista se atribuyen otras imágenes de San Roque, San Sebastián, la Inmaculada y San Antonio de Padua, en la iglesia de San Antón de Bilbao. Según Vargas, se le deben una Dolorosa y un San José que se envió a Placencia desde Madrid, «de la oficina de Mena».

Quizás era hijo de Felipe de Arizmendi el escultor Francisco de Arizmendi, a caballo entre el gusto rococó final y los inicios del neoclasicismo, quien hace una bella imagen de la Inmaculada, en Santiago de Bilbao, el cual sería autor de una serie de esculturas para la iglesia parroquial de Orio, según cita Vargas, y diversos pasos procesionales.

Aunque intervienen también otros artistas en Álava, además de los citados, como el carmelita fray José de San Juan de la Cruz en Cripán, o el escultor de Pancorbo José Cortés en Vitoria y Nanclares, o el burgalés Manuel Romero que esculpe para varios retablos de Manuel de Moraza, destaca en la plástica final del barroco alavés el escultor Gregorio de Valdivieso. Nacido en Oña (Burgos), sucesivos trabajos le acercaron a Álava, como el retablo de Suzana y esculturas de Salinillas de Buradón, hasta establecerse en Payueta, desde donde trabajó para localidades entre la Llanada de Vitoria y la Rioja alavesa, ejecutando imágenes y relieves, aspecto éste último interesante dado el declive en que se encontraba el género. Su estilo no es genial, pero su obra posee buen oficio,



creando tallas bien proporcionadas, cuyas formas suavizan el realismo con remota relación rococó, y sus serenas composiciones preparan la imaginería neoclásica. Nos dejó obra en Urturi, San Martín de Galbarín, San Román de Campezo, Peñacerrada, Santa Cruz de Campezo, Gobeo, Arechavaleta, Argandoña, Apellániz, etc., en imágenes, sillerías o retablos, en los que colabora con Moraza o más con Miguel López de Frías. Sin embargo, aparte de su propio valor, tiene interés porque es el iniciador de una dinastía de escultores que continuarán su arte en el Neoclasicismo y tiempo siguiente, siendo denominados los «santeros de Payueta».

## PINTURA

Durante la época barroca hay un gran vacío en la actividad pictórica del País Vasco, aunque de aquí sean oriundos grandes pintores, como Zurbarán o, después, Goya. Por ello apenas se registra la acti-



vidad de algún artista, discreto, acompañada por foráneos que vienen a trabajar. La consecuencia es que las pocas obras existentes son en su mayoría objeto de envíos desde los principales talleres hispánicos por encargo de iglesias o conventos y por obsequio de personajes vascos que se acuerdan de su tierra.

De la escasa pintura vasca barroca hay que citar el cuadro que hace Francisco de Mendieta, en 1609, sobre el «Besamanos al Rey Don Fernando el Católico por los vizcaínos en 1476», de interés más iconográfico que artístico, cuyo original se encuentra en la Casa de Juntas de Guernica. En 1612 pinta el vecino de Guetaria Nicolás de Brevilla un San Cristóbal para la iglesia de Guetaria. De Felipe Deriksen era un retrato en San Esteban de Eibar, de 1628.

A mediados del siglo XVII se asienta en San Sebastián el pintor flamenco Pedro de Obrel, con actividad en Álava y Guipúzcoa. Su obra más importante es el retablo mayor de la iglesia parroquial de San Juan,

en Salvatierra, cuya arquitectura se debe al azpeitiano Mateo de Zabalia. Obrel contrató sus pinturas en 1650, desarrollando una serie de temas relacionados con San Juan Bautista, en las que manifiesta gran calidad técnica y valores plásticos característicos de la pintura flamenca barroca. En 1655 intervendría Obrel en el convento de Santa Ana de Oñate, donde realizó tres cuadros.

En Bilbao vivían, por las mismas fechas, los hermanos Domingo y Nicolás Bustrín, los cuales pintaron en 1664, con Sebastián Galbarriatu, la serie de retratos de los Señores de Vizcaya, que se conserva en la Casa de Juntas de Guernica, donde se aprecia el convencionalismo del género en obras de desigual calidad. Quizás es descendiente de aquéllos el pintor de Bilbao Ildefonso Bustrín, autor de varios cuadros para el retablo mayor de la iglesia de San Vicente de Sodupe, en Güeñes, así como de los lienzos de San Cosme y San Panteleón, en el retablo de la Piedad de la iglesia de Santa María de Güeñes, en 1732.

Coetáneo es el vizcaíno, vecino de Bilbao, Nicolás Antonio de la Quadra, que pinta en 1729 tres lienzos del retablo de San Diego de Alcalá, en la misma iglesia de Santa María de Güeñes. En torno al cambio de siglo trabaja el vecino de Urbietta Diego de Mugarrieta, que pinta para Aranzazu y Hernani.

En el siglo XVIII se difunde la costumbre de decorar con pinturas murales los templos, por lo que esta actividad emplea algunos artistas, como Ignacio de Arana, que pinta las bóvedas de la iglesia de San Bartolomé de Elgóibar en 1726 y 1730, y diez años después hace frescos y cuadros en el claustro del convento de San Francisco de Elgóibar. Francisco de Acedo lleva a cabo unos frescos en 1760, en el presbiterio de Alecha, lo mismo que José López de Torre, en 1787, en la iglesia de Estavillo, por no citar otros muchos casos. Mención especial merece el pintor Luis Paret y Alcázar, característico representante de la pintura rococó hispánica, el cual vivió varios años, a partir de 1778, en Bilbao al haber sido sancionado con el alejamiento de la Corte madrileña, volviendo al Norte tras su rehabilitación por encargarle Carlos III unas vistas de los puertos cántabros. Fruto de su estancia bilbaína fueron una serie de trabajos, como Monumentos de Semana Santa y de tema religioso para varias iglesias, entre ellas la de Santiago de Bilbao. También hizo en 1785 el dibujo de dos fuentes públicas para el Ayuntamiento bilbaíno, levantadas en Achuri, en las plazas de Santiago y de los Santos Juanes, ya de carácter neoclásico. Entre los paisajes que realizó destaca la vista del «Desembarcadero de Olaveaga» (National Fund —Upton House—, de Londres), cuya emotiva poética se relaciona con el «vedutismo» italiano que conoció en su etapa formativa. De su época vasca son varios retratos, ejecutados con buen oficio, como el de «Un marino» (colección Arteche, de Bilbao). Pero, como se ha indicado, hay una serie de pinturas de época barroca procedentes de encargos a destacados artistas, que no están presentes en el País, a las que se añaden algunos ejemplos de Museos y Co-





lecciones cuya incorporación es ya reciente.

Un cuadro de la Adoración de los Magos, en la iglesia de Jócana, es enviada por un donante, que se efigia en el mismo, quien lo encargaría a Diego Polo, en Alcalá de Henares, en 1617, extremos que aparecen en la firma de este bello lienzo de escuela madrileña, que permite identificar mejor a Polo el viejo. En Santa Marina de Oxirondo, en Vergara, hay otro envío religioso, un Cristo de Burgos asignado a Mateo Cerezo. De 1650 es la Inmaculada de Alonso Cano (Museo de Vitoria), que el arzobispo Don Pedro de Urbina y Montoya remitió a su iglesia de Berantevilla, donde el artista muestra su estilo de mediado el siglo XVII en que funde realismo e idealización. A la segunda manera del vallisoletano Antonio de Pereda, pintor de la escuela madrileña, pertenece el cuadro de San Jerónimo, conservado en Vitoria (Col. Silva Verástegui), de técnica suelta y blando modelado, para el que se inspiró en un grabado de Durero. También es pieza notable el cuadro del Crucificado, de la iglesia de la Asunción de Motrico, que se asigna al pintor extremeño Francisco Zurbarán. Del antiguo convento de Santo Domingo de Vitoria proceden tres lienzos de José de Ribera, representando el Crucificado, San Pedro y San Pablo, fechados en 1643 —el primero— y en 1637, caracterizados por su gran plasticidad y el naturalismo profundo, logrados mediante el dominio de composición y colorido peculiar de su arte levantino y napolitano. De mediados de siglo es el retablitto de San Marcos, en la catedral vieja de Vitoria, obra del pintor madrileño Francisco Solís, a quien se atribuye una bella Inmaculada de la iglesia parroquial de Maestu. En 1666 firma Juan Carreño de Miranda una notable Inmaculada de la catedral vieja de Vitoria, procedente del convento de San Francisco; del mismo autor es un retrato de doña Mariana de Austria, en el Museo de Vitoria, y otros retratos de la misma, de Carlos II, y una Adoración de la Virgen y el Niño, en el Museo de Bilbao. De hacia 1670 es un lienzo de Santo Tomás, firmado por

Alonso del Arco, que se guarda en la sacristía de la iglesia de San Severino, de Valmaseda. En la ermita de Santa Ana, en las Arenas, hay un lienzo de la Visión de Santa Teresa, firmado en 1671 por el pintor Francisco Camilo, a quien se debe otro de San Francisco, en el convento de San Antonio de Vitoria.

Dentro de la estética de Murillo están varios cuadros, aunque la atribución exacta es errónea, como es el caso del paisaje del Museo de Bilbao, que pertenece a su escuela, lo que no se puede defender para otros casos, como el que había en el convento de las Brígidas de Lasarte, o el San Antonio del Museo de San Sebastián, que se estima de escuela madrileña y ya del siglo XVIII. A Gaspar Crayer se debe un bello cuadro barroco que representa el Planto ante Cristo muerto, en la catedral vieja de Vitoria. Otros artistas extranjeros están presentes en el País, como el flamenco Peter Lisaert IV, al que se deben un lienzo sobre las vírgenes necias y prudentes, en la Diputación Foral de Álava, o P. Mignard, del que guarda una Aparición de San Agustín la iglesia de San Antón de Bilbao.

Antonio Palomino pintó a principios del siglo XVIII varios lienzos para la ermita de San José de Azcoitia, unos en el retablo y tres de la Madre María Josefa del Santísimo Sacramento.

La relación, en fin, se continuaría con otra serie de ejemplos, como lo cuadros de Bayeu que hay en Vergara, cuatro en la parroquia de San Pedro de Ariznoa y otros dos en la de Santa Marina de Oxirondo. O los que guardan los principales Museos del País Vasco, donde existen obras de Jan Steen, Pedro Ruiz González, Cabezalero, Mengs, Claudio Coello, Valdés Leal, Velázquez, Zurbarán, etc., de origen no siempre bien conocido.

## ARTES MENORES

Al margen de los tejidos y otras artes sunderarias importadas sobresale la rejería y la platería. De las famosas ferrerías vascas salieron numerosas piezas, tanto para edi-



ficios civiles como para iglesias. En éstas destacan algunos ejemplares como las rejas de dos capillas en la iglesia de San Juan Bautista de Somorrostro, realizadas en 1745-50 por encargo del marqués de Villarias y el obispo de Burgos don Pedro de la Quadra. También hay que recordar otras intervenciones, como la reja que hace en 1694 el activo ferrero Francisco de Echeverría, con taller en Zubillaga, para la capilla de Nuestra Señora del Rosario en San Miguel de Oñate, o el púlpito rococó de la iglesia de Santa María de Lequeitio ejecutado por el ferrero de Bayona Paul Laplace.

En cuanto a la platería, son muy abundantes las piezas y artistas de que hay noticias. Se importan obras, procedentes muchas de donaciones, de los principales talleres barrocos españoles y aún de América (como la custodia de sol de la iglesia de Santa María de Portugalete, obra peruana de 1641, o el servicio de altar de Santa María de Laguardia enviado en 1758 desde la argentina Córdoba).

Muchos son los plateros activos en las principales poblaciones. En Bilbao trabajan M. Darieta, P. Pila, Domingo de Eguarte (autor del sitial plata en Santiago de Bilbao), M. Garay, Ezcurra, Francisco Javier López, Nicolás de Lecea, Agustín Garín (que hace en 1730 un atril para San Antón de Bilbao), Juan Agustín Garín y su hijo Mariano (autores del expositor de Santiago de Bilbao, en 1722), R. Urquijo, Alejandro y Bernardo Arratia, Pascual Elorriaga, José Gorostizaga, Juan de Zabalá, Domingo de Salazar, Martín de Goyri, Francisco de Lorena, Tomás Orbe, Martín Lizarazu, etc. En San Sebastián tienen abierto taller en la época barroca los plateros Francisco Arenas, Olazcoaga, José Oteiza, Juan Legarda y, ya a fines del siglo XVIII, muchos más como Gárate, Larrañaga, Labayen, Aguinale, Zunzarren, Nicolás Aspiazu, Otadui, Urcola, Yraola, Igoa, etc. En Vitoria son activos los plateros Pedro Ruiz del Corro, Martínez, Felipe Arroyuelo, Pedro Lafuente, y Juan López de Samaniego en el siglo XVII; en el siguiente trabaja la familia de los Bolangero (Santiago, procedente de Tou-

louse, Pedro y Manuel), los Iriarte (Manuel, Martín, Ángel y Miguel), los Llorente (Pedro y Mauricio), los García de Vicuña (Francisco y Pablo), Juan Antonio Sotil, Juan de Vicuña, Monesterio, Labayen, Usarralde, J. Legarda, etcétera.

## ARTE NEOCLÁSICO (1780-1830)

Las novedades implantadas con el Neoclasicismo en España tienen un ámbito peculiar en el País Vasco, donde el empuje demográfico y la prosperidad económica, aunque con cadencias, coinciden con el clima general de reformismo que alentaba a la monarquía borbónica y a los políticos e intelectuales de la época, del cual participaba de un modo especial la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País, que impulsó distintas medidas renovadoras, el cuidado a los estudios y centros de educación, el respeto a la naturaleza, los arbolados, etc., como comenta Ponz alabando la preocupación aquí sentida por «promover la felicidad pública».

Consecuencia de este ambiente es el gran desarrollo de las medidas urbanísticas y de la arquitectura civil, que será menor en el campo de otras artes.

### URBANISMO Y ARQUITECTURA

El dominio de la razón, aplicado al Arte con el retorno a la antigüedad y la estimación de la naturaleza, y el control impuesto por la Real Academia de Bellas Artes coinciden con el espíritu reformista difundido en el País Vasco determinando una serie de novedades cívicas de carácter urbano e institucional.

Una de las mayores incidencias tiene lugar en el urbanismo, aspecto que ya se venía teniendo en cuenta antes en algunos planeamientos parciales, por ejemplo en las plazas de los Ayuntamientos, cual es el caso de la ordenación acometida por Lucas Longa en Elgóibar. Ahora, su alcan-

ce va a ser mayor, proyectándose en las tres ciudades de Vitoria, Bilbao y San Sebastián notables soluciones urbanas.

En el temprano caso de Vitoria es difícil advertir un ideario urbanístico expreso o un planeamiento global, pero se refleja un sentido racionalista, amor a la Naturaleza, por las formas puras y sencillas, y un carácter ético, declarando los capitulares y el alcalde en los memoriales y actas una gran preocupación por el bienestar común de los ciudadanos, por la salud pública y el saneamiento, por el progreso de la ciudad y el «aumento de la población». A partir de 1781 funciona una Junta de Obras en el Ayuntamiento con competencia en todo tipo de actuación urbanística y arquitectónica. Así, la vieja ciudad medieval, ceñida por murallas, que se extendía por las laderas de un cerro oblongo, iniciará su expansión hacia la zona meridional mediante la construcción de una bella plaza neoclásica, la Plaza Nueva, disponiendo unos bloques de casas, «los Arquillos», en la unión entre la parte superior y la baja en que aquélla se extiende, así como una serie de calles nuevas, edificios públicos, cementerio, suministro de aguas, alcantarillado, empedrado viario, etc. Su ritmo de crecimiento o de actividad urbanística no es regular, teniendo un primer impulso hasta 1805 y una renovación del mismo entre 1820 y 1830, siguiendo en varios aspectos después. Factores de este urbanismo son los arquitectos Olauguibel, Díaz de Güemes, Chávarri, Silvestre Pérez, etc., como veremos.

Hubo cierto desarrollo urbanístico en Bilbao, aunque no se realizó todo lo programado. Hacia 1786 se hacen reformas parciales en el entorno de San Nicolás, promovidas por el síndico Loredó, y en este ambiente renovador e ilustrado se intenta hacer una Plaza Nueva, a imitación de la vitoriana, siendo encargado el proyecto de Alejo de Miranda, mas no prosperó esta empresa hasta 1821 en que se forma un proyecto de Silvestre Pérez, a quien también se deben trazas de varias casas bilbaínas. Es importante recordar el proyecto que este mismo autor hizo de «Planta de la nueva población y Puerto de la

Paz», en 1804, aunque no se llegara a realizar, ya que resulta exponente de las ideas ilustradas y de la importancia de Bilbao. La concepción era ambiciosa pues se planeaba una nueva ciudad, donde después se haría el ensanche bilbaíno, y se integraba con su elemento más vital, el puerto, cuyo nombre se otorgaba en honor del prepotente Manuel Godoy, Príncipe de la Paz. Ya se ha advertido la relación con antecedentes barrocos, pero lo interesante es la ordenación lógica del espacio urbano mediante la integración de la ciudad con el puerto, como se proyectó en Burdeos y Londres o se hizo en Lisboa, con una gran plaza de San Mamés por una parte, y la racionalización de las calles integradas con una serie de plazas dedicadas a los distintos miembros de la monarquía.

También San Sebastián fue objeto de reformas urbanas y construcciones neoclásicas, mas el incendio que sufrió la ciudad en 1813 determinó la necesidad de su reconstrucción. Lo importante aquí es valorar el proyecto diseñado por Pedro Manuel de Ugartemendía, por encargo de la Junta de Obras comisionada a tal efecto. Más que una reconstrucción, Ugartemendía ideó una nueva ciudad, según trazas racionales para las que no habría más problemas que los impuestos por la topografía, de acuerdo con inspiraciones clasicistas que arrancan de conceptos vitruvianos y alcanzan difusión en esta época. Básicamente se diseñan una serie de calles según organización ortogonal, en torno a una gran plaza central de planta octogonal, donde se encontrarían los servicios cívicos. Sin embargo, como se abstraía de la propiedad dividida del suelo, los particulares se opusieron a tal proyecto neoclásico, por lo que el regidor Manuel de Gogorza opinó que era preferible una simple reconstrucción de la antigua ciudad, si bien con varias modificaciones de calles (Narrica, Embeltrán y San Jerónimo). Acogió el Ayuntamiento el plan de Gogorza, con alguna nivelación del terreno y encauzamiento de aguas, llegándose finalmente a un proyecto realizado por Ugartemendía y por Alejo de Miranda, quienes tras varios intentos, acordaron la restaura-



ción con cierto respeto a lo anterior, cual es el caso de la plaza con el Ayuntamiento, una serie de remodelaciones en torno a la iglesia de Santa María, y un armónico tratamiento de las casas de vecindad, además del trazado de algunos edificios oficiales.

Parte fundamental del urbanismo neoclásico son las plazas que ahora se realizan, por cuanto suponen de máximo exponente de su racionalismo y concepción monumental. La primera en construirse fue la Plaza Nueva de Vitoria, proyectada en 1781 por el arquitecto Justo Antonio de Olaguíbel. Se erigió con el concurso de los particulares que quisieran erigir en ella sus viviendas, las cuales ocupaban tres de los lados, terminados ya en 1785, mientras que el cuarto se destinaba al Ayuntamiento que sería concluido en 1791. Esta plaza vitoriana sigue el modelo neoclásico de elementos arquitectónicos, como el empleo de columnas adosadas o frontones sobre los vanos, articulándose las fachadas interiores con soportales de arcos de medio punto y dos cuerpos de balcones, según se reiterará después, con variantes. De algún modo sigue la tradición de la plaza mayor hispánica, donde se concentran diversas funciones, foro público, lugar de encuentro, sede de instituciones, mercado y espacio lúdico, aunque no deja de haber alguna relación con modelos recientes franceses, resultando en definitiva la primera plaza mayor neoclásica española, que inspirará a otras más.

En 1817 se inicia la construcción de la Plaza de la Constitución, en San Sebastián, debida a Ugartemendía, cuya terminación se retrasó por la demora de los vecinos que participaban en ella. Es menos regular de trazado, por las particulares condiciones indicadas, pero el tratamiento sí lo es, con soportales y tres plantas de viviendas en tres lados, mientras la cuarta se ocupa con el Ayuntamiento, cuyo alzado, como el del lado contrario, es exento, razón por la cual se continúan los soportales mediante unos puentes en los ángulos de la plaza. La Plaza Nueva de Bilbao, fracasado el proyecto de Alejo de Miranda, fue trazada por el arquitecto Silvestre





Pérez, quien formó en 1821 un plan neoclásico, según el modelo de la de Vitoria, pero con una mayor monumentalidad. Su ejecución, no obstante, se dilató pues prácticamente no se avanzó en ella hasta 1828, con la dirección de Antonio de Echevarría, quien varió ligeramente el plan original, pero ateniéndose al gusto neoclásico, como demuestra en su fidelidad al orden del teatro Marcelo de Roma. Más adelante introdujo otras modificaciones el arquitecto Avelino de Goicoechea, que sucedió a Echevarría. Esta gran plaza neoclásica parece alejarse algo del equilibrio advertido en Vitoria, y tiende a una grandiosidad adecuada a la ciudad para la que se erige, a la vez que no cumple con las mismas funciones por no disponerse en ella el Ayuntamiento ni recoger los mismos aspectos lúdicos y comerciales, que en Bilbao se conservarían fundamentalmente en la Plaza Vieja.

Expresión característica del estilo neoclásico son los edificios institucionales. Uno de los primeros en erigirse es la Aduana de Orduña, obra de Manuel Martín Carrera, ya conocido por actuaciones de fines del barroco, la cual fue ejecutada entre 1782 y 1792, según se indica en una inscripción en la fachada, abierta a la plaza porticada de la población, donde muestra arquerías inferiores, más dos plantas, destacando en el centro un tímpano con el escudo de la monarquía, que subraya su empresa oficial. También continúa la erección de Casas Consistoriales. En el caso de Vitoria se integra en el proyecto regular de su plaza, en la que simplemente destaca por el singular tratamiento monumental, como se hará con la parte de la Plaza Nueva de Bilbao que después se destinaria a la Diputación. Pero en otros ejemplos siguen los modelos vascos del barroco, aunque adecuados formalmente a la concepción neoclásica, como en los proyectos realizados por Olaguibel para Orendain y Salinas de Léniz, o en el desaparecido de Eibar, que proyectó en 1796 el arquitecto de Elorrio Francisco Xabier de Capelastegui. El Ayuntamiento más notable fue el de San Sebastián, con planos formados en 1820 por Silvestre Pérez,

cuya construcción realizó entre 1828 y 1832 Ugartemendía introduciendo ligeras modificaciones. Se organiza la fachada con unos soportales inferiores, coincidentes con la solución vasca tradicional, que aquí armoniza además con el porticado general de la plaza; encima dispone unas columnas dóricas de orden gigante comprendiendo los dos pisos destinados a Ayuntamiento y Casa del Consulado, y culmina con el escudo de la ciudad.

Pero el edificio más significativo es la Casa de Juntas de Guernica, cuyas trazas se deben a Antonio Echevarría, quien lo construye entre 1827 y 1833 en lo fundamental, que era el archivo y la sala de asambleas. Lugar sacralizado de marcada significación foral, necesitaba ya disponer del adecuado edificio pues quedaba pequeña la iglesia de Nuestra Señora de la Antigua como iglesia juradera, junto al roble secular. El espíritu ilustrado de la época resuelve racionalmente el problema mediante la construcción de un templo-asamblea, de planta elíptica, con disposición circundante de graderío, y cabecera cuadrangular, ante cuyo ingreso está la presidencia, organización que pudo ser inspirada por el proyecto que Silvestre Pérez había ideado en 1810 para adecuar a semejante fin el templo madrileño de San Francisco el Grande. El templo de Guernica muestra un pórtico con dos grandes columnas toscanas. No se hizo el plan original, que disponía de galerías y naves complementarias a ambos lados para diversos usos, levantándose después tan sólo en uno de ellos. También es de Echevarría la Tribuna Juradera, que reemplaza a aquella anterior, bajo el árbol; acusa más el clasicismo al organizarse como templo octástilo, en cuyo frontón están las Armas de Vizcaya. Siguiendo este ambiente neoclásico se erigiría en 1929 un pequeño edículo períptero para contener la reliquia del roble primitivo.

Fruto del sentimiento ilustrado es la construcción de edificios para atender a la Sanidad, como un hospital de Vitoria terminado en 1807 con planos de Mateo de Garay (no aceptó el Consejo de Castilla otro proyecto de Díaz de Güemes); o el





Santo Hospital Civil de Bilbao en Achuri, notable edificio con cuatro monumentales columnas toscanas en la fachada, debido a Silvestre Pérez. Este fue autor del Teatro de Vitoria, construido entre 1820 y 1822 por Manuel Angel de Chávarri con asesoramiento de aquél, también con cuatro columnas en la portada, aquí jónicas y de delicadas proporciones. Asimismo neoclásico era el Teatro de la Villa de Bilbao, en el Arenal, construido en 1833. Ugarte-mendía proyectó en 1829 la desaparecida Alhóndiga neoclásica de San Sebastián. Otro aspectos de las ciudades, que crecían, es la formación de cementerios, que promovió Carlos III, insistiendo en ello también José I. En Vitoria se inicia por una orden del general Thouvenot en 1809, pero sería desarrollado y planificado posteriormente. Algo parecido ocurrió con el cementerio de Mallona, en Bilbao, construido entre 1828 y 1830 según trazas de Juan Bautista de Belaunzarán, del que se conserva la portada neoclásica con cuatro columnas dóricas. Más tarde se hicieron otros cementerios, como el de la anteiglesia de San Vicente, de Abando, trazado por Francisco Lorenzo de Moñiz. También los jardines fueron objeto de la atención neoclásica y de la sensibilidad culta de los regidores vascos. El ejemplo más expresivo es, quizás, el de Vitoria, ciudad que tenía en el siglo XVIII unos bellos alrededores con arbolado y paseos, entre los que el más próximo, llamado Espolón, se hallaba junto a la puerta de Santa Clara o de Castilla, frente al convento de los Descalzos, quedando algo distante el del Prado, también al sur de la población. Viajeros como Peyron, Baumgärtner o Conca comentan lo atractivos que resultaban. A propósito del Espolón vitoriano se extiende el ilustrado Antonio Ponz en una de sus conocidas disquisiciones sobre las ventajas de estos jardines como adorno de la ciudad, limpieza de la atmósfera, fomento de relaciones entre la vecindad, y lugar adecuado para la expansión de los niños. De él dice Jovellanos: «buen paseo de chopos; paseo de a pie, con asientos y respaldos de hierro; corto, pero gracioso; juego de pelota al lado



y muy buenos árboles». Pero el desarrollo constructivo, renovado en 1820 por el Ayuntamiento de Vitoria, llevó a edificar casas en este paseo, que sería sustituido por otro de gusto neoclásico. Se fijó como sitio idóneo el que quedaba detrás de la huerta del convento de Santa Clara. En 1820 hizo el plano del nuevo Espolón de Vitoria el arquitecto Manuel Angel de Chávarri, realizándose el mismo año las obras de circunvalación, jarrones y pedestales, canapés, etc. El año siguiente se colocaron cuatro estatuas procedentes del Palacio Real de Madrid, las de Ataulfo (de Felipe de Castro), Sigerico (de Juan Domingo Olivieri), Teudis (de Roberto Michel) y Liuvas (de Juan Pascual de Mena). Este Espolón diseñado por Chávarri responde al modelo circoagonal del Salón del Prado de Madrid, que fuera imitado de algún modo también en Málaga, Priego de Córdoba, Granada, Burgos, etc. Es interesante que sus valores urbanísticos y paisajísticos se han conservado con fidelidad, pues fue respetado cuando

se amplió en 1855 con la yuxtaposición de un parque de tipo inglés, como correspondía al espíritu romántico, trazado sobre la huerta del ya desamortizado convento de Santa Clara, constituyendo ambas partes el actual paseo y parque de la Florida. Para concluir con las referencias a la arquitectura civil conviene subrayar la aceleración producida en la promoción de las casas de vivienda particular, de varios pisos, incluso cediendo los Ayuntamientos terreno suyo a tal fin. La actuación de síndicos ilustrados acentúa la preocupación por ordenar dichas construcciones generando un trazado urbanístico racional. Por citar un ejemplo, es lo que ocurre en Vitoria. Proyectos de Chávarri y de Silvestre Pérez crean una vía urbana sobre el río Zapardiel en varios tramos, mediante su «embocinamiento» desde la plaza hasta la iglesia de San Pedro, continuando con proyectos de 1828 y 1829 hasta el convento de Santo Domingo, donde se forma la plazuela de la fuente de los Cisnes. Así se facilita el acceso a la nueva

calle del Prado, formada sobre el primitivo paseo del Espolón.

Como ejemplos de casas vitorianas con incidencia urbanística podemos recordar los dos bloques de los Arquillos, levantados en el espacio irregular que quedaba entre la parte alta de la ciudad y la Plaza Nueva. El bloque oriental, alineado en el camino de subida hacia la calle Cuchillería, son las Casas de Segurola, nombre del letrado que las promovió, siendo aprobado en 1787 porque, en opinión del Procurador Síndico general el proyecto era «de comodidad para todos mediante el paso público que ha de quedar bajo de los arcos para paseo y recreo del común, así como lo está experimentando con los arcos y soportales de la Nueva Plaza». Se ignora el autor del «plano que he formado por dirección de Perito», como indica Segurola, pero sin duda resuelve lógicamente los problemas del desnivel mediante la fórmula de una meseta intermedia, accesible por escaleras, y facilitó el tránsito público. Complemento del bloque an-



terior es la construcción de los segundos Arquillos, realizados con proyecto del arquitecto Eustaquio Díaz de Güemes, de 1801, tras otros planes previos de Olaguíbel y del maestro Aramburu, respondiendo a la iniciativa del Ayuntamiento en 1790 por hacer soportales con arcos a lo largo del antiguo consistorio, de modo que se dejara bien amplia y rebajada la calle que quedaba entre aquél y el exterior del nuevo, en la moderna plaza. Pero el proyecto de Güemes fue algo más amplio y acorde con las Casas de Segurola, con la creación de «covachuelas» para el comercio y un espacio público de soportales, mesetas y escaleras, que ocupan el lugar del modesto mercado de La Ala, y el edificio del antiguo Ayuntamiento que incluía la Alhóndiga, racional solución de la articulación urbana de las partes medieval y moderna de Vitoria.

También de dimensión urbanística era el proyecto del mismo arquitecto Díaz de Güemes, en 1800, de edificar en el costado de la actual plaza de la Virgen Blanca que da entrada a las calles Herrería, Zapatería y Correría una serie de casas con soportales, pero no prosperó la idea entonces ni cuando en 1820 volvió a ser considerada. Aunque carece de interés urbanístico hay que recordar la «Casa del Santo», en Armentia, que traza Olaguíbel con fachada clásica para el obispo de la Habana Díaz Espada.

Para finalizar con el ejemplo vitoriano, exponente del pensamiento general en el País Vasco de la preocupación de Síndicos y Ayuntamientos por sus ciudades y la actuación e intervención de éstos en materia constructiva y de ordenación urbanística, recordemos que en 1820 el Ayuntamiento acordó realizar las casas del Espolón y otras «obras de utilidad y conveniencia pública a fin de conseguir también por este medio el que una multitud de artesanos que se hallan sin ocupación por el bajo precio de granos y paralización del comercio empleen sus brazos para atender al sustento de sus casas y familias, proporcionándose igualmente por consecuencia necesaria a los capitalistas el dar curso a sus fondos obstruidos».

Por lo que se refiere a la arquitectura religiosa, no es extensa la actividad neoclásica, aunque algunos ejemplos sean notables. A veces se edifican partes complementarias de los templos, como los pórticos, de los que el primero es el de la iglesia de San Sebastián de Soreasu, en Azpeitia, ya citado, cuyo diseñador, el arquitecto Ventura Rodríguez, inicia en 1771 el gusto neoclásico en el País Vasco con una organización a manera de arco triunfal. Otras portadas son ya de menor entidad, pero reflejan la asimilación del estilo como en el pórtico columnario de Narvaja, trazado por Ramón de Abalos, que ejecuta en 1801 Nicolás de Aramburu, o el pórtico de la iglesia de Aberásturi, con delicadas columnas jónicas, que diseña Olaguíbel. A este mismo arquitecto se debe la temprana fachada de la iglesia de las Brígidas, en Vitoria, proyectada en 1783, donde sigue la tradicional organización de templo conventual contrarreformista, pero con elementos clasicistas, pilastras y guirnaldas, que indican el nuevo gusto.

Continúa la construcción de torres, a partir del modelo barroco depurado de ornamentación y con vocabulario clásico, como ya apuntara Manuel Martín de Carrera en la torre de San Miguel de Oñate, siendo el más importante difusor del tipo de torre neoclásica el vitoriano Olaguíbel, quien en la torre de Arriaga define un ejemplo que será continuado por un gran número de templos alaveses, entre los que destaca la torre de Alegría, realizada en 1792 por Juan Agustín de Echevarría. También se interviene ahora en la remodelación del presbiterio de algunos templos, adaptándolos a la moda, como hace Olaguíbel en la Colegiata de Vitoria, o el proyecto diseñado por Silvestre Pérez en la iglesia de Santa María de Tolosa. Pocos ejemplos de templo se edifican ahora completamente, pues en algún caso se trata sólo de una reconstrucción como la que lleva a cabo Francisco Javier de Capelastegui en la iglesia de San Martín de Amoroto, o bien se realizan añadidos de cornisas, capiteles y guirnaldas.

Era difícil para el neoclasicismo abordar



la tipología de templo cristiano, pero lo hace Silvestre Pérez en unos ejemplos para el País Vasco. El primero fue el de la iglesia de la Asunción de Motrico, proyectado en 1798, a los dos años del regreso del arquitecto de una amplia estancia en Roma, aunque se dilató su fábrica hasta mediado el siglo XIX, corriendo a cargo de los arquitectos Manuel Vicente Laca y Mariano José Lascurain. Silvestre Pérez tuvo en cuenta aspectos urbanísticos, disponiendo el templo en un lugar eminente, como monumento religioso. El edificio es resuelto en clave neoclásica, pero con atención a las experiencias precedentes. No podía prescindir de la torre, y la dispone discretamente, en la cabecera, fuera de las vistas de la fachada principal. Ésta se inspira en el modelo del templo romano, con amplia escalinata anterior, pero con un vocabulario griego, el orden dórico, expresado en el frente exástilo y austero frontón. El interior tiene planta cuadrangular, que en alzado se diseña cruciforme al elevarse las bóvedas sobre cuatro finas columnas, dilatándose los muros con el presbiterio semicircular y sendas exedras en los laterales.

Además de otros proyectos eclesiales en Basigo de Baquio y Durango, trazó Silvestre Pérez, en 1820, la iglesia de Santa María, de Bermeo, cuya construcción también se retrasó hasta mediar el siglo, corriendo a cargo del arquitecto Luis Arauco, acompañado por Vicente Calleja y Antonio de Goycochea. Pero antes se habían formado otros proyectos; el primero en 1785, por Gabriel de Capelastegui y Juan Martín de Uribeondo; en 1790 hizo otros Manuel Machuca y Vargas; en 1808 dieron trazas Alejo de Miranda y Silvestre Pérez, mas serían otras nuevas de éste, de 1808, las que se realizaran. Nuevamente dispone S. Pérez una fachada sobria, de orden dórico, aquí flanqueada por torres. El conjunto del edificio actual tiene añadidos no previstos en el plan original, que sustancialmente era un amplio rectángulo, con porticado perimetral, quizás inspirado en los gustos del País. El interior del templo adopta una planta cruciforme que en alzado queda dominada por el espacio



central octogonal, el cual emerge sobre los brazos abovedados, tratado todo ello con severidad propia del estilo, y superando las referencias de las soluciones barrocas en que parcialmente parece apoyarse. También de plan central es la sacristía de la parroquia de San Andrés de Elciego, que hace Olaguíbel entre 1789 y 1794, cuya planta octogonal se convierte interiormente en cruciforme y se cubre con una gran cúpula, destacando el gusto clásico en las pilastras murales y la elegante sobriedad con que trata los paramentos exteriores. Aunque se desconoce su autor, destaquemos finalmente la iglesia alavesa de Ibarra, en Aramayona, que sigue el modelo neoclásico de planta central con cúpula.

### ESCUPTURA Y PINTURA

Es muy limitada la actividad artística neoclásica en el campo escultórico, en parte por estar satisfechas las necesidades religiosas, por la decadencia de los artífices, o por la menor adecuación del estilo a la religiosidad popular.

En los retablos neoclásicos destaca especialmente su propia arquitectura, con sobrias columnas estriadas y simulando mármoles, aunque a veces se hacen en tan noble material, como se pedía en una Real Orden para evitar incendios; en tales retablos, de un cuerpo, se dispone tan sólo un gran relieve o alguna imagen. Los mejores arquitectos del momento aparecen como proyectistas de estos retablos. Así, el pro-



pio Diego de Villanueva trazó el retablo mayor y cuatro laterales (de San Pío V, Santa Bárbara, Soledad y del Socorro) en la iglesia de Santa María de San Sebastián, los cuales fueron ejecutados por el maestro Francisco de Azurmendi. Para el retablo de San Pío V se encargó un gran relieve, sobre el milagro del Crucificado y el Papa, al escultor académico Roberto Michel, autor también de un busto en mármol de Carlos III que realizó para la Sociedad Bascongada de Vitoria, que se encuentra hoy en la Diputación de Álava, y de una gran imagen de San Sebastián para la fachada de la parroquia de Azpeitia, atribuyéndosele asimismo el relieve de Santa Bárbara de su retablo en la iglesia donostiarra de Santa María. Para esta mis-



ma iglesia proyectó los retablos laterales de la Soledad y del Socorro Ventura Rodríguez, obrados en mármol y jaspe por el activo Azurmendi, debiéndose también a los mismos el proyecto y obra del retablo mayor de la iglesia de la Asunción de Rentería, cuya labor escultórica de estuco realizó el notable escultor Alfonso Bergaz, autor asimismo del bulto del prelado que figura en la fachada de Díaz Espada en Armentia, y de una estatua de Juan Sebastián Elcano para la plaza de Guetaria. Del propio Ventura Rodríguez fueron las trazas del retablo mayor de Placencia, cuya arquitectura marmórea y bello relieve en estuco de la Trinidad coronando a la Virgen se debe, en 1790, al maestro Miguel Antonio Jáuregui. Este fue un activo artista neoclásico, profesor de Dibujo en el Real Seminario de Vergara, que trabajó además en la Rioja, y ejecutó en el convento de las monjas de Placencia el retablo con un relieve de Santa Ana, proyectando cuatro relieves laterales para la iglesia de la Asunción de Zumárraga, en 1800. Silvestre Pérez diseñó varios retablos, como el mayor (con tres esculturas de José Piquer) y laterales de la iglesia de Santa María de Tolosa, o uno para Arriaga. Juan Bautista Belaunzarán, autor del retablo de San Miguel de Ereño, hizo en 1825 el desaparecido de la Casa de Juntas de Guernica.

Pronto asimilan los artistas vascos el estilo neoclásico, como en el caso conocido de Jáuregui o Azurmendi. Francisco de Azurmendi, citado ya varias veces (al que llama Felipe el conde de la Viñaza), tuvo una singular actividad. Natural de Idiazábal, hizo gran número de obras en Alegría, Andoáin, Mustilúa, Iburguren, Segoretan, Villafranca, Segura, Urbietta, Azcoitia, Erzurquil, Ansasa, Tolosa, Lezo, etc. Retablistas neoclásicos son Manuel Martín de Carrera, que proyecta los de Audicana y Ocaziz, o Francisco Ugartemendía, autor con Francisco Justiniani del mayor de San Bartolomé de Elgóibar (con trazas de Aldara), para el cual ejecutó un gran relieve con el martirio del titular el escultor eibarrés N. Mendizábal.

Olagüibel y Díaz de Güemes también pro-

yectaron retablos, como los de la Colegiata de Vitoria y el de Cucho, respectivamente. Pero otros son sólo retablistas de gran actividad, cual es el caso de Benigno Moraza, autor de los de Asteguieta, Amárita, Betoño, etc.; o Antonio Rubio, que trabaja para Elorriaga, Heredia, etc.; o Manuel de Agreda que ejecuta el de Leza; o Gregorio de Dombrosas y otros más. Para estos retablos alaveses hacen esculturas los Valdivieso, entre los que sobresale Mauricio, muy activo entre 1781 y 1822 en que muere, principalmente en Álava, y también fuera (por ejemplo, el Cristo de la iglesia de la Asunción de Zumárraga). Es autor de numerosas obras de devoción popular, debido a su corrección técnica y su expresión amable, que hay en templos de Vitoria, Labraza, Elorriaga, etc. Menor calidad tiene su hermano Martiniano de Valdivieso, cuyos hijos continuarán el arte del taller familiar durante el segundo tercio del siglo XIX. Cuñado de aquéllos es Pedro Martínez de Lahidalga, que participa del mismo arte.

Como es lógico, estas obras contrastan con el arte verdaderamente neoclásico que manifiestan la Venus con Cupido, de José Ginés, y el Morfeo, de José Álvarez Cubero, que se conservan en el Museo de San Sebastián.

Por lo que se refiere a la pintura, la actividad es mucho menor. En los Museos hay varios cuadros de artistas destacados en el panorama español, como el retrato del Conde de Canga Argüelles, del Museo de San Telmo, de San Sebastián, obra de Vicente López. También las Instituciones se dirigieron a singulares maestros del Neoclasicismo. Así, el temprano clasicista Antonio González Ruiz recibe en 1762 el encargo de pintar una Alegoría de Álava y San Prudencio para las Juntas Generales de Álava (Diputación), donde desarrolla una de sus características obras de correcta factura, aunque aún conserve rasgos barroquistas propios de la fecha. Del mismo es el retrato de don Rodrigo de Rojas y Contreras, que pinta para el Hospicio de Vitoria. Otro pintor neoclásico, Antonio Carnicero, será el autor de dos retratos de sendos junteros alaveses, conserva-

dos en la Diputación Álava, donde muestra sus facultades realistas y dominio del color. Para la Casa de Juntas de Guernica trabaja el pintor Rada, que restaura la serie de Señores pintada en época barroca y ejecuta seis retratos más en 1829.

Pero también hay alguna pintura de carácter religioso, aunque escasa. Un ejemplo son los lienzos que hace el pintor navarro Goicoechea para el retablo mayor de Santa María de San Sebastián, que proyectara Silvestre Pérez, para cuyo remate hizo un bello cuadro del martirio de San Sebastián el pintor Luis Boccia, en 1819. De Vergara era el pintor Antonio de Zabala, autor de un gran cuadro de la Asunción de la Virgen, en el retablo de Santa María de Tolosa, también proyectado por Silvestre Pérez. En Álava trabaja José López de Torre, quizás autor de algunas pinturas murales de las iglesias de Junguitu, Araya y Heredia, el cual está documentado como artífice de varios cuadros en las iglesias de Galarreta, Peñacerrada, Heredia y Argomaniz, en los que dentro de su discreción mantiene cierta soltura y calidad, conciliando el naturalismo provincial con el nuevo gusto neoclásico.

## DEL ROMANTICISMO A LA MODERNIDAD (1830-1936)

Durante la segunda parte del siglo XIX y primer tercio del XX se producen una serie de circunstancias históricas, cuyo tratamiento no nos corresponde, que se concretan en el País Vasco en una evolución hacia la modernidad y la toma de conciencia de unas señas concretas de identidad, lo cual tiene una expresión característica en las manifestaciones artísticas.

### ARQUITECTURA

El liberalismo político y la cultura romántica se reflejan ahora en el campo de la arquitectura determinando una crisis de la normativa uniformadora del neoclasicis-

mo, de suerte que en los tiempos siguientes se suceden o coexisten diversas expresiones constructivas. Junto a cierta persistencia clasicista, se observa una mayor atención por los problemas de desarrollo urbanístico, la incorporación de nuevos materiales como el hierro, la evocación historicista, o las manifestaciones eclécticas y regionalistas, hasta alumbrar junto a algunos ecos modernistas, ya en el siglo XX, los aires de mayor modernidad con los intentos racionalistas.

### Pervivencia del clasicismo

Hay una serie de edificios monumentales que aún mantienen, hasta mediado el siglo XIX fundamentalmente, el lenguaje clasicista, al menos en el tratamiento de sus fachadas. Así ocurre con algunos teatros que, siguiendo la pauta de Silvestre Pérez en el de Vitoria, desean dar una sensación de dignidad. Quizás el ejemplo más notable es el desaparecido Teatro Principal o de la Villa de Bilbao, en el paseo del Arenal, en el solar que hoy ocupa el Teatro Arriaga. Realizado en 1833, según proyecto de Juan Bautista Escondrillas, es conocido por planos, grabados y fotografías, que reflejan una obra todavía en la tradición neoclásica precedente, con basamento rasgado horizontalmente, donde se practicaban los arcos de acceso, sobre el que se levantaba un cuerpo tetrástilo de orden jónico, rematando con un frontón. Aunque su clasicismo estuviera ya más desvirtuado, construye en la misma línea el Teatro Principal de San Sebastián, en 1845, el arquitecto Joaquín Ramón Echeveste.

También recogen evocaciones neoclásicas algunos edificios institucionales, como el Cuartel de San Francisco en Bilbao, o el Colegio de Vizcaya (después Instituto Vizcaíno), construido en 1844 por Pedro de Belaunzarán con una notable monumentalidad. Más identificado con el gusto clásico está el edificio de la Diputación Foral de Álava, construido en 1833 por Martín de Saracibar, con una planta rectangular, cuyos laterales avanzan en la fa-

chada, mientras en la parte posterior destaca un volumen absidal. El tratamiento exterior es clasicista, con un zócalo rasgado horizontalmente, donde se abren vanos, y una escalinata central que realza el pórtico adintelado con columnas clásicas. Posteriormente añadió el mismo arquitecto un cuerpo superior al edificio, concluido en 1858. En 1850 proyectó Martín de Saracibar la desaparecida Nueva Cárcel de Vitoria, cuya planta se organiza en cruz griega, según modelo de «Panopticon» empleado para hospitales y cárceles; la fachada era de sobrio clasicismo. Por las mismas fechas, en 1855, hace Pantaleón Iradier el Instituto de Vitoria (hoy sede del Parlamento), con dignidad que renuncia ya a las fórmulas clasicistas más solemnes y únicamente anima los cuerpos angulares con austeras pilastras cajeadas. También en San Sebastián continúa alentando el clasicismo en edificios representativos como el Teatro que proyecta J.R. Echeveste en 1843 o el Mercado de la Brecha de A. Cortázar en 1869.

El eco de clasicismo aún persistirá a fines de siglo en algunos edificios institucionales, a cuyo monumentalismo le era tan propio, como sucede con la Casa Consistorial de Eibar, proyecto que hace en 1895 el arquitecto Ramón Cortázar en sustitución de uno de Pedro José de Astarbe. Sucesora de otras precedentes, barroca y neoclásica, esta nueva construcción recoge la tradición del típico Ayuntamiento vasco con la dignidad neoclásica, combinando elementos y formas que le inscriben perfectamente dentro del sabor regional.

También acusan el clasicismo los cementerios, que ahora son construidos en muchas poblaciones. El más interesante desde este punto de vista es el cementerio de Marquina, que proyecta el arquitecto Mariano Lascrain en 1849, organizado como gran claustro rectangular, cuyo porticado se forma con columnas de orden dórico griego, tratadas con cierto tono ya romántico, lo que queda más evidente en las fachadas donde se aproxima más al gusto egipcio, con remates en gola.

### Ensanches urbanos

Mediado el siglo cobran importancia las reformas urbanas y los ensanches, como los de Madrid y Barcelona. En el País Vasco se acomete otro de extraordinaria importancia, el ensanche de San Sebastián para el que se convocó un concurso público, en el cual se otorgó el primer premio al de Antonio Cortázar y Gorría, quien presentó un plan donde se diferenciaba en la trama urbana una ocupación según tres niveles sociales, pues el centro se destinaba a los acomodados, la zona de la bahía a la población veraneante y bañistas, y la parte meridional y barrio de San Martín a la «clase artesana y obrera». Sin embargo, se inició el ensanche en 1864 con un nuevo proyecto que armonizaba las soluciones aportadas por Cortázar con el segundo premiado, de Martín Saracibar, en el que a la trama urbana de aquél añadía la solución de la Alameda como unión entre el antiguo plan de Ugartemendía y el nuevo ensanche. Realizado en poco tiempo, el ensanche donostiarra incluyó como núcleo central la plaza de Guipúzcoa, realizada en 1863 por el arquitecto municipal José Eleuterio de Escoriaza, la cual más que a lo neoclásico se asocia a soluciones francesas, subrayadas por el jardín paisajista que trazaría en 1877 Pierre Ducasse.

Algo posterior, y de menor éxito, fue el ensanche de Bilbao, cuyo proyecto encarga el Ayuntamiento al arquitecto Severino de Achúcarro y a los ingenieros de Caminos Pablo de Alzola y Ernesto Hoffmeyer. Presentado en 1873, sería aprobado tres años después. Sustancialmente consiste en un trazado de damero, con dos diagonales y una plaza elíptica en el cruce, y un eje central que es la Gran Vía de San Mamés. Aunque se relaciona en algún aspecto con el plan barcelonés de Cerdá, está más asociado con la tradición barroca y neoclásica, recordando especialmente el proyecto de Silvestre Pérez, sobre el que aventaja en detalles concretos más que en el conjunto.

Vitoria no fue objeto de un ensanche proyectado, dado su menor aumento pobla-

268. Fachada del palacio de la Diputación de Álava. Vitoria



269. Fachada de la Casa Consistorial de Eibar





cional, pero durante la segunda mitad del siglo experimentó la paulatina expansión en la zona meridional. En 1855 Juan de Velasco diseña una ampliación del Paseo de la Florida, con un trazado de tipo anglochino que da sugerencias naturalistas y de mayor amplitud. A la vez, varias iniciativas particulares inician el trazado reticular en torno a la calle Central que se dirige hacia la estación del ferrocarril. Estos ensanches, a los que suceden otros de fines de siglo y principios del xx en aquellas ciudades y algunas poblaciones más cuyo casco se somete a plan de ordenación, como el que hace Ramón de Cortázar en Eibar, son el espacio fundamental de las construcciones que, en diversos estilos y soluciones, se levantarán en esta época.

### Arquitectura del hierro

El empleo del hierro como materia fundamental de la arquitectura e ingeniería se inicia en España ya en la tercera década del siglo xix, como refleja Ceán Bermúdez en la necrología que escribe en 1825 sobre Silvestre Pérez, indicando que el puente que éste había proyectado para unir Triana con Sevilla no sería ejecutado «porque es de ahora la moda que los puentes sean de hierro y colgados». En efecto, a través de la ingeniería se difunde su empleo llegando también a toda clase de edificios. En este sentido hay que resaltar el interés que tuvieron algunas obras bilbaínas pues a lo largo del siglo se erigieron diversos puentes para salvar la ría.

El arquitecto Antonio de Goicoechea realizó en 1825 un puente en Burceña, sobre el río Cadagua. Pero fue de mayor importancia el que proyectó tres años más tarde en Bilbao, el cantado «puente colgante», que pendía de cadenas, reemplazado en 1851 por otra estructura colgante de cables, que se mantendría tres decenios. Menor duración tuvo otro puente colgante, el de los Fueros, construido en 1869, pues fue objeto de destrucción en el sitio de Bilbao de 1874. En los altos hornos de Santa Ana de Bolueta se construyó el

puente de Isabel II, levantado en el Arenal bilbaíno, que era levadizo. En 1881 diseñó el ingeniero Pablo de Alzola un puente-pasarela, en sustitución del colgante de San Francisco, concebido como un gran arco de hierro. También de hierro se hace en 1891 el puente giratorio de Begoña o del Ayuntamiento. Algunos de estos puentes fueron desapareciendo por las guerras, otros porque disminuían las necesidades de tránsito de los barcos.

La obra de hierro más famosa es la que realiza Alberto del Palacio Elissague, arquitecto autor de numerosas obras en aquel material para distintos fines, proyectos utópicos, o el Palacio de Cristal, en el Retiro madrileño, y la estación de Atocha. En el País Vasco hace tranvías aéreos de mineral para las Encartaciones y otros ingenios, entre los que destaca el Puente Transbordador de Portugalete, estructura férrea que registra en 1888. Se trata de un ingenio de gran elevación, que permite el tránsito de naves de altos mástiles pues la comunicación entre Portugalete y Las Arenas se hace sobre una plataforma que cuelga de cables que son transportados. Se terminó este puente en 1893, siendo su contratista el francés Fernando Anordin, que adquirió en 1894 la patente, con la que realizó en Francia varios transbordadores (el de Marsella, en 1904), aunque se haya ignorado en ellos a su inventor bilbaíno.

También se emplea el hierro en la arquitectura doméstica, pero alcanza mayor uso en los edificios públicos que exigen diáfana visualidad, como ocurre en la Plaza de Toros de Vista Alegre, levantada en pocos meses, en 1882, según proyecto de Sabino Goicochea Echevarría, quien incluyó un tratamiento formal neoisláxico, tan del gusto de estas instalaciones. Otro tipo de construcción de hierro son los kioscos, que se disponen en plazas y parques, como el que en 1890 proyecta Jacinto de Arregui, en el Salón central de La Florida de Vitoria. También se erigen distintas Plazas de Mercado, uno de cuyos ejemplos fue la desaparecida de Vitoria, que planeó en 1890 el arquitecto Javier Aguirre, quien sería muy activo en la ciudad.





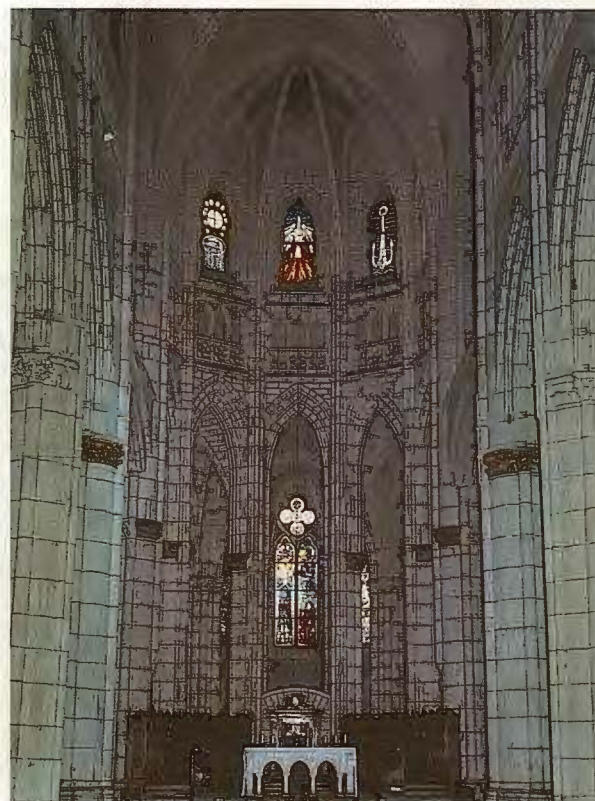
### Historicismo neomedieval

Un fondo de cultura romántica da paso durante la segunda mitad del siglo XIX a una serie de obras en que se toma como modelo de inspiración soluciones arquitectónicas de la Edad Media. así, se erigieron algunos castillos intentando evocar construcciones bajomedievales, como el castillo de Arteaga que promueve la emperatriz Eugenia de Montijo, en Gauteguiz de Arteaga, a raíz de la declaración de Vizcaíno Originario a su hijo por las Juntas de Guernica en 1856, siendo realizado por el francés Couvrechef y concluido por Aucelet. Gran interés tiene el Castillo de Butrón, en Gatica, proyectado por el arquitecto Francisco de Cubas (marqués de Cubas), que hacen entre 1879 y 1885 Nicomedes de Eguiluz y el escultor Adolfo de Areizaga. Construido en el lugar donde sólo quedaban exiguos restos de un antiguo castillo, por encargo del marqués de la Torrecilla, para el que Cubas trabajó en diversos encargos madrileños,

se levanta en un bello paraje, en el que resaltan sus formas góticas de curiosa recurrencia historicista.

Sin embargo, el neomedievalismo tiene su mayor expansión en el ámbito de las construcciones religiosas, al calor del neocatólicismo burgués desarrollado tras el Concilio Vaticano I, para las que se considera que el historicismo medieval, singularmente del estilo gótico, era la solución más adecuada. Neogótica es la capilla de la Universidad Literaria de Deusto, promovida en 1883, cuyas trazas se deben al mismo Cubas, que en el resto del edificio prefiere una mayor severidad clasicista, como en los planos que el mismo arquitecto hace en 1882 para el desaparecido Colegio del Sagrado Corazón de Bilbao. Pero por aquellas fechas se había extendido el empleo del neogoticismo en otros muchos edificios nuevos, ampliaciones y modificaciones de templos. Así ocurre con la iglesia gótica de Lequeitio, para cuya torre se buscó en 1856 aún el modelo barroco-neoclásico, mientras que en los

años 1882-1883 se prefirió el neogótico en una gran remodelación promovida por Pascual de Abaroa, consistente en una amplia girola y un pórtico lateral. En el templo de Santiago de Bilbao se hizo una portada goticista, entre 1884 y 1891, según proyecto de Severino Achúcarro y Moco-roa, y ya en 1924 intervenía en las cresterías de su claustro M. Galíndez. En 1879 se proyecta con modelos neogóticos el Convento de las Salesas o de la Visitación, de Vitoria, por Cristóbal Lecumberri y Fausto Iñíguez de Betolaza, estilo que mantiene éste último en el pórtico lateral de la iglesia vitoriana de San Pedro, en 1898, mientras que en 1905, opta por un curioso diseño de volúmenes que recuerdan la arquitectura bizantina en la capilla del Prado de Vitoria. La iglesia de la residencia de los Jesuitas en el ensanche bilbaíno fue trazada en 1887 por José María Basterra y Madariaga, según gusto goticista, si bien el exterior manifiesta ciertas pretensiones bizantinas. Mayor fidelidad historicista muestra la iglesia de San Fran-



cisco, en Bilbao, proyectada en 1890 por Luis de Landecho, ejecutada en piedra de sillaría. De 1904 es la iglesia del convento de las Carmelitas de Betoño, en Vitoria, obra del arquitecto Javier de Aguirre, que emplea la bóveda de crucería y los arcos apuntados, junto a otros elementos. Fidelidad al gótico mantienen también Julio Saracibar, que en 1894 añade los tramos laterales del coro alto en la iglesia de Santa María de Portugalete, y A. Fernández Casadevante, autor de las obras de reforma en la iglesia de Nuestra Señora del Manzano, de Fuenterrabía, entre 1910 y 1914.

Algunas de las obras historicistas alcanzaron una destacada entidad monumental. Importancia urbanística y arquitectónica tiene la iglesia del Buen Pastor, de San Sebastián (después catedral), erigida entre 1888 y 1897 por el arquitecto donostiarra Manuel Echave, quien siguió un modelo germánico en el exterior al disponer una sola torre (1897-99) sobre la fachada de los pies, como en Ulm y Friburgo, y adop-

tó la planta de tres naves con crucero, que se elevan con esbelta verticalidad. Cierta relación con ella tiene la iglesia parroquial de San Ignacio de Loyola, en San Sebastián, construida según proyecto de José de Goicoa entre 1892 y 1897 (la torre, en 1928).

Este impulso constructivo se acentúa poco después en la Catedral de Vitoria, sede del obispado que comprendía las provincias de Álava, Vizcaya y Guipúzcoa, lo que explica las enormes pretensiones del proyecto, debido a Javier de Luque y Julián de Apraiz. Conciben un templo inspirado en el gótico alemán y en aspectos del hispanofrancés, desarrollando una planta de cinco naves y crucero de tres, con doble girola, una cripta bajo la cabecera y dos elevadas torres en la fachada de los pies, todo en amplias dimensiones. La ambición del proyecto y diversas circunstancias históricas dificultaron su realización pues sólo se trabajó inicialmente entre 1907 y 1914, en que se hacen los cimientos, la cripta de la cabecera y los mu-

ros hasta cierta altura. No obstante, entre 1946 y 1969, se concluyó gran parte del templo, si bien con algunos cambios, como el empleo de piedra artificial.

Esta recurrencia estilística al gótico se une a veces a otras referencias, como vemos en la iglesia de los jesuitas de San Sebastián, del mallorquín Bartolomé Ferrá, que adopta curiosas soluciones de evocación islámica al disponer una bóveda calada con nervios que no se cruzan en el centro. No falta, a la vez, el recurso a las formas románicas, como en la capilla de los San Pelayo, de la iglesia de San Severino de Valmaseda, realizada en 1928 por Manuel María Smith, o en la capilla del hospital de Vitoria.

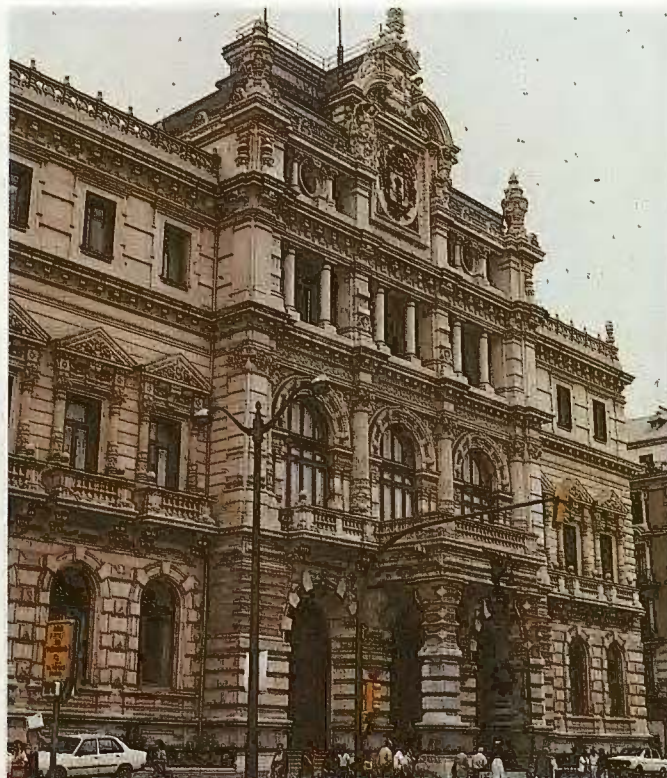
### Eclecticismo

Junto a la expresión historicista neomedieval, aplicada estrictamente a lo religioso, se produce durante los últimos decenios del siglo XIX y los primeros del XX la de-

277. Fachada de la Casa Consistorial de Bilbao



278. Fachada del palacio de la Diputación de Vizcaya. Bilbao



nominada arquitectura ecléctica, cuyos caracteres formales no son unívocos pues, en realidad, se trata más bien de un planteamiento de libertad de actuaciones tomando varios elementos del pasado, pero combinándolos sin preceptiva rígida y lejos de planteamientos arqueológicos. Ello resulta curioso cuando muchos de los arquitectos emplean los diversos lenguajes (historicista, ecléctico, regionalista, etc.) según el género de edificios a que se aplican.

La diversidad ecléctica es característica de los edificios públicos que ahora se erigen, pues su monumentalismo proporcionaba buenos recursos ideológicos, aunque la libertad propia de la actitud ecléctica también se adapta a soluciones para los palacetes y viviendas.

En Bilbao se edifican numerosas obras eclécticas, como las que lleva a cabo el arquitecto Joaquín Rucoba, autor del Ayuntamiento (1883-1892), cuyo monumentalismo concilia clasicismo y barroquismo, incorporando fórmulas neomusulmanas, que asimilaría el proyectista en

su ejercicio precedente en Málaga. También hace Rucoba el Nuevo Teatro (1885-1890), después llamado de Arriaga, en el Arenal (incendiado en 1914, fue reconstruido su interior por Federico de Ugalde). En estas dos obras colaboró el arquitecto Octavio de Toledo con Joaquín Rucoba, del que eran asimismo las desaparecidas Escuelas de la Plaza de Albia. El otro gran edificio institucional bilbaíno de la época es el Palacio de la Diputación de Vizcaya (1890-1900), obra ostentosa con abundantes recursos ornamentales y compositivos propios del eclecticismo de su autor, el arquitecto Luis Aladrén, que hará después la Casa de Montero (1901). Otras obras eclécticas son la Nueva Aduana (1890), de Eladio de Iturria Bizcarrondo, el edificio del Banco de España (1882-85), de Sabino Goicoechea y Echevarría, y el palacio de Chávarri (1894), en la plaza Elíptica, por Atanasio de Anduiza. También el arquitecto Enrique Epalza realiza algunos ejemplos eclécticos, como el cementerio de Vista Alegre o el Nuevo Hospital Civil de Basurto (1899-1908), y

especialmente el edificio de la Bolsa (1905); lo mismo que Ricardo Bastida, autor de numerosas obras entre las que cabe destacar aquí la Alhóndiga Municipal (1909), en cuyo monumentalismo ecléctico tienen cabida los ecos mudéjares, o las Escuelas de Indauchu y el Instituto y Escuela de Comercio, en el Ensanche, donde prefiere cierto clasicismo; o José María Bastera, arquitecto del monumental Banco de Vizcaya (1903) y de la Universidad Comercial de Deusto (1916), ésta con Emiliano Amann. Del monumentalismo participan lógicamente otros edificios bancarios, como el del Banco de Bilbao, proyectado en 1922 por Pedro Guimón, autor de varias construcciones eclécticas e historicistas; o el nuevo Banco de España proyectado en 1918 por Julián de Apraiz; o el Banco del Comercio, de Emiliano Amann, al que se deben más ejemplos eclécticos como la sede de la Sociedad Bilbaína. También otras obras participan de esta libertad arquitectónica, cual es el caso del Grand Hotel (Carlton), en 1919, de M.M. Smith, y muchas casas erigidas por



279. *Gran Casino, hoy Casa Consistorial de San Sebastián*

diversos arquitectos, entre ellas algunas de Leonardo Rucabado de la primera década del siglo xx.

En San Sebastián son tiempos en que continúa la renovación, así como la irrupción de aires progresistas, de suerte que junto al monumentalismo ecléctico y la historicismo advertimos formas y estructuras modernas que hay que relacionar con el europeísmo de la ciudad residencial y veraniega. En la transmisión hacia el eclecticismo monumentalista hay que considerar la obra del arquitecto José Goicoa, a quien se debe el Hospital General (1880) y el Palacio de la Diputación, proyectado en 1878 y concluido en 1885 en que un incendio lo arrasó. El arquitecto aragonés Luis Aladrén se establece aquí al realizar el Gran Casino (1882-1887), con Adolfo Morales de los Ríos, organizado con ámbitos privados, permanentes y veraniegos, mediante un lenguaje ecléctico relacionado con el gusto burgués y el tipo de casino francés. A la colaboración de Aladrén con el citado arquitecto sevillano se debe también el edificio definitivo de la Diputación de Guipúzcoa (1885), relacionado asimismo con modelos franceses de casas municipales. Ramón Cortázar se sitúa igualmente en una línea monumentalista, que asocia con la aplicación de nuevas técnicas de hormigón armado, debiéndosele el Ayuntamiento de Eibar, ya citado, el Instituto de San Sebastián (hoy Escuela de Ingenieros), que hace con Luis Elizalde, el voladizo de la Concha, o el Balneario de la Perla con la Caseta Real. Los mismos planteamientos tiene Domingo Aguirrebengoa en la Escuela de Artes y Oficios (actual sede de Correos) o en la Casa de Misericordia de Zorroaga, junto al arquitecto Lucas Alday. También monumentaliza el Teatro Victoria Eugenia (1909) el arquitecto Francisco de Urcola, que había ejecutado antes el Hotel María Cristina según proyecto del francés Mewes. Estas obras continúan los servicios de una ciudad veraniega que tienen una referencia anterior en el Palacio Miramar, para la Reina Regente; proyectado en 1888 por el inglés Selden Wornum como «Real Casa de Campo de Miramar en San Sebas-

280. *Fachada del palacio de la Diputación de Guipúzcoa. San Sebastián*



tián», fue construido por Benito Olasagasti bajo la dirección del arquitecto José Goicoa; resulta una auténtica casa de campo de tipo inglés, embellecida por un parque y jardinería proyectada por Pierre Ducasse. Otras obras dentro del monumentalismo ecléctico son el Palacio de Justicia (1910) de José Gurruchaga y el casino Gran Kursaal (1916) de Lucas Alday.

La vida vitoriana no demanda ahora ningún edificio institucional de carácter monumental, por lo que el eclecticismo se muestra en diversas casas levantadas en la ampliación decimonónica meridional, y en el camino de la Senda, como las dos casas que hacen para Heraclio Fournier los arquitectos Salustiano Ydalda y Fausto Iñiguez de Betolaza, autor éste muy activo, como Julio Saracibar, Javier Luque, Julián Apraiz, Javier Aguirre, etc. La libertad propia del eclecticismo se refleja en una serie de hotelitos levantados en el Paseo de la Senda, donde los recursos al barroquismo, los toques orientales y mudéjares, o las evocaciones renacentistas se advier-

ten en el palacio de Augusti, actual Museo, villa María, la casa «de las jaquecas», o villa Sofía.

#### Eclos del modernismo y del regionalismo

Solapándose con las manifestaciones eclécticas, se producen durante los primeros decenios del siglo algunos ejemplos de arquitectura que pretenden implantar soluciones consideradas más avanzadas, como el modernismo, o más adaptadas a la tradición propia.

El Modernismo encuentra una mayor incidencia en Bilbao y San Sebastián, aunque no deja de advertirse en algún ejemplo vitoriano. En la capital vizcaína trabaja el francés Darroque, a quien se debe la Casa del Consulado de Francia y el Teatro de los Campos Elíseos (1901-1902), obra de fachada llamativa con un amplio arco modernista en herradura. En la estación del Ferrocarril de Santander, de 1898,

se hace eco de este estilo Severino de Achúcarro. También Ricardo Bastida introduce notas modernistas en los mercados de la Alameda de San Mamés y de la calle Castaños, combinando materiales como el hierro, la piedra, el ladrillo y el mosaico. Alguna otra casa bilbaína recoge este gusto, como una de la Alameda de Recalde. En San Sebastián hace varias viviendas modernistas Ramón Cortázar, así como un quiosco de música en el Bulevar, con hierro fundido y vidrieras de Meau-mejean. Pero quizás fue más activo en este estilo Luis Elizalde, autor de diversas casas entre la calle Prim y el paseo de los Fueros, pero han desaparecido algunas de sus mejores obras como la casa Echevarría y las marquesinas del Royalty y Hotel Continental. En Vitoria se hacen varias casas modernistas, como la fachada de la calle General Alava que proyecta en 1903 Julio Saracibar, la casa que reedifica Fausto Iñiguez de Betolaza en la calle Postas, o la Casa de Bonilla, que proyecta en 1906 Francisco Albiñana.

Por las mismas fechas iniciales del siglo XX se difunde el gusto por arquitecturas inspiradas en soluciones pasadas que se estima enraizadas en lo regional; es un regionalismo peculiar que con frecuencia adultera las esencias del pasado resultando más bien algo pintoresco. Entre los arquitectos que desarrollan este tipo de regionalismo está el castreño Leonardo Rucabado, que en la segunda década del siglo hace diversas casas y chalets dentro de esta línea, así como la historicista estación de Achuri. Mayor intervención en la creación de casas de tipo «neovasco» tiene Manuel María Smith e Ibarra, autor de numerosas casas residenciales de carácter permanente en Neguri, urbanización que surge ahora planeada en 1903 por José Ysaac Amann y Buffy con destino a la burguesía industrial vizcaína. Su hijo Emiliano Amann también hizo casas neovascas, junto a otras construcciones eclécticas. En tierras guipuzcoanas ocurre algo parecido en varias casas y chalets. En Vitoria aparecen algunas casas neovascas en la zona meridional nueva, la Ciudad Jardín que proyecta en 1924 José Luis López



de Uralde. Al mismo tiempo se construyen otros edificios de cierta entidad que siguen una inspiración en modelos públicos del Barroco regional, con soportales, cubos angulares y arquerías, como son la Casa de Correos (1915-1922) y la Escuela de Artes y Oficios, proyectadas por Luis Díaz Tolosana, o Ajuria Enea (1920). A ellos se puede sumar el Nuevo Seminario (1930), de Pedro de Asúa Mendia (autor en 1916 del Teatro Albia de Bilbao), quien no puede evitar unas notas neogóticas en la portada en un edificio utilitario tratado con cierto toque regionalista, o el edificio del Banco de España, que hace Yarnoz siguiendo la línea del incendiado Teatro Principal, de Silvestre Pérez, en cuyo solar se levanta.

#### Renovación de la arquitectura: el Racionalismo

Los primeros años del siglo XX parecen alumbrar nuevos horizontes para la arqui-

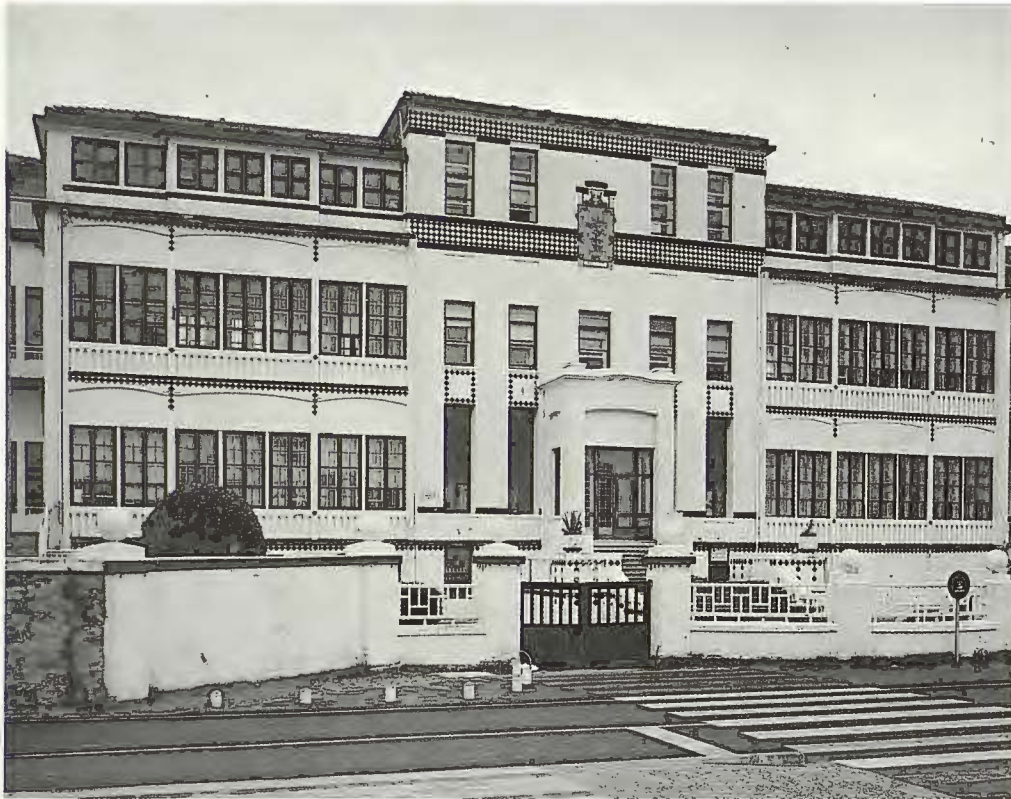


tectura al difundirse el empleo de nuevas técnicas y conocer mejor el vanguardismo europeo. Esto hace que algunos arquitectos que mostraban diversas actitudes ante diferentes trabajos lleguen a aceptar innovaciones precursoras del racionalismo. Un ejemplo es Mario Camiña con su Sanatorio de Górliz (1910-1919), donde utiliza el hormigón armado y adopta una composición sometida a la estructura del edificio. Otros arquitectos tardarían más pero llegarían hasta formulaciones nuevas, como el citado Emiliano Amann, que en 1932 incorpora la sobriedad utilitaria en sus casas del barrio bilbaíno de Solo-coeche.

Pero en los antecedentes de la vanguardia arquitectónica destacan especialmente Anasagasti y Zuazo. Teodoro Anasagasti, aporta un concepto nuevo al asociar la técnica y la composición en la arquitectura, de suerte que con su impulso a la técnica del hormigón y su relación con el lenguaje arquitectónico sienta las bases que desarrolla el racionalismo, con el in-

terés aumentado por su actividad de teorizante, que difunde estas ideas y la de la simplificación del lenguaje arquitectónico. Aunque ejercería gran parte de su actividad fuera del País Vasco, hizo para su Bermeo natal obras como el Colegio de San José (1909) y la Escuela Náutica (1917), casa en el puerto, etc. También cuenta en la profunda renovación que se alumbra la personalidad del bilbaíno Secundino Zuazo, cuyo humanismo pragmático tiene en cuenta valores urbanísticos. Conocedor de las novedades internacionales, proyecta edificios en el muelle de la Ripa (1923) y la Casa de Correos de Bilbao (1927), cuya sobriedad y racionalismo se expresa en ladrillo visto. En la misma línea trabaja en Madrid (Casa de las Flores, 1932), truncando el destierro su ejecutoria posterior.

Pero las nuevas circunstancias históricas, con su avance social, y el mejor conocimiento de la evolución artística internacional, inciden profundamente en la arquitectura vasca del tercer decenio. Los arqui-



tectos viajan por Europa, como el donostiarra Martín Domínguez, que está en París con Le Corbusier en 1928. Este mismo año organiza en Bilbao un ciclo de conferencias la Asociación de Arquitectos, en la que intervienen sobre la vanguardia Sánchez Arcas, Luis Lacasa y García Mercadal. Precisamente éste señaló en su intervención algo que parece programático de la nueva situación: «toda concepción arquitectural que merece la pena implica una concepción social... En realidad, los Neguris de todo el mundo están doblemente amenazados. Una nueva estética y una nueva organización social parecen amenazarlos». Otro exponente del interés por la vanguardia está en la conferencia que imparte, en 1930, el fundador del Bauhaus, Walter Gropius, en el Carlton bilbaíno, donde habla de la enseñanza de la arquitectura y su función. Poco antes, el mismo año, organiza el Ateneo Guipuzcoano una exposición sobre arquitectura y pintura contemporánea, en el Gran Casino, donde están presentes las muestras de arquitectos como García Mercadal, Churruga y de Aizpúrua y Labayen. Estos dos últimos, con el vizcaíno Vallejo, serán los representantes del grupo vasco, que junto al madrileño y al catalán, forman el GATEPAC por aquellas fechas, lo que acentúa la importancia alcanzada en el País Vasco por el vanguardismo racionalista. Figura capital del movimiento es José Manuel Aizpurua, cuya prometedora actividad trunca la guerra en el año 1936 cuando tan sólo contaba 32 de edad. Su bien conocida obra tiene como colaborador a otro gran arquitecto, Joaquín Labayen, con el que forma un estudio en la calle Prim de San Sebastián, con fachada decorada de acuerdo con sus conceptos vanguardistas. Su racionalismo, acorde con el pensamiento de Le Corbusier, se refleja fielmente en el proyecto de Escuelas Elementales de Ibarra, diseñado sobre «pilotis» con el objeto de crear un espacio inferior de recreo cubierto, a la vez que asumen la sencillez racional en obras como el Café Madrid, el Yacaré Club o el Salón Sacha. Pero su creación más famosa es el Club Náutico de San Sebastián (1929),



donde el edificio resuelve poéticamente las formas que plantea el simbolismo de su destino, al sugerir racionalmente un barco anclado en la orilla.

También hay que subrayar la obra del arquitecto bermeano Pedro de Ispizua Sununaga, entre la que destaca la desaparecida «Casa de Campo», vivienda unifamiliar en el Campo Volantín bilbaíno, o el «Grupo Escolar L. Briñas» (1932) de Bilbao, y el «batzoki» de Bermeo (1933), en los que el funcionalismo racionalista queda bien afirmado, y otros ejemplos más en Bilbao y Bermeo. También de esta localidad es Fernando Arzadun, cuya obra más singular es la vivienda unifamiliar «Kikumbera» (1929), en Bermeo. Dentro del racionalismo bilbaíno hay que considerar la actividad de Luis Vallejo quien junto a Madariaga gana un concurso para hacer un grupo de casas en 1932, y consruye el edificio de la S.S.L. en Bilbao. De Juan de Madariaga es asimismo el «Grupo Escolar Tomás Meabe» (1933). Otros ejemplos racionalistas en Bilbao son las medianeras que hace Hilario Imaz, la casa de los Forales de Tomás Bilbao, etcétera.

Aunque en menor grado, también a Álava llegan los aires racionalistas, como se ve en el Sanatorio de Leza (c. 1930; terminado en 1935), obra del donostiarra Pablo Zabalo Bailarín, de rigurosa funcionalidad. En Vitoria destaca José Luis López de Uralde, autor de la gasolinera Goya, junto al parque de la Florida, y de la casa n.º 39 de la calle de San Antonio, en la que poco después, en 1939, haría varias más Enrique Guinea.

## ESCULTURA

Los factores históricos a que se ha aludido tienen también su peculiar expresión en el lenguaje escultórico. En un ambiente de desarrollo económico y auge de la burguesía, con la renovación religiosa y el sentimiento romántico, se manifiesta la escultura con un sentido específico, que asimismo atiende las manifestaciones del tipismo regional y nacionalista. A lo largo de estos decenios llegan a aparecer algu-



nos centros de formación, como la Escuela de Artes y Oficios de Bilbao, creada en 1880, o la Escuela Práctica de Modelado y Talla, que se funda en Vitoria al calor de las obras de su catedral. El nuevo ambiente alienta la protección a los artistas, que ahora encontrarán en las instituciones municipales o provinciales dignos valedores para los jóvenes que prometen, asignándoles becas que disfrutaban en Madrid y Roma, iniciándose también los estudios en Barcelona y París, signo éste de los cambios artísticos. Al mismo tiempo, surgen concursos para la erección de monumentos, se organizan ya exposiciones, los artistas se asocian, como después veremos, constituyendo así el prelude de la época actual en muchos aspectos.

Reflejo de todos estos factores históricos son los temas que tratan ahora los escultores. La temática religiosa continúa, lógicamente, pero con una densidad menor. Al principio, durante el segundo tercio del siglo XIX, pervive la tendencia de la imaginería que veíamos en el neoclasicis-

mo, siendo los representantes más característicos los Valdiviello, que desde Vitoria trabajan para distintas localidades, en especial Alejandro e Inocencio Valdiviello. Durante el último tercio del siglo XIX y primero del XX, muchos escultores cultivarán la temática religiosa, aunque no con exclusividad. Si en arquitectura se adoptó el lenguaje medieval, en la escultura se prefiere el de la imaginería española del realismo barroco, si bien se une a distintas fórmulas de esencialidad volumétrica en ocasiones. En torno a 1870 hacen varios retablos el arquitecto Pedro Belaunzarán y el escultor José Alcoberro, a quienes se deben diversos ejemplos de Santa María de Bermeo, y en 1880 realiza F. Istúriz el antiguo retablo de Aránzazu (hoy en Pasajes). También hacen imaginería religiosa Bernabé de Garamendi (en San Vicente de Abando, Bilbao), Julio Gargallo (Buen Pastor de San Sebastián), Vallmitjana (San Ignacio de San Sebastián), o el vitoriano Isaak (catedral nueva de Vitoria), y otros muchos.



El género escultórico más característico de esta época es el del monumento público, erigido a la memoria de personajes históricos o de próceres benefactores de la localidad donde se levantan, como es propio de la mentalidad historicista, romántica y burguesa, que en distinta medida existe entonces. En ocasiones se llama a algún artista foráneo de reconocido prestigio, como es el caso de Francisco Font y Pons, que hace en 1885 un monumento a Zumalacárregui, en Cegama, y en 1889 otro a Iparraguirre en Villarreal de Urrechua, recurriendo también a su arte para obras religiosas, como en el San Antonio del Buen Pastor de San Sebastián y la Santa Teresa de los Carmelitas de Vitoria. El más solicitado fue Mariano Benlliure, del que son los monumentos a Diego López de Haro en Bilbao (1890), a Trueba (1895) en los Jardines de Albia de Bilbao, a Eduardo Dato en la Florida de Vitoria, o a Martínez Rivas en Galdames, así como alguna talla de la parroquia de San Ignacio de San Sebastián. Del catalán Miguel

Blay es el monumento a Víctor Chávarri (1903), en Portugalete, y de Agustín Querol el erigido a Casilda Iturrizar en Bilbao (1901). En 1912 levanta el monumento a María Cristina de Hasburgo, en San Sebastián, el escultor Piqué, que en 1913 hizo otro monumento a Viteri y Arana, en Mondragón, junto a los escultores Molina y Riu. Asimismo, se ocuparon del género escultores vascos como Isidoro Urbesalgo, que muestra su formación romana en el monumento a Urdaneta, en Villafranca de Ordicia, y se dedicó a la imaginería religiosa, como la de la Iglesia de San Ignacio de San Sebastián. El algeiteño Miguel García de Salazar es autor del monumento a Churruga, en Las Arenas y del de Murrieta en Santurce. También Manuel Moreno San Román y otros más, a los que aludiremos, se dedican al género monumental que continuará incluso después de la guerra civil, aunque sin aportar nada nuevo.

Igualmente caracteriza a la época el género del retrato, que cultiva a la burguesía o sirve a fines conmemorativos, desarrollando los valores de buena técnica y gusto realista, como hace Dolores Salís, con mayor preferencia por el modelado cerámico; o José Díaz Bueno, interesante escultor que gozó de la amistad de Julio Antonio, con el que coincide artísticamente, que también se dedicó a temas típicos. En relación con la burguesía y la cultura de la época está el género funerario, que se desarrolla con espectacular emotividad, recurriéndose incluso al arte foráneo de Llimona, que trabaja para Portugalete, o de Querol, autor de un relieve modernista en un enterramiento de San Severino de Valmaseda. Otro tema, finalmente, muy propio de aquellos tiempos fue el de los tipos regionalistas, atendidos por casi todos los escultores, entre ellos por Adolfo Aréizaga, quien ya en 1874 hace en el parque de Portugalete cuatro figuras con traje vasco (Baseitarra, Etxecoandre, Jauntxo de Arratia, Neska de Txorierrri).

Estos géneros artísticos son desarrollados por una serie de escultores, aparte de los citados, que supieron expresar consciente o inconscientemente la cultura de su época.



Por su precedencia temporal hay que recordar al vitoriano Carlos Imbert, que decoró el desaparecido Teatro Principal de su ciudad, autor en 1864 de las esculturas del general Alava y de D. Prudencio M.<sup>a</sup> de Verástegui que flanquean el acceso de la Diputación alavesa. Iniciado con su padre Joaquín Aguirre, el vergarés Marcial Aguirre se formó en Roma, donde se aficiona al trabajo del mármol, dejando en su tierra monumentos como el de Churruga en Motrico (1865), el de San Ignacio ante el Santuario de Loyola (1867) o el del almirante Oquendo en San Sebastián (1886). Sólo algo más joven es Serafín Bastera, de una formación más artesanal, superada con laboriosidad, realizando obras realistas como el busto de Trueba, monumentos como el de Astarloa en Durango (1885), o estatuaria arquitectónica, que ahora se reiterará, como los heraldos o las alegorías de la Fe y la Justicia que, con B. Garramendi y Vicente Larrea, hace en el Ayuntamiento de Bilbao siguiendo modelos clásicos; también fue autor de imaginería religiosa y de tareas neogóticas en la torre y fachada del templo de Santiago de Bilbao.

En los últimos años del siglo y principios del actual hay varios escultores de especial interés. Unos siguen la línea del realismo tradicional, con buen oficio. Tal es el caso del alavés Lorenzo Fernández de Viana, formado junto a Aniceto Marinas dentro de cierto clasicismo de correcta factura, que refleja en una serie de encargos de imaginería piadosa, como Cristos, Vírgenes, o el San Prudencio de Armentia, así como en los Apóstoles, Virtudes, relieves y otros trabajos que ejecuta en la nueva catedral vitoriana, donde introduce a veces curiosas licencias icónicas coetáneas. También realizó monumentos, como el de Dugiols, en Tolosa, figuras alegóricas y temas regionalistas. Mayor interés tienen los cuidados bustos con que retrata al Dr. Areilza, a Becerro de Bengoa o a Sabino Arana. Artista de calidad sometido por los encargos, muestra novedades en relieves y placas como las dedicadas a Guridi, la Meskatilla itirrijan, o Zeure bekoki ixer-dijaz ogia jango dozu.



Paralelo es el caso del bilbaíno Higinio Basterra, iniciado con su padre Serafín, pero que extiende su formación en París donde trabaja con Rodin. Prolífico y de cuidada técnica, sigue el dictado de los encargos, que satisface con realismo, como las imágenes religiosas, o los monumentos (a los muertos en Africa —Diputación vizcaína—), o los retratos. En 1925 hace el «Palankari», conservado en la Casa de Juntas de Guernica, que refleja su formación rodiniana y clásica. También su hermano Manuel fue escultor, aunque menos activo, que muestra su oficio en el monumento a Trueba, en Montellano. Por los mismos años del cambio de siglo hay algunos escultores que manifiestan su

inconformismo y plantean una postura más original. Uno de ellos es Paco Durrio, nacido en Bilbao, en 1868, artista apasionado y sensible, cuya dedicación artística se aparta de los convencionalismos. Trabajó en Montmartre y fue amigo de Gauguin, con cuyo simbolismo y gusto decorativo coincidió, desarrollando ya desde fines del siglo XIX un arte original. Prefirió el arte de la cerámica y el preciosismo de pequeñas piezas de joyería. Mas su obra tuvo calidad, como se aprecia en los bustos de bronce, muy realistas, en los bajorrelieves de escenas populares, o los medallones con retratos. Exponente de su calidad novedosa es el monumento al compositor Arriaga, en Bilbao, primer

caso en que no se retrata al personaje, pues consiste tan sólo en un desnudo femenino, que se despega de la tierra mientras golpea su pecho con la lira, simbolizando la muerte temprana del joven músico. En el mausoleo de Cosme de Echevarrieta, en el cementerio de Guecho, destaca la figura ascética de San Cosme, que sostiene contemplativo una calavera en sus manos, dentro de un simbólico expresionismo.

También bilbaíno fue Nemesio Mogrobojo (1875-1910), que se relaciona con Durrio, de cuyo simbolismo participa inicialmente. Su estancia parisina le atrae hacia Rodin, fruto de lo cual son dos desnudos de 1898, «Eva» y «Risveglio», donde



294. Julio Beobide. Retrato de Zuloaga.  
Parque del Museo de Bellas Artes. Bilbao

se limita a simples volúmenes. De su posterior viaje a Italia es la atracción por la composición realista simplificada en función de la expresividad y la animación, como se ve en su relieve «Muerte de Orfeo», atacado con furia por las Bacantes. La muerte sorprendió joven a este escultor, considerado por Zuloaga como el primero de España, cuyo futuro hubiera sido de indudable preeminencia dada la seguridad y modernidad que mostró en una obra — en la que despuntaba la genialidad.

El simbolismo de Durrio es compartido también por su discípulo y paisano Valentín Dueñas, veinte años más joven, que es autor de pequeñas obras de bronce en las que el modernismo alterna con el realismo de los desnudos.

Culmina el grupo del genio anterior al conflicto bélico la aparición del joven Jorge Oteiza Embil, oriotarra nacido en 1908, que renunciaría a los estudios de bioquímica para dedicarse a la escultura, de cuya vanguardia es el iniciador y patriarca. Aunque trataremos después de él, convie-

295. Carlos Elguezua. Retrato de su padre.  
Museo de San Telmo. San Sebastián

ne advertir que ya en sus comienzos se preocupó por el espacio, la lógica y la estética existencial de la escultura desde una concepción y planteamientos teóricos de profundo humanismo.

Mas, volviendo a los principales escultores de fines del siglo XIX y primer tercio del presente, recordemos a los más cualificados de la práctica artística vasca pues, si bien no llegan al incorformismo de los citados, constituyen un grupo notable muy expresivo de su momento histórico. De gran fecundidad es Quintín de Torre y Berástegui, bilbaíno nacido en 1877, que tras iniciarse con Serafín Basterra estudió en Barcelona y París. Si sus imágenes religiosas y pasos procesionales obtuvieron gran fortuna popular, por el patetismo y sensibilidad tradicional, destaca más el arte de otras obras, como la estatuaria de los panteones que ejecuta en Derio y en Algorta, dotada de melancólica mansedumbre de evocación histórica, y especialmente en la iconografía nueva que incorpora al repertorio. Así, los bustos y retratos

tienen un serio realismo, como los que hace de Antonio Bandrés o del futbolista Pichichi, y sobre todo la serie de tipos humanos que concibe con una gran fuerza rodiniana, cual es Cargador de Bilbao, Grumete, Pescador, Arrantzale, etc., donde la expresividad y carga humana alcanzan notable humanidad.

Singular personalidad muestra Moisés Huerta, cuyo arte cantó Sánchez Mazas. Alumno de la Escuela de Bilbao en el último decenio del siglo XIX, cosecha entonces algunos premios que le acompañarían el resto de su vida. Dotado de especiales cualidades artísticas, siguió la línea realista afirmada en sus estudios italianos, que le aficianan a los desnudos miguelangelescos. Sus retratos e imágenes se resuelven según un realismo de buen oficio, resultando de cierta frescura entre expresiva y cubista las pequeñas figuras de tipos populares vascos ejecutadas en su juventud, como «El Jauncho». Memorable es su obra en la Catedral y el monumento a fray Francisco, en Vitoria.



296. Anselmo Guinea. *Cristianos*. Diputación de Vizcaya, Bilbao

297. Antonio María de Lecuona. *Iparraguirre*. Ayuntamiento de Villarreal de Urrechua



298. Adolfo Guiard. *El grumete*. Museo de Bellas Artes, Bilbao

También fue cualificado escultor el irunés León Barrenechea, autor de monumentos como los de la reina María Cristina (1917) y de los Muertos en la primera Guerra mundial (1919) en San Sebastián, o el de Sarasate en Pamplona, así como de bustos, en lo cual sigue la línea realista de su maestro Querol, en cuyo taller se forma, inspirándole igualmente en los temas religiosos y funerarios. Sin embargo resulta de mayor interés su obra de costumbrismo ambiental, como la de layadores, arri-jotszalle, regatas, prueba de bueyes, etc., donde la fuerza expresiva alcanza la profundidad de su tierra y la autenticidad de lo sentido.

En la misma línea de honrada profesionalidad están otros artistas que protagonizan el primer tercio del siglo xx, prolongando en parte su actividad después de la misma vena plástica. El más destacado es Julio Beobide de Goiburu, nacido en Zumaya en 1891, quien mostró una especial sensibilidad por el retrato, donde lograba la auténtica caracterización del personaje, como en los ejemplos del Museo de San Sebastián (Zuloaga, Olenkari, Arrantzale, etc.). Pero su técnica tuvo mayor empleo en la imaginería religiosa, que mantuvo en la postguerra, en tallas relacionadas con versiones históricas, pero que en ocasiones trasciende para dar una gran interpretación personal dotada de fuerza expresiva, como en el Cristo de Zumaya. En su sensibilidad influyó inicialmente el escultor Asorey, en cuyo taller de Baracaldo se formó el Beovide joven, igual que el imaginero Juan Guraya.

El eibarrés Carlos Elguezua se caracteriza por un profundo realismo analítico, como refleja el retrato de su padre o la figura celebrada de «Atano III». Enrique Barros, sigue también el realismo, pero generalizando los tipos, como en su «Fundidor». En distinto sentido conviene citar algún otro autor menos conocido como el inquieto innovador Manuel Pascual y Daniel González, que acabarían exiliándose. Del segundo se conserva en la Caja de Ahorros de la Ciudad de Vitoria una notable escultura femenina, obtenida con rotunda geometrización que evoca a la vez

el hieratismo de las «korai», cuya monumentalidad es destacable.

También podemos recordar los trabajos escultóricos del pintor Ignacio Zuloaga, que realiza en barro o cartón mojado una serie de retratos realistas, entre las que cabe recordar las cabezas de Beobide o de Maurice Ravel y otras, que se muestran en la Casa-Museo de Zumaya.

## PINTURA

Las circunstancias socioeconómicas y culturales condicionan igualmente el desarrollo pictórico de la época. Durante gran parte del siglo XIX predominan los ecos de una plástica de simple realismo puesto al servicio de temas históricos, costumbristas y anecdótico local. Pero en las últimas décadas se acusan los cambios europeos del arte, propiciando una serie de soluciones artísticas más identificadas con los sentimientos y las realidades ambientales, dando paso a un grupo de pintores de singular importancia.

Se inicia la serie de artistas decimonónicos con Francisco de Paula Bringas y Bringas (1827-1855), cuya aportación significativa es el retrato de Iparraguirre, y con Luis Brochetón y Muguruza (1826-1863), pintor de retratos tradicionales. Antonio María de Lecuona (1831-1907) es, sin embargo, el maestro de los artistas de su época y el que marca unas líneas estéticas continuadas por gran parte de los pintores vascos, hasta fines de siglo, dada su formación académica y la preocupación por la temática histórica y popular de su tierra, como reflejan sus lienzos «Iparraguirre», «Juramento de don Carlos de Borbón bajo el árbol de Guernica», «Romería en Salbatore», «Una limosna en un caserío de Vizcaya», etc. En la misma línea se encuentra Juan de Barroeta (1835-1906), que evoluciona hacia claridades paisajísticas sueltas. Pero otros plantean líneas diferentes, como Eduardo Zamacois (1841-1878), que tras aprender con Madrazo pasó a París, donde siguió el arte de Meissonier, y realiza cuadros de tema galante y cortesano de factura preciosista





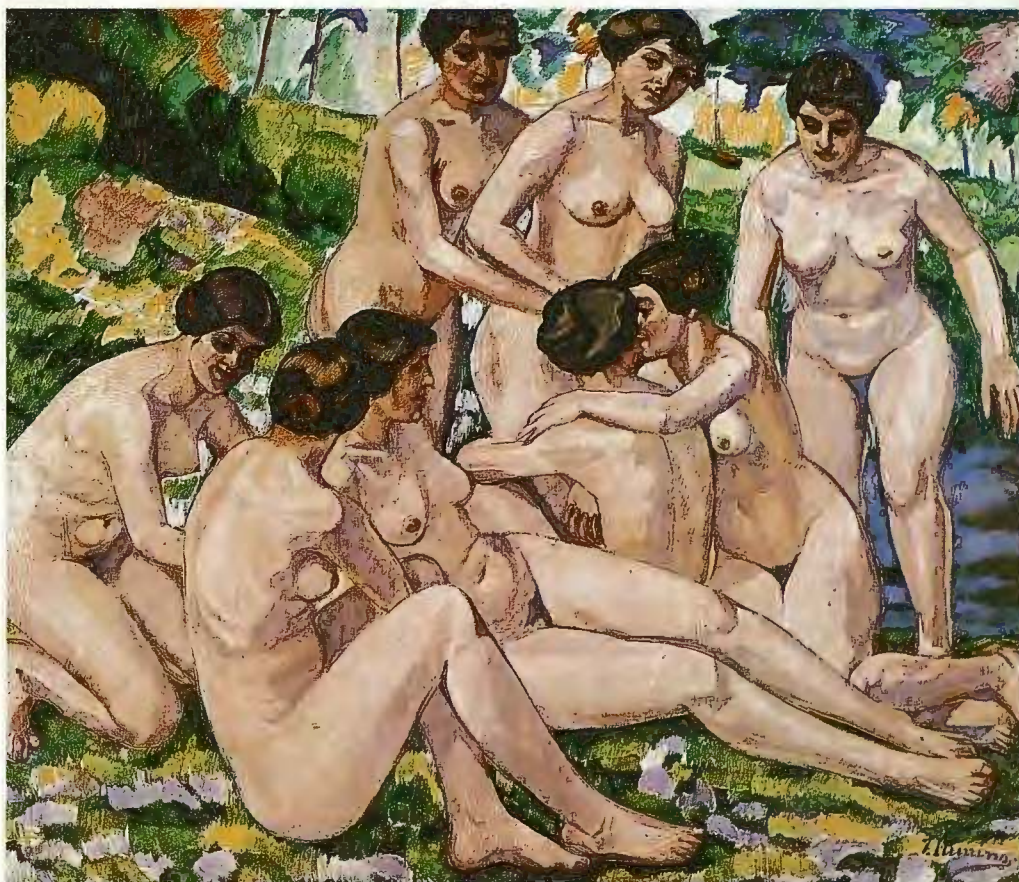
representada por «Visita inoportuna». Más tradicional era José Echenagusía (1844-1912), cuyo gusto académico aún se ve en «La mujer adúltera», lo mismo que Eugenio de Azcue, dedicado a temas religiosos e históricos, o Alejandrino Irureta, que cultiva el retrato y el paisaje, mientras que Eugenio Arruti ya practica una pintura de paisaje dentro de la concepción de luz y aire más moderna ejemplificada en «Fuente de la Salud».

Los viajes que realizaban a París los artistas vascos introducen cambios importantes en la trayectoria, de suerte que en los últimos años del siglo son cautivados muchos por el impresionismo. Un caso interesante es el de Anselmo de Guinea (1845-1906) cuyas primeras obras son de tema histórico y costumbrista vasco («Juan de Zuría jurando defender la independencia de Vizcaya») en el estilo convencional, mientras que tras su visita parisina cambia hacia el impresionismo, como se ve en el fondo de su «Cristiano» yuxtapuesto a un primer término académico, y hacia la pintura luminosa («Puente de Roma»). Pero el vasco que se desliga de las obras decimonónicas de gran tamaño es Adolfo Guiard (1860-1916), que ya en 1878 conoce el arte parisino y se relaciona con Degas y Manet, llegando con él a Bilbao el impresionismo francés. Delicado dibujante y sensible colorista, ambos aspectos coinciden en sus cuadros («El grumete» o «En la terraza»), que se cuentan entre las primeras manifestaciones impresionistas españolas. Esta apertura a la vanguardia europea, en la que junto con Guiard hay que citar a Aureliano de Beruete, Eliseo Meifren o Joaquín Mir, se afirma con Darío de Regoyos (1857-1913), cuya influencia en el arte vasco es indudable, aunque no tanto como a veces se ha afirmado pues su obra, en la que renuncia al componente ideológico, quedará lejos del rumbo de afirmación autóctona o social que tendría pronto la pintura del País. En el paisaje vasco encontró Regoyos un contenido estético de luz cambiante y color.

A más pintores vascos llegó el impresionismo, aunque no siguieran sus formula-

ciones con rigor, pero ayudó a la libertad de pincelada y concepción colorista y formal, como ocurre con Ignacio Ugarte, Alvaro Alcalá Galiano, Benito Barrueta, José Isaac Amann, Manuel Moreno, Arturo Saloña, Rogelio Gordón, etc. Otros artistas como Vicente Berrueta, José Salís o Ignacio Díaz de Olano se caracterizan por su buen dibujo y colorido, que emplean para reflejar marinas o temas costumbristas con un realismo digno. Junto a Olano hay que recordar a otros realistas alaveses: Ortiz de Urbina, Dublang, Adrián M.º de Aldecoa y López de Uralde. Sin embargo hay también algún artista más vinculado al impresionismo como el discípulo de Carlos Haes Nemesio de Aurrecochea, o el victoriano Fernando de América, que continuaría toda su vida con un estilo derivado de la influencia de Sorolla.

Tras el impresionismo causa impacto el fauvismo, pues el viaje parisino era obligado para los vascos inquietos, que tenían en la capital francesa la colaboración de Paco Durrio, amigo de Gauguín. Aunque el colorido y formas peculiares de lo fauve alcanzan a varios pintores de la generación, se percibe más en artistas como Iturrino o Echevarría. Francisco Iturrino (1864-1924) era un hombre vitalista y viajero (recorre Marruecos en compañía de Matisse), cuya aportación a la pintura vasca es de carácter plástico pues la temática es de desnudos en el baño, naturaleza muertas, etc., pero con ejecución rápida, fresca, dotada de notable fuerza. Juan de Echevarría (1875-1931) es mucho más sobrio. Ocupado en su profesión de ingeniero hasta 1902, desde entonces se dedica a la pintura, en la que se advierten relaciones con Gauguin, Cézanne o Van Gogh, así como con Nonell. Vinculado con los ambientes intelectuales y literarios, también su arte es una contribución estética a la pintura vasca, siendo sus temas preferidos los retratos (de las grandes personalidades de su época), de lenta ejecución, o los bodegones más sueltos y espontáneos. Pero no era Echevarría el único relacionado con la intelectualidad de la «generación del 98», pues hay varios pintores de difícil clasificación artística cuya principal con-

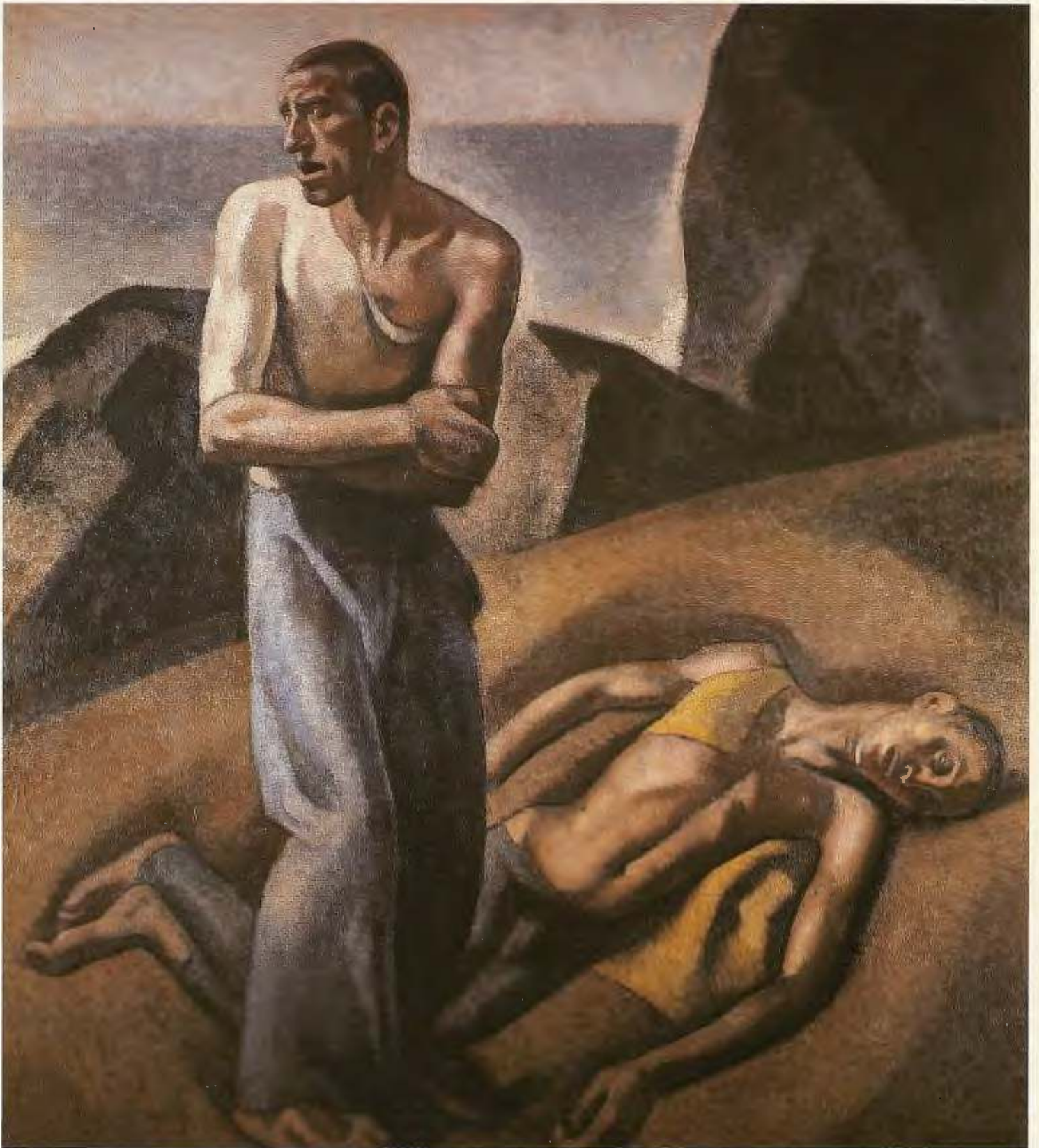




dición fue su preocupación amplia por la problemática planteada por aquéllos. El más característico fue Ignacio Zuloaga (1870-1945), que pese a conocer las novedades europeas, incluso acusadas en obras iniciales, se inspira en la tradición hispánica del Greco, Ribera o Goya, con sólida composición dibujística y coloración tenebrista, para realizar obras del paisaje castellano, desnudos de tradición goyesca, retratos, etc., así como algunos tipos vascos. Por su iniciativa realizó José María Sert unos grandes murales en San Telmo de San Sebastián en 1928. En relación con Zuloaga está Pablo Uranga (1861-1944), que también participa de la experiencia parisina, de la que su estilo es deudor por la pincelada suelta y representación abocetada y armónico cromatismo, pero su temperamento discreto le impidió una mayor relevancia. Otros artistas siguieron la línea tradicional, como Angel Larroque (1874-1961), ocupado por el retrato y escenas de costumbres, o Benito Barruera (1873-1953) cuya pintura sigue la línea tradicional hispánica o el costumbrismo flamenco. En la ambientación castellana de Zuloaga hay que considerar a Manuel Losada (1865-1949), que tuvo intentos impresionistas en su última etapa realizando cuadros de tema vasco con una concepción de añoranza.

Pero la temática vasca será abordada con profunda sinceridad por una serie de artistas comprometidos con su entorno. En un sentido lo hacen artistas vinculados familiarmente con el mundo literario, Maeztu y Baroja. Gustavo de Maeztu (1887-1947), también con aficiones literarias, dominó el dibujo y el color que emplea sin detallismos en función de una expresividad épica en su gran tríptico «Tierra Vasca», suavizado por cierta emotividad romántica. En Ricardo Baroja (1871-1953) coinciden la sensibilidad literaria y la plástica, que desarrolla en clave goyesca, con tonos oscuros donde ocasionalmente destacan vivas pinceladas. Gran aguafortista y notable pintor, recoge los paisajes y los tipos humanos que interesan a su generación.

Pero la realidad del entorno vasco en los





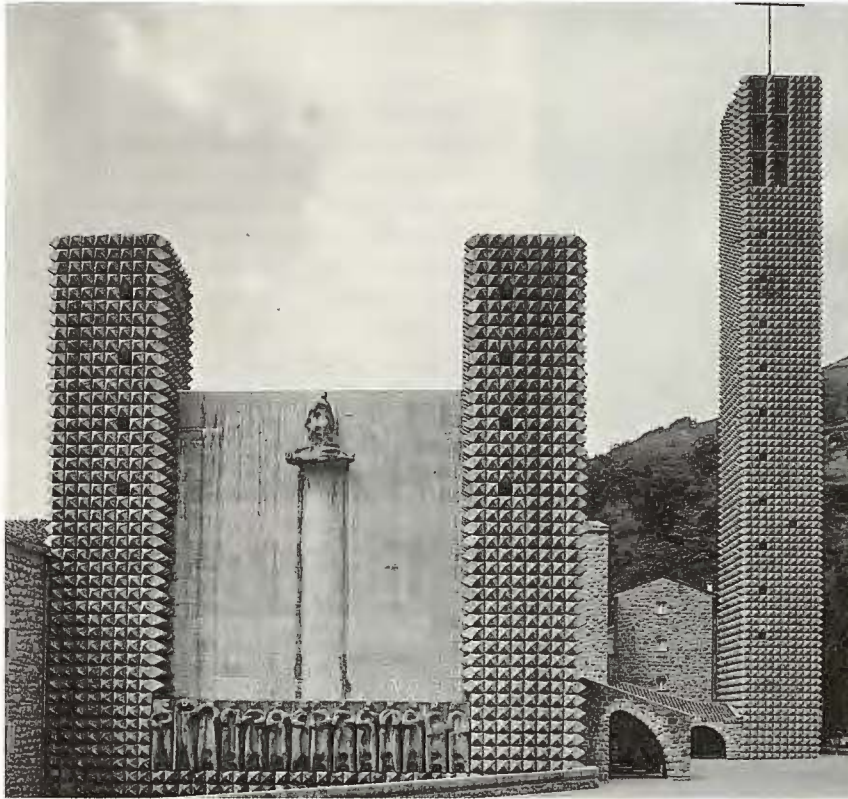
primeros años del siglo XX será recogida por otros artistas con una mayor preocupación inmediata, bien en clave étnico-nacionalista o desde la óptica social y humana. En la primera dirección, acentuando directrices ya ensayadas, están los hermanos Zubiaurre, que también recogen temas castellanos. Valentín (1879-1963) y Ramón (1882-1969) Zubiaurre Aguirrezábal son los grandes intérpretes de los tipos humanos y la vida popular vasca. En sus cuadros gustan de la expresión simbólica en que el hombre es el protagonista, de suerte que la ambientación paisajística no deja de ser más que una referencia sobre la que actúan unos tipos étnicamente destacados en actitudes rituales y simbólicas. Se incluye a veces dentro del grupo a Elías Salaverría (1883-1952), artista bien dotado, cuyo estilo es más bien ecléctico dentro del tradicionalismo, consiguiendo la Primera Medalla en la Exposición Nacional de 1912 con su «Procesión del Corpus de Lezo», con la que cabe recordar otros temas vascos («Los mineros») o el enig-

mático «San Ignacio», mostrando su sensibilidad conservadora en «La ofrenda de Elcano». En la misma preocupación de los tipos y escenas vascas destacan los hermanos Arrúe. Más que José, caricaturista y dibujante, Ramiro, que también se dedica a la escenografía, o Ricardo, notable ceramista, es Alberto Arrúe (1878-1947) quien se acerca con mayor sensibilidad al hombre vasco. Pese a que también pinta temas de gitanos, sobresalen sus retratos de Juan de la Encina o Tomás de Meabe, y en especial una serie de composiciones en que lo importante son los grupos humanos («La galerna», «De vuelta de la iglesia»), concebidos con melancólica resignación y cierto simbolismo. Mas el interés por el hombre vasco y su realidad existencial tiene su expresión más auténtica en algunos pintores más comprometidos en la expresión de cierto realismo social. Tal es el caso de Aurelio de Arteta y Errasti (1879-1940), que completa sus estudios de la Escuela de San Fernando con viajes a París e Italia. Conse-



cuencia de ello es su dominio del dibujo y la construcción de las figuras, en lo que influyen Masaccio y Puvis de Chavannes, así como su empleo del color. También conoce las innovaciones del cubismo, pero incorpora su lección sobriamente en función de sus intereses expresivos, de suerte que se limita a la geometrización de las formas y la simplificación de las figuras, conservando claramente legible la realidad fenoménica sustancial. Si en algunos cuadros iniciales se apoya más en el dibujo y colores sobrios («An») pronto dominarán los volúmenes y el color claro («Pescadores vascos», «Idilio rústico», etc.). Su temática aúna dos aspectos esenciales, la condición vasca y el mundo del trabajador, cuyos problemas siente íntimamente, como se ve en «Barrio obrero», «Arrantzales» y «Puente de Burceña», hasta reflejar auténticas denuncias en «El frente», «Retaguardia», etc., que ya nos ponen ante el drama bélico. Una de las obras más significativas son los murales del Banco de Bilbao, en Madrid, encargados en 1921,





donde canta a los trabajadores con un elevado sentido épico, hasta el punto de ser elogiado en un semanario socialista. Aunque no recoge de idéntico modo al mundo proletario, Julián de Tellaeché y Aldasoro (1884-1957) es un pintor que se inscribe en la misma línea de preocupación por mostrar la identidad vasca en relación con la realidad social. Viajero por varias ciudades europeas que le dan a conocer las vanguardias, siente la emoción de Van Gogh y Cézanne, en un estilo seco, muy gráfico, con el que se centra en el tema del mar: marinos, grumetes, pescadores, barcos, etc. se reiteran en su obra trunca por el exilio.

#### ARTES MENORES DEL SIGLO XIX

Como en el período anterior, hay varias muestras de las artes suntuarias que en parte proceden de importaciones. De lo obrado en el País Vasco continúa teniendo interés la actividad de las ferrerías, que

satisfacen la demanda civil y religiosa. Pero destacan artísticamente los talleres de plateros que siguen las modas del neoclasicismo y de los gustos siguientes (Imperio, romántico, etc.). Aparte de obras de talleres de varios puntos de la península o de América (como el copón y los cálices neoclásicos de Santa María de Güeñes, de origen mejicano) hay que recordar la actividad de los plateros vascos, que se encargan de reponer los servicios de plata (en casas nobles e iglesias) tras la rapiña de las guerras de inicios de siglo. En Bilbao son activos los Uralde, Ugarriza, Arrola, Careaga, Lecea, Acha, R. Romo, Monge, etc. En San Sebastián trabajan Nicolás Zubizarreta, Oloa, Udave, Arístegui, Zavala, Unsain, Manuel Caballero, Pantaleón Esnaola, Antonio Ortiz de Arri, Sartóstegui, etc. En Vitoria lo hacen Valentín Echeverría, J. N. Chavarría, Ullívarri, Zuazo, Z. Acha, Saturnino Quintano, Apolinar Campo, F. Luco, L. M. Garrido, D. Herrero, Anselmo, Molet, M. Romo, G. B. Garrido, Sansisenea, Argan-

doña, Arroyabe, P. Anitua, etcétera. Durante el siglo XIX se acentúa con un sentido más artístico el gusto decorativo aplicado a la industria armera, de gran tradición en el País Vasco desde la Edad Media. Nos referimos a las incrustaciones ornamentales en las armas de lujo que darán lugar a la técnica que los propios Zuloaga denominarán como «damasquinado» de Eibar, que desde aquí se extenderá a otras zonas españolas, aunque el antecedente vasco pase desapercibido en los estudios del mismo.

#### PANORAMA CONTEMPORÁNEO

La guerra civil de 1936 y las circunstancias posteriores incidieron profundamente en las directrices artísticas. Durante la contienda hubo ciertas actuaciones plásticas —se han citado obras de Arteta— y



varios vascos participaron en el pabellón de la República Española de la Exposición Internacional de París, en 1937. Pero algunos artistas murieron aquellos años y otros siguieron el exilio. Los que se quedaron tuvieron que participar de los condicionamientos generales de la postguerra, a veces más acusados en el País Vasco que en el resto de España (así, en 1948 se suspende el «Boletín Informativo de Arte» de la Asociación de Artistas Vizcaínos, y el año siguiente no puede prosperar la Academia Arteta; el caso de Aránzazu será el mayor exponente de las dificultades históricas). Pronto, sin embargo, el regreso de algunas personalidades (Oteiza en 1948, Chillida en 1951, o Basterrechea en 1952), el trabajo individual o de equipo, el asociacionismo, la influencia de las vanguardias, los peculiares sentimientos de identidad o de carácter social, etc., darán paso progresivo al desarrollo de un arte dotado de gran autenticidad colectiva, en especial dentro de la escultura y la pintura.

## ARQUITECTURA

Su mayor implicación económica y funcional hacen que la arquitectura esté más sometida a las bases tecnológicas y el condicionamiento general español, acusando a la vez una evolución paralela a la renovación contemporánea. Los lustros de recuperación material de la postguerra coinciden con el planteamiento de la arquitectura oficial, que como preconiza Gutiérrez de Soto, ha de seguir las líneas marcadas por lo herreriano y vilanovino en los siglos XVI y XVIII. Consecuencia de ello son algunas edificaciones de carácter institucional, de la que puede ser ejemplo el conjunto del Gobierno Civil y Delegación de Hacienda, en Vitoria.

No obstante, surgen paralelamente algunas intervenciones que se resisten de algún modo a la preceptiva oficialista, como es el ejemplo del edificio del Sanatorio Antituberculoso de Vizcaya, que proyecta José M. de Aguinaga en 1942-43.

La década de los años cincuenta marca

una dirección definitiva hacia una arquitectura actual con la nueva basílica de Aránzazu, que fue objeto en 1950 de un Concurso Nacional resuelto a favor del proyecto de Luis de Laorga y Javier Sáinz de Oiza, pioneros del segundo racionalismo arquitectónico español. Su organización en planta sigue la estructura tradicional de las basílicas, pero su tratamiento es rigurosamente moderno en la sinceridad de los materiales, la misma combinación de piedra, hormigón y madera, o la propia textura de algunas superficies, como es el caso del campanil, cubierto de puntas que simbolizan al espino. Mas la referencia espiritual que constituye Aránzazu alcanzó también a otras artes que en la basílica se intentó conciliar mediante el concurso plástico de Oteiza, Basterrechea, Ibarrola y Chillida, si bien el proceso tuvo aquí profundas tensiones ambientales por una mentalidad politicoreligiosa que aún no asimilaba sus novedades.

El desarrollo económico y poblacional llevaría pronto a la necesidad de nuevos templos urbanos, singularmente en Vitoria, donde se erigen varias iglesias de carácter moderno. Tal es el caso de la parroquia de Nuestra Señora de los Ángeles (1957), de José María García de Paredes y Javier Carvajal, que resuelven con sencillez la planta sobre un solar triangular, con absoluta sinceridad de materiales (ladrillo, madera y hierro), que cubren con una amplia pirámide de pizarra. Miguel Fisac aporta en 1958 su peculiar expresión en la iglesia de la Coronación, en la que combina el muro recto y el curvo en función de la luz del presbiterio. Entre otros templos vitorianos posteriores destaca el de San Francisco, de 1968, obra de Luis Peña Ganchegui, quien inspirándose en la plaza de Olaguibel, adopta una morfología cuadrangular con soportales, incluyendo una articulación interior de ámbitos para las diferentes funcionalidades parroquiales.

En el País Vasco se desarrollará una arquitectura general inspirada en la moderna tecnología y en las corrientes actuales espaciales y visuales, como hacen Enrique Guinea y Miguel Mieg en las oficinas municipales de Vitoria, en 1967, o la Casa de

la Cultura vitoriana de Antonio Fernández Alba y José Erbina, o las Oficinas Técnicas de la Diputación de Álava, de Julio Herrero, quien combina el funcionalismo interior con la recurrencia al expresionismo colorista en el exterior, etcétera. Más que a la serie de construcciones actuales derivadas del desarrollo contemporáneo, coincidentes con las aportaciones españolas, quizás proceda aludir, según ha hecho Plazaola, a algunos intentos de arquitectura con identidad vasca, como ya apuntó en 1956 el arquitecto Miguel Oriol en su complejo construido para los estudios Universitarios y Técnicos de Guipúzcoa. El más caracterizado alentador de este tipo de orientación, que aún la nueva tecnología y plástica constructiva con cierta estética de raíz propia, es Luis Peña Ganchequi, junto al que habría que señalar otra serie de arquitectos. Peña Ganchequi ha realizado obras en Motrico, Oyarzun, Ataun, Vitoria, etc., en las que combina de diverso modo las referencias al entorno y a las tipologías populares vascas con un lenguaje funcional y moderno, diferenciando la vivienda urbana, la rural y la marinera.

## ESCULTURA

En este panorama artístico no podemos olvidar que aún trabajan después de la guerra algunos escultores ya citados, así como otros de una generación intermedia que siguen parecidos supuestos plásticos, sometidos a un realismo genérico puesto al servicio del mecenazgo oficial o de la imaginería religiosa, aunque en ocasiones alcanzan cierta dignidad. Hay que señalar nombres como Ricardo Iñurria, que está en la línea de Rodin y Bourdelle en sus bustos y es autor de dignas imágenes de devoción, realizadas con correcto clasicismo. Arturo Acebal Idígoras sigue a sus maestros Higinio Basterra y Quintín de Torre en su escultura realista, pero también es consumado ceramista de acabado policromo con pretensiones mayores. Joaquín Lucarini, conocedor de la escultura del pasado, es cautivado por la monumen-



talidad que reflejan sus numerosas obras encargadas por organismos oficiales, sometándose a formulaciones realistas donde simplifica en parte las formas, siendo abundantes los ejemplos religiosos y alegóricos, así como los monumentos, entre los que destaca la serie de la vía cidiana de Burgos o las que hace para Leza, Ibarra, Vitoria, Bilbao, etc. (por ejemplo, el monumento a la Sardinera, en Santurce). En las nuevas obras de la catedral vitoriana intervienen artistas como Enrique Monjó y Aurelio Rivas, que sirvieron para mantener viva la formación de artistas en la capital alavesa. Otros artífices trabajan también en la misma línea, como Horacio Eguía, Pedro Zorrilla, Borlaf, Tomás Martínez Arteaga, etcétera.

Pero la escultura vasca tiene una serie de aportaciones que se plantean dentro de un concepto progresista y comprometido con la realidad cultural y la aceptación de las vanguardias. De acuerdo con Javier Urquijo, comenzamos destacando a Oteiza y el grupo de pioneros de esta vanguardia

vasca, Chillida, Basterrechea, Alberdi y Mendiburu.

Jorge de Oteiza (1908) es el primer escultor con rigurosa innovación vanguardista en la plástica vasca, cuya labor práctica se desarrolla fundamentalmente entre 1931 y 1958, ya que a partir de esta fecha plantea su militancia artística desde unas pautas intelectuales y literarias (recordemos entre sus escritos el *Quousque tandem*). De reconocido prestigio internacional (premios de la Trienal de Milán o de la Bienal de Sao Paulo), ha rehuido en los últimos decenios la palestra exterior en aras de una dedicación estrictamente interna. En su obra hay una constante preocupación metodológica de carácter experimental, que se aprecia ya inicialmente cuando aborda la energía natural del hombre y se acentúa en la valoración de las esculturas como masa, con los problemas de ocupación y desocupación del espacio, así como en aquellas esculturas donde la realidad fenoménica se elude y predomina lo conceptual, con unas implicaciones sustancial-

314. Néstor Basterrechea. Escultura

316. José Manuel Alberdi. Escultura. Museo de Bellas Artes, Vitoria



315. Remigio Mendiburu. Muro

317. Ramón Carrera. Formas tectónicas



mente metafísica. Entre lo más avanzado de su arte conceptual están las cajas metafísicas, que realiza en chapa. Además de sus «retratos» y «maternidades», han llegado a una categoría popular las figuras de «Apóstoles» de Aránzazu, en las que se difunde un concepto de ruptura en la iconografía religiosa.

El más premiado y reconocido a nivel internacional ha sido Eduardo Chillida (1924), que renunció a una profesión de arquitectura para dedicarse fundamentalmente a la escultura, con la que ha cosechado premios en Milán, Chicago, Venecia, o los Wilhelm-Lehmbruck, Nordheim-Westfalen, Diano Marina, Rembrandt, Mellon, etc. Tras una limitada preocupación figurativa se centra su preocupación investigadora en la abstracción escultórica, en la que concilia las formas con el material. Con el hierro aborda unas series instrumentales, gestuales y arquitectónicas, desde «Música callada» a la estela como «Homenaje a Allende» o los «Peines del mar». En la madera se plantea el problema de los límites de las formas en relación con el espacio, según un sentimiento autóctono, cual es la serie de «Abesti-Gogorra». Con la piedra y el alabastro los problemas son arquitectónicos y lumínicos, como «Elogio de la Luz». El hormigón resuelve planteamientos estrictamente escultóricos o aspectos de integración urbanística («Plaza de los Fueros de Vitoria», con Peña Ganchegui).

Néstor Basterrechea (1924), dotado de gran personalidad, es un artista completo, que se ha preocupado de la pintura, la decoración, la fotografía, el cine, la literatura, etc. Laborante en diversos materiales, deja gran parte de su mejor expresión en la madera y la piedra. Si se muestra con abstracción racionalista en relieves y escultura exenta, pronto centra su investigación serial en un conjunto de obras donde la abstracción universalizadora se basa en referencias a la ancestral cosmología autóctona («Estelas discoideas», etc.) y otras alusiones sustanciales a un profundo entorno sentido. Hombre riguroso y sensible, constituye su obra toda una poética y compromiso esencial con la tierra.



320. Ricardo Ugarte de Zubiarrain. *Huecos habitables*. Diputación de Guipúzcoa. San Sebastián

321. José Gabriel Aguirre. *Escultura*. Plaza de Santa Bárbara. Vitoria

322. Andrés Nagel. *Combinación*. Museo de Arte Contemporáneo, Madrid



Remigio Mendiburu (1931), también centrado en el trabajo de su tierra, se ha preocupado de la naturaleza, de la que traslada a la escultura una simbología y morfología conceptuales. En un principio predominan las formas orgánicas en función del volumen y el espacio, pero pronto se centra en una referencia más inmediata a la morfología de sus bosques, de los troncos, que son recompuestos mediante singulares injertos escultóricos de mental elaboración compleja.

Con estos pioneros de la abstracción escultórica vasca hay que considerar a José Manuel Alberdi (1922), exiliado cuya obra no ha sido divulgada aquí hasta 1977. Iniciado con los trabajos en madera, se acerca después a otros materiales actuales, con los que evoluciona desde cierto expresionismo figurativo hacia la más conceptual abstracción, no exenta de simbolismo y perfección formal.

Un selecto número de escultores vanguardistas reflejan la tarea llevada a cabo en la plástica contemporánea vasca. Ramón

Carrera (1935) se relaciona con el primer grupo, especialmente con Chillida, con una gran preocupación por los problemas de espacio y tiempo, planteados con hierro fundido, dedicando algunas de sus obras al deporte tradicional vasco, o bien a elementos inspirados en formas tectónicas. Ricardo Ugarte de Zubiarrain (1942) es artista con amplio espectro de inquietudes (pintura, grabado, fotografía, poesía, etc.), cuya aportación escultórica es de gran rigor conceptual. Trabaja sobre todo con hierro laminado dentro de una línea de abstracción geométrica cargada de poética subjetividad, con la que persigue espacios escultóricos internos y la relación entre forma y espacio, destacando las series de estelas, «Noray», «Cadenas», «Loreas», etc. Vicente Larrea, procedente de una conocida familia de imagineros, tiene una etapa de madurez en la que aborda el proceso de análisis formal de carácter orgánico con predominio de espacios cóncavos y formas convexas, dentro de cierta relación con la naturaleza. José Gabriel

Aguirre es otro gran escultor que se emplea fundamentalmente en la madera como material del que selecciona una serie de formas naturales que ensambla en recreaciones arborescentes de simbólico interés. Dentro de las referencias a la idea de geometría pura trabajan escultores como Angel Garraza, Anda Goicoechea, Azpiazu, Aparicio Churrua y otros.

La descomposición de la realidad fenoménica y el sometimiento a unas formas redondeadas con mayor o menor lectura objetiva se reflejan en varios artistas más en los que está presente el magisterio precedente. Así ocurre con Antonio Oteiza, que ha ejercido de misionero plástico difundiendo una peculiar iconografía con el lenguaje artístico asimilado de su hermano Jorge de Oteiza. Una gran identificación con éste tiene Javier Sanchotena, en quien se compendian muchos de los caracteres de la escultura vasca; dotado de genio y sensibilidad se ha expresado con morfologías orgánicas («Homenaje al aita Donosti»), descompone las formas con

fuerza expresiva en su referencia a hitos recientes, se plantea problemas de espacio y tiempo, o muestra una mayor abstracción y simbolismo al tratar temas ancestrales.

Con la abstracción orgánica se expresan escultores como José Luis Pequeño, Álvarez Vélez, Santa Marta, De Vargas, etc. Mayor visualidad pero reduciendo las formas tienen el expresivo Escolar, Miguel Muñoz, Ascasibar, etc. Dentro de la transformación morfológica se manifiestan Armoriega, Murúa, Zorrilla, Arencibia, Gómez Nazábal, Borlaf, Juanjo Eguizábal, García de Cortázar, Ibáñez de Matauco, Hernández Landazábal, Girbau, San Miguel, Arrate, Cristina, Iglesias y otros muchos jóvenes artistas.

Rompiendo con esta escultura fiel a conceptos iniciados por los maestros, y dentro de un planteamiento diferencial se encuentra José María Cundín, cuya búsqueda sigue la crítica social mediante figuraciones grotescas. Pero con una ruptura vanguardista más amplia ofrece Andrés Nagel, cuyas obras están entre la estricta escultura y el mismo «happening», con una figuración realista de consciente estridencia y materiales vulgares con que pretende un choque emocional.

#### PINTURA

En una sintética aproximación a la actividad pictórica de los últimos decenios re-

sulta inevitable la omisión de muchos nombres que contribuyen a conformar esta etapa, ya que la dedicación a la pintura ha sido muy densa. Trazaremos las principales tendencias, aunque es imposible adscribir a cada artista a una sólo opción pues tienen gran movilidad plástica. Inicialmente continúan trabajando algunos de los artistas reseñados antes, incorporándose nuevos alientos, que como en el resto de España no tienen suficiente respaldo y se organizan en forma de Asociación Artística Vizcaína, Asociación Artística Guipuzcoana, o Peña de Pintores de Vitoria, de la que surge el grupo «La Pajarita». Predomina durante tres lustros, al menos, la pintura de paisaje vasco, realizado con una técnica suelta heredada del





impresionismo, y con la libertad postimpresionista, según se ve en artistas como Eloy Erenchun, Eloy Garay, Jesús Apellániz, Nieto Ulibarri, Enrique Rentería, Aróstegui Barbier, Clemente Arraiz, Aurelio Vera Fajardo, Bay Sala, García Barrena, J. Gracenea, García Ergüin, R. Toja... Alguno de los citados muestra también modos postfauvistas, de rico colorido expresivo, cual se ve en Ibarrondo, Vidal-Abarca, Alfaro Fournier, Jesús Uruñuela Echevarría, Juan Matia, Enrique Suárez Alba, Gerardo Armesto, Ángel Moraza, Jimeno Mateo, Gorostiza Gongueta, Ortiz de Viñaspre, etcétera.

Hubo otros artistas comprometidos con la buena pintura del retrato, como es el caso de Ciriaco Párraga o Jesús Olasagasti, así como en la estética figurativa marcada ya por Arteta. Seguidor de éste es Pedro Muñoz Condado, quien se preocupa del mundo laboral de la región minera de Gallarta, recogida en sus cuadros con la épica de su maestro. En esta misma estela de Arteta se encuentra Santiago de Uranga, pintor que simplifica las formas con cierta relación picassiana en algunos retratos. También lo está Ismael Fidalgo, hondamente preocupado por el hombre trabajador de los suburbios y poblaciones fabriles o mineras, cuyo entorno agobiante refleja en sus cuadros.

Mas, sin la referencia social, se acusan en la década de los cincuenta otras manifestaciones de geometrización formal como en la obra de Antonio Santafé Largacha, singularmente alguno de sus bodegones, en los que simplifica contenido y forma. Mayor reducción geometrizarora hay en los cuadros de J.A. Ormaolea, cuyos paisajes renuncian a la figura humana, quedando limitados a formas deshabitadas, en curiosa sensación misteriosa. Florentino Fernández de Retana simplifica en volúmenes alguno de sus paisajes, pero Miguel Jimeno Martínez de la Hidalga busca en su última etapa unas maneras de evocación cubista en naturalezas muertas. Temas de pescadores son preferidos por José Luis Tolosa en un lenguaje formal sencillo, aunque finalmente se orienta hacia bases más coloristas.





Esta simplificación formal encamina a veces hacia una formulación casi abstracta, donde aún quedan testigos fenoménicos, como se percibe en varios cuadros de Carlos Bizcarrondo, cuyos paisajes de ingenua pretensión colorista ensalzan la realidad del tema con nuevo lenguaje. Pero la disolución de las formas aparentes se alcanza en otros casos por la acentuación expresionista, como ocurre con Menchu Gal Orendain, que ofrece paisajes con informales pinceladas, a veces casi gestuales, y atractivo colorido: Parecidos caracteres plásticos tiene Luis García Ochoa, pero más que el paisaje gusta de expresar críticamente la realidad elitista de la sociedad, a veces con cierto sarcasmo. También dentro de la línea expresionista trabajan Javier Murga y Norberto Ariño, así como alguna obra de Enrique Pichot.

Otros nombres más hay que añadir en esta primera gran etapa contemporánea, entre ellos los de Gerardo Armesto, Jimeno Mateo, Carmelo Basterra, Andrés Apellániz, que pintan el paisaje alavés, o An-

selmo de Guezala, cultivador de la tradicional temática popular vasca, Jesús Montes, etcétera.

Aislada, desde muchos puntos de vista, está la pintura de José María de Ucelay, retirado en Busturia tras su regreso en 1947 de Inglaterra, que se diversifica en retratos, paisajes, naturalezas muertas y marinas, difíciles de adscribir a una tendencia coetánea. Tiene una dimensión surreal muy propia. En los retratos, aunque asociados al género inglés, hay una personalidad intemporal y gran penetración psicológica, mientras los bodegones, sobre la evocación flamenca, adelantan cierto hiperrealismo analítico. Es el de Ucelay un mundo ideal, muy propio, que oscila entre concepciones metafísicas y surrealistas.

Antes de trazar las directrices principales que sigue la pintura desde los años sesenta, conviene advertir que, al tiempo que se expresaban estos últimos artistas coincidían otros en una mayor ruptura plástica que precede a la de los últimos lustros.

Nuevamente hay que recordar la importancia que para la implantación de la vanguardia tuvo el «grupo de Aránzazu», expresión acuñada por Santiago Amón para designar la coincidencia en las obras del santuario vasco de los artistas Oteiza, Chillida, Basterrechea e Ibarrola, además de Sáenz de Oiza, pues aunque no mediara manifiesto alguno es cierto que supuso una fuerte llamada de atención en la plástica de la época, así como una sensibilización popular hacia los nuevos caminos del arte. Chillida practica una pintura coincidente con su escultura, dentro de la estricta abstracción. Néstor Basterrechea proyectó unos murales para Aránzazu en la línea monumentalista y expresiva de los mejicanos, donde se acercaba al simbolismo a través de la tensión dramática; fracasada la realización se encamina después por el constructivismo y espacialidad oteizana. Tampoco prosperaron los proyectos de Agustín Ibarrola, asimismo relacionados con el muralismo de Siqueiros. Pero la convulsión plástica consiguió sus efec-



tos en una evolución posterior más libre de esquemas precedentes, así como en una mayor permeabilidad social hacia el nuevo arte de vanguardia.

Los años sesenta constituyen momento de efervescencia cultural muy decisiva para el futuro plástico y colectivo del País Vasco, defendiéndose planteamientos de carácter social y político simultáneamente. En 1962 se constituye «Estampa Popular Vizcaína», coincidiendo con movimientos semejantes de España en el propósito de constituir un medio de denuncia social desde los presupuestos de un lenguaje artístico libre y popular, que resultara asequible tanto visual como económicamente (por ello predomina el linóleo). Encabezado por el militante Ibarrola, formaban parte artistas como Fidalgo, Blanco, Dapena, Marketxo y Carrera, pretendiendo unas afirmaciones específicas de los problemas culturales y políticos vascos, especialmente desde un punto de vista social, por lo que abunda la temática urbana, del suburbio y la fábrica.

Los movimientos sociales y culturales, los ensayos sobre la estética vasca (el principal, de Oteiza), el respaldo popular a la película «Ama Lur» de Basterrechea y Larruquert, y otros esfuerzos de concienciación, tienen su reflejo en los grupos del Movimiento de la Escuela Vasca, alentados por Oteiza e impulsados por Ibarrola. Así surge un grupo en cada provincia con los nombres (ideados por Oteiza, Basterrechea e Ibarrola) de «Gaur» en Guipúzcoa, «Emen» en Vizcaya, «Orain» en Alava, y «Danok» en Navarra. Aunque las diferencias ideológicas y plásticas de los componentes, con las dificultades ambientales y políticas, sólo permitieron un año de vida a estos grupos, las exposiciones realizadas en 1966 y la atención que se suscitó provocaron una mayor concienciación de los artistas y de la sociedad más comprometida. Otros grupos nacieron a continuación en torno a comunes intereses plásticos, y la paulatina evolución política y cultural formaría el entramado del posterior desarrollo pictórico.

Durante los últimos lustros se ha manifestado la pintura fundamentalmente con unos planteamientos de informalismo y abstracción, pero en los años recientes se han potenciado diversas expresiones realistas, como en otros focos españoles. No obstante, por sus peculiaridades, hay que destacar inicialmente una serie de artistas que militan dentro del realismo social, que arranca ya del decenio anterior. Figura fundamental del mismo es Agustín Ibarrola, a quien hemos visto ya en relación con el grupo de Aránzazu. Después estuvo en el «Equipo 57» y en el Movimiento de la Escuela Vasca. Tiene por principal preocupación tanto la lucha obrera como el problema vasco, según mostrara en la Estampa Popular. Resuelve sus planteamientos con una pintura de formas simplificadas, de rápida lectura, y con limitada gama cromática. Ha continuado después con parecido lenguaje directo, igual que Iñaki de la Fuente, aunque éste finalmente ha buscado una expresión pictórica de carácter gestual y abstracta. En sus inicios también María Dapena trabajó en el realismo social, así como Dionisio Blanco, autor de obras sencillas de lenguaje ingenuo.

El peso fundamental de la plástica de los años sesenta está en el informalismo, con el que si aparentemente se eludía cualquier referencia a la realidad se consideraba que su proceso creativo era coincidente con la profunda estética vasca.

De acuerdo con la sistematización de A. Guasch, se puede destacar a Mari Paz Jiménez por su innovación mediante cierto informalismo expresionista de poética emotividad, que influyó en Gonzalo Chillida, quien da una visión metafísica con simples estructuras formales y cromáticas. Rafael Ruiz Balerdi muestra a veces cierto lirismo, para trazar otras unas elaboraciones aparentemente improvisadas de formas y volúmenes, con sugestión de gestualidad. J. Antonio Sistiaga provoca un mayor movimiento con colores y luces obtenidos con amplias pinceladas. En Bonifacio Alonso destacan sus secuencias de representaciones con gráficos de ilegibles deformaciones. Amable Arias sigue más

una tendencia personal de carácter lírico no exenta de ironía. José Luis Zumeta es el que desarrolla una más notable actividad informalista, con grandes composiciones que llegan hasta el mural cerámico del Usúrbil natal, basando su lenguaje en las formas amplias y los colores fuertes. Este grupo guipuzcoano más o menos coherente no tiene réplica en las otras provincias, pero se aprecian en Vitoria muestras tendentes a la abstracción, a cargo de alguno de los ya citados, o bien en Vizcarra y en Rafael Lafuente, que entonces alterna la figuración y el informalismo. Algo parecido ocurre con otros vizcaínos como De Vargas, Barceló, Cañada, García Ergüin, García Barrena, Gomila, Sota, Gorbea o Linares.

Si el informalismo está menos definido en Vizcaya y en Álava, pronto adquiere protagonismo una serie de directrices abstractas que ofrecen una actualización vanguardista, alentada en los últimos lustros, en los que se solapará también cierta diversidad figurativa.

Dentro del proceso de abstracción gestual o expresiva destacan en Vizcaya los pintores Gabriel Ramos Uranga y Miguel Díaz Álava, con los que se asocia la plástica de Txupi Sanz, Fernando Roscubas e Iñaki de la Fuente. Otra serie de vizcaínos sigue un modelo de abstracción concreta, de preocupación geometrizzadora, como preconizan José Ramón S. de Morquillas, Fernando Mirantes y Javier Urquijo, así como un grupo más amplio entre los que se cuentan Juan Luis Moraza, Ricardo Catania, Txomin Badiola, José Chavete o José Ibarrola. Simultáneamente se manifiesta un grupo de alaveses, que a veces se denomina «Escuela de Vitoria», donde se juega entre la realidad y la abstracción con cierto simbolismo mágico. Forman parte de este grupo artistas como Carmelo Ortiz de Elguea, Juan Mieg, Santos Iñurrieta y Alberto González, así como Fernando Illana y Moisés Plágaro. También se incluyen en la abstracción vitoriana Rafael Lafuente, Angel González San Román, Alvarez Vélez, Juncal Ballestín,

Iñaki Cerrajería, Juan Sagastizábal, Daniel Castillejo, etcétera.

A veces coincidiendo con el proceso anterior de abstracción se manifiesta la tendencia de la nueva figuración, a la que se adscriben incluso algunos de los practicantes de aquélla. Entre las distintas soluciones de acercamiento a la realidad hay tareas relacionadas con el «pop», como las de Alfonso Gortázar, Vicente Roscubas, Iñaki Bilbao, Luis Badosa, Salaberri, Resano, Tellería. Otros con formulaciones más poéticas o mágicas, como en Mari Puri Herrero, Carmen Olabarri, Manolo Gandía y Blanca Oraá. Cierta ironía crítica se advierte en Andrés Nagel, Zuriarrain, Carlos Sanz, Rementería, Morrás o Ramón Bilbao. La fantasía o lo surreal y mágico es componente diverso en obras de Amezttoy, Txopitea, Arrastalu, Alemán, Goenaga, José Luis Zumeta, Clara Gangutia, Marta Cárdenas, Savater, Santos Iñurrieta, Urzay, Rosa Valverde, etc. y otros más se suman asimismo a estas opciones de la actual figuración.



# BIBLIOGRAFIA



## INTRODUCCIÓN GEOGRÁFICA

ADAN DE YARZA, R.: *Descripción física y geológica de la provincia de Guipúzcoa*, 1884; *Descripción física y geológica de la provincia de Álava*, 1885; *Descripción física y geológica de la provincia de Vizcaya*, 1892.

AGUIRRE, I. DE: *Eusko Lurra, Geografía del País Vasco*, San Sebastián, Etorbidean 1974, fasc. 3 a 16.

—, ORELLA, J.L. y KORTADI, E.: *Atlas de Euskal Herria. Geografía. Economía. Historia. Arte*, San Sebastián, Erein, S.A.

ARIJA, E.: *Geografía de España. T. IV. Las Comarcas*, págs. 199-235. Madrid, Espasa-Calpe 1982.

AZAOLA, J.M. DE: *Vasconia y su destino*, «Revista de Occidente», Tomos I y II (volúmenes I y II), Madrid 1972 y 1976.

BANCO DE BILBAO: *Tablas Imput-Output y cuentas regionales de Álava, Guipúzcoa, Navarra y Vizcaya 1972*. Tomos I y II, Bilbao 1977; *País Vasco*, Número monográfico del Bol. «El Campo», enero-febrero 1981.

BELLOT, F.: *El tapiz vegetal de la Península Ibérica*. 421 págs. Madrid, Blume 1978.

BUENO, J. A.; GONZÁLEZ, C. y MEDINA, P.: *El crecimiento urbano de Vitoria*. «Vitoria, 800 años». Real Sociedad Vascongada de Amigos del País-Comisión Alava, Excmo. Ayuntamiento de Vitoria, Caja Provincial de Ahorros de Álava, n.º 5, 23 págs.

CARO BAROJA, J.: *De la vida rural vasca*, 364 págs. San Sebastián, Txertoa 1974.

CARRERAS CANDI, E.: *Geografía general del país vasco-navarro*, 4 volúmenes, Barcelona 1910-1921.

CENDRERO IRAOLA, A.: *Los sistemas de cultivo en el País Vasco*. «Lurralde. Investigación y espacio». Donostia, Instituto Geográfico Basco. «Andrés de Urdaneta», 6, págs. 283-311. 1983.

FERRER REGALES, M.: *Iniciativa y promoción industriales en Guipúzcoa*, Zaragoza, Homenaje al Excmo. Sr. D. Amando Melón y Ruiz de Gordejuela, págs. 137-171. 1966.

— *Paisajes y modos de vida agrarios en la comarca del Gran Bilbao*, Salamanca, III Coloquio de Geografía, octubre 1965, Madrid 1966.

— *La industria en la España cantábrica*. Bilbao, Moretón 1968, 192 págs.

— *Las ciudades de Guipúzcoa y Vizcaya*, Durango, Zugaza 1977, 188 págs. (en colaboración con A. Precado).

— *Análisis geográfico del Área Metropolitana de Bilbao*, «Bol. de la Real Sociedad Geográfica», Madrid 1976.

FONT, J. M.ª; JIMÉNEZ, M. y MARTÍN, A.: *La ciudad capital de Guipúzcoa y su periferia*, en «Futuro urbanístico de la Comarca de San Sebastián». Publ. del Colegio Oficial de Arquitectos Vasco-Navarro, págs. 47-148. San Sebastián.

GARCÍA CRESPO, M.; VELASCO, R. y MENDIZÁBAL, A.: *La economía vasca durante el franquismo. Crecimiento y crisis de la economía vasca 1936-1980*. Bilbao, Ed. La Gran Enciclopedia Vasca, 444 págs. 1981.

GARCÍA FERNÁNDEZ, J.: *Organización del espacio y economía rural en la España atlántica*, Madrid, siglo XXI, págs. 55-73.

GARCÍA MANRIQUE, E.: *Eibar. Inmigración y desarrollo urbano e industrial*, Instituto J.S. Elcano, Zaragoza 1961.

GORDEJUELA, L.: *Geografía urbana de San Sebastián*, Zaragoza, Instituto de Estudios Pirenaicos y Departamento de Geografía Aplicada del Instituto Elcano, 1955, 159 págs.

HAZERA, J.: *La région de Bilbao et son arrière-pays. Etude géomorphologique*, Real Sociedad de Amigos del País, San Sebastián, Munibe 1968, 358 págs.

IBERPLAN, V.V.A.A.: *Situación y perspectivas del País Vasco, Navarra y Rioja*, Madrid, C.E.C.A. 1973, varios volúmenes.

JUARISTI, M.ª: *Caracteres geográficos del País Vasco. Introducción geográfica a la Historia de Euskal-Herria*, Ediciones vascas, Bilbao 1980.

LEFEBVRE, TH.: *Les modes de vie dans les Pyrénées Atlantiques orientales*, París, Colin 1931, 777 págs.

PRECEDO, A.: *Bilbao y el bajo Nervión, un espacio metropolitano*, Bilbao, Junta de Cultura de Vizcaya, 198 págs. 1977.

— *División comarcal de las Provincias Vascongadas*, Salvat, T. VI, págs. 200, 242, 248-265, 273-289, 292-298 y T. VII, págs. 2-10, Pamplona, años 1974 y 1975.

— *Vitoria. Medida del cambio funcional a través del uso del suelo*, V Coloquio de Geografía, págs. 445-457. Granada 1977.

RÍOS, J.M.: *Bosquejo geológico del País Vasco-Cántabro*, Pirineos X, págs. 7-32. Zaragoza 1954.

SANTANA, R.: *Geomorphologie des bassins de la Bidassoa et de l'Urumea*, Universidad Burdeos 1966, 164 págs.

TERÁN, M. DE: *País Vasco* (en «Geografía regional de España»), 1.ª edición, págs. 79-99. Barcelona 1968.

VIDAL-ABARCA, J.: *Vitoria, encrucijada de caminos*. «Vitoria, 800 años», op. cit., 19 págs.

## INTRODUCCIÓN LITERARIA LITERATURA EN LENGUA VASCA

No es de ahora el interés por las publicaciones en o sobre la lengua vasca, interés que ha tenido reflejo comercial a causa, entre otras razones, de la rareza común de las obras. No es, con todo, la literatura el

aspecto que en ellas se tuvo más en cuenta: lo que retenía la atención era el País y su historia con la lengua en primer término muy a menudo. Desde el siglo XVI tenemos autores que han dado a la luz noticias sobre textos vascos, orales y escritos: Garibay, Isasti, Oihenart, Larra-mendi, Zavala, Bonaparte y, en cierta medida, el mismo W. von Humboldt. Repetidas veces se ha señalado el interés que ofrece, como introductor de una nueva época, que es en el fondo la nuestra, el libro de Francisque-Michel, *Le Pays Basque, sa population, sa langue, ses moeurs, sa littérature et sa musique*, París, Didot, 1857. Hay reimpresión de Elkar, 1981.

Como repertorios bibliográficos generales merecen citarse dos obras, una clásica y otra actual, destinada a ser continuada de manera permanente:

VINSON, J.: *Essai d'une bibliographie de la langue basque*, París 1891, seguido de *Complément et supplément*, 1898. Entre las reimpressiones modernas es de señalar la del Seminario «Julio de Urquijo», Diputación de Guipúzcoa, 1984, que incorpora las notas manuscritas de Urquijo.

BILBAO, J.: *Eusko Bibliographia*. San Sebastián, Auñamendi, 1976 ss.

Sin mencionar los trabajos dedicados a autores o momentos particulares, que son cada vez más numerosos, ni las obras escritas en euskara, la lista siguiente puede servir, al menos a título de iniciación.

*Literatura*, 5 vols. de la *Enciclopedia General Ilustrada del País Vasco* de la Editorial Auñamendi, San Sebastián, 1969-1981. Contiene numerosos textos vascos con traducción.

HARISTSCHELHAR, J.: «La création littéraire orale et écrite», en *Être basque*. págs. 267-309. Toulouse, Privat, 1983.

LAFITTE, P.: *Le Basque et la littérature d'expression basque en Labourd, Basse-Navarre et Soule*. Bayona, 1941.

MICHELENA, L.: *Historia de la literatura vasca*. Madrid, Minotauro, 1960.

MUJICA, L. M.: *Historia de la literatura euskérica*. San Sebastián, L. Haranburu Editor, 1979.

SARASOLA, J.: *Historia social de la literatura vasca*, trad. de J.A. Cid (el original es de 1971). Madrid, Akal, 1976.

VILLASANTE, Fr. L.: *Historia de la literatura vasca*, 2.ª ed. Editorial Aranzazu, 1979.

LASEGABASTER, J. M.: Publicó en *Mundaiz*, 26, 1983, 34-52, «La historiografía literaria vasca: aproximación crítico-bibliográfica» que, además de estimaciones críticas, hace frecuentes referencias a hechos y obras que aquí no se han podido mencionar.

## ARTE

Dado el carácter de esta colección, se relaciona una bibliografía sistemática que, en parte, ha servido para la redacción del texto, remitiendo a tales títulos para una más amplia información o documentación. A los títulos recogidos se pueden añadir otros más y algunas obras de tipo general, así como artículos de las Revistas periódicas, de las que indicamos las más importantes del País Vasco en cuanto a contenido humanístico y, específicamente, de Arte.

### PUBLICACIONES PERIÓDICAS

*Artes Plásticas y Monumentales*. Cuadernos de Sección de Eusko-Ikaskuntza / Sociedad de Estudios Vascos. Desde 1982.

*Boletín de Estudios Históricos sobre San Sebastián*. Grupo Dr. Camino de Historia de San Sebastián. Desde 1967.

*Boletín de la «Institución Sancho el Sabio»*. Caja de Ahorros de la Ciudad de Vitoria. Desde 1957.

*Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País*. San Sebastián. Desde 1945.

*Bulletin du Musée Basque*. Bayona. Desde 1924.

*Estibaliz*. Vitoria. Desde 1943.

*Estudios de Arqueología Alavesa*. Vitoria. Desde 1966.

*Estudios de Deusto*. Bilbao. Desde 1958.

*Euskal Erriaren Alde*. Bilbao. Desde 1911.

*Kobie*. Bizkaiko Foru Ahaldundia. Bilbao. Desde 1969.

*Kultura*. Cuadernos de Cultura. Diputación Foral de Álava. Desde 1981.

*Letras de Deusto*. Bilbao. Desde 1964.

*Munibe*. San Sebastián. Desde 1949.

*Revista Internacional de Estudios Vascos*. Real Sociedad Bascongada de Amigos del País. San Sebastián. Desde 1907.

*Veleia*. Vitoria. Desde 1984.

*Yakintza*. *Revista de Cultura Vasca*. San Sebastián, 1933.

### GENERAL

AGUILO, M. P. y otros: *Bibliografía del Arte en España*, 2 vols. Madrid, 1976-1978.

ALDABALDETRECU, R.: *Torres y palacios del País Vasco*. Madrid, 1981.



- ALFARO FOURNIER, T.: *Vida de la ciudad de Vitoria*. Madrid, 1951.
- ÁLVAREZ EMPARANZA, J. M.: *Origen y evolución de la pintura vasca/Euskal pinturen sorrera eta eboluzioa*. San Sebastián, 1973.
- ÁLVAREZ OSES, J. A.: *Arquitectura popular vasca. Notas para su estudio*. «Anuario de Eusko Folklore», XII. 1967-8, págs. 169-178.
- ALLENDE SALAZAR, J.: *El arte flamenco en el País Vasco*, «RIEV», XXII.
- AMON, S.: *Cien años de pintura vasca*. «Exposición de arte vasco». Baracaldo-Bilbao, 1972.  
— *Cuarenta años de artes plásticas. Dirigismo y espejismo cultural*. «Común», III. 1979, 53-62.
- ANDRÉS ORDAX, S.: *Evolución artística*. «Historia de una ciudad. Vitoria. I. El núcleo medieval». Vitoria, 1977.
- ANGULO ÑIGUEZ, D.: *La Mitología y el arte español del Renacimiento*, Madrid, 1952.
- APRAIZ, E. DE: *Una visita a Vitoria*. Vitoria, 1964.  
— y BUESA, A.: *Problemas en la Historia del Arte en el País Vasco*. «Actas del Congreso de Estudios Vascos». Oñate, 1919.  
— *Las Artes Plásticas en el País Vasco*. «Estudios Universitarios». San Sebastián, 1949.
- ARÓSTEGUI, J.: *La pintura vasca*. «IV Centenario de la fundación de Guernica». Madrid, 1966.
- AROAL POBLADOR, J.: *Permanencias y arquitectura urbana: las ciudades vascas de la época romana a la Ilustración*. «Saioak» III, págs. 326-330. 1979.
- AROCENA, F.: *Nuestra pequeña historia*. Zarauz, 1961.
- Ars Hispaniae*. 22 vols. Ed. Plus Ultra. Marid, 1947-1977.
- ARRAZOLA ECHEVERRERÍA, M. A.: *Gipuzkoako Arte haurren adimenaren esku*, San Sebastián. 1978.  
— *Artea Euskal Herria / Historia del Arte en el País Vasco*. «Euskal herria. Historia eta Guizartea/Historia y Sociedad». Caja Laboral Popular. San Sebastián, 1985.  
— *Arte Vasco*. Dirigida por Juan Plazaola y Edorta Kortadi. Ed. Erein, San Sebastián, 1982.
- AZCÁRATE RISTORI, J. M.: *Monumentos españoles*, 3 vols., Madrid, 1954.
- AZCONA, T., TELLECHEA IDÍGORAS, J. I. y RODRÍGUEZ DE CORO, F.: «Historia de la Iglesia en el País Vasco», *Euskal Herria. Historia eta Guizartea / Historia y Sociedad*, Caja Laboral Popular, San Sebastián, págs. 337-350, 1985.
- BAESCHLIN, A.: *La arquitectura del caserío vasco*. Bilbao, 1968.
- BARRIO LOZA, J. A.: *Monumentos Nacionales de Euskadi. Tomo III. Vizcaya*. Bilbao, 1985.
- BASAS FERNÁNDEZ, M.: *Vizcaya Monumental*, San Sebastián, 1982.
- BEGOÑA Y AZCARRAGA, A.: *Arquitectura doméstica en la Llanada de Álava*. Tesis doctoral policopiada. Universidad de Valladolid, 1981.  
—, BERIAIN, M. J., y MARTÍNEZ DE SALINAS, F.: *Museo de Bellas Artes de Álava. Vitoria-Gazteiz*. Vitoria, 1985.  
—, ECHEBERRIA, P., y MARTÍNEZ DE SALINAS, F.: *Monumentos Nacionales de Euskadi. Tomo I. Alava*. Bilbao, 1985.
- BENGOECHEA, J. de: *Catálogo de Arte Moderno y Contemporáneo. Museo de Bellas Artes de Bilbao*. Bilbao, 1980.
- Bibliografía del Arte en España*. Instituto «Diego Velázquez». Madrid, 1976.
- BILBAO, J.: *Eusko Bibliographia*. Cuerpo C de «Enciclopedia General Ilustrada del País Vasco». Ed. Auñamendi. San Sebastián.
- BONET CORREA y otros: *Bibliografía de arquitectura, ingeniería y urbanismo en España (1498-1880)*. Madrid, 1980.
- BRAUN, J.: *Spaniens alte Jesuitenkirchen*. Friburgo, 1913.
- CAMIÑA, M.: *Arquitectura militar de Vizcaya*. «Boletín de la Comisión de Monumentos de Vizcaya», T. III, c. II. Bilbao, 1911.
- CARO BAROJA, J.: *Vasconiana (De Historia y Etnología)*. Madrid, 1957.
- CASTRO, C.: *Catálogo Monumental de España. Provincia de Álava*. Madrid, 1915.
- Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria*. 5 vols. Vitoria, 1967-1982.
- CEÁN BERMÚDEZ, J. A.: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, 1800.
- CONDE DE LA VIÑAZA: *Adiciones al Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas artes en España, de Juan Agustín Ceán Bermúdez*. Madrid, 1890.
- CONTRERAS, J. de (Marqués de Lozoya): *Los artífices vascongados en América*. Bilbao, 1950.
- CHAVARRI, R.: *Maestros de la pintura vasca*, Madrid, 1973.
- CHUECA GOITIA, F.: *Historia de la Arquitectura Española, I. Edad Antigua y Edad Media*. Madrid, 1965.
- DELMAS, Juan E.: *Guía histórico-descriptiva del Señorío de Vizcaya*. Ed. de la Junta de Cultura de la Diputación de Vizcaya, 1944.
- Diccionario histórico-geográfico del País Vasco*. Reed. de la publicada en 1802 por la Real Academia de la Historia. La Gran Enciclopedia Vasca. Bilbao, 1968.
- Diccionario geográfico-histórico de España, por la Real Academia de la*

- Historia. Sección I. Comprende el Reyno de Navarra, Señorío de Vizcaya, y provincias de Álava y Guipúzcoa.* 2 Tomos. Madrid. 1802.
- ECHEGARAY, C. DE: *Artistas vascos*, Bilbao, 1908.  
— *La tradición artística del Pueblo Vasco*. Bilbao, 1919.  
— *Monumentos religiosos de Guipúzcoa*. Barcelona, 1921.  
— *Monumentos civiles de Guipúzcoa*. Barcelona, 1921.
- ENCINA, J. DE LA: *Aspectos generales del Arte Vasco*. «Primer Congreso de Estudios Vascos». Bilbao, 1919.  
— *La pintura española*. México, 1951.
- ERRO LASCURAIN, F.: *Introducción a la problemática vasca: Los vascos, su cultura y su civilización*. San Sebastián, 1976 y 1977.
- FEDUCHI, L.: *La orla cantábrica. La España del horreo. Tomo 2. Arquitectura popular española*. Madrid, 1975.
- FERNÁNDEZ DURO, C.: *Correspondencia epistolar de don José de Vargas y Ponce y otras materias de arte. Colegiada por...* Real Academia de San Fernando. Madrid, 1900.
- FERNÁNDEZ MEDRANO, D.: *El Museo actual*. «Guía del Museo Provincial de Arqueología de Álava», págs. 9-12. Vitoria, 1978.
- FLORES, C.: *Arquitectura popular vasca*. «Arquitectura popular española», II. Madrid, 1973.  
— *Arquitectura popular española*, II. Bilbao, 1979.
- FLORES-KAPEROTXIPI, M.: *Pintores vascos y no vascos*. Buenos Aires, 1947.
- GALLEGO, A.: *Historia del grabado en España*. Madrid, 1979.
- GARCÍA MELERO, J. F.: *Bibliografía de la pintura española*. Madrid, 1978.
- GARMENDIA, J.: *Gremios, oficios y Cofradías en el País Vasco*. San Sebastián, 1979.
- GAYA NUÑO, J. A.: *La arquitectura española en sus monumentos desaparecidos*. Madrid, 1961.  
— *Historia y guía de los museos de España*. Madrid, 1968.
- GONZÁLEZ ECHEGARAY, M. C.: *Artistas montañeses en Vizcaya y Álava*. «Estudios Vizcaínos» N.º 3. Bilbao, 1971.
- GRANDE, M.: *El Museo Histórico de Vizcaya*. Bilbao, 1978.
- GUASCH, A. M.: *Arte, etnia, cultura. Entorno en Euzkadi*. «Guadalimar», III, n.º 25. Oct. págs. 65-76. 1977.
- Historia del Arte Hispánico*. 6. vols. Ed. Alhambra. Madrid, 1978-1981.
- IRIZAR, J.: *Las casas vascas*. Bilbao, 1980.
- KORTADI OLANO, E.: *Artegintza, Artista, Gizartea*. «Espiralean gogoe-taka». Bilbao, 1974.
- *Eusko Ikaskuntza eta artea*. «Sociedad de Estudios vascos. Asamblea general (1978)». San Sebastián, 1979, págs. 27-32.  
— *Monumentos Nacionales de Euskadi*. Tomo II. Guipúzcoa. Bilbao, 1985.
- LABAYRU, E.: *Historia general del Señorío de Vizcaya*. Bilbao, 1967-1972.
- LAFOND, P.: *Sculpteurs basques en Espagne*. «Revista Internacional de Estudios vascos», IV.
- LASA, Fray J. I.: *Tejiendo historia*. San Sebastián, 1977.
- LECUONA, M.: *Guipúzcoa. El arte*. San Sebastián, 1968.
- LEKUONA, M.: *Idaz-lan guztiak*. Vitoria, 1978.
- LINAZASORO, I.: *Permanencias y arquitecturas urbanas. Las ciudades vascas de la época romana a la Ilustración*. Barcelona, 1978.
- LIZARRALDE, J. A.: *Andra Mari. Reseña histórica del culto a la Virgen Santísima en la provincia de Vizcaya*. Bilbao, 1934.
- LÓPEZ DE GUEREÑU, G.: *Virgenes alavesas*. Revista «Estíbaliz». 1956-1964.  
— *Álava. Solar de Arte y de Fe*. Vitoria, 1962.  
— *Andra Mari en Álava. Iconografía Mariana de la Diócesis de Vitoria*. Vitoria, 1982.
- LÓPEZ DE VALLADO, F.: *Arqueología en «Geografía General del País Vasconavarro»*, dirigida por Francisco Carreras y Candi, Barcelona, s/f.  
— *Arqueología Monumental Cristiana en el País Vasco*. Bilbao, 1920.
- LLAGUNO Y AMIROLA, E.: *Noticias de los Arquitectos y Arquitectura de España, desde su restauración*. Madrid, 1829.
- MADARIAGA, L.: *Pintores vascos*. Col. Auñamendi.
- MANSO DE ZUÑIGA, G.: *El Museo de San Telmo*, San Sebastián, 1976.
- MAÑARICUA Y NUERE, A. E.: *Introducción del Cristianismo en el País Vasco, Eskal Herria. Historia eta Guizartea. Historia y Sociedad*. Caja Laboral Popular, págs. 332-336. San Sebastián, 1985.
- MAÑUECO FRANCO, A. y SAGARNA, I. M.: *Vitoria en 1850*. Vitoria, 1945.
- MARQUÉS DE SEOANE: *Correspondencia epistolar entre D. José Vargas Ponce y D. Juan Agustín Ceán Bermúdez*. «Boletín de la Real Academia de la Historia». T. XLVII, Madrid, 1905.  
— *Arquitectos y Arquitectura en Guipúzcoa*. «Euskalerrriaren Alde», XXIX.
- MARRODAN, M. A.: *La escultura vasca. Primer estudio de más de un millar de esculturas vascas, varias de las cuales figuran a la cabeza de la plástica mundial de todos los tiempos*. La Gran Enciclopedia Vasca. Bilbao, 1980.
- MARTÍN DE RETANA, J. M.: *Pintores y escultores vascos de ayer, hoy y mañana*. Bilbao, 1973.

MERINO URRUTIA, J. B.: *Artistas vascos en La Rioja*. Bilbao, 1976.

MORENO, M. M.: «Euskal Herriko etxebizitza / La vivienda de Euskal Herria», *Euskal Herria. Historia eta Gizartea / Historia y Sociedad*, Caja Laboral Popular, págs. 118-127. San Sebastián, 1985.

MUGURUZA, P. DE: *Servicios del País Vasco a la Arquitectura nacional*. Madrid, 1942.

MUÑOYERRO, J. L.: *Cruces de Vizcaya*. «Revista de Vizcaya», n.º 21.

NUÑEZ DE CEPEDA, M.: *Hospitales vitorianos*. El Escorial, 1931.  
— *Monografía histórica sobre las imágenes de Ntra. Sra. la Virgen Blanca*. Vitoria, 1955.

*Oñatiko Historia eta Arte Bilduma / Inventario Artístico del Valle de Oñati*. Vitoria, 1982.

PEÑA SANTIAGO, L.: *Arte popular vasco*. San Sebastián, 1969.

— *Ermitas de Guipúzcoa*. San Sebastián, 1975.

— *Arte Popular Vasco*, Editorial Txertoa, San Sebastián, 1976.

— *Gipuzkoako oroitarriak*, San Sebastián, 1977.

*Pintores y escultores vascos e ayer, hoy y mañana*. 23 vols. Ed. La Gran Enciclopedia Vasca.

PIRALA, A.: *España, sus monumentos y artes, su naturaleza e Historia. Provincias Vascongadas*. Barcelona, 1885.

PLAZAOLA, J.: *Introducción*. «Arte Vasco». San Sebastián, 1982.

PONZ, A.: *Viage fuera de España*. Madrid.

PORTILLA, M. J.: *Álava*. Vitoria, 1968.

— *Álava artística y monumental*. «Diccionario enciclopédico Vasco», vol. I. Ed. Auñamendi. San Sebastián, 1970.

— *El patrimonio artístico religioso en Álava*. «I Semana de Estudios de Historia Eclesiástica del País Vasco. Homenaje a J. M. de Barandiarán y M. de Lecuona». págs. 275-285. Vitoria, 1981.

POST, Ch. R.: *A History of Spanish Painting*. 14 vols. Cambridge, Mass., 1930-1966.

QUADRA SALCEDO, F.: *Arquitectos vascos de internacional prestigio*. Bilbao, 1972.

RODRÍGUEZ HERRERO, A.: *Datos para la Historia del Arte en Vizcaya*. «Estudios Vizcaínos» N.º 3. Bilbao, 1971.

RUIZ DE LARRINAGA, Fr. J.: *La tradición artística de la provincia franciscana de Cantabria*. «Homenaje a Carmelo Echeagaray». San Sebastián, 1928.

SCHUBERT, O.: *Geschichte des Barock in Sapnien*. Esslingen, 1908 (trad. esp. de 1924).

*Summa Artis*. 25 vols. Ed. Espasa Calpe.

VAL VALDIVIESO, M.ª I. DEL: *El marco urbano vizcaíno al finalizar la Edad Media*. BSAA, T. L. Valladolid, 1984.

VALLE, T. DEL: *El arte vasco desde una perspectiva antropológica*. «Artes plásticas y monumentales», 3. Eusko-Ikaskuntza/Sociedad de Estudios Vascos. San Sebastián, 1985.

VAZQUEZ, P. DE: *Monumentos artísticos de Vizcaya*. «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones». Madrid, 1908.

— *Monumentos vizcaínos*. «Boletín de la Comisión de Monumentos de Vizcaya» T. I. c. I.

VÁZQUEZ DE PARGA, L., LACARRA, J. M., y URÍA RIU, J.: *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela*. Madrid, 1948-1949.

YBARRA Y BERGE, J. DE, y GARMENDIA, P. DE: *Torres de Vizcaya*. Bilbao, 1941.

— *Catálogo de monumentos de Vizcaya*, Bilbao, 1958.

YRIZAR, J.: *Las Casas Vascas, torres, palacios, caseríos, chalets, mobiliarios*. San Sebastián, 1929.

— *Las Casas vascas*. Bilbao, 1980.

ZAMORA, F. y PONCE DE LEÓN, E.: *Bibliografía de Arquitectura (1526-1850)*. Madrid, 1947.

## MONUMENTOS Y POBLACIONES

ABAIGAR, E.: *El Convento de la Encarnación de Bilbao*. Publicaciones de la Junta de Cultura de Vizcaya. Bilbao, 1971.

ALUSTIZA, I.: *Olaberria*. San Sebastián, 1975.

AMUATEGUI, T.: *Urnieta*. San Sebastián, 1976.

ANASAGASTI, P. DE: *Aranzazu*. Bilbao, 1957.

ANDRÉS ORDAX, S. et al.: *Historia de una ciudad. Vitoria. I. El núcleo medieval*. Vitoria, 1977.

ARMENTIA MITARTE, F.: *Labastida. Biografía de un pueblo de la Rioja Alavesa*. Vitoria, 1969.

ARRAZOLA ECHEVARRÍA, M. A.: *Oñate*. San Sebastián, 1973.

— *Iglesia de San Vicente, San Sebastián*. San Sebastián, 1973.

— *Fuenterrabía*. San Sebastián, 1974.

— *Fuenterrabía (Breve Historia de una ciudad)*. San Sebastián, 1974.

— *Parroquia de San Vicente de San Sebastián*. San Sebastián, 1975.

ASTIAZARAIN, M. I.: *Iglesia parroquial de Pasajes de San Pedro*. «Boletín de Estudios Históricos». 10. San Sebastián, 1976.

AUZMENDI AGUIRRE, J. M.: *Historia del pueblo de Lezcano*. San Sebastián, 1970.

BERGARECHE, D.: *Apuntes históricos de Salinas de Léniz y del Santuario de la Virgen de Dorleta (Guipúzcoa)*. Vitoria, 1954.

- BUSCA ISUSI, J. M.: *Zumárraga*. San Sebastián, 1970.
- CEREZAL, M.: *Iglesia de Santa María de Portugalete*. «Homenaje a Carmelo Echegaray». San Sebastián, 1928.
- CIRIQUIAIN GAIZTARRO, M.: *Monografía histórica de la Muy Noble y Leal Vila y Puerto de Portugalete*. Bilbao, 1942.
- CORMENZANA LIZARRIBAR, I.: *El arte de la Basílica de Santa María del Coro en San Sebastián*. «Boletín de Estudios Históricos sobre San Sebastián». N.º 9. San Sebastián, 1975.
- CORTÁZAR Y MACHIMBARRENA, A.: *Monografía de la iglesia parroquial de Santa María, de la ciudad de San Sebastián*. San Sebastián, 1974.
- CUADRA ECHAIDE, P. DE: *Parroquia de San Ignacio de Loyola, San Sebastián*. San Sebastián, 1974.
- DELMAS, J. E.: *La iglesia de San Nicolás, su pasado y su presente*. Bilbao, 1881.
- ECHART URANGA, J. M.: *Fuenterrabía*. San Sebastián, 1970.
- ECHEGARAY, C. DE: *La iglesia de Santa María de Lequeitio*. «Boletín de la Comisión de Monumentos de Vizcaya», T. II, c. III. — y MUGICA, S.: *Villafranca de Guipúzcoa*. Irún, 1908.
- ECHEVARRÍA, F. J. DE, y ABASOLO, F. DE: *Descripción artístico-religiosa e histórica del grandioso edificio de San Ignacio de Loyola*. Tolosa, 1851.
- ECHEVARRÍA, S. F. DE: *Historia de Nuestra Señora de Begoña*. Tolosa, 1982.
- EGUILLOR, J. R.: *El Santuario de San Ignacio de Loyola (Síntesis histórica)*. «Boletín de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País». Año XXXIX. Cuad. 1.º y 2.º. San Sebastián, 1983.
- ELEJALDE, F. y ERENCHUN, J.: *Elgoibar*. San Sebastián, 1970. — *Alegría de Oria. Amézqueta. Ugarte. Alzo. Bedayo*. San Sebastián, 1975.
- ELEUTERIO DE LA INMACULADA: *Historia del Santuario de Nuestra Señora de Angosto y del Valle de Gobe de la M. N. y M. L. Provincia de Álava*. San Sebastián, 1942.
- ELÍAS ODRIÓZOLA, I.: *Azpeitia y sus hombres*. San Sebastián, 1970.
- ENCISO VIANA, E.: *Laguardia en el siglo XVI*. Vitoria, 1959.
- ERENCHUN, E.: *Arrona. Aizarna. Oiquina. Aizarnazabal. Iraeta. San Miguel de Artadi*. San Sebastián, 1975.
- ESCARZAGA, E. DE: *Historia alavesa. La villa de Arciniega*. Bilbao, 1931.
- FORT, R.: *Curiosidades sobre la iglesia parroquial de Irún*. «Bidasoa», 463.
- GARCÍA, R.: *Noticia histórico descriptiva del Colegio de Loyola*. Madrid, 1866.
- GONZÁLEZ ECHEGARAY, C.: *La colegiata de Cenarruza*. Bilbao, 1975.
- GONZÁLEZ OREJAS, R.: *San Vicente Mártir, de Abando*. Bilbao, 1977.
- GOÑI GALARRAGA, J. M.: *Historia de Rentería*. San Sebastián, 1969.
- GRANDES, F.: *Cosas de Salvatierra*. Vitoria, 1939.
- GUTIÉRREZ BILBAO, J.: *Historia de Munguía*, Bilbao, 1933.
- HORNEDO, R. M. DE: *La Basílica de Loyola*. «Miscelánea Comillas». Vol. XXV. Comillas, 1956.
- IBARRONDO, J. M.: *Los antecedentes del Museo Arqueológico Provincial, «Guía del Museo Arqueológico Provincial de Álava»*, págs. 5-8. Vitoria, 1978.
- INSAUSTI, S. DE: *Datos documentales acerca de las Bellas Artes (Arquitectura, Escultura, Pintura, etc.) en Tolosa*. Libro-Homenaje a Tolosa. Tolosa, 1956. — *Villabona-Amasa*. San Sebastián, 1970.
- IPARRAGUIRRE, I.: *Cegama. Ceráin, Mutiloa. Idiazábal. Ormaiztegui*. San Sebastián, 1975.
- IRIARTE, J.: *La canción de Loyola*. San Sebastián, 1965.
- ITURRATE, J.: *El Santuario de la Virgen de la Encina. Arceniega (Álava)*. Vitoria, 1980.
- KLEISER, L. M.: *La Villa de Villagrama de Zumaya*. Madrid, 1923.
- LARUMBE, O.: *Nuestra Señora de Iciar*. San Sebastián, 1928.
- LARREA ELUSTIZA, J.: *Breve monografía de Vergara*. San Sebastián, 1970.
- LASA, J. I.: *Legazpia*. San Sebastián, 1970. — *Urrestilla. Machinventa. Beizama. Nuarbe. Aratz-Erreka*. San Sebastián, 1975.
- LASTERRA, C. DE: *Museo de Bellas Artes de Bilbao. Catálogo descriptivo. Sección de Arte Antiguo*. Bilbao, 1969.
- LECUONA, M. DE: *La iglesia parroquial de Andoain — Del Oyarzun Antiguo*. San Sebastián, 1959. — *La parroquia de San Pedro de Lasarte*. San Sebastián, 1971.
- LETONA ARRIETA, J. y LEIBAR GURIDI, J.: *Mondragón*. San Sebastián, 1970. — y LEIBAR GURIDI, J.: *Valle de Léniz*. San Sebastián, 1975.
- LINAZASORO, I.: *Villarreal de Uretxua*. San Sebastián, 1975. — *Historia y Guía de Tolosa*. San Sebastián, 1980.

- Zumárraga. *El templo parroquial de Andra Mari de la Asunción*. Zumárraga, 1980.
- LIZARRALDE, P. A. DE: *Historia de la Virgen y del Santuario de Aránzazu*. Oñate, 1950.
- LIZARRALDE, J. A.: *La Universidad de Oñate*, Tolosa, 1930.  
— *Historia del convento de la Purísima Concepción de Azpeitia*.
- LÓPEZ DE GUERENU, G.: *Dos noticias para una monografía de la Parroquia de San Vicente de Vitoria. Sus vicisitudes guerreras y su torre*. «Boletín de la Real Sociedad vascongada de Amigos del País», XIV, c. 4.º San Sebastián, 1958, págs. 531-538.  
— *Templos alaveses: iglesia parroquial de Apellániz*. «Boletín de la Institución Sancho el Sabio». T. VI. Vitoria, 1962.
- LOSADA, R.: *Historia urbanística de Bilbao*. Bilbao, 1981.
- MADARIA, J. R. DE: *La ciudad de Orduña*. Bilbao, 1981.
- MANSO DE ZUÑIGA Y CHURRUCA, G.: *Historia del Monasterio de San Telmo*, San Sebastián, 1943.  
— *Historia del Monasterio de San Telmo*, San Sebastián, 1951.
- MAÑARICUA, A. DE: *Santa María de Begoña*. Bilbao, 1950.  
— *Santa María de Begoña*. Bilbao, 1975.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: *La ermita de San José en Azcoitia*. «Goya. Revista de Arte», n.º 127. Madrid, 1975.
- MARTÍNEZ DE MARIGORTA, J.: *Las dos catedrales de Vitoria*. Vitoria, 1969.
- MARTÍNEZ VÁZQUEZ, F.: *Reseña histórica y Catálogo monumental del Monasterio de Quejana*. Vitoria, 1975.
- MENDOZA, FR. F. DE: *El convento de dominicos de San Telmo, de San Sebastián*, «Euskalerriaren Alde», 1911 y 1912.
- MEXIA CARRILLO, F.: *El Castillo de Santa Cruz de la Mota y las Murallas de la Plaza de San Sebastián*. San Sebastián, 1979.
- MUGARTEGUI, J. J. DE: *La villa de Marquina*. Bilbao, 1927.
- MÚGICA, G. DE: *Eibar*. Zarauz, 1956.
- MORUGARREN, L.: *Iglesia de Santa María, San Sebastián*. San Sebastián, 1972.  
— *Basilica de Santa María, San Sebastián. Su Historia, Arte y vida*. San Sebastián, 1973.  
— *Catedral de El Buen Pastor, San Sebastián*. San Sebastián, 1975.  
— *Lasarte*. San Sebastián, 1975.  
— *Anzuola, Uzárraga y Elosúa*. San Sebastián, 1975.  
— *Usúrbil*. San Sebastián, 1975.
- OCAMICA, I.: *Lequeitio: fachada de la Casa Consistorial*. «Vida Vasca», LV, 1978.
- ODRIOZOLA, I. E.: *Apuntes históricos de Albiztur, Bidegoyan, Régil, Santa Marina, Urquizu*. San Sebastián, 1975.
- PAGADIGORRIA, S. DE: *La villa de Elorrio*. Bilbao, 1979.
- PASTOR Y RODRÍGUEZ, J. DE: *Historia de la imagen y santuario de Nuestra Señora de Aránzazu*. Madrid, 1880.
- PÉREZ ARREGUI, J. M.: *Santuario de Loyola*. Pamplona, 1959.
- PÉREZ DE ARRILUCEA, D.: *La torre de Alegría está pagada... Estampas de Alegría de Dulanci*. Madrid, 1953.
- PORTILLA, M. J.: *Quejana, solar de los Ayala*. Vitoria, 1983.
- PRESTAMERO, L. DE: *Guía de Forasteros en Vitoria por lo respectivo a las tres bellas artes de Pintura, Esxcultura, y Arquitectura, con otras noticias que nacen de ellas*. Vitoria, 1792.
- RAMÍREZ ARELLANO, R.: *Descripción de Santa María de Portugalete*. «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones». T. IV. Madrid, 1898.
- RUIZ DE LOIZAGA, S.: *Las ermitas del Arciprestazgo de Valdegovia (Alava) en el año 1855*. «Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País», XXV. págs. 294-301. 1979.
- SESMERO, F.: *La Casa de Juntas de Guernica*. Bilbao, 1975.
- SILVAN, L.: *Lezo*. San Sebastián, 1970.  
— *Arriarán, Ichaso, Ezquioga, Gabiria, Olaberria, Gudugarreta, Asigarreta, Garín*. San Sebastián, 1975.
- SUQUÍA, J. M.: *Alzaga, Arama, Gainza, Isasondo, Legorreta*. San Sebastián, 1975.
- TORMO Y MONZÓ, E.: *Recuerdos de un viaje a Lequeitio*. «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones». Madrid, 1910.
- URANGA ARREGUI, J. M.: *Mondragón, Trayectoria y Anecdotario*. San Sebastián, 1970.
- URANZU, L. DE: *Lo que el río vio. Biografía del río Bidasoa*. San Sebastián, 1955.
- URCOLA, F.: *Monumentos de San Sebastián. Iglesia de San Telmo*. San Sebastián, 1926.
- URIA, J. I. DE, ELÍAS ODRIOSOLA, I., ETXEBERRIA, L., y URCOLA ANSOLA, M.: *Casa-Torre de Emparan, Azpeitia*, San Sebastián, 1977.
- URIARTE, C. DE: *Estudio de Santa María de Guernica, sus altares e imágenes*. Bilbao, 1976.
- USABIAGA, H.: *Asteasu*. San Sebastián, 1974.
- USTOA, D.: *Historia del Santuario de Ntra. Sra. de Escolumbe (Patrona de Cuartango)*. Vitoria, 1937.

VAL, V. DE: *La parroquia de San Pedro Apóstol*. Vitoria, 1951.

VÁZQUEZ, P. DE: *Iglesia antigua de Santa María de Galdácano*. «Boletín de la Comisión de Monumentos de Vizcaya». T. c. I.

— *De Re Archaeologica: una excursión a Elorrio*. «Boletín de la Comisión de Monumentos de Vizcaya». T. I, c. IV.

— *Relieves de Plencia*. «Boletín de la Comisión de Monumentos de Vizcaya». T. IV, c. I.

— *Una excursión de Orduña*. «Boletín de la Comisión de Monumentos de Vizcaya». T. I, c. I.

YBARRA Y BERGE, J.: *La Basílica de Santiago*. Bilbao.

YBARRA, F. DE: *La Casa de Juntas de Avelaneda y Las Encartaciones*. Bilbao, 1968.

YRIZAR, J.: *El Real Seminario de Vergara*. «Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País». San Sebastián, 1945.

ZAVALA, F. DE y GARMENDIA LARRAÑAGA, J.: *Monografía histórica de la villa de Tolosa*. San Sebastián, 1969.

ZUMALDE, I.: *Las ermitas de Oñate*. «Aránzazu», 1953.

— *Vergara*. San Sebastián, 1970.

## PREHISTORIA

AGORRETA, J. A., LLANOS, A., APELLANIZ, J. M., y FARIÑA, J.: *Castro de Berbeia - (Barrio-Álava)*. Memoria de Excavaciones. Campaña de 1972. «Estudios de Arqueología Alavesa», Tomo VIII. Vitoria, 1975, págs. 221-292.

—, ALBERTOS, M. L., BALDEON, A., FARIÑA, J., FERNÁNDEZ MEDRANO, D., IBARRONDO, J. M., LLANOS, A.; SAENZ DE URTURI, F., y VEGAS, J. L.: *Guía del Museo Provincial de Arqueología de Álava*, Vitoria, 1978.

ALTUNA, J.: *Gipuzkoako Prehistoria*, San Sebastián, 1979.

— *Un realismo rupestre*. «Arte Vasco». San Sebastián, 1982, págs. 17-33.

— *El primer arte abstracto*. «Arte Vasco». San Sebastián, 1982, págs. 35-37.

— *Situación actual de los estudios arqueológicos pre- y protohistóricos en el País Vasco*. «Revista Internacional de los Estudios Vascos». t. XXVIII. N.º 1, págs. 23-45. San Sebastián, 1983.

— y APELLANIZ, J. M.: *Las figuras rupestres paleolíticas de la cueva Altxerri (Guipúzcoa)*. «Munibe», San Sebastián, 1978, 1/3, págs. 1-151.

— *Las figuras rupestres de la cueva de Ekain (Deva, Guipúzcoa)*. «Munibe», San Sebastián, 1978, 1/3, págs. 1-151.

—, ARMENDARIZ, A. y MUJICA, J.: «Nuestra cultura material en la Prehistoria», *Euskal Herria. Historia eta Gizartea* Historia y Sociedad, Caja Laboral Popular, San Sebastián, 1985, págs. 138-149.

APELLANIZ, J. M.: *La caverna de Santimamiñe*, Bilbao, 1969.

— *Avance al estudio sobre el grupo de Los Husos, durante la Prehistoria con cerámica*. «Estudios de Arqueología Alavesa», tomo 6. Vitoria, 1974, págs. 67-78.

— *El Grupo de Los Husos durante la prehistoria con cerámica en el País*

Vasco. «Estudios de Arqueología Alavesa». Tomo 7. Vitoria, 1974, págs. 7-409.

— *Neolítico y Bronce en la cornisa cantábrica*. «Prehistoria de la cornisa cantábrica». Santander, 1975, págs. 201-225.

— *Ordenación del territorio, arquitectura y concepto del espacio en la población prehistórica de cavernas del País Vasco*. «El habitat en la Historia de Euskadi». Bilbao, 1981, págs. 31-49.

— *El arte prehistórico del País Vasco y sus vecinos*. Bilbao, 1982.

— y ALTUNA, J.: *Excavaciones en dólmenes de Guipúzcoa*. «Munibe», 1/4 págs. 167-184. 1966.

— y FERNÁNDEZ MEDRANO, F.: *El sepulcro de galería segmentada de La Chabola de la Hechicera (Elvillar-Álava)*. Excavación y Restauración. «Estudios de Arqueología Alavesa», Tomo 9, págs. 141-221. Vitoria, 1978.

ARANZADI, T. y BARANDIARÁN, J. M.: *Nuevos hallazgos del arte Magdaleniense en Vizcaya*. «Anuario de Eusko-Folklore». VIII, 3-6. 1927.

— y EGUREN, E.: *Exploraciones en la caverna de Santimamiñe. Memoria I. Pinturas rupestres*, Bilbao, 1925.

BALDEON, A., APELLANIZ, J. M., ALTUNA, J. y LLANOS, A.: *150 mil años de Prehistoria Vasca / Gure Herriaren Lehen Urratsak*. Vitoria, 1982.

BARANDIARÁN, J. M.: *Caballo grabado de Ermitia*. «Munibe», 3-4. San Sebastián, 1949.

— *Bolinkoba y otros yacimientos paleolíticos en la Sierra de Amboto*. «Cuadernos de Historia Primitiva», 2. págs. 72-112. 1950.

— *Excavaciones en Aizbitarte IV (Trabajos de 1960)*. «Munibe», 1961.

— *Excavaciones en Goikolau*. «Noticiero Arqueológico Hispánico».

VI, 1/3. págs. 49-59. Madrid, 1964.

— *La cueva de Altxerri y sus figuras rupestres*. «Munibe». 3/4, 1964.

— *Excavaciones Arqueológicas en Álava en 1957 y 1958. Dólmenes de Layaza (Laguardia), San Sebastián (Catadiano) y Caverna de Cobairada (Morillas)*. «Investigaciones Arqueológicas en Álava». Vitoria, 1971, págs. 91-110.

— y ALTUNA, J.: *La cueva de Ekain y sus figuras rupestres*. «Munibe» XXI, 4. 1969. págs. 329-386.

— y FERNÁNDEZ MEDRANO, D.: *Excavación del dolmen de San Martín (Laguardia-Álava)*. «Boletín de la Institución Sancho El Sabio», T. VIII, Nos. 1-2. Vitoria, 1964, págs. 41-66.

—, FERNÁNDEZ MEDRANO, D., y APELLANIZ, J. M.: *Excavación del dolmen de El Sotillo (Laguardia-Álava)*. «Boletín de la Institución Sancho El Sabio», VIII, Nos. 1-2. págs. 29-39. Vitoria, 1964.

BARANDIARÁN MAESTU, I.: *Arte Paleolítico en las provincias vascongadas*. «IV Symposium de Prehistoria Peninsular», págs. 33-79. (1965) 1966.

— *Sobre la tipología del arte rupestre paleolítico*. «Estudios de Arqueología Alavesa». Tomo I. págs. 63-104. Vitoria, 1966.

— *Hueso con grabados paleolíticos en Torre (Oyarzun, Guipúzcoa)*. «Munibe», 1, págs. 37-69. 1970.

— *Arte mueble del paleolítico cantábrico*. «Monografías Arqueológicas, IV. Zaragoza, 1973.

— *Representaciones de caballos en la cueva de Ekain*. «Estudios de Arqueología Alavesa». Tomo 6. págs. 47-56. Vitoria, 1974.

— *El arte mobiliario cantábrico*. «La Prehistoria en la cornisa cantábrica». Institución Cultural de Cantabria. págs. 123-174. Santander, 1975.

- BARRIO, L. DE: *Nuevos monumentos megalíticos en Guipúzcoa*. «Munibe», págs. 257-273. San Sebastián, 1979.  
— y UGALDE, T.: *Nuevos monumentos megalíticos en Guipúzcoa*. «Munibe», págs. 343-371. San Sebastián, 1980.
- BARRIO OLASO, B. DEL, y GARCÍA RETES, E.: *Una estela discoidea en las cercanías de Iruña (Álava)*. «Estudios de Arqueología Alavesa». Tomo 10. Vitoria, 1981.
- BELTRÁN, A.: *Avance al estudio de la cronología del arte parietal de la cueva de Altxerri (Guipúzcoa)*. «IV Symposium de Prehistoria Peninsular», págs. 81-91. 1966.  
— *La cueva de Altxerri y sus grabados y pinturas rupestres: aportación al problema del arte parietal solutrense*. «Actes du VII Congrès International de Sciences Pre et Prohistoriques». Praga, 1970.  
— *Los grabados de las cuevas de Venta de Laperra y sus problemas*. «Munibe» 2/3. págs. 387-398. 1971.
- BLOT, J.: *Le tumulus-cronlech de Pittare*. «Munibe», 4, págs. 181-188. 1978.
- CASADO LÓPEZ, P.: *Tipología de los «signos» en el arte parietal de la Península Ibérica*. «XII Congreso Nacional de Arqueología» (Jaén, 1971). Zaragoza, 1973.  
— *Los signos en el arte parietal*. Zaragoza, 1977.
- CIPRES, A., GALILEA, F., y LÓPEZ, L.: *Dólmenes y túmulos de las sierras de Guibijo y Badaya. Planteamiento para su estudio a la vista de los últimos descubrimientos*. «Estudios de Arqueología Alavesa», Tomo 9. Vitoria, 1978, págs. 65-125.
- CORCHON, S.: *El tema de los trazos pareados en el arte mueble del Solutrense cantábrico*. «Zephirus», XXV, págs. 197-207. 1974.
- CHOLLOT-VARAGNAC, M.: *Les origines du graphisme symbolique. Essai d'analyse des écritures primitives en Préhistoire*. París, 1980.
- GOICOECHEA, N.: *La cueva de Santimamiñe*. Bilbao, 1967.
- GRANDE, M.: *Las pinturas prehistóricas de la cueva de Arenaza (Galdames)*. «Vizcaya», 1972.
- GRUPO ESPELEOLÓGICO VIZCAÍNO: *Breve Monografía sobre cuevas del Valle de Carranza*. «Kobie». 8. págs. 17-50. 1978.
- JORDÁ CERDÁ, F.: *Sobre técnicas, temas y etapas del arte Paleolítico de la región cantábrica*. «Zephirus». XV. Salamanca, 1964, págs. 5-26.  
— *Notas sobre técnicas y cronología del arte rupestre paleolítico de España*. «Speleon», VI-3, 1965.  
— *Los estilos en el arte parietal del Magdaleniense cantábrico*. «Curso de arte rupestre paleolítico». págs. 79-130, 1978.  
— *Arte de la Edad de Piedra*. «Historia del Arte Hispánico. I. La antigüedad. 1», págs. 1-198. Madrid, 1978.  
— *Las figuras rupestres de la cueva de Ekain (1978)*. «Zephirus». XXX-XXXI, págs. 280-282. Madrid, 1980.
- LAMING-EMPERAIRE, A.: *La signification de la art rupestre paleolitique. Méthode et applications*. París, 1962.
- LEROI-GOURHAN, A.: *Iconographie et interpretation*. «Symposium International sur les Religions de la Préhistoire», págs. 49-55. Valcamonica, 1972. Capo di Monte, 1975.
- LLANOS Y ORTIZ DE LANDALUCE, A.: *Algunas consideraciones sobre la cavidad de Solacueva y sus pinturas rupestres (Jócano-Álava)*. «Munibe», 1. págs. 45-64. 1961.  
— *Las pinturas rupestres esquemáticas de la provincia de Álava*. «Estudios del Grupo Espeleológico Alavés. 1962-1963», Vitoria, 1964.  
— *Avance al estudio de la Edad del Hierro en Álava*. «Crónica del X C.N.A.». Zaragoza, 1969.  
— *Resumen tipológico del arte esquemático en el país vasco-navarro*. «Estudios de Arqueología Alavesa», Tomo 5, págs. 81-98. Vitoria, 1972.  
— *Cerámica excisa en Álava y provincias limítrofes*. «Estudios de Arqueología Alavesa». Tomo 5. Págs. 81-98. Vitoria, 1972.  
— *Urbanismo y arquitectura en poblados alaveses de la Edad del Hierro*. «Estudios de Arqueología Alavesa», tomo 6, págs. 101-146. Vitoria, 1974.  
— *Un ejemplo de habitat prerromano en el Alto Ebro. El poblado de «La Hoya» (Laguardia-Álava)*. «Symposium de Ciudades Augusteas». II, págs. 15-22. Zaragoza, 1976.  
— *Avance a un planteamiento sobre el arte rupestre esquemático-abstracto en el N. de España*. «Actas del XIV Congreso Nacional de Arqueología», págs. 645-648. Zaragoza, 1977.  
— *Los primeros metalúrgicos. Las invasiones indoeuropeas. Los asentamientos indoeuropeos. El desarrollo de la Edad del Hierro. Expansión de pueblos de la Meseta. Pinturas rupestres. Necrópolis de hoyos de incineración*. «Guía del Museo provincial de Arqueología», págs. 34-55. Vitoria, 1978.  
— *La Hoya, un poblado del primer milenio antes de Cristo*. Vitoria, 1983.
- MALUQUER DE MOTES, J.: *Dos piezas interesantes del yacimiento alavés de Kutzamendi (Olárizu-Álava)*. «Homenaje a Mendizábal», págs. 297-302. Vitoria, 1956.  
— *Las comunidades prehistóricas alavesas y sus problemas*. «Investigaciones Arqueológicas en Álava», págs. 13-24. Vitoria, 1971.  
— *En torno a la cultura megalítica de la Rioja alavesa*. «Estudios de Arqueología Alavesa», tomo 6, págs. 83-90. Vitoria, 1974.
- MURGA, F.: *Hallazgos arqueológicos en el Gorbea vizcaíno: cueva sepulcral de Aspekat U, cueva de Montasabideko Axpea y túmulo de Egalezaburu, Orozco (Vizcaya)*. «Kobie», IX, págs. 201-207. 1979.
- NIETO GALLO, G.: *Cajas de barro célticas con decoración excisa*. «Homenaje al Prof. Mergelina». Madrid, 1963.
- NOLTE Y ARAMBURU, E.: *Las figuras esquemáticas y naturalistas de la cueva prehistórica de Goikolau Berriatua (Vizcaya)*. «Pyrenaica», 1978.
- PALOL SALELLAS, P. DE: *Álava y la Meseta superior durante el Bronce final y primer Hierro*. «Estudios de Arqueología Alavesa», tomo 6, págs. 91-100. Vitoria, 1974.

SAENZ DE URTURI, F.: *Punta de lanza damasquinada en plata, de Carasta (Álava)*. «Estudios de Arqueología Alavesa», Tomo 9, págs. 273-280. Vitoria, 1978.

SARACHAGA, J.: *Hallazgo de dólmenes prehistóricos en el monte Oiz (Bérriz, Vizcaya)*. «Kobie», VII, págs. 69-73. 1977.  
— *Descubrimiento de un dolmen en el monte Sabigain. Abadiano (Vizcaya)*. «Kobie», IX, págs. 197-200. 1979.

VEGAS, J. I.: *Hacia una economía de producción Cultura de las Cuevas. Los Husos. Edad del Bronce. Dólmenes de montaña. Dólmenes de valle. Cuevas sepulcrales*. «Guía del Museo Arqueológico Provincial de Álava», págs. 18-33. Vitoria, 1978.  
— *El túmulo-dolmen de Kurtzebide en Letona. Memoria de excavación*. «Estudios de Arqueología Alavesa», 10, págs. 19-66. Vitoria, 1981.  
— *Dólmenes en Álava. Guía para su visita*. Vitoria, 1983.

VILLAR, J. M.: *Arte paleolítico de Euskal-Herria*. «Historia General del País Vasco» I, págs. 229-297. Bilbao, 1980.

## ROMANO

ABASOLO ÁLVAREZ, J. A.: *Un hallazgo monetario en Herrán, entre las provincias de Burgos y Álava*. «Estudios de Arqueología Alavesa», Tomo 6, págs. 259-260.

— y ELORZA, J. C.: *Nuevos teónimos de época romana en el País Vasco-Navarro*. «Estudios de Arqueología Alavesa». Tomo 6, págs. 247-258. Vitoria, 1974.

— y LOZA LENGARÁN, L. R., y SAENZ DE BURUAGA BLÁZQUEZ, J. A.: *Columna miliaria de Errekaleor (Vitoria-Alava)*. «Estudios de Arqueología Alavesa», Tomo 11, págs. 427-439. Vitoria, 1983.

ACUÑA, P. y ELORZA, J. C.: *Notas sobre cerámica romana en la provincia de Álava*. «Estudios de Arqueología Alavesa». Tomo 6, págs. 159-171. Vitoria, 1974.

AGORRETA, J. A.: *Iruña (Álava)*. «XIV Congreso Nacional de Arqueología», págs. 18-20. Zaragoza, 1977.

ALBERTOS, M. L.: *Álava prerromana y romana. Estudio lingüístico*. «Estudios de Arqueología Alavesa». Tomo 4, págs. 107-234. Vitoria, 1970.

— *Los nombres euscaros de las inscripciones hispano-romanas y un Ibarra entre los vettones*. «Estudios de Arqueología Alavesa», tomo 5, págs. 213-218, Vitoria, 1972.

— *La antroponomía en las inscripciones hispano-romanas del País Vasco. Reflejos de la onomástica de personal de época romana en los topónimos alaveses*. «II - Semana Internacional de Antropología Vasca» (1971). Bilbao, 1973, págs. 387-408.

— *La romanización del territorio provincial*. «Guía del Museo Provincial de Arqueología de Álava», págs. 56-58. Vitoria, 1978.

BALIL ILLANA, A.: *Vidrio tardorromano de Iruña*. «Estudios de Arqueología Alavesa». Tomo 6, págs. 173-181. Vitoria, 1974.

BARANDIARÁN MAESTU, I.: *Tres estelas en territorio de los vascones. «Cesaraugusta»*, Zaragoza, 1968.

— *Monedas romanas en Solacueva (Jócana-Álava)*. «Investigaciones Arqueológicas en Álava», págs. 175-202. Vitoria, 1971.

— *Guipúzcoa en la Edad Antigua: Protohistoria y romanización*. San Sebastián, 1973.

BARREIRO, B. y GARCÍA, E.: *Noticia de la estela descoidea de Iruña*. «Estudios de Arqueología Alavesa». Tomo 9. Vitoria, 1977.

BLÁZQUEZ, J. M.: *Estatuta femenina de Iruña (Álava)*. «Zephyrus». Tomo VII, págs. 234-240. Salamanca, 1956.

— *Perseo volando sobre un vidrio de Iruña (Álava)*. «Zephyrus». Tomo I, págs. 118-120. Salamanca, 1958.

— *Estela de Galdácano*. «Estudios de Arqueología Alavesa», Tomo 6, págs. 237-245. Vitoria, 1974.

CRESPO ORTIZ DE ZÁRATE, S.: *Aspectos de la Romanización de Álava: Prosopografía y Sociedad*. «Estudios de Arqueología Alavesa». Tomo 10, págs. 241-296. Vitoria, 1981.

ELORZA GUINEA, J. C.: *Ensayo topográfico de epigrafía romana alavesa*. «Estudios de Arqueología Alavesa».

Tomo 4, págs. 235-274. Vitoria, 1970.

— *Un taller de escultura romana en la divisoria de Álava y Navarra*. «Cuadernos de Estudios de la Escuela Española de Arqueología de Roma». Tomo XIII, págs. 53-87. Roma, 1969.

— *Estelas romanas en la provincia de Álava*. «Estudios de Arqueología Alavesa». Tomo 4, págs. 235-274. Vitoria, 1970.

— *Un posible centro de culto a Epona en la provincia de Álava*. «Estudios de Arqueología Alavesa». Tomo 4, págs. 275-281. Vitoria, 1970.

— *Dos nuevas estelas en Álava*. «Estudios de Arqueología Alavesa», Tomo 5, págs. 133-141. Vitoria, 1972.

— *A propósito de la muralla romana de Iruña (Álava)*. «Estudios de Arqueología Alavesa». Tomo 5, págs. 183-194. Vitoria, 1972.

— *La escultura «Thoracata» de Iruña*. «Estudios de Arqueología Alavesa». Tomo 5, págs. 195-203. Vitoria, 1972.

— *Un «oinchoe» cerámico del tipo de «El Aouja»*. «Estudios de Arqueología Alavesa». Tomo 5, págs. 205-207. Vitoria, 1972.

— *Un aplique de cinturón tardorromano, de Iruña*. «Estudios de Arqueología Alavesa». Tomo 5, págs. 209-212. Vitoria, 1972.

— *Estatuillas de bronce de la época romana en el País Vasco-Navarro*. «Archivo Español de Arqueología», 1973.

— *Religiones del País Vasco-Navarro en época romana*. «II Semana Internacional de Antropología Vasca» (1971). Bilbao, 1973, págs. 409-418.

— *Numismática antigua en la provincia de Álava*, «Estudios de Arqueología Alavesa», Tomo 6, págs. 183-218. Vitoria, 1974.

— *El puente de Mantible*. «XIV Congreso nacional de Arqueología», págs. 31-32. Zaragoza, 1977.

FARIÑA, J.: *Necrópolis de Santa Eulalia (Labastida, Álava)*. «XIV Congreso Nacional de Arqueología». págs. 33-34. Zaragoza, 1977.

GONZÁLEZ DE DURANA, F. J.: *Dos lápidas romanas en la iglesia de San Lorenzo de Zarátamo (Vizcaya)*. «Kobie», X, págs. 515-517. 1980.



- GUAZA, M. L.: *La toponimia romana en Vizcaya*. Bilbao, 1958.
- LOMAS SALMONTE, F. J.: *Excavaciones en Santa María del Juncal. Irún (Guipúzcoa)*. «Noticiario Arqueológico Hispánico», XVI. págs. 397-423. Madrid, 1971.
- LOZA LENGARAN, R.: *La incorporación al mundo romano*. «Alava en sus manos», n.º 19. Vitoria, 1983.
- LOZA LENGARAN, R.: *Restos romanos en Álava. Guía para su visita*. Vitoria, 1985.
- LLANOS Y ORTIZ DE LANDALUCE, A.: *En torno al bajorrelieve de Marquinez*. «Estudios de Arqueología Alavesa». Tomo 2. Vitoria, 1967, págs. 187-194.  
— *Restos romanos en las proximidades de Kutzemendi. (Olárizu-Álava)*. «Estudios de Arqueología Alavesa». Tomo 2. págs. 216-217. Vitoria, 1967.  
— *La Romanización de Álava. Elementos arqueológicos*. «II Semana Internacional de Antropología Vasca» (1971), págs. 308-309. Bilbao, 1973.
- MARTÍN BUENO, M. A. y MOYA VALGAÑÓN, J. G.: *El puente Mantible*. «Estudios de Arqueología Alavesa». Tomo 5. págs. 165-182. Vitoria, 1972.
- MELIDA ALINARI, J. R.: *Mosaico romano en Arroyoiz*. «Boletín de la Real Academia de la Historia», Tomo LXVI. Madrid, 1914.
- MICHELENA, L.: *Guipúzcoa en la época romana*. «Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País», T. XII. San Sebastián, 1956.
- NIETO GALLO, G.: *El yacimiento de Iruña (Álava)*. «Boletín del Seminario de Arte y Arqueología». Tomo XL-L. Valladolid, 1949.  
— *La estela de Iruña*. «Boletín del Seminario de Arte y Arqueología». Tomo XVIII. pág. 13. Valladolid, 1952.  
— *Recientes descubrimientos en el yacimiento romano de Iruña (Álava)*. «IV Congreso Internacional de Ciencias Prehistóricas y Protohistóricas». (Madrid, 1954). Zaragoza, 1956.  
— *El oppidum de Iruña*. Vitoria, 1958.
- NOLTE, E.: *Cerámica romana de Sopelana (Vizcaya)*. «Kobie», IX. 134, 1979.
- PLAZAOLA, J.: *Mil años de silencio*. «Arte vasco». págs 39-53. San Sebastián, 1982.
- RODRÍGUEZ COLMERO, A. y LÓPEZ ROJO, M.: *Nuevos miliarios de Maximino, de la vía Pisoraca-Castro Urdiales, aparecidos en Vizcaya*. «Kobie», VII. págs. 9-27. 1979.
- SAENZ DE URTUBI, F.: *Nuevos hallazgos romanos en Álava: Marcas de alfarero y monedas*. «Estudios de Arqueología Alavesa» Tomo 9. págs. 293-299.  
— *Romanización. Oppidum de Iruña. Vías de comunicación. Romanización. Villa de Cabriana. Necrópolis*. «Guía del Museo Provincial de Arqueología de Álava». Págs. 59-72. Vitoria, 1978.
- SÁNCHEZ ALBORNOZ, C.: *Vías romanas de Briviesca a Pamplona y de Briviesca a Zaragoza*, págs. 6-13. Madrid, 1917.
- TORRES, M.: *Los mosaicos descubiertos en el siglo XVIII en la villa de Cabriana (Álava)*. «Estudios de Arqueología Alavesa». Tomo 10, págs. 311-340. Vitoria, 1981.
- UGARTECHEA, J. M. de: *Notas sobre el yacimiento de Salbatierrabide (Vitoria)*. «Estudios de Arqueología Alavesa». Tomo 2. págs. 101-118. Vitoria, 1967.

## EDAD MEDIA EN GENERAL

- ANASAGASTI, P.: *Andra Mari en Guipúzcoa*. «Aránzazu».
- ARA GIL, C. J.: *Escultura gótica en Valladolid y su provincia*. Valladolid, 1977.
- AZCÁRATE RISTORI, J. M. DE: *El protogótico hispánico*. Madrid, 1974.
- BERRUEZO, J.: *Peregrinos de Santiago en el País Vasco*. «Vida vasca», XXVIII. pág. 88. 1951.
- CALLE ITURRINO, E.: *Bilbao en el camino de Santiago*. Bilbao, 1950.
- CAMÓN AZNAR, J.: *Pintura medieval española*. Summa Artis. Tomo XXII. Madrid, 1966.
- GONZÁLEZ ECHEGARAY, C.: *Un camino de Santiago en Vizcaya*. «Vizcaya», 1963.
- IRIZAR: *El mudéjar en Guipúzcoa*. «Arquitectura», IV. 1922. 362-367:
- LAMBERT, E.: *Las peregrinaciones a Compostela y la arquitectura románica*. «Archivo Español de Arte», 59. Madrid, 1943.
- LÓPEZ DE GUEREÑU, G.: *Andra Mari en Álava. Iconografía mariana de la Diócesis de Vitoria*. Vitoria, 1982.
- MAÑARICUA, A. de: *Obispos en Álava, Guipúzcoa y Vizcaya hasta fines del siglo XI*. «Victoriensia». Vitoria, 1964.
- MARTÍNEZ DÍEZ, G.: *Álava Medieval*. Vitoria, 1974.
- MARTÍNEZ, T.: *Caminos de Santiago en Vizcaya*. «Tamas vizcaínos», n.º 22.  
— *El camino jacobeo. Una ruta milenaria*. Bilbao, 1976.
- PORTADILLA, M. J.: *Por rutas alavesas a Compostela*. «Boletín de la Sociedad Excursionista Manuel Iradier», n.º 84 a 90. Vitoria, 1964-1965.  
— *Torres y Casas Fuertes en Álava*. Vitoria, 1977.
- YARZA LUACES, J.: *La Edad Media*. Vol. II de «Historia del Arte Hispánico». Madrid, 1980.

## ALTOMEDIEVAL

AGUIRRE, I., ELEJALDE, J. M. y MADINABEITIA, J. A.: *El arte visigótico alavés, la ermita de S. Julián, Araya, Zaldueño*. «Boletín de la Sociedad Excursionista Manuel Iradier». n.º 108. págs. 30-32. Vitoria, 1975.

ARANZADI, T., BARANDIARÁN, J. M. y EGUREN, E.: *Grutas artificiales de Álava*. «Boletín de la Sociedad de Estudios Vascos», págs. 3-11. 1923.

BARANDIARÁN, J. M.: *Excavaciones delante de unas grutas artificiales en «El montico de Charratu y en Sarracho (Izkiz, Álava)*. «Boletín de la Institución Sancho El Sabio». X. págs. 173-184. Vitoria, 1966.

BARANDIARÁN MAESTU, I.: *Excavaciones en la iglesia de San Andrés de Astigarribia (Motrico, Guipúzcoa)*. «Noticiero Arqueológico Hispánico», XV. págs. 191-217. Madrid, 1971.

ECHEGARAY, C. DE: *Introducción del Cristianismo en el País Vasco*. San Sebastián, 1905.

ELORZA GUINEA, J. C.: *De epigrafía cristiana alavesa*. «Estudios de Arqueología Alavesa». Tomo 4. págs. 283-291. Vitoria, 1970.

FERNÁNDEZ DE PALOMARES, V.: *Valdegobia hace más de 1.000 años. Nuestra Señora de Vioti-San Cipriano de Pando*. «Boletín de la Institución Sancho el Sabio», XXIV. págs. 623-643. Vitoria, 1980.

GÓMEZ MORENO, M.: *De epigrafía vizcaína*. «Boletín de la Real Academia de la Historia» n.º 198. Madrid, 1921.

IÑIGUEZ ALMECH, F.: *Algunos problemas de las viejas iglesias españolas*. «Cuadernos de Trabajo de la Escuela Española de Historia y Arqueología de Roma», VII. Roma, 1957.

LACARRA, J. M.: *La cristianización en el País Vasco*. «Estudios de Historia de España», Pamplona, 1971.

LATXAGA: *Iglesias rupestres visigóticas en Álava. La Capadocia del País Vasco y el complejo rupestre más importante de Europa*. Bilbao, 1976.

LEKUONA, M.: *¿Arte visigótico en Guipúzcoa? Astigarribia*. «Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País», XIX. págs. 193-199. San Sebastián, 1963.

— *El arte pre-románico en el País Vasco*. «*Ida-languztiak*», 3. págs. 101-145. Vitoria, 1978.

— *Arte visigótico en Guipúzcoa? «Ida-lan gustiak»* 3. págs. 157-171. Vitoria, 1978.

— *Regreso a las cuevas*. «*Arte Vasco*». págs. 55-69; San Sebastián, 1982.

LOYOLA PEREA, E. y ANDRIO, J.: *Noticias de nuevos descubrimientos arqueológicos altomedievales en ambos márgenes del Ebro en su curso alto*. «Actas del XIII Congreso Nacional de Arqueología». págs. 991-994. Zaragoza, 1975.

LLANOS Y ORTIZ DE LANDALUCE, A.: *Descubrimiento fortuito en Guereñu (Álava)*. «Estudios de Arqueología Alavesa». Tomo 2. págs. 118-119. Vitoria, 1976.

— *Necrópolis altomedievales en la zona occidental de la Rioja Alavesa*. «Estudios de Arqueología Alavesa». Tomo 5. págs. 219-245. Vitoria, 1972.

— *Hallazgos arqueológicos en el Santuario de Estibaliz*. «Estibaliz. Fe, Historia, Arte». Vitoria, 1973, págs. 71-72.

— *Vitoria en sus orígenes*. págs. 19-22. Vitoria, 1974.

— *De arqueología cristiana alavesa*. «Estudios de Arqueología Alavesa». Tomo 9. Vitoria, 1977.

MAÑARICUA, A. E.: *Obispos en Álava, Guipúzcoa y Vizcaya*. «Victoriense», n.º 19. págs. 1-184. Vitoria, 1964.

MAÑARICUA, A.: *La cristianización del País Vasco*. «Historia del pueblo Vasco», I. San Sebastián, 1978.

OLABARRÍA, J.: *Sepulturas en Álava*. «Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País». Tomo XIV. San Sebastián, 1958.

PALLOL SALELLAS, P.: *Los objetos visigodos de la cueva de los Goros (Hueto Arriba, Álava)*. «Boletín de la Institución Sancho el Sabio», T. I., págs. 73-84. Vitoria, 1975.

RUIZ DE LOIZAGA, S.: *Monasterios altomedievales del Occidente de Álava. Valdegobia. Cómo nacen los pueblos*. Vitoria, 1982.

SAENZ DE URTURI, F.: *Cuevas artificiales en Álava. Guía para su visita*. Vitoria, 1985.

## ROMÁNICO

AMADOR DE LOS RÍOS, J.: *La basílica de Armentia y la iglesia de Santa María de Estibaliz (Álava)*. «Museo Español de Antigüedades», VII. Madrid, 1872.

ANDRÉS ORDAX, S.: *Arte románico*. «Historia de Burgos», t. III. Burgos, 1986.

APRAIZ, A.: *EL románico en Álava*. «Euskal-Erria», LXV, 1911.

— *La representación del caballero en las iglesias de los Caminos de Santa*, «Archivo Español de Arte». Madrid, 1940-1941.

— *Acerca del tímpano románico de Santurce*. «Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País». San Sebastián, 1949.

APRAIZ, E.: *Tríptico del románico alavés: Abechuco, Armentia y Bolívar*. «Boletín de la Sociedad Excursionista Manuel Iradier». n.º 95. Vitoria, 1966.

AROCENA, F.: *Rutas de peregrinos en Guipúzcoa. ¿Fue la Corticella parroquia de los vascos?* «Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País», XIII. págs. 10-17. San Sebastián, 1957.

— *Los caminos de Santiago en Guipúzcoa*. «Compostellanum», págs. 207-217. II. 1957.

— *Los caminos de Santiago. Importancia de la ruta de la costa*. «Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País». San Sebastián, 1968.

ARRIBAS BRIONES, P.: *El Camino de Santiago en Álava*. Vitoria, 1964.

- ARRIEN: *Pinturas románicas de Gaceo*. «Boletín de la Sociedad Excursionista Manuel Iradier», n.º 111. Vitoria, 1975.
- AZCÁRATE RISTORI, J. M.: *El protogótico Hispánico*. Madrid, 1974.  
— *Las Basílicas de Armentia y de Estibaliz*. «Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria», T. IV. Vitoria, 1975.  
— *Santuario de Ntra. Sra. de Estibaliz*. Vitoria, 1984.  
— *La Basílica de Armentia*. Vitoria, 1984.
- BARAIBAR, F.: *Rincones artísticos. San Juan de Marquinez y la Concepción de San Vicentejo*. Madrid (s. a.).
- BARRIO LOZA, J. A.: *La arquitectura románica vizcaina*. Bilbao, 1979, (2.ª ed., 1982).
- CROZET, R.: *Le thème du cavalier victorieux dans l'art roman de France et de Espagne*. «Príncipe de Viana», XXXII, págs. 125-143. Pamplona, 1971.
- DÍAZ DE ARCAYA, M.: *La basílica de Nuestra Señora de Estibaliz*. Vitoria, 1904.
- DÍAZ DE TUESTA, J.: *El santuario de Santa María de Estibaliz*. «Estibaliz», 1971.
- ECHEGARAY, C.: *La portada románica de S. Esteban de Tolosa*. «Euskalerrriaren Alde», pág. 417 y sigs. 1913.
- EGUÍA LÓPEZ DE SABANDO, J.: *La escultura románico-gótica en la provincia de Álava. Conservación-Restauración*. Vitoria, 1977.
- FERNÁNDEZ DE PALOMARES, V.: *El monasterio de Santiago de Langreiz*. «Angosto», págs. 8-10. «Angosto», 1975.  
— *Hallazgo de una inscripción del año 1150 en la ermita románica de Cárcamo*. «Angosto», enero, 1976, págs. 7-10.
- GAYA NUÑO, J. A.: *El románico en la provincia de Vizcaya*, «Archivo Español de Arte» 61. Madrid, 1944.
- GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M.: *La imagen de la Virgen y su entorno iconográfico-bíblico de la basílica de Estibaliz*. «Estibaliz 85», págs. 4-8.
- GUERRA, M.: *Simbología románica*. Madrid, 1978.
- HARISTOY, A. P.: *Pelerinage de Saint Jacques de Compostelle. Les voies romaines et les établissements hospitaliers du Pays Basque*. Pau, 1900.
- HUIDOBRO Y SERNA, L.: *Las peregrinaciones jacobas*. Madrid, 1951.
- JUSTI, K.: *La antigua basílica de San Andrés de Armentia*. «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones», Madrid, 1902.
- LEKUONA, M.: *Erromanikoa Guipuzkoan*. «Egan», San Sebastián, 1957, 1958 y 1960.  
— *El Románico en Guipúzcoa*. «Olarso». Rentería, 1965.  
— *El románico en Guipúzcoa*. «Idaz-lan guztiak», 3 págs. 173-178. Vitoria, 1978.
- *Los caminos de Santiago por Guipúzcoa*. «Idaz-lan guztiak», 3. págs. 309-315. Vitoria, 1978.  
— *El arte medieval en el País Vasco*. «Cultura vasca», II. págs. 205-253. San Sebastián, 1978.  
— *Arte Románico*. «Arte Vasco». San Sebastián, 1982.  
—y LABORDE, M.: *Santiago-Mendi, de Astigarraga*. «Munibe». págs. 50-56. San Sebastián, 1954.
- LIZARRALDE, J. A.: *La imagen de la Virgen de Aránzazu*. «Aránzazu». VI. págs. 276-279. 1926.  
— *Valor histórico de la efigie de Ntra. Sra. de Iciar*. «Homenaje a Carmelo Echeagaray», págs. 69-84. 1928.
- LLERA, I.: *San Miguel de Zumétxaga*. «Estudios de Deusto», I, Bilbao, 1904.
- MARTÍNEZ DÍEZ, G.: *Álava Medieval*. Vitoria, 1974.
- MENDOZA, F. de: *Álava románica*. «Euskalrriaren-Alde», II. San Sebastián, 1912.  
— *Álava románica*. «Euskalerrriaren-Alde», II, 1912.  
— *El ornato arquitectónico de Estibaliz*. «Revista Internacional de Estudios Vascos», 1930.  
— *Los relieves del pórtico de Armentia*. «Revista Ateneo». Vitoria, 1913.
- NUÑEZ DE CEPEDA, M.: *Hospitales vitorianos. El santuario de la Sma. Virgen de Estibaliz*. El Escorial, 1931.
- ORELLA, J. L., KORTADI, E., y Equipo Universitario de la Universidad de Deusto. Campus de Donostia: *El Camino de Santiago en Guipúzcoa. De Zuberno a Zaldueño*. «Artes plásticas y monumentales», 3. Eusko-Ikaskuntza / Sociedad de Estudios Vascos. págs. 189-294. San Sebastián, 1985.
- OSABA Y RUÍZ DE ERENCHUN, B.: *El nuevo pórtico de la parroquia de San Martín del lugar de Otazu (Álava)*. «Boletín de la Real Sociedad vascongada de Amigos del País». San Sebastián, 1949.
- PEÑA BASURTO, L.: *El más antiguo románico de Guipúzcoa, Santa María de Ugarte (Amézqueta)*. Boletín de la Real Sociedad vascongada de Amigos del País», VXII. págs. 323-328. San Sebastián, 1961.
- PÉREZ DE ARRILUCEA, D.: *Una joya del románico. El santuario de Ayala. Alegría*. «El Escorial», 1945.
- PINEDO, R.: *El Santuario de Santa María de Estibaliz*. Madrid, 1940.
- PORTILLA, M. J.: *María y Eva en los capitales de Estibaliz*. «Estibaliz», n.º ext. Vitoria, 1973.  
— *El Museo de Álava, portada de San Martín «del Guesal» o «de las ferreterías» (Maestu)*. «Kultura», n.º 1. págs. 28-38. Vitoria, 1981.  
— *Arte Románico. Raíces y Evolución*. «Álava en sus manos», 27. Vitoria, 1983.
- RUÍZ DE LARRINAGA, J.: *El arte románico. La portada de San Esteban de Tolosa*. «Euskalerrriaren Alde», pág. 201 y sigs. 1922.

RUÍZ DE LOYZAGA, S.: *El templo parroquial de Tuesta*. «Boletín de la Institución Sancho El Sabio», T. XXII. págs. 53-85. Vitoria, 1978.

RUÍZ MALDONADO, M.: *El «caballero victorioso» en la escultura románica española. Algunas consideraciones y ejemplos.* «Boletín del Seminario de Arte y Arqueología», T. XLV. págs. 271-286. Valladolid, 1979. — *El caballero en la escultura románica de Castilla y León*. Salamanca, 1986.

RUÍZ MONTEJO, M. I.: *La temática obscena en la iconografía del románico rural*. «Goya», n.º 147. págs. 136-146. Madrid, 1978.

SAN MARTÍN, J.: *El testimonio de dos figuras románicas y una de transición desaparecidas en Guipúzcoa*. «Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del país», XIX, págs. 337-343. San Sebastián, 1963. — *En torno a los testimonios del arte románico en Eibar, con algunas consideraciones sobre el Camino de Santiago*. «Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País». San Sebastián, 1969.

TORRE BERASTEGI, Q.: *La imagen románico-bizantina de Santa María de Castillo y Elejabeitia*. «Zumárraga», págs. 161-164. V. 1956.

URTURI, A., LOBO, P. J., BALLESTEROS, T., y VALVERDE, CH.: *La ermita románica de Santa María de Tobera*. «Kultura», n.º 5. Págs. 17-23. Vitoria, 1983.

VÁZQUEZ, P.: *Iglesia antigua de Santa María de Galdácano*. «Boletín de la Comisión de Monumentos de Vizcaya», T. I., c.I. Bilbao, 1909. — *Portada de la parroquia de Gauteguiz de Arteaga*. «Boletín de la Comisión de Monumentos de Vizcaya», I, c. II. — *Iglesia de San Pedro de Tavira*. «Boletín de la Comisión de Monumentos de Vizcaya», I, c. II. — *Ermita de Zuméchaga*. «Boletín de la Comisión de Monumentos de Vizcaya» I, c. II. — *Canecillos de San Vicente de Múgica*. «Boletín de la Comisión de Monumentos de Vizcaya», I, c. III. — *Pila de agua bendita en la parroquia de Cortezubi*. «Boletín de la Comisión de Monumentos de Vizcaya», I, c. III.

VEGAS ARAMBURU, J. I.: *Románico en Álava. Itinerarios para su visita y conocimiento*. «Artes plásticas y monumentales», 3. Eusko-Ikaskuntza / Sociedad de Estudios Vascos. págs. 33-187. San Sebastián, 1985.

YARZA LUACES, J.: *Sobre la función de la escultura románica figurativa*. «Cimal. Cuadernos de Cultura Artística». n.º 7. págs. 19-23. Valencia, 1980.

## GÓTICO

ALLENDE SALAZAR, J.: *El arte flamenco en el País Vasco*, en «Revista Internacional de Estudios Vascos», XII.

ANDRÉS ORDAX, S.: *Evolución artística*. «Historia de una ciudad, Vitoria. I. El núcleo medieval». págs. 121-138. Vitoria, 1977. — *Iconografía cristológica a fines de la Edad Media: El crucero de Sasamón*. Salamanca, 1986.

APRAIZ, A.: *Imágenes relicarios de la parroquia de San Vicente Mártir de Vitoria y de otros lugares*. «Revista Ateneo», n.º 15. Vitoria, 1914. — *Triforios, tribunas y galerías en los caminos de Santiago*. «Boletín del Seminario de Arte y Arqueología», T. XV. pág. 157 y sigs. Valladolid, 1949.

— *Las casas góticas de comercio llamadas «Del Portalón» y «Del Corcón» en Vitoria*. «Boletín del Seminario de Arte y Arqueología», T. XVI. págs. 33 y sigs. Valladolid, 1949.

— *El origen de la advocación y las imágenes de la Virgen Blanca*. Valladolid, 1947.

— *De nuevo sobre el origen de la Virgen Blanca ¿en Navarra o en Burgos?*. Valladolid, 1948.

— *El convento de San Francisco de Vitoria*. «Revista Nacional de Arquitectura». Madrid, 1949.

— *El «caso» del convento de San Francisco de Vitoria*. Revista «Aránzazu». n.º 331, 333 y 335. Aránzazu-Oñate, 1951-2.

— *Los tímpanos de la Catedral Vieja de Vitoria*. «Archivo Español de Arte», T. XXVI, n.º 103. págs. 187-204. Madrid, 1953.

— *El culto a San Miguel como el posible origen del nombre de la ciudad de Vitoria*. «Boletín del Seminario de Arte y Arqueología» T. XXI-XXII. Valladolid, 1955-1956.

— *La iglesia de San Miguel de Vitoria y su relación con la del monte Gárgano*. «Vida Vasca», 1959.

— *El barrio gótico y las restauraciones de la Caja de Ahorros de la Ciudad de Vitoria*. Vitoria, 1962.

— *Algo nuevo sobre la vieja catedral*. «Boletín de la Sociedad Excursionista Manuel Iradier», n.º 96. Vitoria, 1966.

ARIZAGA BOLUMBURU, B.: *Nacimiento y morfología urbana de las villas guipuzcoanas medievales de los siglos XIII-XIV*. «Las formas del poblamiento del Señorío de Vizcaya durante la Edad Media» (1975). págs. 185-201. Bilbao, 1978.

ARRIEN, J.: *Pinturas románicas de Gaceo*. «Boletín de la Sociedad Excursionista Manuel Iradier», n.º 111. Vitoria, 1975.

AZCÁRATE RISTORI, J. M.: *Catedral de Santa María (Catedral vieja)*. «Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria», T. III. Vitoria, 1971. — *Aspectos generales del urbanismo medieval*. «Las formas del poblamiento en el Señorío de Vizcaya durante la Edad Media» (1975). págs. 27-43. Bilbao, 1978. — *El protogótico alavés*. «Vitoria en la Edad Media». págs. 41. 51. Vitoria 1982.

BASAS, M.: *Las casas-torre de Vizcaya*. Bilbao, 1977.

BEGOÑA AZCARRAGA, A.: *Arquitectura doméstica y urbanismo*. «Historia de una ciudad. Vitoria. I. El núcleo medieval». Vitoria, 1977.

BORDEJE, F.: *Castillos de la Casa del Infantado. El Complejo Genealógico integrado por los apellidos Orozco, Mendoza, Laso de la Vega y Arteaga*. «Castillos de España», n.º 69. Madrid, 1970.

CANTERA ORIVE, J.: *El pórtico y la portada de la catedral*. Vitoria, 1951.

CUESTA DÍAZ DE ANTOÑANA, M. E., *Nacimiento y morfología urbana de*

las villas medievales alavesas. «Las formas del poblamiento del Señorío de Vizcaya durante la Edad Media» págs. 203-221. Bilbao, 1978.

CHUECA GOITIA, F.: *La iglesia de Santa María de los Reyes en Laguardia, Álava*. «Boletín de la Institución Sancho El Sabio», T. I. págs. 39-45. Vitoria, 1957.

DURAN SANPERE, A. y AINAUD DE LASARTE: *Escultura gótica*. Ars Hispaniae. Tomo VIII. Madrid, 1956.

EGUÍA LÓPEZ DE SABANDO, J.: *Imágenes de Malinas en Álava*. «Kultura», n.º 5. págs. 24-32 Vitoria, 1983.

ENCISO VIANA, E.: *Tu parroquia, San Miguel Arcángel de Vitoria*. Vitoria, 1934.

ENCISO VIANA, J.: *La primera construcción gótica de Santa María de los Reyes, de Laguardia, Álava*. «Boletín de la Institución Sancho El Sabio», T. I. págs. 21-32. Vitoria, 1957.

FERNÁNDEZ DE PALOMARES, V.: *Los Varona de Villanañe. Su infanzona casa-torre es un arcón lleno de Historia*. Revista «Avance». Vitoria, 1967.

FRANCO MATA, A.: *Escultura gótica española en el siglo XIV y sus relaciones con la Italia trecentista*. Madrid, 1984.  
— «El crucifijo gótico de Puente la Reina (Navarra)» *Reales Sitios*, Año XXI, Número 82, Madrid, 1984.

GONZÁLEZ DE DURANA, J. y BARAÑANO, K. DE: *Cruces de piedra en la provincia de Vizcaya. Iconología del símbolo de la Cruz*. «Artes Plásticas y Monumentales. Eusko-Ikaskuntza / Sociedad de Estudios Vascos», 2. págs. 21-62. San Sebastián, 1983.

GUDIOL RICART, J.: *Pintura gótica*. Ars Hispaniae. Tomo IX. Madrid, 1955.

IRIBARRE, J.: *El Cristo gótico y otras curiosidades en la Parroquia de Irún*. «Bidasoa», 411.

ITURRATE, J.: *La Casa del Santuario de Ntra. Sra. de la Encina. Arce-niega (Álava)*. «Boletín de la Institución Sancho El Sabio», T. XIX. Vitoria, 1975, págs. 245-307.

JANER, F.: *Relicario de Nuestra Señora del Cabello*. «Museo Español de Antigüedades». T. VIII. Madrid, 1867.

KORTADI, E.: *Arte Gótico*. «Arte Vasco». San Sebastián, 1982.

LARREA Y RECALDE, J. de.: *La Cruz de Kurutzziaga*. Bilbao, 1972.

LÓPEZ DE ALDA, R.: *Las pinturas del templo de Alaiza*. «Kultura», n.º 6. págs. 31-53. Vitoria, 1984.

LÓPEZ DE MENDIZABAL, I.: *Castillos medievales en Guipúzcoa. Año 1200*. «Homenaje a J. Joaquín Mendizabal». San Sebastián, 1956.

LÓPEZ VALLADO, F.: *Arquitectura monumental cristiana en el País Vasco*. Bilbao, 1920. *Santa María de los Reyes y San Juan Bautista de Laguardia*. «Revista de la Sociedad de Estudios Vascos». San Sebastián, 1921.

MARTÍNEZ DE MARIGORTA, J.: *Los Mendoza en Mendoza*. Vitoria, 1963.  
— *La catedral de Santa María de Vitoria*. Vitoria, 1964.

MARTÍNEZ VÁZQUEZ, F.: *Reseña histórica y Catálogo documental del Monasterio de Quejana. 1374-1974. VI Centenario*. «Boletín de la Institución Sancho El Sabio», T. XIX. págs. 5-179. Vitoria, 1975.

OSABA Y RUÍZ DE ERENCHUN, B.: *Escultura gótica. Imágenes desconocidas del siglo XIII*. Otazu, Álava. «Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País», T. VI. San Sebastián, 1950.

PÉREZ HIGUERA, M. T.: *Ferrand González y los sepulcros del taller toledano (1385-1410)* «Boletín del Seminario de Arte y Arqueología». T. XLIV. págs. 129-142. Valladolid, 1978.  
— *Relaciones artísticas entre Toledo, Navarra en torno al año 1300*. «Vitoria en la Edad Media». Vitoria, 1982.

PÉREZ MÍNGUEZ, P.: *Los trípticos de Zumaya*. «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones», XXX.

PORTILLA VITORIA, M. J.: *La Torre de Hurtado de Mendoza en Mártio-da, Álava*. «Boletín de la Institución Sancho El Sabio». II. Vitoria, 1958.  
— *El relicario de la Virgen del Cabello en el Monasterio de Quejana*. Vitoria, 1961.  
— *Torres y casas fuertes en Álava*. Vitoria, 1968.  
— *Quejana, solar de los Ayala*. Vitoria, 1983.

SANCHO, H.: *Santa María del Cabello. Comentario a nueve estrofas de «El Rimado de Palacio»*. Euskalerrriaren Alde». San Sebastián, 1919 y 1920.

SESmero PÉREZ, F.: *Arquitectura religiosa en las villas vizcainas durante la Edad Media*. «Las formas del poblamiento del Señorío de Vizcaya durante la Edad Media» págs. 355-368. (1975). Bilbao, 1978.

SILVA VERASTEGUI, S.: *Las empresas artísticas del canciller Pedro López de Ayala*. «Vitoria en la Edad Media». Págs. 761-778. Vitoria, 1982.  
— *La Anunciación en la escultura monumental gótico-alavesa*. «Kultura», n.º 8. Vitoria, 1985.  
— *El tríptico gótico de la Pasión procedente del Monasterio de Quejana*. «Congreso de Estudios Históricos. La Formación de Álava. 650 Aniversario del Pacto de Arriaga (1332-1982)». Tomo II, págs. 921-932. Vitoria, 1985.

STEPPE, J. C.: *Las pinturas murales de Gaceo*. «Vitoria en la Edad Media». págs. 307-325. Vitoria, 1982.  
— *Las pinturas murales de Gaceo. Una catequesis a través del arte*. «Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria», T.V. Vitoria, 1982.

URIARTE, C.: *Las iglesias salón vascas del último período del gótico*. Vitoria, 1978.

VAL VALDIVIESO, M. I.: *El marco urbano vizcaíno al finalizar la Edad Media*. «Boletín de Seminario de Arte y Arqueología» T. L. págs. 239-260. Valladolid, 1984.

VIDAURAZAGA INCHAUSTI, J. L.: *Los Sánchez de Bilbao de la Casa del Cordón. Linaje de judíos conversos*. «Boletín de la Institución Sancho El Sabio». Vitoria, 1972.

YBARRA, J. DE, Y GARMENDIA, P.: *Torres de Vizcaya*. Madrid, 1946.

## RENACIMIENTO

AGAPITO Y REVILLA, J.: *La obra más antigua de las conocidas, del escultor vallisoletano Gaspar de Tordesillas: retablo de la capilla de la Piedad, en la parroquia de Oñate*. «Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes de Valladolid», 7.

ANDRÉS ORDAX, S.: *La escultura romanista en Álava*. Vitoria, 1973. — *El retablo mayor de la iglesia parroquial de Ullibarri Arana (Álava)*. «Revista de la Universidad Complutense», Vol. XXII, n.º 87. Madrid, 1973.

— *La obra escultórica de la capilla de Don Rodrigo de Vicuña, en Vicuña (Álava)*. «Boletín del Seminario de Arte y Arqueología», T. XXXIX. págs. 203-224. Valladolid 1973.

— *Los retablos de Pierres Picart en Irañeta (Navarra)*. «Boletín del Seminario de Arte y arqueología», T. XL-XLI. págs. 259-272. Valladolid, 1975.

— *El escultor Pedro López de Gámiz*. «Goya. Revista de Arte», n.º 129. pág. 156 y sigs. Madrid, 1975.

— *Dos nuevos relieves de Anchieta en San Miguel de Vitoria*. «Boletín del Semanario de Arte y Arqueología», T. XLII. págs. 469-472. Valladolid, 1976.

— *EL escultor Lope de Larrea*. Vitoria, 1976.

— *El retablo de Anchieta en Moneo*. «Boletín del Semanario de Arte y Arqueología», T. XLIII. Valladolid, 1977, págs. 437-444.

— *Juan de Anchieta en Burgos: Dos nuevas esculturas en Las Huelgas*. «Boletín del Seminario de Arte y Arqueología», T. XLIX. págs. 464-467. Valladolid, 1983.

— *El foco de escultura romanista de Miranda de Ebro: Pedro López de Gámiz y Diego de Marquina*. Valladolid, 1984.

— *Escultura del Renacimiento en Álava*. (1984). «Arte del País Vasco» Ed. Haranburu, San Sebastián (en prensa).

ANGULO IÑIGUEZ, D.: *La Mitología y el Arte español del Renacimiento*. Madrid, 1952.

APRAIZ, A.: *La casa de los Escoriaza-Esquivel en Vitoria*. «Boletín del Seminario de Arte y Arqueología», T. XIX. pág. 49 y sigs. Valladolid, 1953.

APRAIZ, E.: *El arte en Vitoria en tiempos de Adriano VI*. «Boletín de la Institución Sancho El Sabio», T. IV págs. 151-191. Vitoria, 1960.

AROCENA, F.: *Ensayo de filiación de Juan de Anchieta*. «Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País», VIII.

ARTECHE, J. de: *Anchieta y no Ancheta*. «Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País», V.

ARRAZOLA ECHEVARRÍA, M. A.: *El Renacimiento en Guipúzcoa*. 3 tomos. San Sebastián, 1967-69.

— *Escultores del siglo XVI en el País Vasco*. «Estudios de Deusto», 1972.

— *El arte del Renacimiento en el País Vasco*. «Cultura Vasca» II. págs. 255-287. San Sebastián, 1978.

— *La segunda romanización*. «Arte Vasco». San Sebastián, 1982.

AZCÁRATE Y RISTORI, J. M. de: *Escultura del siglo XVI*. Vol. XIII de «Ars Hispaniae». Madrid, 1958.

— *La influencia miguelangelesca en la escultura española*. «Goya. Revista de Arte», n.º 74/75. Madrid, 1963.

— *Alonso Berruete*. Valladolid, 1963.

AZCONA, T. de.: *Ampliación de la Parroquia de Santa María en el siglo XVI*. «Boletín de Estudios Históricos sobre San Sebastián». n.º 9. San Sebastián, 1975.

BARRIO LOZA, J. A.: *El retablo de Berganzo (Álava)*. «Boletín de la Institución Sancho El Sabio». T. XXI. págs. 259-275. Vitoria, 1977.

— *Arquitectos montañeses en Vizcaya*. «Altamira». Santander, 1979-81.

— y MOYA VALGAÑÓN, J. C.: *El modo vasco de producción arquitectónica en los siglos XVI-XVIII*. «Kobie», n.º 10. págs. 283-369. Bilbao, 1980.

— *El retablo de Portugaleta (Historia de un pleito)*. «Estudios de Deusto». Vol. XXVIII, 2. Bilbao, 1980.

— y MOYA VALGAÑÓN, J. G.: *Los canteros vizcaínos (1500-1800)*. *Diccionario biográfico*. «Kobie», 11. Bilbao, 1981.

— *Los Beaugrant*. Bilbao, 1984.

BEGOÑA, A.: *El palacio de los Lazarraga en Zaldueño*. «Kultura», n.º 1. págs. 8-16. Vitoria, 1981.

BELAUSTEGUI, J.: *Noticia histórica de la villa de Zumárraga*. Tolosa, 1900.

BERMEJO VEGA, V.: *El Hospital de «Santa María» y el Protorenacimiento en Vitoria*. «Kultura», n.º 8. Vitoria, 1985.

BERRUEZO, J.: *Un crucifijo de Juan de Anchieta*. «Boletín de la Real Sociedad vascongada de Amigos del País». Homenaje a don Julio Urquijo, I.

BIURRÚN SOTIL, T.: *Lope de Larrea y sus obras*. «Boletín de la Comisión de Monumentos de Navarra». Pamplona, 1935.

— *La escultura religiosa y Bellas Artes en Navarra, durante la época del Renacimiento*. Pamplona, 1935.

BUSTAMANTE GARCÍA, A.: *Datos de escultores de los siglos XVI-XVIII*. «Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología», XLIV. Valladolid, 1978, págs. 307-320.

CABEZUDO ASTRAIN, J.: *La obra de Ancheta en Tafalla*. «Príncipe de Viana», IX. pág. 227 y sigs. Pamplona 1947.

- CAMÓN AZNAR, J.: *El escultor Juan de Ancheta*. Pamplona, 1943.  
— *La arquitectura plateresca*. Madrid, 1945.  
— *La escultura y la rejería españolas del siglo XVI*. Vol. XVIII de «Summa Artis». Madrid, 1967.
- CASTRO, J. R.: *Cuadernos de Arte navarro. B) Escultura*. Pamplona, 1949.
- COMAS, M.: *Juan López de Lazarraga y el Monasterio de Bidaurreta*. Barcelona, 1936.
- DÍEZ JAVIZ, C.: *Pedro López de Gámiz, escultor mirandés del siglo XVI*. Burgos, 1985.
- CHUECA GOITIA, F.: *Arquitectura del siglo XVI*. Vol. XV de «Ars Hispaniae». Madrid, 1953.
- ECHEVARRÍA GOÑI, P. L.: *El retablo mayor de Peñacerrada en la escultura del primer renacimiento en el País Vasco y La Rioja*. «Kultura», n.º 6. Vitoria, febrero 1984, págs. 54-69.  
— *Las Artes en el Renacimiento*. «Álava en sus manos», n.º 29. Vitoria, 1984.  
— y GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J.: *Vitoria renacentista*. Vitoria, 1985.
- ENCISO VIANA, E.: *Guiot de Beaupré en Elvillar de Álava*. «Boletín del Seminario de Arte y Arqueología», T. XXVII. pág. 103 y sigs. Valladolid., 1961.
- ESTELLA, M.: *Notas sobre escultura sevillana del siglo XVI*. «Archivo Español de Arte». Nos. 190-191, págs. 225-242. Madrid, 1975.
- GARCÍA GAINZA, M. C.: *La escultura romanista en Navarra. Discípulos y seguidores de Juan de Ancheta*. Pamplona, 1969.  
— *Dos proyectos inéditos del siglo XVI, para la construcción de la iglesia de Zumárraga (Guipúzcoa)*. «Boletín del Seminario de Arte y Arqueología», T. XXXVII, págs. 265-179. Valladolid, 1971.  
— *Navarra entre el Renacimiento y el Barroco*. «Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte», Granada, 1973.  
— *Escultura*. Segunda parte de «El Renacimiento». Vol. III de la Historia del Arte Hispánico. Madrid, 1980.
- GÓMEZ MORENO, M.: *Las águilas del Renacimiento español*. Madrid, 1941.  
— *Diego de Siloe*. Granada, 1963.  
— *El sepulcro de D. Rodrigo Mercado en Oñate*. «Oñate», 1950.
- GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M.: *El Humanismo alavés en el siglo XVI visto a través de su plástica*. «La formación de Álava» (1982). Vitoria, 1985.  
— *La Universidad de Oñate como Casa de la Virtud*. Estudio iconográfico. «Symbolae Ludovico Mitxelena septuagenario oblatae». Vitoria, 1985.
- GONZÁLEZ ECHEGARAY, M.C.: *Artistas montañeses en Vizcaya y Álava*. «Estudios.Vizcaínos», págs. 69-80. Bilbao, 1971.
- GRANDES, F.: *El retablo de Salvatierra*. «Euskalerriaren Alde», t. XIV, págs. 69-80. San Sebastián, 1924.
- GUIARD LARRAURI, T.: *Escrituras y carta de pago del altar mayor de la iglesia de Santiago de Bilbao, que ejecutó el maestro Guiot de Beupré*. «Boletín de la Comisión de Monumentos de Vizcaya», T. VI.
- HUARTE, J. M.: *Juan de Ancheta: sus retablos y los de sus discípulos*. «Euskalerriaren Alde», 259.
- IBÁÑEZ PÉREZ, A. C.: *El escultor Ortega de Córdoba y los retablos de Fontecha (Álava y Padrones de Bureba (Burgos))*. «Boletín del Seminario de Arte y Arqueología», T. XLVI, págs. 351-362. Valladolid, 1980.
- INSAUSTI, S.: *El escultor Joanes de Anchieta en Asteasu*. «Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País», IV.  
— *Jerónimo de Larrea*. «Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País», IX.  
— *Lope de Larrea y Ercilla y el Archivo Provincial de Guipúzcoa*. «Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País». XVII, cuad. 2.º, págs. 165-177. San Sebastián, 1961.
- LECUONA, M. de: *Esculturas anchietanas en Guipúzcoa. El escultor Hierónimo de Larrea y Goizueta*. «Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País», XI, cuad. 1.º, págs. 165-177. San Sebastián, 1955.
- LÓPEZ TORRIJOS, R.: *Representaciones de Hércules en obras religiosas del siglo XVI*. «Boletín del Seminario de Arte y Arqueología», T. XLVI, págs. 293. Valladolid, 1980.
- LUIS MONTEVERDE, J.: *Esculturas de Ancheta en las Huelgas de Burgos*. «Archivo Español de Arte», N.º 109. Madrid, 1955.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: *Juan de Juni. Vida y obra*. Madrid, 1974.
- MOYA VALGAÑÓN, J. G.: *Arquitectura religiosa del siglo XVI en la Rioja Alta*. Logroño, 1980.
- POLO SÁNCHEZ, J. J.: *Iglesias columnarias en la zona oriental de Cantabria*. «Congreso Nacional C.E.H.A.», Segovia, 1985.
- PORTILLA, M.: *El retablo de San Blas de Hueto Abajo, Álava*. «Boletín de la Institución Sancho El Sabio», T. II (1), págs. 71-89. Vitoria, 1958.  
— *Los retablos de Morillas y de Subijana de Morillas (Álava). Siglo XVI*. «Boletín de la Institución Sancho El Sabio», T. VI, págs. 77-97. Vitoria, 1962.  
— *Retablo de la parroquia de la Asunción en Subijana de Morillas (Álava) siglo XVI (Conclusión)*. «Boletín de la Institución Sancho El Sabio», T. VII, págs. 81-95. Vitoria, 1963.  
— *El retablo mayor de Arriola (Álava, País Vasco) y los escultores Pedro Borges, Andrés Araoz y Felipe de Borgoña*. «Archivum Artis Lovaniense». Leuven, 1981.
- RÍO DE LA HOZ, I. DEL: «Referencias documentales para la Historia del Arte en Burgos el País Vasco y la Rioja durante el siglo XVI», Letras de Deusto, vol. 15, n.º 31. Enero-abril, 1985, págs. 171-188. Bilbao, 1985.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A.: *Nuevos datos documentales sobre el escultor Domingo Beltrán*. «Archivo Español de Arte». Madrid, 1959.

RUIZ-NAVARRO PÉREZ, J.: *Arnao de Bruselas, Imaginero renacentista y su obra en el valle medio del Ebro*, Logroño, 1981.

SAN MARTÍN, J.: *Un retablo plateresco de los Santos Mártires en Ernizketa de Placencia* «Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País». San Sebastián, 1979.

SESMERO PÉREZ, F.: *El pórtico de Santiago de Bilbao*. «Boletín del Seminario de Arte y Arqueología», T. XIX, pág. 91 y sigs. Valladolid. — *El arte del renacimiento en Vizcaya*. Bilbao, 1954.

TABAR ANITUA, F.: *Del retablo de San Miguel de Vitoria: una escultura inédita de Juan de Anchieta*. «Archivo Español de Arte», n.º 187. Madrid, 1974.

URANGA GALDIANO, J. E.: *Retablos navarros del Renacimiento*. Pamplona, 1947.

URIARTE, C. DE: *Las iglesias «salón» vascas del último periodo del Gótico*. Vitoria, 1978.

URIBESALGO, A. S.: *El escultor Lope de Larrea y Ercilla*. «Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País», XIV, cuad. 4.º, págs. 539-542. San Sebastián, 1958.

WEISE, G.: *Spanische Plastik aus sieben Jahrhunderten*. Reutlingen, 1925-1939.

— *Die Spanische Hallenkirche*. Tübingen, 1953.

— *Die Plastik der Renaissance und des Frühbarock in Nördlichen Spanien*. Tübingen, 1959.

YRIZAR, J.: *El mudéjar en Guipúzcoa*. «Arquitectura». Madrid, 1922.

## BARROCO

ALCOLEA, S.: *Un aspecto de la arquitectura del siglo XVIII en Las Vascongadas: las torres campanario*. «Homenaje a J. E. Uranga», págs. 311-324. Pamplona, 1971.

ÁLVAREZ OSES, J. A.: *A propósito de un pleito surgido en la Parroquia de Santa María (1755-56)*. «Boletín de Estudios Históricos sobre San Sebastián». n.º 9. San Sebastián 1975.

AMESTI, J. DE: *La forja artística en las Encartaciones*. «Artes Plásticas y Monumentales. Eusko-Ikaskuntza / Sociedad de Estudios Vascos», 1, págs. 39-147. San Sebastián, 1982.

— *Forja artística en las Encartaciones*. «Artes Plásticas y Monumentales Eusko-Ikaskuntza / Sociedad de Estudios Vascos», 2, págs. 63-184. San Sebastián, 1983.

ANDRÉS ORDAX, S.: *La escultura de la época barroca en Álava*. Tesis doctoral policopada. Universidad de Valladolid, 1973.

— *Un lienzo firmado por Diego Polo*. «Boletín del Seminario de Arte Arqueología», T. XL-XLI, págs. 693-697. Valladolid, 1975.

— *El escultor Lope de Larrea*. Vitoria, 1976.

— *Gregorio Fernández en Álava*. Vitoria, 1976.

— *Escultura Barroca en Álava*. (1984). «Arte del País Vasco». Ed. Haranburu. San Sebastián (en prensa).

ARRAZOLA ACHEVERRIA, M. A.: *Piedras y maderas barrocas*. «Arte Vasco». San Sebastián, 1982.

ASTIAZARAIN, M. I.: *El convento de Santa Clara de Azcoitia, una obra del arquitecto Lucas de Longa*. «Artes Plásticas y Monumentales. Eusko-Ikaskuntza/Sociedad de Estudios Vascos», 1, págs. 155-199. San Sebastián, 1982.

AZCÁRATE RISTORI, J. M.: *La Inmaculada de Cano de la parroquia alavesa de Berantevilla*, Vitoria, 1963.

BARRIO LOZA, J. A.: *La parroquia de Múgica. Noticia sobre su ampliación y confección de sus retablos en el siglo XVIII*. «Letras de Deusto», Vol. 11, n.º 21. Bilbao, 1981.

— *El retablo mayor de Amorebieta*. «Letras de Deusto». Vol. 13, n.º 27. Bilbao, 1983.

— *Las Ordenanzas y Rol de Plateros de Bilbao (1746)*. «Artes Plásticas y Monumentales. Eusko-Ikaskuntza/Sociedad de Estudios Vascos», 2, págs. 185-192. San Sebastián, 1983.

BEGOÑA, A.: *La casa que el arcediano Peciña Samaniego construyó en Villabuena entre 1608 y 1610*. «Kultura», n.º 2, págs. 7-11. Vitoria, 1982.

— *El esplendor del Barroco*. «Álava en sus manos». 31, Vitoria, 1984.

COUDENHOVE-ERTHAL, E.: *Carlo Fontana and die Architektur des römischen Spätbarocks*, págs. 133-139. Viena, 1930.

EGUILLOR, J. R.: *Intervención de Joaquín de Churriguera en la construcción de la Basílica de Loyola*. «Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País», Año XXXIII. Cuad. 3.º y 4.º. San Sebastián, 1977.

ESTELLA, M.: *La escultura barroca de marfil en España*. Madrid, 1984.

GARCÍA GAINZA, M. C.: *La escultura romanista en Navarra. Discípulos y seguidores de Juan de Anchieta*. Pamplona, 1969.

— *Los retablos de Lesaca. Dos nuevas obras de Luis Salvador Carmona* «Homenaje a D. J. E. Uranga», Pamplona, 1971.

— *La influencia de Gregorio Fernández en la escultura navarra y vascongada*. «Boletín del Seminario de Arte y Arqueología», T. XXXVIII, págs. 371-389. Valladolid, 1972.

— *Dos grandes conjuntos del barroco en Guipúzcoa. Nuevas obras de Luis Salvador Carmona*. «Revista de la Universidad Complutense». Vol. XXII, n.º 85, Madrid, 1973.

— *Luis Salvador Carmona, imaginero del siglo XVIII*. «Goya, Revista de Arte», n.º 124. Madrid, 1975.

— *Notas para el estudio de la escultura barroca en Navarra*. «Letras de Deusto», vol. 5. n.º 10. Bilbao, 1975.

GÓMEZ MORENO, M. E.: *Escultura del siglo XVII*. «Ars Hispaniae», vol. XVI. Madrid, 1963.

GONZÁLEZ DE ZARATE, J. M.: *La Inmaculada de Cano en su contexto histórico*. «Kultura», n.º 8, Vitoria, 1985.



— *La basílica de Loyola como imagen de la teoría arquitectónica de la Edad del Humanismo*. «Norba-Arte», n.º VI. Cáceres, 1985.

HAGER, HELLMUT: *Carlo Fontana and the Jesuit sanctuary at Loyola*. «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XXXVII, 1974, págs. 280-289.

HORNEDO, R. M.: *Luis Salvador Carmona en el Santuario de Loyola*. «Goya. Revista de Arte», n.º 154. Madrid, 1980.

INSAUSTI, S. DE: *El retablo mayor de Santa María de Tolosa*. «Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País», XII.

— *Artistas en Tolosa. Bernabé Cordero y Juan de Bazcardo*. «Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País», XII.

— *Artistas en Tolosa. Bernabé Cordero y Juan de Bazcardo*. «Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País», XV, cuad. 1.º, págs. 315-331. San Sebastián, 1959.

IRIZAR, J. DE: *Ecce Homo. Gregorio Hernández en Azcoitia*. «Euskal-Erriaren Alde», n.º 292, abril, 1928.

— *Los dos arquitectos Lucas de Longa*. «Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País», San Sebastián, 1945.

KUBLER, G.: *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*. Vol. XIV de «Arts Hispaniae». Madrid, 1957.

LETURIA, R. DE: *Estatua de plata de San Ignacio de Loyola*. San Sebastián, 1954.

LIZARRALDE, J. A.: *Historia del convento de la Purísima Concepción de Azpeitia*.

LÓPEZ DE GERENU, G.: *La sillería del coro de la iglesia parroquial de Santa Cruz de Campezo*. «Boletín de la Institución Sancho El Sabio», T. V. págs. 37-67. Vitoria, 1965.

MADINABEITIA, J.: *De cómo es y cómo se hizo el retablo de Galarreta*. «Estíbaliz», págs. 121-124. 1946.

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: *Escultura barroca castellana*. Madrid, 1958.

— *Escultura barroca castellana*. Segunda parte. Madrid, 1971.

— *El escultor Gregorio Fernández*. Madrid, 1980.

— *La escultura en las demás escuelas españolas*. «La escultura y la arquitectura española del siglo XVII», vol. XXVI de Summa Artis. Madrid, 1982.

— *Escultura barroca en España. 1600/1770*. Madrid, 1983.

MARTÍNEZ DE SALINAS, F.: *Casa palacio de los Samaniego en Laguardia*. «Symbolae Ludovico Mitxelena septuagenario oblatae». Vitoria, 1985.

NURUGARREN, L.: *En el San Sebastián de 1662-1663*. «Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País», T. XXIII, San Sebastián, 1967.

NICOLAU CASTRO, J.: *Un cuadro de Francisco Camilo en Las Arenas*. «Archivo Español de Arte», T. L. N.º 198, págs. 157-159. Madrid, 1977.

— *Dos posibles obras desconocidas de Juan Pascual de Mena*. «Archivo Español de Arte», n.º 177. T. XLV. Madrid, 1972.

— *Esculturas del siglo XVIII en la iglesia de San Antón de Bilbao*. «Estudios Vizcaínos». Bilbao, 1974.

ORTIZ DE MENDIVIL, J. J.: *Primeros teatros de Vitoria. Dos tentativas para construir un teatro a comienzos del siglo XVII*. «Kultura», N.º 2, págs. 12-18. Vitoria, 1982.

PITA ANDRADE, J. M.: *La arquitectura española del siglo XVII*. «La escultura y la arquitectura españolas del siglo XVII». Vol. XXVI de Summa Artis. Madrid, 1982.

RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M.: *Notas sobre Mateo de Zabalia (natural de Azpeitia), arquitecto de retablos*. «Berceo», n.º 99. Logroño, 1980.

— *Bernardo y Domingo Antonio de Elcaraeta, escultores calceatenses*. «Berceo», Logroño, 1981.

— *Los talleres barrocos de escultura en los límites de las provincias de Álava, Navarra y La Rioja*. Logroño, 1981.

SÁNCHEZ CANTÓN, F. J.: *Escultura y pintura del siglo XVIII*. «Ars Hispaniae». Vol. 1. Madrid, 1965.

SILVA VERASTEGUI, S.: *El último cuadro conocido de San Jerónimo, firmado por Antonio de Pereda en Colección particular de Vitoria*. «Kultura», n.º 2, págs. 50-56. Vitoria, 1982.

TABAR ANITUA, F.: *Dos obras inéditas de Francisco Camilo*. «Boletín de la Institución Sancho El Sabio», T. XX., págs. 365-371. Vitoria, 1976.

— *Una obra de Peter Lisaert IV en el palacio de la Diputación Foral alavesa*. «Kultura», n.º 1, págs. 38-46. Vitoria, 1981.

— *Obras inéditas de Francisco de Solís*. «Kultura», n.º 2, págs. 41-49. Vitoria, enero 1982.

URREA FERNÁNDEZ, J.: *Dos San Josés ignorados de Gregorio Fernández*. «Estudios Josefinos», n.º 58. Valladolid, 1976.

## NEOCLASICISMO

ANDRÉS ORDAX, S.: *Urbanismo en Vitoria. 1780-1830*. Actas del «II Congreso Español de Historia del Arte». Págs. 102-116. Valladolid, 1978.

APRAIZ, E. DE: «Justo Antonio de Olaguibel (1752-1818)», *Revista Nacional de Arquitectura*, Madrid, 1950.

DÍAZ DE ARCAUTE, M.: *Vida y obras del escultor alavés Don Mauricio Valdivielso (El Santero de Payueta)*. Vitoria, 1899.

GALARRAGA, I.: *Ideas de arquitectura y algunos arquitectos vascos en los siglos XVIII y XIX*. «Arte Vasco». San Sebastián, 1982.

GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M.: *Goya, el mito vasco y otras consideraciones iconográficas*. «Kultura», n.º 2, págs. 35-40. Vitoria, 1982.

LARUMBE MARTÍN, M.: *Diez de Güemes, un arquitecto avecindado en Vitoria*. «Kultura», n.º 1, págs. 20-25. Vitoria, 1981.

— *Justo Antonio de Olaguibel. Arquitecto neoclásico*. Diputación Foral de Álava. Vitoria, 1981.

LÓPEZ DE GUEREÑU, G.: *Algunas torres «olaguibelescas» que no son de Olaguibel*. «Boletín de la Institución Sancho El Sabio» T. XIX, págs. 363-374. Vitoria, 1975.

— *Los santeros de Payueta*. «Boletín de la Institución Sancho El Sabio», T. XX, págs. 327-364. Vitoria, 1976.

PESQUERA, M. I. y TABAR, F.: *Las artes en la Edad de la Razón. El Neoclasicismo*. «Álava en sus manos», n.º 31. Vitoria, 1984.

RUIZ DE ARCAUTE, M.: *Vida y obras del escultor alavés don Mauricio de Valdivielso*. Post scriptum de Eulogio Serdán. Vitoria, 1899.

SAMBRIÑO, C.: *Noticias sobre Silvestre Pérez, a través de unas notas de Ceán Bermúdez*. «Miscelánea de Arte». C.S.I.C., Madrid, 1982.

## SIGLOS XIX Y XX

ACHICA, A.: *Barroeta*. «La Pintura Vasca». Bilbao, 1919.

AGUIRIANO, M.: *Artistas vascos entre el realismo y la figuración (1970-1982)*

*Artistas vascos-Arte vasco*. Madrid, 1982.

ALFARO FOURNIER, F.: *Escultores alaveses*, «Vitoria 1974», Vitoria, 1974.

ALIX TRUEBA, J.: *Escultura española, 1900-1936*. Madrid, 1985.

ÁLVAREZ EMPARANZA, J. M.: *Origen y evolución de la Pintura vasca / Euskal Pinturaren Sorrera eta Eboluzioa*. San Sebastián, 1973.

— *La pintura vasca contemporánea*. San Sebastián, 1978.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M. S.: *Escultores contemporáneos de Guipúzcoa, 1930-1980*, Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, San Sebastián, 1983.

AMON, S.: *Un siglo de pintura bilbaína (Y una síntesis entre el quehacer de Arteta y de Ibarrola)*. «Nueva Forma», n.º 36, Madrid, 1969.

— *Néstor Basterrechea y la vieja vanguardia*. «Nueva Forma», n.º 74. Madrid, 1972.

— «Erakusketa y la plástica vasca de vanguardia», *Cimal*, n.º 8, págs. 23-33. Valencia, 1980.

ANGULO BARTUREN, J.: *Agustín Ibarrola ¿Un pintor maldito? «Arte vasco de postguerra 1950-1977»*. San Sebastián, 1978.

APRAIZ, M.: *Tres plazas en la imagen de Vitoria*. «Vitoria 1974», Vitoria, 1974.

ARÓSTEGUI BARBIER, J.: *La Pintura vizcaína de la postguerra. Del grupo El Suizo a la Asociación Artística Vizcaína*. Bilbao, 1972.

ARZAMENA, J. M.: *Ignacio Zuloaga. El pintor, el hombre*. San Sebastián, 1970.

ARTADI-ZUBI, J.: *Aproximación al arte vasco de postguerra*. «Artes Plásticas», n.º 35-36, Madrid, 1980.

ARRIBAS, M. J.: *40 años de Arte Vasco (1937-1977). Historia y documentos*. San Sebastián, 1979.

AZCOAGA, E.: *Regoyos*. «Batik», n.º 61. Barcelona, 1981.

— *Aurelio Arteta y su muralismo*. «Batik», n.º 61. Barcelona, 1981.

BARAÑANO LETAMENDIA, K. M.: *Un tríptico de Gustavo de Maeztu*. «Goya. Revista de Arte». N.º 154. Madrid, 1980.

— *Uzelay/Ucelay. La obra pictórica de José M.º de Ucelay. Análisis Biográfico y Estético*. Bilbao, 1981.

— *Concepciones espaciales: de Heidegger a Chillida*. «Actas del V Congreso Español de Historia del Arte». Págs. 215-224. Barcelona, 1984.

—y GONZÁLEZ DE DURANA, J.: *Alberto del Palacio y el Puente Colgante de Portugalete*. «Artes Plásticas y Monumentales. Eusko-Ikaskuntza/Sociedad de Estudios Vascos», 1., págs. 243-248. San Sebastián, 1982.

— *Pedro de Ispizua: Racionalismo en Vizcaya*. «Artes Plásticas y Monumentales. Eusko-Ikaskuntza/Sociedad de Estudios Vascos», 1. págs. 249-254. San Sebastián, 1982.

BAZÁN HUERTA, M.: *Una introducción al escultor Moisés Huerta*. «Actas del VII Congreso de Estudios Extremeños», Cáceres, 1983.

BEGOÑA Y AZCÁRRAGA, A. DE : *Aspectos de arquitectura y urbanismo durante los dos últimos siglos*. Vitoria, 1982.

BENGOECHEA, J. DE: *El arte vasco (de Barroeta a Zuloaga)*. «Guadalimar», n.º 25, Madrid, 1977.

— *Pintura vasca (1850-1935)*. «Batik», n.º 61. Barcelona, 1981.

BERIAIN, M. J.: *El siglo XX. Tradición e innovación*. «Álava en sus manos», n.º 32. Vitoria, 1984.

BIDAGOR LASARTE, P.: *Urbanismo y arquitectura en San Sebastián durante el último siglo*. «Revista Nacional de Arquitectura», n.º 64. Madrid, 1947.

— *El siglo XIX*. Resumen histórico del urbanismo en España. Madrid, 1968.

BILBAO, J.: *Panorama de las artes plásticas en el País Vasco*. «Artes Plásticas», n.º 12. Madrid, 1976.

BUSTAMANTE, E.: *Artes Plásticas: De Arteta a Oteiza e Ibarrola*. «La cultura vasca, hoy». Suplemento n.º 44 de Cuadernos para el Diálogo. Madrid, 1974.

CAMÓN AZNAR, J.: *El arte de Juan de Echevarría*. Bilbao, 1977.

CARO BAROJA, J. y otros: *1979 Erakusketa* Madrid, 1979.

- CASTRESANA, L. DE: *Pintura y pintores de Vizcaya*. Bilbao, 1980.
- ENCINA, J. DE LA: *La trama del Arte Vasco*. Bilbao, 1919.  
— *Aurelio Arteta*. «La Pintura Vasca». Bilbao, 1919.  
— *Guiard y Regoyos*. Bilbao, 1921.
- FIGUEROLA FERRETI, L.: *Eduardo Chillida* Madrid, 1971.
- FLORES KAPEROTXIPI, M.: *Pintores vascos y no vascos*. Buenos Aires, 1947.  
— *Arte Vasco. Pintura, Escultura, Dibujo y Grabado*. Buenos Aires, 1954.  
— *Pablo Uranga*. San Sebastián, 1963.
- FULLAONDO, D.: *Oteiza, 1933-1968*. Madrid-Barcelona, 1967.  
— *La arquitectura y los arquitectos de la región y entorno de Bilbao*. Madrid, 1971.
- GARCÍA MUÑOZ, A.: *Darío de Regoyos*. Oviedo, 1958.
- GARNERIA, J.: *Ibarrola*. «Artes Plásticas», n.º 16. Madrid, 1977.
- GAYA NUÑO, J. A.: *Escultura española contemporánea*. Madrid, 1957.  
— *Arte del siglo XIX*. Vol. XIX de «Ars Hispaniae». Madrid, 1966.  
— *Arte del siglo XX*. «Ars Hispaniae», Vol. XXII. Madrid, 1977.
- GÓMEZ DE LA SERNA, R.: *Iturrino*. «La Pintura Vasca». Bilbao, 1919.
- GONZÁLEZ DE DURANA, J.: *Sobre los orígenes de la pintura moderna en el País Vasco: Adolfo Guiard*. «Actas del V Congreso Español de Historia del Arte». Barcelona, 1984.
- GORTÁZAR, J. C.: *Adolfo Guiard*. «La Pintura Vasca». Bilbao, 1919.
- GUASCH, A. M.: *Conversación con Ibarrola*. «Guadalimar», n.º 25. Madrid, 1977.  
— *Conversación (con Chillida)*. «Guadalimar», n.º 25, Madrid, 1977.  
— *Crónica de una vanguardia*. «Guadalimar», n.º 25. Madrid, 1977.  
— *Arte/Etnia/Cultura. Entorno en Euzkadi*. «Guadalimar», n.º 25. Madrid, 1977.  
— *Ideología y praxis en el Arte Vasco (1940-1980)*. «Batik», n.º 61. Barcelona, 1981.  
— *Arte e ideología en el País Vasco. 1940-80/ Ed/ Akal*. Madrid, 1985.
- KORTADI OLANO, E.: *Reflexiones en torno a la escuela vasca de pintura, sus raíces y desarrollo*. «Cultura vasca», II. Erein. San Sebastián, 1978.  
— *Bases para una lectura de las morfologías del «Peine del viento» de Eduardo Chillida. 1952/53. 1959. 1965/68. 1977*. «Artes Plásticas y Monumentales. Eusko-Ikaskuntza / Sociedad de Estudios Vascos», 1. San Sebastián, 1982.  
— *La escuela vasca de pintura*. «Arte Vasco». San Sebastián, 1982.  
— *Lizardiren omenez. Eduardo Txillidaren eskultura etz poesia*. «Artes plásticas y monumentales», 3. Eusko-Ikaskuntza / Sociedad de Estudios Vascos, págs. 329-333. San Sebastián, 1985.
- LARRAÑAGA BILBAO, L.: *Historia de unos ensanches*. «Boletín de Información Municipal de San Sebastián», n.º 17. San Sebastián, 1963.
- LINAZASORO, J. L.: *Aizpurua y la herencia del racionalismo*. «Arquitectura», n.º 204-205. Madrid, 1977.  
— *La arquitectura del Ensanche Cortázar de San Sebastián*. «Arte Vasco». San Sebastián, 1982.
- LLANO GOROSTIZA, M.: *Pintura Vasca*. Bilbao, 1966.  
— *50 Años de Pintura Vasca (1885-1935)*. Museo Español de Arte Contemporáneo. Madrid, 1971.  
— *Regionalismo y socialismo en el arte vasco*. «Guadalimar», n.º 25. Madrid, 1977.  
— *Pintura vasca*. Bilbao, 1980.  
— *Pintura vasca (1939-1981)*. «Batik», n.º 69. Barcelona, 1981.
- MACHIMBARRENA, J.: *Antonio Cortázar y Gorriá (1823-1884)*. «Boletín de Información Municipal de San Sebastián», n.º 17 San Sebastián, 1963.
- MARÍN-MEDINA, J.: *La escultura española contemporánea (1800-1978). Historia y evaluación crítica*. Madrid, 1978.
- MADARIAGA, L. DE: *Pintores Vascos*. (3 vols.). San Sebastián, 1971.
- MARTÍNEZ DE LAHIDALGA, R.: *Gustavo de Maeztu*. Madrid, 1976.
- MARTÍNEZ DE MARIGORTA, J.: *Nueva Catedral de Vitoria*. Vitoria, 1969.
- MOYA VALGAÑÓN, A.: *Vida y obra de Nicolás Lekuona. Aproximación al fenómeno de la vanguardia artística en el País Vasco*. (Resumen de Tesis Doctoral). «Artigrama», n.º 1, págs. 373-379. Zaragoza, 1984.
- MORENO VILLA, J.: *La pintura de Echevarría*. «La Pintura Vasca». Bilbao, 1919.
- MOURLANE MICHELENA, P.: *Darío de Regoyos*. «La Pintura Vasca». Bilbao, 1919.
- MUNOA, M.: *Elías Salaverría*. «La Pintura Vasca». Bilbao, 1919.
- NAVASCUES PALACIO, P.: *El problema del eclecticismo en la arquitectura española del siglo XIX*. «Revista de Ideas Estéticas», n.º 114. Madrid, 1971.  
— *La obra arquitectónica del Marqués de Cubas (1826-1899)*. «Villa de Madrid», n.º 34. Madrid, 1972.  
— *Arquitectura*. «Del Neoclasicismo al Modernismo». Vol. V de Historia del Arte Hispánico. Madrid, 1979.
- OTEIZA, J. DE: *Androcanto y sigo. Ballet por las piedras de los Apóstoles en la carretera*. Madrid, 1954.  
— *Quosque tandem*. San Sebastián, 1959.  
— *Ejercicios espirituales en un túnel*. Donostia, 1984.
- PANTORBA, B. DE: *Artistas Vascos*. Madrid, 1929.  
— *El pintor Elías Salaverría*. Madrid, 1948.  
— *El pintor Fernando de América*. Vitoria, 1965.  
— *Evocación del pintor vitoriano Don Fernando de América en el centenario de su nacimiento*. Vitoria, 1967.

- PELAY OROZCO, M.: *Oteiza. Su vida, su obra, su pensamiento, su palabra*. Bilbao, 1978.
- PLAZAOLA, J.: *Néstor Basterrechea*. Madrid, 1976.  
— *La escuela vasca de escultura*. «Arte vasco». San Sebastián, 1982.  
— *Esquema de una evolución*. (en «Hacia una arquitectura vasca»). «Arte Vasco». San Sebastián, 1982.
- PUIG, A.: *En torno a los fundamentos de una estética vasca*. «Batik», n.º 61. Barcelona, 1981.
- RODRÍGUEZ ESCUDERO, P. y OCON ALONSO, D.: *Tradición y vanguardia en Agustín Ibarrola* «VI Congreso Español de Historia del Arte». Barcelona, 1984.
- RODRÍGUEZ SORONDO, M. C.: *Arquitectura pública en la ciudad de San Sebastián (1813-1922)*. San Sebastián, 1982.
- RUBI CASSINELLO, A. y CAICOYA GÓMEZ-ROMAN, C.: *Apuntes para una arquitectura vasca contemporánea*. «Kultura», n.º 4, págs. 15-25. Vitoria, 1983.
- SAENZ DE GORBEA, X.: *Pintura Vasca (1939-1981)*. «Batik», n.º 61, Barcelona, 1981.  
— *Escultura vasca, 1880-1939*. Banco de Bilbao. Bilbao, 1984.
- SALAVERRÍA, J. M.: *Juan de Echevarría*, «La Pintura Vasca». Bilbao, 1919.
- SAN MARTÍN, J., LARRAÑAGA, R. y CELAYA, P.: *El damasquinado de Eibar*. Patronato del Museo de Eibar. Eibar, 1981.
- SETIEN, K.: *Planeamiento de «ensanche»: creación y gestión del Ensanche Cortázar de San Sebastián, 1864*. «Urbanismo e Historia Urbana en el mundo Hispánico». Segundo Simposio, 1982. T. II, págs. 1243-1273. Madrid, 1985.
- SORIANO, R.: *Darío de Regoyos: Historia de un rebelde*. Madrid, 1921.
- SUREDA, J.: *Realidad y existencia de la escultura vasca*. «Guadalimar», n.º 25, págs. 60-64. Madrid, 1977.
- TOLOS, R. M.: *Néstor Basterrechea*. «Batik», n.º 61. Barcelona, 1981.
- UGALDE, M. DE: *Hablando con Chillida, escultor vasco*. San Sebastián, 1975.
- USAIN, J. M.: *Los Vascos y el Cine Experimental*. «Artes Plásticas y Monumentales. Eusko-Ikaskuntza / Sociedad de Estudios vascos», 2. San Sebastián, 1983, págs. 223-230.
- URQUIJO, J.: *Escultura vasca en el siglo XX*. «Batik», n.º 61. Barcelona, 1981.  
— *Comentarios con Eduardo Chillida*. «Batik», n.º 61. Barcelona, 1981.  
— *Desde la imagen y el pensamiento de Oteiza*. «Batik», n.º 61. Barcelona, 1981.  
— *Entrevista con Agustín Ibarrola*. «Batik», n.º 61. Barcelona, 1981.
- URQUIOLA, L.: *Monumentos laborales de Vizcaya*. Bilbao, 1977.
- URRUTIA, L. DE: *Adolfo Guiard: Retrato anecdótico de su vida*. Bilbao, 1940.
- URRUTIA, A.: *Artistas vascos en París*. «Batik», n.º 61. Barcelona, 1981.
- VEGAS ARAMBURU, J. I.: *Los pintores de Vitoria...* «Vitoria 1974», Vitoria, 1974.
- VIAR, J.: *Arte vasco. Tradición y vanguardia*. «Euskal-Artea 78 / Arte Vasco 78». Bilbao, 1978.  
— *Erakusketa, 78. Euskal artea. Arte vasco*. Bilbao, 1978.  
— *Tres generaciones del arte vasco de postguerra*. «Erakusketa 1979». Madrid, 1979.
- ZUAZAGOITIA, J.: *Tellaetxe, el diletante*. «La Pintura Vasca». Bilbao, 1919.  
— *Pintura vasca*. «Zumárraga», n.º 3. 1954.
- ZUNZUNEGUI, S.: *El Cine en Euskadi: Notas para un debate abierto*. «Artes Plásticas Monumentales. Eusko-Ikaskuntza / Sociedad de Estudios Vascos», 2, págs. 205-222. San Sebastián, 1983.

# INDICE DE NOMBRES E INSTITUCIONES

# MEMORANDUM FOR THE RECORD

TO: THE DIRECTOR, NATIONAL ARCHIVES

FROM: [Name], [Title]

SUBJECT: [Subject]

DATE: [Date]

REFERENCE: [Reference]

RE: [Reference]

RE: [Reference]

RE: [Reference]

RE: [Reference]

RE: [Reference]

RE: [Reference]

RE: [Reference]

RE: [Reference]

RE: [Reference]

RE: [Reference]

RE: [Reference]

RE: [Reference]

RE: [Reference]

RE: [Reference]

RE: [Reference]

- Abalos, Ramón de, 295  
 Abania, Esteban de, 263  
 Abaria, Miguel de, 253, 260, 263, 268  
 Abaroa, Pascual de, 302  
 Abbadie, Antoine d', 101-103  
 Abendaño, Juan, 283  
 Acebal Idígoras, Arturo, 323  
 Acedo, Francisco de, 285  
 Acha, Z., 321  
 Achucarro, Severino, 298, 302, 306  
 Adán, Joaquín, 124  
 Aduana de Orduña, 290  
 Aeropuerto de Foronda, 38  
 Aeropuerto de Fuenterrabía, 38  
 Aeropuerto de Sondica, 38, 39, 46  
 Agreda, Manuel, 297  
 Aguinaga, José M.<sup>a</sup> de, 322  
 Aguirre, Domingo, 106  
 Aguirre, Felipe, de, 258  
 Aguirre, Javier, 137  
 Aguirre, Javier de, 301, 303, 306  
 Aguirre, Joaquín, 311  
 Aguirre, José Antonio, 84  
 Aguirre, José Gabriel, 326  
 Aguirre, Juan de, 216, 252, 263, 282, 283  
 Aguirre, Juan Bautista, 101, 102  
 Aguirre, Marcial, 311  
 Aguirre, Martín de, 206, 216  
 Aguirre, Miguel de, 215  
 Aguirre, palacio, 188  
 Aguirre, Tiburcio de, 117  
 Aguirre Marimón, J. M.<sup>a</sup>, 106, 117, 135  
 Aguirrebengoa, Domingo, 305  
 Aitzbitarte, cueva de, 146  
 Aizarna, Santiago, 130  
 Aizpúrua, José Manuel, 308  
 Aladrén, Luis, 304, 305  
 Albéniz, Ángel, 133  
 Alberdi, José Manuel, 323, 326  
 Albí, Juan de, 276  
 Albiñana, Francisco, 306  
 Albisua, Martín de, 212  
 Albiz, Pedro de, 206  
 Albiz, Rodrigo, 212  
 Albizuri, Esteban de, 185  
 Albret, Juana de, 94  
 Alcalá Galiano, Álvaro, 317  
 Alcalá Zamora, Aniceto, 83  
 Alcega, Pedro de, 214, 215  
 Alcoberro, José, 310  
 Aldaeta, Andrés de, 282  
 Aldanondo, Domingo de, 280  
 Aldanondo, José de, 280  
 Alday, Lucas, 305, 306  
 Aldazábal, Pedro, de, 262  
 Aldecoa, Adrián M.<sup>a</sup> de, 317  
 Aldecoa, Ignacio, 129, 130, 137  
 Alegría, Cristóbal de, 234  
 Alemán, 331  
 Alexandre, José Javier, 124  
 Alfaro Fournier, 328  
 Alfonso I, 58, 61  
 Alfonso II, 58  
 Alfonso III, 59  
 Alfonso VI, 61, 64  
 Alfonso VII, 61, 62  
 Alfonso VIII, 62, 64  
 Alfonso X, 64  
 Alfonso XI, 66, 68  
 Alfonso XII, 78, 79  
 Algodonera de San Antonio, 34  
 Alkerdi, cueva de, 145  
 Almanzor, 60  
 Alonso, Bonifacio, 330  
 Alonso de Gámiz, Juan, 221  
 Alonso de Mella, fray, 195  
 Altamira, cueva de, 145, 146  
 Altos Hornos de Vergara, 30, 32, 46  
 Altos Hornos de Vizcaya, 29, 80  
 Altuna, Miguel de, 216  
 Altuna, Práxedes Diego, 117, 123  
 Altxerri, cueva de, 145  
 Alvarado, Antonio de, 281  
 Alvarado, Francisco de, 281  
 Alvarado, Juan de, 247  
 Álvarez, Félix José, 137  
 Álvarez, Francisco, 277, 278  
 Álvarez Cubero, José, 297  
 Álvarez Emparanza, J. L., 108  
 Álvarez Vélez, 327, 331  
 Alzaga, Toribio, 103  
 Alzola, Ascensio de, 221  
 Alzola, Pablo de, 298, 301  
 Alzolaras, Juan de, 209  
 Allanegui, Martín de, 278  
 Allendesalazar, 115  
 Alloitiz, Antonio de, 277  
 Alloitiz, Pedro de, 277  
 Amadeo I de Saboya, 79  
 Amann, Emiliano, 304, 306, 307  
 Amann, José Ysaac, 306, 317  
 Amárica, Fernando de, 317  
 Amasa, cantero, 214  
 Amberes, Cornelis de, 226  
 Amberes, Domingo de, 244  
 Ameztoy, 331  
 Amón, Santiago, 329  
 Anasagasti, Pedro, 137  
 Anasagasti, Teodoro, 307  
 Anchieta, Juan de, 221, 230, 233-239, 241-244, 246, 276  
 Anda y Esquivel, Victoria de, 220  
 Andra Mari de Elejalde, iglesia de, 160, 172  
 Andra Mari de Galdácano, iglesia de, 212  
 Andra Mari de Gauteguiz de Arteaga, iglesia de, 160  
 Andra Mari de Lemóniz, iglesia de, 160  
 Andrino, Pedro de, 212  
 Andueza, 125  
 Anduiza, Atanasio de, 304  
 Angulo, José de, 276  
 Angulo, Juan de, 228, 276  
 Anillo, Bernardo de, 261, 282  
 Anitua, P., 321  
 Anordin, Fernando, 301  
 Anselmo, 321  
 Ansuola, Ignacio de, 216  
 Ansuola Ibarguren, Juan de, 253  
 Antonino, emperador, 153  
 Antonio de Manzanares, fray, 262  
 Anzionado, Antonio de, 262  
 Añibarro, Pedro Antonio de, 101, 102  
 Apaetztegui, Juan de, 278  
 Apaolaza, 105  
 Aparicio Churruca, 326  
 Apellániz, Andrés, 329  
 Apellániz, Jesús, 328  
 Apoita, Juan, 215, 216  
 Apraiz, Julián, 124  
 Apraiz, Julián de, 303, 304, 306  
 Apraiz, Rodrigo de, 249  
 Apraiz Buesa, Ángel, 118  
 Aramburu, Miguel de, 213, 215, 251, 260, 263, 268  
 Aramburu, Nicolás, 294, 295  
 Arana, Ignacio, 285  
 Arana, José Ramón, 135  
 Arana, Vicente, 118, 125  
 Arana Goiri, Sabino, 79, 81, 82, 104, 116, 120, 124, 135  
 Aranaz Castellanos, Manuel, 124  
 Aranceta, Juan de, 263  
 Aranda, Martín de, 273  
 Aranguren, Jorge G. de, 130  
 Aranzadi, Telesforo, 118  
 Aranzalde, Domingo de, 209, 214  
 Aranzatroqui, Domingo de, 214  
 Aranzatroqui, Juanes de, 214  
 Aránzazu, monasterio de, 46, 107, 274, 276, 280, 322  
 Aranzobi, Juan de, 214  
 Araoz, Andrés de, 226-228, 230-232  
 Araoz, Juan de, 227, 228, 232, 247  
 Araquistain, Juan V., 103, 116, 124  
 Araquistain, Luis, 126  
 Araquistain, padre, 98  
 Arauceta, Juan de, 268  
 Arauco, Luis, 295  
 Arbaiza, Juan Bautista, 262, 266  
 Arbiza, Juan de, 276  
 Arbizu, Juan de, 276

- Arbizu, Martín de, 233, 237  
 Arbulo, Julián, 133  
 Arcangües, Michel, 135  
 Arcelus, A., 106  
 Arcipreste de Hita, 131  
 Arco, Alonso del, 287  
 Archivo Provincial de Guipúzcoa de Tolosa, 242, 246  
 Arechavala, Francisco, 133  
 Areizaga, Adolfo, 302, 311  
 Arenaldo, Pedro de, 279  
 Arenas, Francisco, 287  
 Arenaza, cueva de, 145, 147  
 Aresti, Gabriel, 99, 108  
 Arezti, Santuru de, 216  
 Argandoña, 321  
 Argos, Jerónimo de, 283  
 Argüelles Toral, Alejandrina, 135  
 Arias, Amable, 331  
 Ariño, Javier, 137  
 Ariño, Norberto, 329  
 Aristegui, 321  
 Arizabaleta, Javier, 262  
 Arizmendi, Felipe de, 280, 283  
 Arizmendi, Francisco de, 283  
 Ariznabarreta, Manuel de, 283  
 Ariztimuño, José, 105, 106, 121  
 Armendia, Martín de, 215, 216  
 Armendia, Miguel de, 216  
 Armesto, Gerardo, 328, 329  
 Arnao de Bruselas, 228  
 Aróstegui, Domingo de, 215  
 Aróstegui, Juan de, 216  
 Aróstegui Barbier, 328  
 Arozamena, José María, 124  
 Arraiz, Clemente, 328  
 Arrandolaza, Pascual de, 214  
 Arrastalu, 331  
 Arrate, 327  
 Arratia, Alejandro, 287  
 Arratia, Bernardo, 287  
 Arregui, J., 106  
 Arregui, Jacinto de, 301  
 Arrese, Emetrio, 105  
 Arrese-Beitia, 103  
 Arrese Magra, José Luis, 129  
 Arriaga, Emiliano, 124  
 Arriaga, Juan C., 99  
 Arrieta, J. A. 109  
 Arrizabalaga, Bernardo de, 131  
 Arrola, 321  
 Arroquia, José, 280  
 Arróspide, Manuel, 263  
 Arroyabe, 321  
 Arroyuelo, Felipe, 287  
 Arrúe, Alberto, 320  
 Arrúe, Antonio, 98  
 Arrúe, José, 320  
 Arrúe, Ramiro, 320  
 Arrúe, Ricardo, 320  
 Arruti, Eugenio, 316  
 Arteaga, castillo de, 302  
 Arteche, José de, 127, 129  
 Arteche, Juan José, 124  
 Arteta y Errasti, Aurelio de, 320, 321, 328  
 Artime, 124  
 Artiñano, Aristides de, 103  
 Artola, José, 103  
 Arzadun, Fernando, 309  
 Arzadun, Juan, 124, 125  
 Ascasibar, 327  
 Ascorbe, Valerio de, 264  
 Asensio, Eugenio, 137  
 Asorey, 314  
 Aspiazu, Joaquín, 116  
 Aspiazu, Nicolás, 287  
 Astarbe, Pedro José de, 298  
 Astarloa, Pedro Pablo de, 94, 100  
 Asteasu, Domingo de, 210  
 Astilleros de Euskalduna, 29, 80  
 Astilleros de Sestao, 80  
 Asúa Mendia, Pedro de, 307  
 Asunción de Elvillar, iglesia de la, 232  
 Asunción de Gauteguiz, iglesia de la, 212  
 Asunción de Labastida, iglesia de la, 258  
 Asunción de Marquina-Xemein, iglesia de la, 212, 227, 249, 259, 263, 277  
 Asunción de Rentería, iglesia de la, 277  
 Asunción de Zumárraga, iglesia de la, 216, 217, 252, 282  
 Atxaga, Bernardo, 109  
 Atxuri, cueva de, 147  
 Aucelet, 302  
 Augusto, emperador, 57  
 Augusto de la Inmaculada, fray, 137  
 Aurrecochea, Nemesio de, 317  
 Aurrecochea, Pedro, 266  
 Aurteneche, Carlos, 137  
 Avellaneda, Francisco de, 122  
 Axobin, Martín de, 209  
 Axtroki (Escoriaza), yacimiento, 149  
 Axular, Pedro de, 95, 98, 101  
 Ayala, casa de, 66  
 Ayala, Diego de, 231  
 Ayala, Francisco de, 230, 231  
 Ayala, Juan de, 224-227, 230, 231, 233, 246  
 Ayala, Pedro de, 247, 253, 257, 276  
 Ayerdi, Domingo de, 240  
 Ayesta, Jacob de, 279  
 Ayuntamiento de Amorebieta, 269  
 Ayuntamiento de Anzuola, 268  
 Ayuntamiento de Beizama, 260  
 Ayuntamiento de Bilbao, 217, 268, 285, 304  
 Ayuntamiento de Eibar, 269, 298, 305  
 Ayuntamiento de Elgóibar, 261, 268  
 Ayuntamiento de Elorrio, 268  
 Ayuntamiento de Labastida, 268  
 Ayuntamiento de Laguardia, 217  
 Ayuntamiento de Legazpia, 268  
 Ayuntamiento de Mondragón, 267, 268  
 Ayuntamiento de Ochandiano, 268  
 Ayuntamiento de Oñate, 268  
 Ayuntamiento de Orozco, 268  
 Ayuntamiento de Placencia de las Armas, 268  
 Ayuntamiento de Rentería, 252, 267, 268  
 Ayuntamiento de Respaldiza, 267  
 Ayuntamiento de San Sebastián, 269  
 Ayuntamiento de Tolosa, 268  
 Ayuntamiento de Vergara, 203, 268  
 Ayuntamiento de Vitoria, 293  
 Azaola, 98  
 Azcárate, José María de, 162  
 Azcárraga, Agustín, 268  
 Azcue, Eugenio de, 316  
 Azkue, R. M. de, 104, 105, 118  
 Azpiazu, 326  
 Azpiazu, Francisco Ignacio de, 282  
 Azpilicueta, Jaime, 124  
 Azurmendi, Francisco de, 283, 296, 297  
 Azurmendi, José, 109  
 Badiola, Txomin, 331  
 Badosa, Luis, 331  
 Balanzategui, Martín de, 259  
 Balduque, Roque, 225  
 Balparda, Gregorio, 120, 124  
 Balzola, Gaspar de, 216  
 Banco de Bilbao, 30, 80  
 Banco de Comercio, 80  
 Banco Guipuzcoano, 80  
 Banco de Vizcaya, 30, 80  
 Banderka, Pedro de, 282  
 Bandinelli, Baccio, 234  
 Banu Qasi, 58  
 Baraibar, Federico, 118  
 Barandiarán, José Miguel de, 105, 115, 116, 118  
 Baraona, Juan de, 262  
 Barbier, Jean, 106  
 Barbucoa, Martín de, 209  
 Barceló, 331  
 Bárcena, Antonio de la, 263  
 Baroja, Pío, 103, 126-128  
 Baroja, Ricardo, 126, 318  
 Baroja, Serafín, 103, 105  
 Barrera, Francisco de, 281  
 Barrenechea, Francisco, 278, 280  
 Barrenechea, León, 314  
 Barría, monasterio de, 186  
 Barriola, Avelino, 106  
 Barroeta, Juan de, 315  
 Barroeta Aldamar, Joaquín, 117



- Barros, Enrique, 314  
 Barruera, Benito, 318  
 Barrueta, Benito, 317  
 Barrutia, P. I. de, 99  
 Bartolomé de Santa Teresa, fray, 100, 101  
 Bary, David, 134  
 Basayaz, Juan de, 246, 276  
 Basoco, Diego, 273, 274  
 Basterra, Carmelo, 329  
 Basterra, Higinio, 312, 323  
 Basterra, Manuel, 312  
 Basterra, Ramón, 133  
 Basterra Serafín, 311-313  
 Basterra y Madariaga, José María, 302, 304  
 Basterrechea, 98, 109  
 Basterrechea, Néstor, 322, 323, 325, 329, 330  
 Basterrechea, Tomás, 262  
 Bastida, Ricardo, 304, 306  
 Baumgärtner, 292  
 Bay Sala, 328  
 Bayeu, Francisco, 287  
 Bazcardo, Juan, 238, 276-278  
 Beaugrant, Guiot de, 225-228, 230, 232  
 Beaugrant, Juan de, 225-228, 230, 231  
 Beaugrant, Mateo de, 225-228, 230, 232  
 Beauves, Juan de, 229, 230, 242  
 Becerra, Gaspar, 234-237  
 Becerro de Bengoa, Ricardo, 115, 117, 118  
 Belaunzarán, Juan Bautista, 283, 292, 297  
 Belaunzarán, Pedro, 298, 310  
 Belausteguigoitia, Ramón, 127  
 Beltrán, Domingo, 273  
 Beltrán, Juan Bautista, 236  
 Beltrán de Muguerza, Juan, 210  
 Beltrán de Otazu, Domingo, 231  
 Beltrán de Otazu, Juan, 244  
 Bellido, José María, 124  
 Benavides, J., 251  
 Bengoechea, Ambrosio de, 236-241, 243, 246  
 Bengoechea, Javier, 137  
 Benigno de Moraza, Mateo, 117  
 Benlliure, Mariano, 310  
 Benson, Ambrosio, 248  
 Beobide de Goiburu, Julio, 314  
 Beratúa, Bernabé de, 262  
 Beratúa, Manuel, 266  
 Beratúa, Martín de, 266  
 Berenguela, doña, 64  
 Bergaz, Alfonso, 297  
 Beriayn, 94  
 Bermudo III, 60  
 Bernini, Juan Lorenzo, 256  
 Beroiz-Zabala, Pedro, 259  
 Berroberria, cueva de, 147  
 Berroeta, Juan de, 276  
 Berrueta, Vicente, 317  
 Berruguete, Alonso, 224, 230  
 Berruguete, Inocencio, 236  
 Bertín de París, Esteban, 228  
 Beruete, Aureliano de, 316  
 Betoñu, Juan, 251  
 Betoñu, Martín, 251  
 Betoñu, Pedro, 251  
 Bidaurreta, monasterio de, 221, 248  
 Bilbao, Iñaki, 331  
 Bilbao, Jon, 137  
 Bilbao, Ramón, 331  
 Bilbao, Rapha, 130, 131  
 Bilbao, Tomás, 309  
 Bizcarrondo, Carlos, 329  
 Bizcarrondo, Indalecio, 102  
 Blanca de Navarra, 62  
 Blanco Aguinaga, Carlos, 137  
 Blay, Miguel, 310, 311  
 Blázquez, José Ramón, 137  
 Blocklandt, A., 248  
 Boccia, Luis, 297  
 Bogran, hermano, 256  
 Böhl de Faber, Cecilia, 133  
 Bolangero, Manuel, 288  
 Bolangero, Pedro, 288  
 Bolangero, Santiago, 287  
 Bolduch, Hans, 226  
 Bolinkoba, cueva de, 146, 147  
 Bolívar, Miguel, 215  
 Bolívar, Miguel de, 208  
 Bonaparte, Luis Luciano, 91, 101, 102  
 Borgoña, Felipe de, 228  
 Borlaf, 323, 327  
 Bourdelle, Antonio, 323  
 Bouts, Dieric, 203  
 Brevilla, Nicolás de, 284  
 Bringas y Bringas, Francisco de Paula, 315  
 Brochetón y Muguza, Luis, 315  
 Bruges (Borges), Pedro de, 228  
 Bueno, Manuel, 124, 126  
 Bujedo de Candepajares, monasterio de, 167  
 Burgos, Javier de, 77  
 Bustinza, Evaristo de, 105  
 Bustrín, Domingo, 284  
 Bustrín, Ildefonso, 284  
 Bustrín, Nicolás, 284  
 Butrón, castillo de, 302  
 Butrón Múgica, José Antonio, 132  
 Caballeritos de Azcoitia, 74, 99, 117, 123, 132  
 Caballero, Manuel, 321  
 Cabezalero, 287  
 Cadalso, José, 123, 124, 132, 133  
 Cadaveraz, 98  
 Calcar, Jan Joest de, 248  
 Calvo, Bartolomé, 278  
 Calvo, Millán, 278  
 Calvo, Silvestre, 278  
 Calzada, Isidoro, 128  
 Calle Iturrino, Esteban, 135  
 Calleja, Vicente, 295  
 Camilo, Francisco, 287  
 Camiña, Mario, 307  
 Campión, 91, 102, 103  
 Campo, Apolinar, 321  
 Campo, Pedro, 266  
 Cano, Alonso, 286  
 Cantera, Rodrigo de la, 257  
 Cañada, 331  
 Capelastegui, Francisco Javier de, 269, 290, 295  
 Capelastegui, Gabriel, 262, 266, 269, 295  
 Cardaveraiz, Domingo de, 257  
 Cárdenas, Marta, 331  
 Careaga, 321  
 Carlomagno, 58  
 Carlos II, 74  
 Carlos III, 74, 285, 292  
 Carlos IV, 76  
 Carlos V, 72  
 Carlos VII, 79  
 Carlos María Isidro, 77, 78  
 Carmelitas de Marquina, convento de, 252  
 Carmona, Luis Salvador, 282, 283  
 Carnicero, Antonio, 297  
 Caro Baroja, Julio, 118  
 Carranza, P., 251  
 Carrasquedo Olarra, 106  
 Carreño de Miranda, Juan, 286  
 Carrera, Manuel Martín, 264, 265, 268, 283, 290, 295, 297  
 Carrera, Martín, 264, 268  
 Carrera, Pedro de, 263, 264, 268  
 Carrera, Ramón, 326, 330  
 Carvajal, Javier, 322  
 Casa de Contratación de Bilbao, 28  
 Casa de Contratación de Sevilla, 73-75  
 Casa de Juntas de Guernica, 284, 291, 297  
 Casa de Juntas del Señorío de Vizcaya, 40, 41  
 Casa del Cordón de Vitoria, 188  
 Casio, conde, 58  
 Castaños, general, 76  
 Castaños, Santiago de, 263, 268  
 Castelar, Emilio, 117  
 Castelo, Pedro, 272  
 Castellano, Rafael, 131  
 Castillejo, Daniel, 331  
 Castillo, Felipe del, 259  
 Castillo, Luis del, 263  
 Castillo de la Mota de San Sebastián, 217  
 Castresana, Luis de, 130  
 Castro, Felipe de, 293  
 Castro Guisasola, 122  
 Catania, Ricardo, 331  
 Catedral de Astorga, 234, 236  
 Catedral de Burgo de Osma, 173

- Catedral de Burgos, 173, 178, 184, 196, 235, 236  
 Catedral de Chartres, 189  
 Catedral de Jaca, 236  
 Catedral de León, 189  
 Catedral de Pamplona, 190  
 Catedral de Salamanca, 184  
 Catedral de Santo Domingo de la Calzada, 164, 173, 178  
 Catedral de Sevilla, 184  
 Catedral de Tudela, 164  
 Catedral de Vitoria, 303  
 Catedral de Zarazoga, 236  
 Catedral del Buen Pastor, de San Sebastián, 303  
 Catedral Vieja de Santa María de Vitoria, 173, 174, 177, 179, 181, 189, 190, 194, 196, 221, 231, 233, 234, 250, 251, 286  
 Ceán Bermúdez, Juan, 235, 236, 261, 300  
 Ceballos, Rosa, 125  
 Celaya, Gabriel, 136, 137  
 Celaya, Martín, 252  
 Cenarruza, colegiata de, 208, 226, 249  
 Centurione, María, 253  
 Cerda, Fernando de la, 66  
 Cerdá, 298  
 Cerezo, Mateo, 286  
 Cerrajería, Iñaki, 331  
 Cézanne, Paul, 317, 321  
 Gialceta, Juan de, 276  
 Cincunegui, Juan, 260  
 Ciriquiain Gaiztarro, 125  
 Citroen Hispania, 35  
 Clemente, Esteban, 135  
 Club Náutico de San Sebastián, 48  
 Coeck, Pieter, 248  
 Coello, Claudio, 287  
 Colección Arasjáuregui de Bilbao, 203  
 Colección Arceche de Bilbao, 285  
 Colección Marquina, 203  
 Colección Silva Verástegui, 286  
 Colegio de los Irlandeses de Salamanca, 220  
 Colegio de Jesuitas de Lequeitio, 256  
 Colegio de Jesuitas de Santander, 253  
 Colegio del Sagrado Corazón de Bilbao, 302  
 Collado, Pedro de, 212  
 Compañía de Filipinas, 75  
 Compañía Guipuzcoana de Caracas, 28, 34, 75, 99, 282  
 Compañía de Jesús, 79, 98, 120  
 Compañía Vasco-Belga, 29  
 Conca, 292  
 Concepción de Elorrio, iglesia de la, 212, 213  
 Concha, Antonio de la, 278  
 Concha, José Antonio de la, 283  
 Conixloo, Van, 248  
 Constancio Cloro, 150  
 Constantino el Grande, 150  
 Cordero, Bernabé, 276, 277  
 Cortázar, Ramón, 298, 300, 305, 306  
 Cortázar y Gorriá, Antonio, 298  
 Cortés, Juan, 124  
 Coter, Colin de, 203  
 Couvrechef, 302  
 Crayer, Gaspar, 287  
 Cubas, Francisco de, 302  
 Cuesta, Pedro de la, 263  
 Cundín, José María, 327  
 Chaho, J. A., 91, 101-103  
 Chamisso, A. von, 101  
 Champourcin, Ernestina, 135  
 Chávarri, Manuel Ángel de, 288, 292, 293  
 Chavarría, J. N., 321  
 Chavete, José, 331  
 Chillida, Eduardo, 322, 323, 325, 326, 329  
 Chillida, Gonzalo, 330  
 Churriuguera, Alberto, 280  
 Churriuguera, Joaquín de, 256, 261, 265, 282  
 Churriuguera, Juan Benito, 265  
 Churruca, 308  
 Dapena, María, 330  
 Darieta, M., 287  
 Darroque, 306  
 David, Gérard, 248  
 De Vargas, 331  
 Decrept, Etienne, 105  
 Dechepare, B., 93  
 Degas, Edgar, 316  
 Dehesa, Francisco de la, 278  
 Delclaux, Jaime, 135  
 Deriksen, Felipe, 284  
 Dessa, 281  
 Díaz Álava, Miguel  
 Díaz Bueno, José, 311  
 Díaz Espada, 294  
 Díaz de Güemes, Eustaquio, 288, 291, 294, 297  
 Díaz de Haro, María, 64, 66  
 Díaz Ibarrondo, Miren, 128  
 Díaz de Olano, Ignacio, 317  
 Díaz Tolosana, Luis, 307  
 Díez Gabiño, Faustino, 133  
 Diharce, Xavir, 108  
 Diputación Foral de Álava, 287, 296, 298  
 Diputación de Guipúzcoa, 305  
 Diputación de Vizcaya, 304  
 Dombrasas, Gregorio, 297  
 Domínguez, Martín, 308  
 Domínguez Marroquín, Xavier, 129  
 Donatello, 236  
 Donostia, padre, 118  
 Dornicke, Jan van, 248  
 Dorus, Enrique, 246  
 Dublang, 317  
 Ducasse, Pierre, 298, 306  
 Dueñas, Valentín, 313  
 Duhalde, 100  
 Durrio, Francisco, 312, 313, 317  
 Duvoisin, 102  
 Echabarría, Ascensio de, 263  
 Echaburu, Pedro de, 216  
 Echaide, Jon, 109  
 Echaiz, Francisco de, 264  
 Echaniz, Nemesio, 108  
 Echanobe, Francisco de, 268  
 Echave, 94  
 Echave, Ignacio de, 260  
 Echave, Manuel, 303  
 Echave Oria, Baltasar de, 248  
 Echeagaray, Carmelo, 115, 118  
 Echeagaray, José, 267  
 Echeita, José Manuel, 105  
 Echenagusía, José, 316  
 Echevarría, Antonio de, 290, 291  
 Echevarría, Juan Agustín, 266, 295  
 Echevarría, Patricio, 32  
 Echevarrieta, Xabier, 135  
 Echeverría, Francisco de, 287  
 Echeverría, Javier Ignacio, 256  
 Echeverría, Juan de, 246, 266, 276, 317  
 Echeverría, Valentín, 321  
 Echeveste, Joaquín Ramón, 298  
 Eduardo, príncipe de Gales, 69  
 Egaña, Pedro de, 117  
 Eguía, Horacio, 323  
 Eguiarte, Domingo de, 287  
 Eguiateguy, J., 100  
 Eguiguren, Diego de, 216  
 Eguiluz, Nicomedes de, 302  
 Eguizábal, Juanjo, 327  
 Eguskiza, José, 280  
 Eizaguirre, José, 107  
 Eizaguirre, Román de, 216  
 Ekain, cueva de, 145-147  
 Elcarreta, Bernardo de, 278  
 Elcarreta, Domingo Antonio de, 278  
 Eleizalde, Luis de, 118, 124  
 Elejalde, Ignacio, 266  
 Elejalde, José de, 266  
 Elguero, Juan Antonio de, 261  
 Elguezúa, Carlos, 314  
 Elissamburu, Jean-Baptiste, 102, 103, 108  
 Elizalde, Luis, 305, 306  
 Elizalde, Miguel de, 276  
 Elorduy, Catalina de, 228  
 Elorriaga, Francisco de, 253  
 Elorriaga, Pascual, 287  
 Elorriago, Miguel de, 212  
 Elso, José, 135  
 Elzo, 105

- Emasabel, familia, 208  
 Emasabel, Juan de, 212  
 Enbeitia, Kepa de, 105  
 Enrique II, 62, 69  
 Enrique IV, 70, 71, 94, 122  
 Epalza, Enrique, 304  
 Erbina, José, 323  
 Ercilla, Alonso de, 132  
 Erdoiza, Juan, 262  
 Erenchun, Eloy, 328  
 Erenchun, Juan, 251  
 Erenchun, Martín, 251  
 Erestaburu, Domingo de, 216  
 Ermittia, cueva de, 147  
 Erro, Martín, 117  
 Escalante, Pedro de, 251  
 Escoiquiz, Juan de, 117  
 Escolar, 327  
 Escondrillas, Juan Bautista, 298  
 Escoriaza, José Eleuterio de, 298  
 Escosura, Patricio de la, 123  
 Escuela de Artes y Oficios de Biblao, 310  
 Esnaola, Pantaleón, 321  
 Espartero, Baldomero, 78  
 Espinosa Echevarría, Juan Antonio, 131  
 Estala, Domingo de, 209, 213  
 Estibaliz, Mercedes, 137  
 Estiburu, Pedro de, 216  
 Estonsoro, Miguel de, 251  
 Estrabón, 57  
 Etchahun (Pierre Topet), 100  
 Etcheberri de Sara, Joanes de, 95, 96, 98  
 Etchepare, Jean, 105, 135  
 Etcheverry, Louis, 103  
 Eynde, Jan van den, 251  
 Ezcurra, 287  
 Ezcurra, Felipe de, 259
- Fábrica Real de Armas de Placencia, 46  
 Fasa, 35  
 Felipe II, 72, 73, 213  
 Felipe III, 122  
 Felipe IV, 74, 122  
 Felipe V, 74  
 Fernán González, 59  
 Fernández, Gregorio, 238, 243, 247, 251, 253, 273-278  
 Fernández de Abaunza, Martín, 181  
 Fernández Alba, Antonio, 323  
 Fernández Casadevante, A., 303  
 Fernández de Retana, Florentino, 328  
 Fernández de Vallejo, Juan, 246  
 Fernández de Velasco, Pedro, 71  
 Fernández de Viana, Lorenzo, 311  
 Fernández de Vicuña, Juan, 221  
 Fernando I de León, 60  
 Fernando III, 64  
 Fernando VI, 74  
 Fernando VII, 76, 77, 79  
 Fernando el Católico, 71, 131, 187, 267  
 Ferrá, Bartolomé, 303  
 Ferrand González, 197  
 Fidalgo, Ismael, 328, 330  
 Figuera, Ángela, 135, 136  
 Fisac, Miguel, 322  
 Fitmaurice-Kelly, 132  
 Floridablanca, conde de, 23  
 Foncuebe, Luis, 280  
 Font y Pous, Francisco, 310  
 Fontana, Carlo, 256, 257  
 Fontana, Domenico, 234, 236  
 Forjas Alavesas, 34  
 Forment, Damián, 226  
 Foronda, Francisco de, 243, 278  
 Foronda, Valentín, 117  
 Fortún, conde, 58  
 Franciscanas de Azpeitia, iglesia de las, 244  
 Franciscanas de Eibar, convento de las, 274  
 Franciscanos de Zarauz, iglesia de los, 248  
 Franco, Francisco, 84, 128  
 Franco, Martín, 248  
 Fruela I, 58  
 Fuente, Iñaki de la, 330, 331  
 Fuente, Pedro de la, 236  
 Fuero de Navarra, 58  
 Fuero de Vizcaya, 64  
 Fullaondo, Juan de, 249
- Gabriel y Galán, José María, 136  
 Gal Orendain, Menchu, 329  
 Galbarriatu, Sebastián, 284  
 Galíndez, M., 302  
 Gamarra, Francisco de, 272  
 Gandara de Guernica, 98  
 Gandía, Manuel, 331  
 Gangutia, Clara, 331  
 Garagorri, Paulino, 137  
 Garaiburu, Juan de, 268  
 Garaizábal, Miguel de, 216  
 Garamendi, Bernabé de, 310  
 Gárate, José, 277  
 Gárate, Justo, 118, 120  
 Gárate, Mateo de, 251  
 Gárate, Pedro, 275  
 Garatechea, Martín de, 263  
 Garay, Eloy, 328  
 Garay, Juan de, 221  
 Garay, Lope de, 221  
 Garay, M., 287, 291  
 Garay de Monglave, 91  
 García Barrena, 328, 331  
 García de Cortázar, 327  
 García Ergüin, 328, 331  
 García Grial, Juan, 200  
 García Madrazo, Pilar, 128  
 García Mercadal, 308  
 García Ochoa, 329  
 García de Paredes, José María, 322  
 García Ronda, Ángel, 131  
 García de Salazar, Miguel, 311  
 García de Urigoiti, Andrés, 247  
 García de Varástegui, 276  
 García de Vicuña, Francisco, 288  
 García de Vicuña, Pablo, 288  
 García de Zuazo, Juan, 221  
 Gargallo, Julio, 310  
 Garibay, Esteban de, 92-94  
 Garín, Agustín, 287  
 Garín, Juan Agustín, 287  
 Garín, Mariano, 287  
 Garita, Juan de, 207, 226  
 Garita II, Juan de, 212  
 Garita, Martín, 207  
 Garramendi, B., 311  
 Garraza, Ángel, 326  
 Garrido, G. B., 321  
 Garrido, L. M., 321  
 Gasteluçar, padre, 95  
 Gauguin, Paul, 317  
 General Eléctrica Española, 30  
 Gil de Hontañón, Rodrigo, 218  
 Ginés, José, 297  
 Giralte, Francisco, 229, 230  
 Giralte, Juan, 225  
 Godoy, Manuel, 74, 288  
 Goenaga, 331  
 Geoenaga, I., 106  
 Gogorza, Manuel de, 288  
 Goicoa, José, 303, 305, 306  
 Goicochea, Anda, 326  
 Goicochea, Antonio de, 300  
 Goicochea, Avelino de, 290  
 Goicochea, Pedro de, 246, 276  
 Goicochea y Echevarría, Sabino, 301, 304  
 Goiri, María, 137  
 Gómez de Guevara, 132  
 Gómez de Mora, 258  
 Gómez Nazábal, 327  
 Gomila, 331  
 González, Alberto, 331  
 González, Daniel, 314  
 González, Pedro, 132  
 González de Cisniega, Juan, 257  
 González Echevarri, Luis, 133, 134  
 González Langarica, 137  
 González Ruiz, Antonio, 297  
 González de San Pedro, Pedro, 236, 238, 239, 276  
 González San Román, Ángel, 331  
 Gorbea, 331  
 Gordón, Rogelio, 317

- Goróa, Domingo de, 232, 240, 276  
 Gorospe, Miguel, 266  
 Gorostiola, Martín de, 209, 213  
 Gorostiza, Manuel, 123  
 Gorostiza Gongueta, 328  
 Gorostizaga, José, 287  
 Gortázar, Alfonso, 331  
 Goya, Francisco de, 284, 318  
 Goycochea, Antonio de, 295  
 Goyeneche, Francisco, 265  
 Goyhetche, 100  
 Goyri, Martín de, 287  
 Gracenea, José, 328  
 Gran Capitán, 70  
 Gran Casino de San Sebastián, 48  
 Grandmontagne, Francisco, 126  
 Greco, el, 248, 318  
 Gropius, Walter, 308  
 Guasch, A., 330  
 Guerra, Domingo de, 208, 215, 218  
 Guerra, Juan Carlos, 118  
 Guerra Garrido, Raúl, 130, 131  
 Guevara, Antonio, 124  
 Guevara, castillo de, 188  
 Guezala, Anselmo de, 329  
 Guiard, Adolfo, 316  
 Guimón, Pedro, 304  
 Guinea, Anselmo de, 316  
 Guinea, Enrique, 309, 322  
 Guisasola, Martín de, 269  
 Guraya, Juan, 314  
 Guridi, Jesús, 105  
 Gurruchaga, José, 306  
 Gutiérrez, Domingo, 283  
 Guitiérrez de Soto, 322
- Haorlem, Nicolás van, 228  
 Haraneder, 97  
 Haritschelhar, J., 101  
 Harriet, M., 98, 102  
 Hemasabel, Juan de, 216  
 Henaó, Gabriel, 116  
 Heraclio Fournier, 34, 306  
 Hernández Landazábal, 327  
 Herrán, Fermín, 103, 117  
 Herrero, D., 321  
 Herrero, Julio, 323  
 Herrero, Mari Puri, 331  
 Hipódromo de Lasarte, 48  
 Hiriart-Urruty, Jean, 103  
 Hiribarren, Jean-Martin, 102  
 Hoffmeyer, Ernesto, 298  
 Horozco, Sebastián, 124  
 Hospital de Oyarzun, 244  
 Hospital Real de Santiago de Compostela, 220  
 Hotel María Cristina de San Sebastián, 48, 305  
 Huerta, Moisés, 313
- Huici, Juan de, 276  
 Humboldt, G. de, 91, 100  
 Hurtado de Corcuera, Sebastián, 273  
 Hurtado de Mendoza, Antonio, 122
- Ibáñez de Aguirre, Ortuño, 220  
 Ibáñez de Matauco, 327  
 Ibáñez de Rentería, 117, 132  
 Ibáñez de Zabildea, Martín, 252, 258, 263  
 Ibarra, familia, 80  
 Ibarra, Juan Bautista, 268  
 Ibarra, Pedro de, 215  
 Ibarreche, Ignacio de, 280, 283  
 Ibarrola, Agustín, 322, 329, 330  
 Ibarrola, José, 331  
 Ibárruri, Dolores, 121  
 Ibero, Francisco de, 260-262, 265, 282  
 Ibero, Ignacio de, 256, 257, 260-262, 265, 268, 282  
 Ibero, José de, 264  
 Ibía, Francisco de, 248  
 Ibiñagabeitia, 107  
 Idiáquez y Yurramendi, Alonso de, 208  
 Igartua, Juan Manuel, 137  
 Iglesia, Alvaro de la, 129  
 Iglesias, 327  
 Igoa, Fernando, 124  
 Iloro, José de, 258  
 Illana, Fernando, 331  
 Illarramendi, R., 103  
 Imaz, Hilario, 309  
 Imbert, Carlos, 311  
 Imberto, Juan de, 226, 228  
 Imitarte, Domingo de, 214  
 Imosa, 35  
 Incera, José de la, 256  
 Inchaurreandiaga, Juan Elías, 283  
 Inchauspe, 102  
 Inocencio III, 62  
 Iñiguez de Betolaza, Fausto, 302, 306  
 Iñurria, Ricardo, 323  
 Iparraguirre, José M.<sup>a</sup>, 102, 117  
 Iradier, Pantaleón, 298  
 Iraizoz, P., 106  
 Irazo, Lucas, 122  
 Irazusta, J. A., 106  
 Irazusta, Miguel de, 282, 283  
 Iriarte, Ángel, 288  
 Iriarte, Juan de, 239, 246  
 Iriarte, Lope de, 246  
 Iriarte, Manuel, 288  
 Iriarte, Martín, 288  
 Iriarte, Miguel, 288  
 Irigoyen, Juan, 129  
 Irureta, Alejandrino, 316  
 Isaak, 310  
 Isabel I, 122
- Isabel II, 48, 78, 79  
 Isabel la Católica, 70, 71, 187, 267  
 Isasi, Francisco de, 216  
 Isasmendi, Antonio, 268  
 Isasti, 94  
 Ispizua Susunaga, Pedro de, 309  
 Isusquiza, Andrés de, 263  
 Istúriz, F., 310  
 Iturburu, Juan de, 283  
 Iturria Bizcarrondo, Eladio de, 304  
 Iturriaga, A. Pascual, 100, 102  
 Iturribarría, Francisco de, 133  
 Iturriete, Domingo de, 208  
 Iturrino, Francisco, 317  
 Iturriza, Pascual de, 216  
 Itxaropena, 107  
 Izaguirre, Andrés de, 215  
 Izaguirre, Román, 252  
 Izquierdo, Manuel, 279  
 Iztueta, J. I., 100, 101
- Jaúregui, Juan de, 132  
 Jaúregui, Juan Bautista, 283  
 Jaúregui, Luis de, 105  
 Jaúregui, Miguel Antonio, 297  
 Jaúregui, Tomás de, 282  
 Jauristi, Victoriano, 125  
 Jimena, doña, 59  
 Jiménez, Andrés, 276  
 Jiménez, Diego, 276  
 Jiménez II, Diego, 246, 276, 278  
 Jiménez, Mari Paz, 330  
 Jiménez, Pedro, 276, 278  
 Jimeno Mateo, 328, 329  
 Joannateguy, 103  
 Jordán, Esteban, 236  
 José I, 76, 292  
 José de San Juan de la Cruz, fray, 283  
 Jovellanos, Gaspar Melchor de, 240, 292  
 Juan de Aragón, infante don, 64, 66, 68, 69  
 Juana Inés de la Cruz, sor, 122, 123, 132  
 Juana Manuel, reina, 69  
 Juncal Ballestín, 331  
 Juncal Labandibar, María, 135  
 Junguitu, los, 251  
 Juni, Juan de, 228-230, 234-236, 241  
 Junta de Arriaga, 66  
 Justiniani, Francisco, 297
- Kardaberanz, 116  
 Krutwig, F., 107, 108, 122
- La Incera, Lázaro de, 265  
 La Hoya, yacimiento, 149  
 Labayen, Antonio María, 106  
 Labayen, Joaquín, 308  
 Labéguerie, Michel, 107

- Labort, 94, 98  
 Laca, Manuel Vicente, 295  
 Lacarra, José María, 58  
 Lacasa, Luis, 308  
 Ladrón, 61  
 Laffite, Alfredo, 125  
 Lafitte, Pierre, 96, 106, 109  
 Lafontaine, Jean de, 100  
 Lafuente, Pedro, 287  
 Lafuente, Rafael, 331  
 Lancre, Pierre de, 95  
 Landa, Francisco de, 216, 252, 271  
 Landa, Miguel de, 252  
 Landecheo, Luis de, 303  
 Landerretche, 103  
 Landeta, Eduardo, 118  
 Lane, Juan de, 282  
 Langres, Juan de, 228  
 Laplace, Paul, 287  
 Lardizábal, 101  
 Larralde, Rafael, 279  
 Larramendi, Manuel de, 94, 98, 100-102, 104, 116  
 Larranz, Gregorio de, 279  
 Larrañaga, Adolfo, 134  
 Larrañaga, Policarpo, 121  
 Larrar, Gregorio de, 279  
 Larraza, Tomás de, 260  
 Larrea, Francisca de, 133  
 Larrea, José María, 124  
 Larrea, Juan, 134, 135  
 Larrea, Juan de, 252, 266  
 Larrea, Vicente, 311, 326  
 Larrea y Goizueta, Jerónimo de, 238, 244, 246  
 Larrea y Herculilla, Lope de, 229, 230, 234, 237, 238, 241-244, 246, 247  
 Larreguy, 98, 101  
 Larzabal, Pierre, 109  
 Lascurain, Mariano José, 295, 298  
 Latijera, Pedro de, 278  
 Lavía, José Ignacio de, 283  
 Lazcano, María de, 252  
 Le Corbusier, 308  
 Le Gros, 282  
 Lecea, 321  
 Lecea, Nicolás de, 287  
 Lecumberri, Andrés, 278, 280  
 Lecumberri, Cristóbal, 302  
 Lecuna, Sebastián de, 246, 261, 268  
 Lecuona, Antonio María de, 315  
 Lecuona, Manuel de, 105, 118  
 Legarda, Juan, 287  
 Legarra, Domingo de, 213  
 Legasse, Marc, 131  
 Leizarraga, Joanes, 94, 95  
 Leonor de Aquitania, 62  
 Leovigildo, 57  
 Lerchundi, A., 109  
 Lete, Francisco de, 252  
 Leturiondo, Andrés de, 214, 216  
 Lexardi, Martín, 260  
 Lezcano, Miguel de, 226  
 Linares, 331  
 Lista, Alberto, 117  
 Liermo, Jerónimo de, 268, 280  
 Liermo, Joaquín, 280  
 Lisaert IV, Peter, 287  
 Lizarazu, Juan de, 233  
 Lizarazu, Martín, 287  
 Lizarazu, Pedro de, 214-216, 223, 233  
 Lizardi, José de, 262, 263  
 Lizardia, Pedro Ignacio de, 262  
 Lizarraga, Gregorio de, 247  
 Lizarraga de Elcano, 98  
 Loidi, 109  
 Loidi, Francisco de, 260  
 Loidi, Hernando de, 216  
 Longa, Antonio, 259  
 Longa, Domingo, 259  
 Longa, Lucas, 259, 260, 263, 268, 271, 278  
 Longa y Zuazu, Lucas de, 259, 260  
 Lope Díaz de Haro, 62, 64, 65  
 Lope Iníiguez, 60, 61  
 Lope de Vega, 137  
 López, Francisco Javier, 287  
 López, Vicente, 297  
 López, Allen, 123  
 López de Arrieta, Juan, 220  
 López de Ayala, canciller Pedro, 201  
 López de Escoriaza, Fernando, 220  
 López de Frías, José, 279  
 López de Frías, Miguel, 284  
 López de Gallaiztegui, Beltrán, 221  
 López de Gámiz, Pedro, 234-236, 239, 246  
 López de Haro, Diego, 62, 64-66, 68, 82  
 López de Lazárraga, Juan, 208, 221, 223  
 López de Mendoza, Inigo, 60, 132  
 López de Samaniego, Juan, 287  
 López de Torre, José, 285, 297  
 López de Uralde, José Luis, 306, 307, 309, 317  
 López de Urisarry, Juan, 249  
 Loramendi, 135  
 Lorena, Francisco de, 287  
 Lorenzo de Jordanes, fray, 252  
 Lorenzo de San Nicolás, fray, 252  
 Losada, Manuel, 318  
 Lucarini, Joaquín, 323  
 Luco, F., 321  
 Luis XIII, 122  
 Luis XIV, 122  
 Luis XVI, 76  
 Luis de Granada, fray, 95  
 Lumentxa, cueva de, 146, 147  
 Luque, Javier de, 303, 306  
 Luzán, Ignacio, 132  
 Llorente, 100  
 Llorente, Mauricio, 288  
 Llorente, Pedro, 288  
 Machuca y Vargas, Manuel, 295  
 Madalensoro, ermita, 267  
 Madariaga, Juan de, 309  
 Madinaveitia, Herminio, 125  
 Madrazo, Federico de, 315  
 Maeztu, Gustavo de, 126, 318  
 Maeztu, Ramiro de, 118, 124, 126  
 Manet, Edouard, 316  
 Manrique, Pedro, 71  
 Manterola, Gabriel, 121  
 Manterola, José, 103, 118  
 Marco Casiano Latinio Póstumo, 150  
 Marcos de Santa Teresa, fray, 258, 265  
 María Cristina de Borbón, 123  
 Marigorta, Cristóbal de, 249  
 Marigorta, Pedro de, 249  
 Marín, Miguel de, 253  
 Marinas, Aniceto, 311  
 Marineo Século, L., 93  
 Marketxo, 330  
 Maroto, Rafael, 78  
 Marquina, Diego de, 235  
 Marrodán, Mario Ángel, 136, 137  
 Marruquiza, Francisco, 214  
 Marsili, Santiago, 283  
 Martín de Basabe, 244, 247  
 Martín de Basagoitia, 210  
 Martín de Carrera, Manuel, 262  
 Martin du Gard, R., 108  
 Martín de Iragorri, 224, 225  
 Martín de Mendiola, 206  
 Martín de Otálora, 228  
 Martín de Salinas, 220  
 Martín Sancho, 194  
 Martín de Santiago, 209, 220  
 Martín Santos, Luis, 127, 129, 130  
 Martín de Zurbano, 215  
 Martínez, Bartolomé, 277  
 Martínez, Marcelo, 273  
 Martínez de Arce, Diego, 280, 282  
 Martínez de Arego, Pedro, 210  
 Martínez de Arego, Sancho, 207, 210  
 Martínez de Arrona, Juan, 216  
 Martínez Arteaga, Tomás, 323  
 Martínez de la Hidalga, Miguel Jimeno, 328  
 Martínez de Ibarra, Pedro, 215  
 Martínez de Isunza, Diego, 251  
 Martínez de Isunza, Juan Francisco, 251  
 Martínez de Isunza, Martín, 251  
 Martínez de Lahidalga, Pedro, 297

- Martínez de Mendaro, Juan, 203  
 Martínez de Peristegui, Juan, 247  
 Martínez de Ucin, Juan, 260  
 Maruri, Andrés de, 279  
 Masaccio, 320  
 Materola, Vicente, 117  
 Materre, padre, 95  
 Matia, Juan, 328  
 Matisse, Henri, 317  
 Matos, Pedro de, 253  
 Maura, Antonio, 83  
 Mayora, Diego de, 276  
 Mazarredo, José de, 117  
 Mazo, Miguel de, 282  
 Meabe, Tomás, 116, 120, 121, 135  
 Meifrén, Elisco, 316  
 Meipe, 34  
 Meissonier, 315  
 Mena, Juan Pascual, 283, 293  
 Mena, Pedro de, 273  
 Mendaraz, Domingo de, 246  
 Mendíbil, Manuel de, 125, 126  
 Mendíbil, Pablo de, 123  
 Mendíburu, 98, 116  
 Mendiburu, Remigio, 323, 326  
 Mendieta, Francisco de, 248, 284  
 Mendiguren, Andrés de, 224  
 Mendiola, José María, 131  
 Mendiola, Pedro de, 215, 216, 251, 252, 263  
 Mendizábal, Juan Bautista, 282, 283  
 Mendizábal, Hilario, 232  
 Mendizábal, N., 297  
 Mendoza, casa de, 66, 131, 132  
 Menéndez Pidal, Ramón, 137  
 Menéndez y Pelayo, Marcelino, 117, 122, 124  
 Mengs, 287  
 Mercado y Zuayola, Rodrigo de, 99, 217, 218, 223, 224, 230, 233  
 Merino, José Luis, 131  
 Mesa, Juan de, 273  
 Mewes, 305  
 Micoleta, Rafael de, 97  
 Michel, Roberto, 293, 296  
 Michelena, Luis, 115, 118  
 Michelena, Salvatore, 107  
 Mieg, Juan, 331  
 Mieg, Miguel, 322  
 Mignard, P., 287  
 Miguel Ángel, 233, 234, 236  
 Mimar, Juan de, 283  
 Minsheu, 97  
 Miquelestorena, 98  
 Mir, Joaquín, 316  
 Miranda, Alejo de, 288, 289, 295  
 Mirande, Jon, 107, 108  
 Mirantes, Fernando, 331  
 Mistral, Federico, 136  
 Mococho, V., 103  
 Mogrobojo, Nemesio, 312  
 Moguel, Juan Antonio, 100-102  
 Moguel, Juan José, 100  
 Molero, Luis, 124  
 Molet, 321  
 Molina, 311  
 Monasterio, Andrés de, 280  
 Monasterio, Bernardo de, 283  
 Monasterio de las Huelgas, 236, 244  
 Monge, 321  
 Monjo, Enrique, 323  
 Montes, Jesús, 329  
 Montiano Luyando, Agustín, 123, 132  
 Montijo, Eugenia de, 302  
 Monzón, Telesforo, 106  
 Moñiz, Francisco Lorenzo de, 292  
 Morales, Luis de, 248  
 Morales Oliver, Luis, 137  
 Morales de los Ríos, Adolfo, 305  
 Moraza, Ángel, 328  
 Moraza, Benigno, 297  
 Moraza, Juan Luis, 331  
 Moraza, Manuel de, 283, 284  
 Moreno, Manuel, 317  
 Moreno San Román, Manuel, 311  
 Morga, Pedro de, 225  
 Morquillas, José Ramón S. de, 331  
 Morrás, 331  
 Moulrier, J. M., 105  
 Mourlane Michelena, Pedro, 118, 124  
 Múgica, obispo, 84  
 Muguruza, P., 251  
 Mújica, G., 103, 106, 107  
 Munia, 58  
 Muniadonna, 60  
 Munoa, Manuel, 133  
 Muñatones, castillo de, 187  
 Muñoz, Miguel, 327  
 Muñoz Condado, Pedro, 328  
 Murga, Javier, 329  
 Murillo, Bartolomé Esteban, 287  
 Murua, Millán de, 279  
 Musa ben Nusayr, 58  
 Museo Arqueológico de Bilbao, 153, 154, 248  
 Museo de Bilbao, 273, 286, 287  
 Museo Diocesano de Álava, 248  
 Museo Histórico de Vizcaya, 195  
 Museo Lázaro Galdiano, 153  
 Museo de San Telmo de San Sebastián, 208, 209, 223, 240, 248, 272, 287, 297, 318  
 Museo de Vitoria, 203, 248, 251, 286  
 Museo Zuloaga de Zumaya, 248, 315  
 Nagel, Andrés, 327, 331  
 Napoleón, 76  
 Napoleón III, 102  
 Navarrete, Domingo de, 244  
 Niaux, cueva de, 145  
 Nicolás Antonio, 94  
 Nieto Ulibarri, 328  
 Nobia Salcedo, Pedro, 117  
 Nodier, Charles, 101  
 Nogueras, Jerónimo de, 231  
 Nonell, Isidro, 317  
 Nuestra Señora de la Asunción de Rentería, iglesia de, 214  
 Nuestra Señora de la Atalaya de Bermeo, iglesia de, 244, 252  
 Nuestra Señora de Ayala, santuario, 165  
 Nuestra Señora de Begoña, basílica de, 252  
 Nuestra Señora de la Encina de Arceniaga, santuario de, 184, 200  
 Nuestra Señora de Estíbaliz, basílica de, 164  
 Nuestra Señora del Granado, ermita, 153  
 Nuestra Señora de Iciar, iglesia de, 252  
 Nuestra Señora del Juncal de Irún, iglesia de, 213, 214, 252, 263, 276  
 Nuestra Señora del Manzano de Fuenterrabía, iglesia de, 185, 282, 303  
 Nuestra Señora de la Real de Azcoitia, iglesia de, 214, 215  
 Nuestra Señora de Urrialdio de Mártioda, ermita de, 201  
 Núñez de Lara, Juan, 66, 68  
 Núñez de Lara, Juana, 68  
 Obrel, Pedro de, 284  
 Ochoa, Eugenio de, 123  
 Ochoa, Julia, 137  
 Ochoa de Arranategui, Juan, 233  
 Ochoa de Murueta, 226  
 Oihenart, Arnault d', 92, 95, 96, 98  
 Olabarri, Carmen, 331  
 Olabarría, Eugenio de, 123, 124  
 Olabide, padre, 106  
 Olaizola, José Luis, 105, 131  
 Olaizola, 280  
 Olano, Valentín de, 117  
 Olabe, Iñigo S. de, 212  
 Olabe, Juan de, 212  
 Olabe, Pedro de, 212  
 Olaguibel, Justo Antonio de, 288-290, 294-297  
 Olaizola, Martín, 278  
 Olarte, Martín, 251  
 Olasagasti, Benito, 306  
 Olasagasti, Jesús, 328  
 Olate, Juan de, 208  
 Olavide, 123  
 Olazarán, Juan de, 224  
 Olazcoaga, 287  
 Oliveras Larrondo, José, 127  
 Olivieri, Juan Domingo, 293  
 Olmet, Luis Antón de, 126

- Olózaga, Domingo de, 215  
Onaindía, Alberto, 121  
Onaindía, S., 107  
Ondarza, Martín de, 268  
Ontañón, Juan Antonio, 280  
Oñate, Juan de, 248  
Oñate, Martín de, 248  
Oñate, Tomás de, 248  
Oraá, Blanca, 331  
Oraá, Pascual de, 279  
Orbe, Tomás, 287  
Orbea, fray Juan de, 274  
Orbegozo, familia, 32  
Orbegozo, Matilde, 133  
Orconera Iron Ore, 79  
Ordizgoiti, Tomás de, 280  
Oriol, Miguel, 323  
Orley, Van, 248  
Ormaechea (Orixe), Nicolás de, 106, 107, 118  
Ormaolea, J. A., 328  
Ormaza, Fernando, 126  
Ortiz de Arri, Antonio, 321  
Ortiz de Caicedo, 234  
Ortiz de Elguea, Carmelo, 331  
Ortiz de Urbina, 317  
Ortiz de Viñaspre, 328  
Ortiz de Zarauz y Gamboa, Juan, 221  
Ortiz de Zárraga, Iñigo, 233  
Ostiza, Esteban de, 246  
Ostiza, Martín de, 244, 246  
Otadiu, 287  
Otaño, P. M.<sup>a</sup>, 105  
Otaola, Simón, 127  
Oteiza, Antonio, 326  
Oteiza, Jorge, 121, 128, 313, 322, 323, 325, 326, 329, 330  
Oteiza, José, 287  
Otero, Blas de, 107, 136
- Pace, Cayetano, 282  
Pagoeta, José de, 262  
Palacio de la Alameda, 270, 271  
Palacio Álava-Esquivel, 221  
Palacio Altuna, 221  
Palacio de Anchieta, 221  
Palacio de Bendaña, 188, 220  
Palacio de Carlos V de Fuenterrabía, 217  
Palacio Elissague, Alberto del, 301  
Palacio Emparán, 270  
Palacio Episcopal de San Sebastián, 248  
Palacio Escoriaza-Esquivel, 220  
Palacio de Garatico, 221  
Palacio Idiáquez, 271  
Palacio Insausti, 272  
Palacio de Larraco, 270  
Palacio de Laviano, 221  
Palacio de los Lazarraga, 221
- Palacio de los Lazcano, 270  
Palacio de Lili, 188  
Palacio de Miramar de San Sebastián, 48, 305  
Palacio de Montehermoso (Aguirre-Zauzo), 220  
Palacio de Narros, 221  
Palacio Ozaeta, 221  
Palacio Real de Madrid, 293  
Palacio Redondo, Juan de, 277  
Palacio de Salinas (Villasuso), 220  
Palacio de Tejada, 221  
Palacio de Zubieta, 270  
Palacios, Emilio, 137  
Palacios, Vicente, 137  
Palomino, Antonio, 287  
Pantoja de la Cruz, Juan, 248  
Papelera Española, 33  
Paravicino, fray Hortensio de, 132  
Pardo, Arcadio, 137  
Paret y Alcázar, Luis, 285  
París, Juan de, 221  
Párraga, Ciriaco, 328  
Pascual, Manuel, 314  
Paz, Antonio de, 272  
Pedro I, 68, 69  
Pedro II de Aragón, 62  
Peers, Edgar Allison, 123  
Pelairea, Alberto, 124  
Pelay Orozco, Miguel, 127, 128  
Pelayo, 58  
Peña Carrera, Fernando de la, 281  
Peña Ganchequi, Luis, 322, 323  
Peña Santiago, 127  
Peñaflorida, conde de, 28, 74, 99, 117, 123, 272  
Pequeño, José Luis, 327  
Perea, Antonio de, 286  
Pereira, Manuel, 273  
Pérez, Silvestre, 288-293, 295, 297, 298, 300, 307  
Pérez de Albizuri, Juan, 185  
Pérez de Arego, Pedro, 223  
Pérez de Arego, Simón, 223  
Pérez de Aróstegui, Francisco, 253  
Pérez de Aróstegui, Juan, 215  
Pérez Galdós, Benito, 126  
Pérez de Irazábal, Juan, 273  
Pérez de Viñaspre, José, 279  
Petronor, 38  
Peyron, 292  
Picart, Juan, 221, 228  
Picart, Pierres, 228-230, 237, 241  
Pichot, Enrique, 329  
Pigmel, Antonio, 221  
Pila, P., 287  
Pilla, Pedro, 251  
Pillar, Francisco, 226  
Pinilla, Ramiro, 130
- Piombo, Sebastiano del, 234  
Piqué, 311  
Piquer, José, 297  
Pisón, Ramón, 132  
Pitano, Juan, 251  
Pitano, Juan (hijo), 251  
Pitano, Martín, 251  
Pizzardo, cardenal, 84  
Plágaro, Moisés, 331  
Polo, Diego, 286  
Pompeyo, 57  
Pontón, Francisco del, 263  
Pontón, Pedro del, 263  
Ponz, Antonio, 292  
Pouvreau, Silvain, 95, 96, 98  
Poza, 94  
Prevost, 248  
Prieto, Indalecio, 84, 121, 134  
Primo de Rivera, Miguel, 82  
Provoost, 248  
Puial, Miguel, 262  
Purísima Concepción de Azpeitia, convento de la, 252  
Puvís de Chavannes, Pierre, 320  
Pysbe, 34
- Quadra, Nicolás Antonio de la, 285  
Quadra, Pedro de la, 287  
Quadra Salcedo, Fernando de la, 115, 118, 124, 133  
Quejana, monasterio de, 188, 196, 197, 201, 203, 204, 248  
Quercia, Jacopo della, 234  
Querol, Agustín, 311, 314  
Quevedo, Francisco, 122, 132  
Quintana, Pedro, 280  
Quintanilla de las Viñas, basílica de, 155  
Quintano, Saturnino, 321  
Quiñones de Benavente, 137
- Rabelais, François, 93  
Rada, 297  
Raimundo de Borgoña, 61  
Ramales, cueva de, 145  
Ramírez Escudero, 133  
Ramiro II, 59  
Ramiro III, 59  
Ramón, 60  
Ramón Berenguer IV, 62  
Ramos Uranga, Gabriel, 331  
Rasines, Juan de, 210, 212  
Ravel, Maurice, 103  
Real Escuela de Metalurgia, 74  
Real Seminario de San Prudencio de Vergara, 74, 99, 117, 252, 253, 272, 273, 279, 297  
Real Sociedad Bascongada de Amigos del País, 26, 47, 74, 99, 117, 132, 271, 288

- Recalde, Manuel, 252  
 Recalde, Martín de, 271  
 Recesvinto, 57  
 Recondo, Pedro de, 256  
 Regoyos, Darío de, 316  
 Rementería, 331  
 Rentería, Enrique, 328  
 Resano, 331  
 Rexarte, Cristóbal, 251  
 Rexarte, Diego, 251  
 Ribadeneira, P., 273  
 Ribas, Gonzalo de, 212  
 Ribera, José de, 286, 318  
 Ribero, Francisco de, 279  
 Río, Mateo del, 253  
 Riu, 311  
 Riva, Juan de la, 253  
 Riva Agüero, Francisco de la, 258  
 Rivas, Aurelio, 323  
 Robin, 100  
 Rodin, Auguste, 312, 323  
 Rodrigo, 58, 59  
 Rodrigo de Cascante, obispo, 64, 163  
 Rodríguez, Alfonso, 98  
 Rodríguez, Ventura, 262, 295, 297  
 Roldán, Luisa, 273  
 Romero, Manuel, 283  
 Romo, M. 321  
 Romo, R. 321  
 Roscubas, Fernando, 331  
 Roscubas, Vicente, 331  
 Rousseau, Jean-Jacques, 117  
 Royaumont, 98  
 Rubio, Antonio, 297  
 Rucabado, Leonardo, 305, 306  
 Rucoba, Joaquín, 304  
 Rueda, Esteban de, 273  
 Ruiz de Aguirre, Luis, 137  
 Ruiz de Alegría, Francisco, 251  
 Ruiz de Alegría, Martín, 251  
 Ruiz de Añibarro, Víctor, 124  
 Ruiz Belardi, Rafael, 330  
 Ruiz del Corro, Pedro, 287  
 Ruiz González, Pedro, 287  
 Ruiz de Luzuriaga, Martín, 221  
 Ruiz de Vergara, 234  
 Ruiz de Zubiate, Martín, 236, 244  
 Ruoca, 281  
 Rustici, 234, 236  
  
 Sáez de Homaeche, Juan, 258  
 Sáez de Varona, Francisco, 283  
 Sáez de Vicuña, Rodrigo, 243  
 Sagarmínaga, Fidel de, 118  
 Sagarzola, Martín de, 209  
 Sagastizábal, Juan, 331  
 Sagües Arsuaga, Juan Bautista, 280  
  
 Saint-Cyran, 95  
 Saizarbitoria, Ramón, 109  
 Salaberri, 331  
 Salaberry, E., 109  
 Salaberry, Francisque-Michel, 103  
 Salaverri, María Eugenia, 137  
 Salaverría, Elías, 320  
 Salaverría, José María, 126  
 Salazar, Domingo de, 287  
 Salezán, Miguel de, 256, 266  
 Salís, Dolores, 311  
 Salís, José, 317  
 Saloña, Arturo, 317  
 Salvatierra, Martín de, 252  
 Samaniego, Félix María, 99, 100, 117, 132  
 San Agustín de Echevarría, iglesia de, 251  
 San Andrés de Astigarribia, iglesia de, 157  
 San Andrés de Eibar, iglesia, 216, 232, 263  
 San Andrés de Echevarría, iglesia de, 157, 260  
 San Andrés de Oñate, ermita de, 228  
 San Antón de Bilbao, iglesia de, 182, 183, 209, 226, 227, 244, 246, 248, 266, 277, 283  
 San Antonio de Vitoria, iglesia de, 252, 273  
 San Bartolomé de Elgóibar, iglesia de, 260, 265  
 San Bartolomé de Ichaso, iglesia de, 233  
 San Bartolomé de Olarte, iglesia de, 160  
 San Bartolomé de OIaso, en Elgóibar, 192  
 San Cristóbal de Yurre, ermita de, 160  
 San Esteban de Salamanca, convento de, 209  
 San Esteban de Tolosa, ermita de, 162  
 San Francisco de Asís, 177  
 San Francisco de Bermeo, iglesia de, 186  
 San Francisco de Borja, 232  
 San Francisco el Grande de Madrid, iglesia de, 291  
 San Francisco de Mondragón, convento de, 252, 279  
 San Francisco de Sales, 97  
 San Francisco de Tolosa, iglesia de, 240, 251, 258  
 San Francisco de Vitoria, convento de, 174, 177, 259  
 San Gregorio de Albistur, ermita de, 244  
 San Ignacio de Loyola, 116, 123, 124  
 San Isidro de Musákola, ermita de, 161  
 San Jorge de Santurce, iglesia de, 170  
 San José de Azcoitia, ermita de, 262, 273, 275, 283  
 San Juan Bautista de Amalloa, ermita de, 227  
 San Juan Bautista de Hernani, iglesia de, 252  
 San Juan Bautista de Murélagá, iglesia de, 244  
 San Juan Bautista de Zarauz, convento de, 282  
 San Juan de Hernani, iglesia de, 240  
 San Juan de Laguardia, iglesia de, 168, 172, 178, 190, 228, 262  
 San Juan de Marquínez, ermita de, 167  
  
 San Juan de Molinar de Gordejuela, iglesia de, 208  
 San Juan de Mondragón, iglesia de, 186  
 San Juan de Murélagá, iglesia de, 186, 212  
 San Juan de Salvatierra, iglesia de, 184, 261, 277  
 San Julián de Astrea, ermita de, 155, 158  
 San Martín de Andoáin, iglesia de, 262  
 San Martín de Berástegui, iglesia de, 239  
 San Martín de Estavillo, iglesia de, 234  
 San Martín de Leza, iglesia de, 246  
 San Martín de Zamudio, iglesia de, 212  
 San Miguel de Idiázabal, iglesia de, 217  
 San Miguel de Linares, iglesia de, 160  
 San Miguel de Oñate, iglesia de, 186, 196, 218, 224, 225, 230, 231, 233, 247, 249, 258, 256, 280  
 San Miguel de Vitoria, iglesia de, 181, 182, 186, 189, 190, 197, 231, 234, 237, 242, 246, 274  
 San Miguel de Zumétxaga, ermita de, 160  
 San Millán de la Cogolla, monasterio de, 157  
 San Nicolás de Bari de Bilbao, iglesia de, 261, 282, 283  
 San Nicolás de Izurza, iglesia de, 226  
 San Pedro de Abrisqueta, ermita de, 156, 159, 170  
 San Pedro de Asteasu, iglesia de, 237  
 San Pedro de Deusto, iglesia de, 186, 226  
 San Pedro de Munguía, iglesia de, 244  
 San Pedro de la Nave, basílica de, 155  
 San Pedro de Pasajes, iglesia de, 262  
 San Pedro de Salvatierra, convento de, 252, 259  
 San Pedro de Tavira, iglesia de, 160  
 San Pedro de Vergara, iglesia de, 215, 273, 277  
 San Pedro de Vitoria, iglesia de, 177, 178, 189, 196, 264  
 San Pedro de Zumaya, iglesia de, 185, 203, 237, 248  
 San Pelayo de Baquío, iglesia de, 160  
 San Román de Múgica, ermita de, 159, 160  
 San Roque y San Sebastián de Valmaseda, ermita de, 160  
 San Salvador de Frúniz, iglesia de, 160, 170  
 San Salvador de Guetaria, iglesia de, 184, 185, 232, 244, 257  
 San Sebastián de OIaso de Elgóibar, 194  
 San Sebastián de Soreasu de Azpeitia, iglesia de, 215, 221, 244, 262, 278, 283  
 San Severino de Valmaseda, iglesia de, 182, 184, 194, 210, 227, 258, 265, 280  
 San Torcuato de Abadiano, iglesia de, 261  
 San Vicente de Bilbao, iglesia de, 209  
 San Vicente Mártir de Abando, iglesia de, 212  
 San Vicente de Mikeldi, ermita de, 150  
 San Vicente de Múgica, iglesia de, 262  
 San Vicente de Pául, 95  
 San Vicente de San Sebastián, iglesia de, 206, 207, 239, 240, 246, 257, 280  
 San Vicente de Ugarte, iglesia de, 160



- San Vicente de Vitoria, iglesia de, 186, 196, 211, 212, 279
- Sancha, 60
- Sancha de Castilla, 62
- Sánchez Arcas, 308
- Sánchez de Bilbao, Juan, 188
- Sánchez Granjel, Luis, 137
- Sánchez Mazas, Rafael, 128, 133
- Sancho II, 60
- Sancho III el Mayor, 60
- Sancho IV, 60, 65
- Sancho VI el Sabio, 62, 173
- Sancho VII el Fuerte, 62, 64
- Sancho de Elso, 94
- Sancho de Emparán, 184, 194, 212
- Sancho Garcés I, 59
- Sancho García, 60
- Sancho Ramírez, 60
- Sanchotena, Javier, 326, 327
- Sansisenea, 321
- Sansovino, Jacopo, 234
- Santa Ana de Durango, iglesia de, 208, 262, 263
- Santa Celay, Miguel, 206
- Santa Clara de Azcoitia, convento de, 252, 260, 261
- Santa Clara de Briviesca, iglesia de, 234, 244
- Santa Clara de Tolosa, iglesia de, 238, 252, 261, 282
- Santa Cruz de Bilbao, convento de, 252
- Santa Cruz de Campezo, iglesia de la, 151, 178, 194, 196
- Santa Cruz Loidi, Manuel Ignacio, 79
- Santa Cruz de Valladolid, Colegio de, 218
- Santa Cruz de Vitoria, convento de, 223, 280, 283
- Santa Eufemia de Bermeo, iglesia de, 186, 197, 266
- Santa Fe de Zaldivia, iglesia de, 244
- Santa María de Amorebieta, iglesia de, 208, 266
- Santa María de la Asunción de Guernica, iglesia de, 184, 194, 212, 225
- Santa María de la Asunción de Segura, iglesia de, 216
- Santa María de Begoña, basílica de, 207, 209, 277
- Santa María del Campo, iglesia de, 263
- Santa María de Ceánuri, iglesia de, 244
- Santa María de Cortezubi, iglesia de, 251
- Santa María de Durango, iglesia de, 208, 244, 259, 281
- Santa María de Erandio, iglesia de, 186
- Santa María de Estíbaliz, basílica de, 171, 172
- Santa María de Fuenterrabía, iglesia de, 246
- Santa María de Galdácano, iglesia de, 277
- Santa María de Gatica, iglesia de, 217
- Santa María de Güeñes, iglesia de, 194, 212, 257, 277, 280, 281, 284, 285
- Santa María de Lequeitio, iglesia de, 183, 184, 194, 200, 263, 278, 280
- Santa María Magdalena de Plencia, iglesia de, 186
- Santa María de Mañaria, iglesia de, 249
- Santa María de Medina de Rioseco, 235
- Santa María dei Miracoli, 256
- Santa María de Orduña, iglesia de, 185, 186, 249
- Santa María de Portugalete, iglesia de, 179, 207, 226-228, 231, 249, 263
- Santa María la Real de Deva, iglesia de, 179, 190, 192, 216, 277
- Santa María la Real de Zarauz, iglesia de, 232
- Santa María de los Reyes de Laguardia, iglesia de, 164, 178, 190, 210, 276
- Santa María de Salvatierra, iglesia de, 184, 194, 210, 223, 230, 241, 243, 244, 278
- Santa María de San Sebastián, iglesia de, 244, 252, 258, 262, 263, 280
- Santa María de Tolosa, iglesia de, 216, 237, 240, 241, 276, 280
- Santa María de Xemein, iglesia de, 244
- Santa María de Yermo de Llodio, iglesia de, 186
- Santa Marina de Oxirondo de Vergara, iglesia de, 216, 282
- Santa Marina de Vergara, iglesia de, 263
- Santa Marta, 327
- Santa Susana de Durango, 252, 253
- Santafé Largacha, Antonio, 328
- Santiago de Bilbao, iglesia de, 179, 180, 184, 194, 196, 226, 248, 252, 258, 265, 277, 278, 302
- Santimamiñe, cueva de, 145-148
- Santísimo Cristo de Labastida, ermita de, 168
- Santo Domingo de Vitoria, convento de, 174, 209
- Santo Tomás de Arrazua, iglesia de, 212
- Santo Tomás de Olabarrieta, 266
- Santos Iñurrieta, 331
- Santos Juanes de Bilbao, iglesia de los, 228, 252, 253, 273, 280, 285
- Santuario de Loyola, 47, 221, 253, 256, 257, 261, 262, 265, 272, 282, 283
- Santuario de Nuestra Señora de Escolumbe, 231
- Sanz, Carlos, 331
- Sanz, Txupí, 331
- Saracibar, Julio, 306
- Saracibar, Martín, 298
- Sarasua, Ildefonso Antonio de, 268
- Sarria, Jesús de, 105
- Satóstequi, 321
- Scupoli, padre, 97
- Schuchardt, Hugo, 91, 102, 105
- Seat, 35
- Sefanitro, 35
- Segura, Juan, 124
- Sert, José María, 318
- Silos, monasterio de, 171
- Siloe, Diego de, 218, 220, 223, 228, 230, 233, 234, 263
- Siloe, Gil de, 234
- Silvela, Francisco, 83
- Siqueiros, David, 329
- Sistiaga, J. Antonio, 330
- Smith, Manuel María, 303, 304, 306
- Sociedad Cantábrica, 29
- Sociedad Española de Construcción Babcock y Wilcox, 29
- Sociedad Española de Construcción Naval, 29
- Sociedad Franco-Belga de Minas de Somorrostro, 79, 80
- Solar, Ramón de, 283
- Solarte, Juan de, 212
- Solís, Francisco, 286
- Sopeña, Pedro de, 277
- Soria, Silvestre, 283
- Soroa, Marcelino, 103
- Sorolla, Joaquín, 317
- Sorreguieta, 117
- Sota, 331
- Sota, Manu, 124, 128
- Sotero Manteli, 133
- Sotil, Juan Antonio, 288
- Steen, Jan, 287
- Stúiga, casa de, 66
- Suárez, Enrique, 328
- Suso, Juan Bautista de, 258, 280
- Tapia, Juan de, 132
- Tartas, Juan de, 96
- Teatro Victoria Eugenia de San Sebastián, 48, 305
- Tellaache y Aldasoro, Julian, 321
- Tellechea Idígoras, 98
- Tellería, 331
- Tello, 68, 69
- Thouvenot, general, 292
- Tito Bustillo, cueva de, 146
- Toja, R., 328
- Toledo, Octavio de, 304
- Tolosa, José Luis, 328
- Tordesillas, Gaspar de, 224, 225, 230-232
- Torre, cueva de, 147
- Torre, Miguel de la, 212
- Torre, Pedro de la, 276
- Torre de Aranguren en Orozco, 188
- Torre de Ahedo en Carranza, 188
- Torre y Berástegui, Quintín, 313, 323
- Torre de Elealde en Manurga, 188
- Torre de Emparán en Azpeitia, 188
- Torre de Ercilla en Bermeo, 188
- Torre Luzea de Zarauz, 188

- Torre de Martiartu en Erandio, 188  
Torre de Mollinedo en Arcentales, 188  
Torre de Mucharaz en Abadiano, 188  
Torre de Salazar en Portugalete, 188  
Torre de Salcedo de la Quadra, 188  
Torre de Terreros en Zalla, 188  
Torre de Urain, 228  
Torre de Urrutia en Sopena, 188  
Torrelli, Hércules, 269  
Torres Naharro, Bartolomé, 93  
Tovar, A., 95  
Tramaria, Alonso de, 252  
Trinidad de Rentería, convento de la, 252  
Trueba, Antonio, 103, 105, 118, 124, 125  
Tuesta, iglesia parroquial de, 165, 172  
Txopitea, 331
- Ubilla, Gabriel de, 216  
Ubillos, padre, 98, 101  
Ucelay, José María de, 329  
Udave, 321  
Ugalde, Federico de, 304  
Ugalde, Martín de, 107, 128  
Ugarriza, 321  
Ugarte, Ignacio, 317  
Ugarte, Juan de, 251  
Ugarte de Zubiarrain, Ricardo, 326  
Ugartemendía, Francisco, 297, 298  
Ugartemendía, Pedro Manuel, 288, 289, 291, 292  
Ulacia, Francisco, 125  
Ullívarri, 321  
Unamuno, Miguel de, 79, 107, 116, 118-120, 123-126, 130, 133, 136  
Universidad Autónoma de Bilbao, 46  
Universidad de Deusto, 302, 304  
Universidad de Oñate, 98, 217, 218, 228-230  
Universidad de Salamanca, 118  
Universidad de Zaragoza, 117  
Unquinesa, 35  
Unsain, 321  
Urabayen, Félix, 102  
Uralde, 321  
Uranga, Pablo, 318  
Uranga, Santiago de, 328  
Urbina y Montoya, Pedro de, 286  
Urcola, 287  
Urcola, Francisco de, 305  
Urcullu, José, 125  
Urcullu, Félix María, 125  
Urdanegui, Juan de, 253  
Urdaneta, José, 280  
Ureta, Domingo de, 240  
Uriarte, 102  
Uribarri, Juan de, 244, 247  
Uribeondo, Juan Martín de, 295  
Uribesalgo, Isidoro, 311
- Urigüen, Juan de, 261  
Uriona, Juan de, 207  
Urizar-Zabala, Juan de, 263  
Urquiaga, Esteban, 106  
Urquijo, Javier, 323, 331  
Urquijo, Julio de, 105, 118  
Urquijo, R., 287  
Urrutia, José, 283  
Urrutia, Juan de, 206, 210  
Urte, Pierre d', 97  
Urutiaga, cueva de, 146, 147  
Uruñuela, Jesús, 328  
Urzay, 331  
Urzularre, Juan de, 278  
Usandizaga, José María, 105  
Uzcudun, Juan Antonio de, 264  
Uzquiza, Juan, 283
- Valbuena, Ángel, 137  
Valdés Leal, 287  
Valdivieso, Alejandro, 310  
Valdivieso, Inocencio, 310  
Valdivieso, Gregorio de, 283  
Valdivieso, Martiniano de, 297  
Valdivieso, Mauricio, 297  
Valencia, Juan de, 260  
Valera, Juan, 120  
Valverde, Rosa, 331  
Valle Inclán, Ramón María del, 126  
Valle Lersundi, Fernando del, 122  
Vallejo, Juan de, 216  
Vallejo, Luis, 308, 309  
Vallmitjana, 310  
Van Gogh, Vincent, 317, 321  
Vargas Ponce, 232, 261  
Vega, Hernando de la, 212  
Vega, Luis Antonio de la, 128  
Vela Jiménez, 59, 60  
Velasco, Eduardo, 133  
Velasco, Esteban de, 234, 237, 244, 246  
Velasco, Gonzalo de, 249  
Velasco, Juan de, 300  
Velázquez, Diego, 287  
Velázquez, Juan, 274  
Vélez de la Huerta, Juan, 252  
Vélez de la Huerta, Pedro, 252  
Venea, Andrés de, 271  
Venta de Laperra, cueva de, 145  
Vera Fajardo, Aurelio, 328  
Vergara, Francisco de, 282  
Viar, Manu, 135  
Viar, Nicolás, 124  
Vicens Vives, J., 80  
Vicuña, Juan de, 288  
Vidal-Abarca, 328  
Vidaurreta, monasterio de, 208, 247, 283  
Viesca, Pedro de la, 280
- Vieyra, Jacinto, 282  
Villanueva, Diego de, 296  
Villanueva, Miguel, 281  
Villasante, padre, 95, 101, 115  
Vinuesa, José, 116  
Virgilio, 99
- Wamba, 58  
Wellington, 76  
Weyden, Rogier van der, 203  
Wornum, Selden, 305
- Xérica, Pablo de, 132
- Yarza, Domingo de, 262  
Ydalda, Salustiano, 306  
Yeregui, José de, 280  
Yeregui, Miguel, 280  
Yraola, 287  
Yrusta, Diego de, 208  
Yuso, José de, 280
- Zabala, Antonio, 297  
Zabala, Gaspar, 123  
Zabala, Juan de, 287  
Zabalaga, Hilario, 277  
Zabaleta, Juan de, 122  
Zabaleta, Miguel de, 122  
Zabalia, Mateo de, 277, 278, 284  
Zabalo Bailarín, Pablo, 309  
Zaitegui, J., 107  
Zaldibia, 94, 102  
Zaldúa, Domingo de, 257  
Zaldúa, Juan de, 253, 268  
Zaldúa, Luis de, 271  
Zaldúa, Martín, 256  
Zaldúa, Pedro de, 216, 252  
Zamacois, Eduardo, 127, 315  
Zárate, Mikel, 109  
Zárraga, Iñigo de, 210, 237  
Zárraga, Juan de, 244  
Zataráin, Domingo, 277  
Zataráin, Martín de, 277  
Zayas de Sotomayor, María de, 98  
Zorrilla, Pedro, 323, 327  
Zuazo, 321  
Zuazo, Secundino, 307  
Zubiate, Martín, 246, 247  
Zubiaurre, Ramón, 320  
Zubiaurre, Valentín, 320  
Zubiri, 106  
Zubizarreta, Nicolás, 321  
Zulaica, Ramón, 131  
Zuloaga, Ignacio, 313, 315, 318  
Zumalacárregui, Tomás, 78  
Zumalde, Domingo de, 280

---

Zumárraga, Juan de, 94  
Zumarresta, Cristóbal de, 258  
Zumaya, Francisco de, 248

Zumeta, José Luis, 331  
Zumeta, Nicolás de, 258  
Zunzarren, 287

Zunzunegui, Juan Antonio de, 128, 129  
Zurbarán, Francisco de, 284, 286, 287  
Zuricalday, Nicanor, 133

MEMORANDUM

TO : [Illegible]

FROM : [Illegible]

SUBJECT : [Illegible]

[The remainder of the page contains several paragraphs of extremely faint, illegible text, likely representing the body of a memorandum or report.]

# INDICE TOPONIMICO

JANICE J. JORDAN

- Abadiano, 147, 152, 221  
 Abanto, 152  
 Abra, el, 38, 44-46, 74, 80  
 África, 72  
 Aitzgorri, 17, 46, 47, 152  
 Aitzgorri, sierra de, 152, 153  
 Alarcos, 62  
 Albéniz, 230  
 Alberite, 228  
 Albiztur, 267  
 Alcarria, la, 182  
 Aldeanueva de Ebro, 228  
 Alegría de Oria, 230  
 Algorta, 46, 80  
 Alsasua (Altsasu), 37  
 Altube, puerto de, 37  
 Amaya, 57, 58  
 Amberes, 72  
 Amboto, sierra de, 43  
 América, 28, 34, 57, 72-75, 102, 107  
 Amorebieta (Zornotza), 38  
 Ampuero, 71  
 Amurrio, 34, 43  
 Andalucía, 64, 205  
 Andoain, 33, 38, 48, 267  
 Angostina, 151, 153  
 Anoeta, 230  
 Anzuola, 26  
 Aragón, 37, 57, 60-62, 74, 76, 205, 210  
 Aralar, monte, 17  
 Aralar, sierra de, 21, 156  
 Arán, valle de, 93  
 Aranguren, 33, 43  
 Araquil, 230  
 Araya, 34  
 Arceniega, 221  
 Archanda (Artxanda), monte, 44, 46  
 Arediturri, 152  
 Arechavaleta (Aretxabaleta), 30, 161  
 Argentina, 75, 107  
 Argote, 150  
 Arlaban, puerto de, 21  
 Arlanzón, río, 59  
 Armentia, 163, 164, 169, 170, 172  
 Arrancudiaga, 102  
 Arratia, 41, 43, 68  
 Arrigorriaga, 33, 156  
 Asteasu, 230  
 Astorga, 58, 150, 152, 158, 234  
 Asturias, 58, 70, 80, 81  
 Asúa (Choric-Erri), 17, 44, 46  
 Ataun, 152, 267  
 Atapuerca, 60  
 Atlántico, océano, 18, 19, 71  
 Aya, 213  
 Aya, monte, 17  
 Ayala, 60, 64  
 Ayala, valle de, 162  
 Ayuda, río, 18, 51  
 Azcoitia (Azkoitia), 34, 47, 74, 99, 161  
 Azores, 19  
 Azpeitia, 34, 47, 126, 173, 221, 223, 235, 236  
 Azúa, 156  
 Baquio (Bakio), 41  
 Baracaldo (Barakaldo), 29, 46  
 Barazar, puerto de, 37  
 Barcelona, 23, 35, 38, 57  
 Bardulias, 58  
 Barranca-Burunda, 18  
 Basauri, 35, 46  
 Basilea, 76  
 Bayas, 51  
 Bayona, 69, 76, 101, 106, 107  
 Bearne, 93  
 Beasain, 30, 32, 34, 37, 48  
 Bedia, 68  
 Behobia, 38  
 Berástegui, 213  
 Bermeo, 17, 25, 41, 64, 65, 68, 151, 152, 173, 186  
 Biarritz, 106  
 Bidasoa, río, 46, 48, 49, 64  
 Bilbao (Bilbo), 17, 19, 23, 26, 28, 29, 32, 36-39, 41, 43-46, 65, 68-70, 72-78, 81, 103-105, 119, 120, 151, 173, 226, 304, 306  
 Bretaña, 70, 148  
 Briviesca, 235, 236  
 Brujas, 65, 66, 68, 70, 72  
 Buenos Aires, 105, 106  
 Burdeos, 93, 150, 152, 158  
 Bureba, 59  
 Burgos, 35, 38, 60, 64, 70, 74, 160, 173, 188, 195, 221, 228, 234-236, 293  
 Busturia, 39, 40, 68  
 Butrón, río, 40  
 Cabredo, 238  
 Cabrana, 152, 154  
 Cadagua, río, 29, 33, 43, 44, 300  
 Cádiz, 28, 77  
 Calahorra, 62, 64, 163  
 Cantabria, 43, 58, 145, 146  
 Cantabria, sierra de, 17, 18, 22, 156  
 Cantábrica, cordillera, 17  
 Cantábrico, mar, 17, 147  
 Caracas, 76  
 Carranza, 43, 58, 145, 152  
 Castilla, 25, 37-39, 43, 45, 49, 50, 58-62, 64-66, 68-70, 72, 81, 163, 188, 205, 210, 224  
 Castro Urdiales, 151  
 Cataluña, 37, 38, 49, 74, 76, 79, 81, 82  
 Cea, río, 60  
 Cegama, 48  
 Cenarruza, 152  
 Cestona, 267  
 Ciboure, 94, 95, 103  
 Ciérvana, 152  
 Cinco Villas, macizo de, 17  
 Comunión, 37, 51  
 Cortezubi, 145, 152  
 Covadonga, 58  
 Cuartango, 51, 150  
 Cuba, 79  
 Deva (Deba), 34, 37, 40, 146, 147, 179  
 Deva (Deba), río, 17, 30, 32, 36, 43, 46, 47, 157, 161  
 Duero, río, 59  
 Durango, 34, 38, 43, 44, 64, 68, 78, 100, 173, 195  
 Duranguesado, 39, 43, 47  
 Ebro, río, 17, 18, 38, 40, 49, 51, 57, 58, 76, 147, 151, 152, 159, 167, 168  
 Ega, 51  
 Egipto, 154  
 Eibar, 26, 30, 32, 35, 36, 46, 47, 161, 173  
 Elciego, 228  
 Elgibar, 26, 30, 173, 221, 228  
 Elorrio, 44, 155, 157, 173  
 Elvillar, 151  
 Encartaciones, 39, 43, 68, 71  
 Encía, sierra de, 51  
 Ermua, 47, 173, 221  
 Espinosa de los Monteros, 59  
 Estados Unidos, 117  
 Estella (Lizarra), 38, 83, 230  
 Estíbaliz, 169, 170  
 Etxegarate, puerto de, 48  
 Europa, 66, 79, 81  
 Extremadura, 205, 210  
 Falces, 230  
 Filabres, sierra de, 223  
 Filipinas, 79  
 Fitero, 62  
 Flandes, 65, 66, 68, 70, 72, 73, 226  
 Forua, 152  
 Francia, 38, 48-50, 57, 69, 70, 72, 74, 76, 82, 91, 101, 103  
 Frías, 71  
 Fuenterrabía (Hondarribia), 48, 49, 64, 76, 93, 173  
 Galdácano, 150  
 Galdames, río, 29, 43, 45  
 Galea, punta, 17  
 Galicia, 25, 58  
 Ganekogorta, 17, 44  
 Garay, 221

- Gascuña, 62  
 Gorbea, monte, 17, 41  
 Gordejuela, 43, 152  
 Granada, 223, 293  
 Graneran, 17, 44  
 Guadalete, 58  
 Guecho (Getxo), 44, 46  
 Güeñes, 43  
 Guernica (Gernika), 30, 38-41, 64, 66, 71, 79, 86, 151, 173  
 Guetaria, 48, 64, 76, 173  
  
 Haro, 62, 71  
 Hendaya, 38, 76  
 Hernani, 32, 33, 35, 48, 60, 213, 267  
 Hernialde, 79  
 Hernio, 17  
 Higuer, cabo, 152  
 Huarte, 230  
 Huesca, 23, 170  
  
 Ibaizábal, río, 17, 26, 40, 43  
 Iciar, 179  
 Idiazábal, 152, 158  
 Igueldo (Igeldo), monte, 48  
 Inglaterra, 62, 65, 66, 70, 71, 148  
 Irañeta, 230  
 Irún, 17, 32, 37, 38, 48, 49, 151, 152, 154, 161  
 Iruña, 150, 151, 153, 154  
 Islandia, 19  
 Italia, 102, 236  
 Izarraitz, 17  
 Izquíiz, montes de, 156  
  
 Jaca, 170, 235, 244  
 Jaizquibel (Jaizkibel), 17  
 Jalón, 58  
  
 La Robla, 38  
 La Rochela, 70  
 Las Arenas (Areta), 38, 46  
 Laguardia, 51, 173, 189, 221  
 Laredo, 65  
 Larrabezúa, 151, 198  
 Lasarte, 33, 38  
 Lazcano, 48  
 Legazpia, 32, 47  
 Lelmona, 43, 152  
 Léniz, valle de, 161  
 León, 59, 61, 62, 170, 218  
 Lequeitio (Lekeitio), 41, 64, 65, 104, 173  
 Lezama, 38  
 Lezo, 48  
 Logroño, 228  
 Lóquiz, 51  
 Luchana, 38, 78  
 Luzuriaga, 230  
  
 Llodio, 34, 41, 43, 151  
  
 Macael, 223  
 Madrid, 23, 37, 38, 48, 49, 74, 81, 82, 104, 125, 234  
 Málaga, 293  
 Málzaga, 38  
 Mallorca, 74  
 Mancha, canal de la, 70  
 Mancha, La, 210  
 Manila, 76  
 Marquina (Markina), 30, 39-41, 64, 68, 173  
 Meacaur, 152  
 Mecalalde, 38  
 Mediavilla, 45  
 Mena, 59, 60, 71  
 Mena, valle del, 17, 43  
 Meñaca, 150  
 Mercadillo, 44  
 Mendoza, 64  
 México, 106  
 Miranda de Ebro, 37, 38, 62, 76, 234  
 Miravalles, 29, 41, 173  
 Mondragón (Arrasate), 26, 30, 32, 46, 99, 173  
 Monreal de Deva, 179  
 Morga, 152  
 Motrico (Mutriku), 48, 173  
 Mundaca, río, 40, 41  
 Munguía, 38, 40, 41, 71  
 Murcia, 210  
  
 Nantes, 74  
 Narbona, 57  
 Navárniz, 152  
 Navarra, 17, 48, 49, 59-62, 64, 72, 74, 81, 83, 84, 92, 98, 99, 105, 148, 159, 163, 188, 213, 229, 230, 235, 236  
 Neguri, 46  
 Nervión (Nerbion), 17, 26, 29, 33, 39-41, 43, 44, 62, 64, 65  
 Normandía, 62  
 Norte, mar del, 18  
  
 Ochandiano, 173  
 Oiz, monte, 18, 40  
 Olaberria, 48  
 Olarrain, 33  
 Omecillo, 51  
 Omecillo, río, 156  
 Ondárroa, 41, 173  
 Oñate (Oñati), 34, 46, 221, 223-225, 228  
 Ordunte, 43  
 Orduña, sierra de, 17  
 Orduña (Urduña), 37, 66, 71, 74, 77, 173  
 Oria, río, 17, 32, 33, 37, 46, 48, 161  
 Orio, 48, 145, 173  
 Orozco, 64, 188  
  
 Otranto, 70  
 Oviedo, 38, 58  
 Oyarzun (Oiartzun), 46, 48, 147, 152, 267  
  
 Pagasarri, 44  
 Pamplona (Iruñea), 18, 38, 57, 58, 60, 103, 173, 188, 195, 230, 236  
 Pancorbo, 37  
 Parés, 48, 101  
 Pasajes (Pasaia), 25, 28, 32, 34, 38, 48  
 Pedernales (Sukarrieta), 38, 41  
 Peñacerrada, 233  
 Peñalén, 60  
 Pirineos, montes, 17, 57, 58, 93  
 Pisuerga, río, 60  
 Placencia de las Armas (Soraluze), 26, 30, 46, 173, 263  
 Plasencia, 164  
 Plencia (Gaminiz), 38, 173  
 Portugal, 76  
 Portugaleta, 45, 46, 74, 152, 173, 178, 226  
 Priego de Córdoba, 293  
 Punta Lucero, 38  
  
 Rentería (Errenteria), 26, 32, 33, 35, 48, 147, 152, 153, 173  
 Ribagorza, 60  
 Rioja, la, 22, 25, 40, 50, 58, 60, 62, 64, 93, 210, 221, 228, 233  
 Rioja alavesa, 20, 51  
 Roma, 57, 152  
 Roncesvalles, 58, 91  
 Rosellón, 76  
  
 Salamanca, 95, 98, 164, 209, 218  
 Salinillas de Buradón, 234, 235  
 Salvada, sierra de, 17  
 Salvatierra (Agurain), 34, 37, 173, 221, 228  
 San Juan de Luz, 94, 100  
 San Pedro de Galdames, 145  
 San Sebastián (Donostia), 17, 19, 23, 28, 32, 33, 35, 38, 46, 48, 60, 64, 73, 74, 76, 77, 81, 98, 103, 288, 305, 306  
 San Vicente, 65  
 Santander, 38, 80  
 Santiago de Compostela, 159, 177  
 Santo Domingo de la Calzada, 178, 226  
 Santurce (Santurtzi), 38, 46  
 Sara, 95, 102  
 Sedán, 102  
 Segovia, 23  
 Sestao, 29, 35, 46  
 Sevilla, 73, 150, 225  
 Sobrarbe, 60  
 Sollube, monte, 40  
 Somorrostro, 26, 38, 43, 45, 60  
 Somorrostro, río, 29



Soria, 23  
 Southampton, 65  
 Terranova, 25, 94  
 Tierra de Campos, 80  
 Toledo, 57, 195  
 Toloño, sierra de, 17, 18  
 Tolosa, 17, 26, 28, 32, 33, 48, 78, 173, 213  
 Toro, 164  
 Toulouse, 99  
 Trento, 91, 94  
 Treviño, condado de, 18, 40, 49, 77, 167  
 Trucíos, 43  
 Tudela (Tutera), 38, 58  
 Ullívarri Arana, 230  
 Urarte, 178  
 Urdax, 95  
 Uribe, 68  
 Urgull, monte, 48  
 Urnieta, 48  
 Urola, río, 17, 32, 34, 37, 46-48  
 Urquiola (Urkiola), 17, 37, 43  
 Urruña, 102  
 Urumea, río, 46, 48  
 Usúrbil, 48, 213  
 Valdegobía, 156, 165  
 Valencia, 38, 74  
 Valmaseda (Balmaseda), 28, 38, 43, 71, 151  
 Valladolid, 35, 218, 224, 229, 234-236  
 Velate (Belate), puerto de, 21  
 Vergara (Bergara), 26, 28, 30, 32, 33, 35, 47, 78, 173, 221  
 Vicuña, 234  
 Vigo, 35  
 Villabona, 33, 48  
 Villafranca de Ordizia, 48, 173  
 Villarcayo, 59  
 Villaro, 173  
 Villarreal, 37, 173  
 Villarreal de Urrechua, 47, 233  
 Vitoria (Gasteiz), 20, 23, 34-40, 49, 50, 57, 62, 65, 76-78, 103, 163, 173, 189, 221, 235, 306  
 Vitoria, montes de, 22  
 Vizcaya, golfo de, 73  
 Yurreta, 197  
 Zadorra, río, 18, 49, 51, 76, 151, 152  
 Zaldueño, 158, 221  
 Zalla, 43  
 Zambrana, 51  
 Zamora, 164  
 Zapardiel, río, 177, 293  
 Zaragoza, 23, 57, 58, 228, 235  
 Zarauz (Zarautz), 33, 48, 107, 152, 173, 221, 267  
 Zornoza, 68  
 Zumárraga, 26, 32, 34, 37, 38, 47, 221  
 Zumaya (Zumaia), 38, 48, 64, 173  
 Zuriarrain, 331



# INDICE DE ILUSTRACIONES

INDICE DE ILUSTRACIONES

## INTRODUCCIÓN GEOGRÁFICA

### MAPA DEL PAÍS VASCO, 12-13

1. Panorámica de la ciudad de San Sebastián, 14-15
2. Flysch en la costa de Guetaria, 16
3. Peñas de Aya, macizo granítico de Oyarzun, 18
4. Sierra de Cantabria desde Laguardia, 18
5. Peñas de Orduña desde la cuenca diapírica de Orduña, 19
6. Cuestas al oeste de Amurrio, en el límite de Vizcaya con el valle de Mena, 19
7. Puerto de Elanchove, sobre los depósitos de soliflucción, 20
8. Estuario del Bidasoa desde el monte de San Marcial, en Irún, 21
9. Vista aérea de los muelles comerciales del puerto de Pasajes, 21
10. Hábitat disperso en el valle del Régil, 22
11. Vacas en un prado de la comarca de las Encartaciones, 22
12. Manzanal en las colinas de Usurbil, 23
13. Invernadero en el Duranguesado, 23
14. Aldeas en rellanos escalonados del valle del Arrabia, 26
15. Rebaño de ovejas en la sierra de Andía, 26
16. Juego de pelota a mano. Frontón de Ondárroa, 28
17. Vista del «ratón» de Guetaria desde lo alto del pueblo, 29
18. Vista de Lequeitio y su playa, 30
19. Vista aérea de Zarauz y su playa, 30
20. Vista aérea de Ondárroa y su puerto, 31
21. Puerto de San Sebastián, 32
22. Punta Lucero y, al fondo, el Serantes, 33
23. Variante de la autopista en San Sebastián, 33
24. Vista aérea de los límites fronterizos de Behovia, 34
25. Vista del valle de Asúa desde el monte Archanda, 34
26. Central térmica de Lezo, 35
27. Refinería de Petronor en Somorrostro, 35
28. Industria papelera en Guipúzcoa, 36
29. Salinas de Añana, al oeste de Vitoria, 36
30. Puente colgante sobre la ría del Nervión, 37
31. Altos Hornos de Vizcaya, en la ría del Nervión, 37
32. Vista aérea del Casco Viejo y la Plaza Nueva de Vitoria, 40
33. Plaza Elíptica y prolongación de la Gran Vía de Bilbao, 41
34. Plaza Mayor de Fuenterrabía, 44
35. Centro de Investigaciones de la Caja Laboral Popular, en Mondragón, 44
36. Vista del pueblo de Pasajes de San Pedro, 44
37. Vista de Tolosa desde la autovía, 45
38. Viñedo de la Rioja alavesa, 47
39. Casas de Elorrio, 49

40. Vista aérea del Teatro Victoria Eugenia y el Hotel María Cristina de San Sebastián, 49
41. Universidad de Deusto, 50
42. Fachada del edificio de Euskal Telebista, en Durango, 50
43. Universidad Autónoma de Bilbao, en el valle de Asúa, 50

### GRÁFICOS

1. Densidad de población, 24
2. Vivienda rural, 27
3. Ordenación medieval del poblamiento, 39
4. Desarrollo urbano, 42

## INTRODUCCIÓN HISTÓRICA

1. Fernando el Católico jura los Fueros de Vizcaya. Casa de Juntas, Guernica, 54-55
2. Dolmen de Eguilaz (Álava), 56
3. Estela vascona. Siglo III d. de J.C. Museo de San Telmo, San Sebastián, 59
4. Carabela. Bajorrelieve procedente de Orio. Museo de San Telmo, San Sebastián, 61
5. Góndola mandada construir por la Casa de Contratación de Bilbao. Cuadro existente en el Museo Histórico de Bilbao, 61
6. Folio del testamento de Sancho IV de Castilla. Archivo Histórico Militar, Madrid, 63
7. Torre-fuerte de Quejana (Álava), 65
8. Castillo de Somorrostro (Vizcaya), 65
9. Ermita juradera de San Juan de Arriaga. Vitoria, 66

10. Roble de la Casa de Juntas. Guernica, 66
11. Vista aérea de la Casa de Juntas. Guernica, 67
12. Escudo del Consulado de Bilbao. Siglo XVI. Museo de San Telmo, San Sebastián, 68
13. Escudo de Vizcaya, 68
14. Enrique IV de Castilla. Biblioteca de Stuttgart, Alemania, 69
15. Casa de Contratación de Brujas. Grabado de 1710. Museo Histórico de Bilbao, 70
16. Marcas comerciales del siglo XVI registradas en Bilbao. Museo Histórico de Bilbao, 70
17. Casa de ladrillo y piedra. Plaza Mayor de Zarauz (Guipúzcoa), 71
18. Casa de la Junta de los Caballeros Hijosdalgos. Elorriaga (Álava), 71
19. Conjunto de la fachada del monasterio de Loyola, 72
20. San Ignacio de Loyola. Colección particular, Azcoitia, 73
21. Portada de las Ordenanzas de la Casa de Contratación de Bilbao. Museo Histórico de Bilbao, 75
22. Don Carlos María Isidro, 77
23. Tomás Zumalacárregui, 77
24. Abrazo de Espartero y Maroto. Grabado de época, 78
25. Billeto de 1.000 reales de vellón del Banco de Bilbao. 1857-1867, 81
26. Cartas de una baraja con representación de tipos tradicionales vascos. H. Fournier, Vitoria, 1979, 82
27. Sala de la Casa de Juntas. Guernica, 83

28. Puente de gabarras sobre la ría de Bilbao. Junio de 1937, 84
29. Palacio de Ajuria Enea, sede del gobierno vasco. Vitoria, 85
30. Palacio de Miramar. San Sebastián, 85

## INTRODUCCIÓN LITERARIA LITERATURA EN LENGUA VASCA

1. Vista de Bilbao. Grabado de la obra *Civitates orbis terrarum*, 88-89
2. Sepulcros de Arguiñeta. Elorrio, 90
3. Folio del Códice Emilianense. Academia de la Historia, Madrid, 92
4. Canto de Lelo o de los cántabros, recogido en la crónica manuscrita de Iburgüen Cachopín, 93
5. Refranes manuscritos recogidos por Esteban de Garibay, 93
6. Última página de *Lingua Vasconum Primitiae*, de B. Dechepare, 94
7. Portada de la Biblia de J. Leizarraga, 94
8. Portada de *Guero*, de P. de Ascular, 95
9. Grabado del libro de Pierre de Lancre, 95
10. Portada de *Les proverbes basques*, de A. d'Oihenart, 96
11. Portada de *El imposible vencido*, de Manuel de Larramendi, 96
12. Portada del *Diccionario trilingüe*, de M. de Larramendi, 97
13. Wilhelm von Humboldt, 98

14. Portada de *Confesio ta comunioco...*, de Juan Antonio Moguel, 99
15. Portada de *Apología de la lengua bascongada*, de Pedro Pablo de Astarloa, 99
16. El príncipe Luis Luciano Bonaparte, 101
17. Portada de la *Bible Saindua*, editada por el príncipe Bonaparte, 101
18. Reunión de la Academia de la Lengua Vasca, 104
19. Bersolaris en Elgoibar, 104
20. Telesforo de Aranzadi, Resurrección M. de Azkue y el padre Donosti en el Congreso de Estudios Vascos, 105
21. Xabier de Lizardi y Orixe, 105
22. Portada de un número de *Eusko-Jakintza*, 107
23. Portada de *Euskaldunak*, de Nicolás Ormaetxea, 107
24. Barandiarán y Maluquer de Motes en Monleón (Salamanca), 108
25. Gabriel Aresti, 108
26. Ramón Saizarbitoria, 108
27. Ediciones inglesa, italiana y castellana de la novela de Saizarbitoria, 109

## INTRODUCCIÓN LITERARIA LITERATURA EN LENGUA ESPAÑOLA

1. Vitoria en el siglo XVII. Copia de un cuadro anónimo, 112-113
2. El Abra de Bilbao en la época de la generación del 76, 114

3. Javier María de Munive, conde de Peñaflo-  
rida, 117
4. Carmelo de Echegaray, 119
5. Serapio Mújica, Luis Elissalde, Resurrección  
María de Azkue, Julio de Urquijo, Pierre  
Lhande y Domingo de Aguirre, 120
6. Casa natal de Ramiro de Maeztu, en Vito-  
ria, 120
7. Miguel de Unamuno, por Joaquín Sorolla.  
Museo de Bellas Artes, Bilbao, 121
8. Sabino Arana con su esposa, 121
9. Nicolás Viar, 123
10. Antonio de Trueba, por J. Vega, 125
11. Pío Baroja, 127
12. Juan Antonio de Zunzunegui, 128
13. Ignacio Aldecoa, 129
14. Alonso de Ercilla, 131
15. Félix María de Samaniego, 132
16. Ramón Basterra recordado, 133
17. Portada de un número de la revista *Txis-  
tulari*, 134
18. Gabriel Celaya, 136

## ARTE

### MAPA HISTÓRICO-ARTÍSTICO, 141

1. Fachada principal de la Universidad de  
Oñate, 142-143
2. Cierva. Pintura de la cueva de Arenaza, 144

- 3-4. Bisonte y caballo. Pinturas de la cueva de  
Santimamiñe, 144
5. Osos. Pintura de la cueva de Ekain, 146
6. Bisontes. Pintura de la cueva de Altxerri,  
146
7. Dolmen de Sorguinetxe. Arrizala (Álava),  
148
8. Ídolo de Mikeldi. Museo Histórico de Bil-  
bao, 148
9. Estela discoidea de Iruña. Museo de Álava,  
Vitoria, 149
10. Estela del jinete. Museo de Álava, Vitoria,  
149
11. Cuencos de oro hallados en Axtroki, 150
12. Puente de Vitorica sobre el Nervión. Llo-  
dio, 151
13. Lienzo de muralla. Iruña, 151
14. Figura femenina en mármol, procedente  
de Iruña. Museo de Álava, Vitoria, 152
15. Estela de Luzcando. Museo de Álava, Vi-  
toria, 152
16. Estela procedente de Santa Cruz de Cam-  
pezo. Museo de Álava, Vitoria, 153
17. Estela de Andrearriaga. Museo de San Tel-  
mo, San Sebastián, 153
18. Jarro litúrgico de Mañaria. Museo Histó-  
rico de Bilbao, 155
19. Placa-hebilla encontrada en la cueva de los  
Goros. Museo de Álava, Vitoria, 155
20. Relieve aprovechado como sillar en un  
contrafuerte de la Catedral Vieja. Vitoria, 156
21. Cueva artificial de Gurtupiarana, en Mar-  
quínez (Álava), 156

22. Ventana absidal de la ermita de San Pedro  
de Abrisqueta. Arrigorriaga (Vizcaya), 157
23. Ventana absidal de la iglesia de San An-  
drés. Astigarribia (Guipúzcoa), 157
24. Necrópolis de Arguiñeta. Elorrio, 157
25. Cabecera de la ermita de San Julián de  
Astrea. Zaldueño (Álava), 158
26. Ventanal del ábide de la ermita de San  
Miguel. Zumétxaga (Vizcaya), 159
27. Portada de la iglesia de Santa María de  
Elejalde. Galdácano, 159
28. Portada de la iglesia del Salvador. Fruniz  
(Vizcaya), 160
29. Capitel de la portada de la iglesia del Sal-  
vador. Fruniz (Vizcaya), 160
30. Tímpano procedente de San Jorge de San-  
turce. Museo Histórico de Bilbao, 161
31. Relieve. Iglesia parroquial de Cortezubi  
(Vizcaya), 161
32. Relieve con escena amorosa. Ermita de San  
Pedro de Abrisqueta. Arrigorriaga, 161
33. Portada del baptisterio de la parroquia de  
Santa María. Tolosa, 162
34. Detalle de una jamba de la portada de la  
iglesia parroquial de Idiazábal (Guipúzcoa),  
162
35. Exterior de la basílica de Armentia desde  
la cabecera, 163
36. Interior de la basílica de Armentia, 164
37. Tímpano en el pórtico de la basílica de  
Armentia, 165
38. Relieves en el pórtico de la basílica de Ar-  
mentia, 165
39. Fachada lateral de la basílica de Nuestra  
Señora de Estíbaliz, 166

40. Portada lateral de la basílica de Nuestra Señora de Estibaliz, 167
41. Portada de la ermita de San Juan. Tuesta (Álava), 168
42. Portada con estatuas columnarias de la iglesia de San Juan. Laguardia, 168
43. Esculturas en un ventanal de la iglesia de Lasarte, 169
44. Virgen del Juncal. Irún, 170
45. Virgen de Sendadiano (Álava), 170
46. Virgen de Iciar (Gupúzcoa), 171
47. Imagen procedente de la ermita de la Virgen de la Cruz. Iglesia de Santa María, Galdácano, 172
48. Virgen de Estibaliz, 172
49. Interior de la iglesia de San Pedro. Vitoria, 174
50. Interior de la iglesia de San Miguel. Vitoria, 174
51. Interior de la Catedral Vieja. Vitoria, 175
52. Exterior de la cabecera de la iglesia de San Juan. Laguardia, 176
53. Portada (lado epístola) de la iglesia de Santiago. Bilbao, 176
54. Portada de la iglesia de San Severino. Valmaseda, 176
55. Interior de la iglesia de San Severino. Valmaseda, 176
56. Exterior de la iglesia de San Antón. Bilbao, 177
57. Interior de la iglesia de San Antón. Bilbao, 178
58. Portada (lado norte) de la iglesia de Santa María. Guernica, 178
59. Portada de la iglesia de Santa María. Lequeitio, 179
60. Exterior de la iglesia de Santa María. Lequeitio, 179
61. Interior de la iglesia de San Juan. Salvatierra, 180
62. Interior de la iglesia de Santa María. Salvatierra, 180
63. Interior de la iglesia del Salvador. Guetaria, 181
64. Interior de la iglesia de Santa María del Manzano. Fuenterrabía, 181
65. Portada de la iglesia de Santa María. Salvatierra, 182
66. Interior de la iglesia de Santa María. Orduña, 182
67. Interior de la iglesia de San Pedro. Zumaya, 182
68. Bóvedas de la iglesia de San Vicente. Vitoria, 183
69. Interior de la iglesia de San Miguel. Oñate, 183
70. Torre de Salazar. Portugalete, 185
71. Torre de Martiartu. Erandio, 185
72. Puente de Valmaseda, 185
73. Torre de Lucea. Zarauz, 186
74. Palacio de Lili. Cestona, 187
75. Torre de Mendoza, 187
76. Salón de la Casa del Cordón. Vitoria, 188
77. Portada occidental de la Catedral Vieja. Vitoria, 191
78. Pórtico viejo de la iglesia de San Pedro. Vitoria, 192
79. Virgen Blanca. Iglesia de San Miguel. Vitoria, 192
80. Portada de la iglesia de San Miguel. Vitoria, 192
81. Virgen. Capilla del Pilar. Iglesia de San Juan. Laguardia, 192
82. Portada de la iglesia de Santa María. Laguardia, 193
83. Portada de la iglesia de Santa María la Real. Deva, 194
84. Portada de San Bartolomé de Olaso. Cementerio de Elgoibar, 194
85. Cruz monumental de Krutziaga. Durango, 194
86. Sepulcro de arcipreste. Urbina de Basabe (Álava), 195
87. Sepulcro. Iglesia de Santa Eufemia. Bermeo, 195
88. Sepulcros y retablo (réplica) de la capilla de Nuestra Señora del Cabello. Monasterio de Quejana, 196
89. Sepulcro de María Sarmiento. Monasterio de Quejana, 196
90. Virgen de la Esclavitud. Catedral Vieja. Vitoria, 197
91. Andra Mari de Marquina. Museo Histórico de Bilbao, 197
92. Cristo procedente de Zurbano. Museo de Bellas Artes, Vitoria, 198
93. Cristo. Iglesia parroquial de Segura (Gupúzcoa), 198
94. Cristo sedente. Iglesia de San Antonio. Vitoria, 198
95. Adoración de los Reyes. Museo Histórico de Bilbao, 198



96. Retablo mayor de la iglesia de Santa María. Lequeitio, 199
97. Tríptico lateral. Iglesia parroquial de Yurre (Álava), 200
98. Tríptico de Guizaburuaga. Museo Histórico de Bilbao, 200
99. Retablo mayor de la iglesia parroquial de Aspuru (Álava), 201
100. Retablo mayor del santuario de Nuestra Señora de la Encina. Arceniega, 201
101. Pinturas murales del presbiterio de la iglesia parroquial de Gaceo (Álava), 202
102. Tabla del marino Martínez de Mendaro. Iglesia de San Pedro. Zumaya, 203
103. Descendimiento. Museo de Bellas Artes, Vitoria, 203
104. Pinturas murales del presbiterio de la iglesia parroquial de Alaiza (Álava), 204
105. Relicario de Nuestra Señora del Cabello. Monasterio de Quejana, 204
106. Cruz. Cerain (Guipúzcoa), 205
107. Cruz. Cegama (Guipúzcoa), 205
108. Cruz procesional. Iglesia parroquial de Lubiano (Álava), 205
109. Cruz procesional. Iglesia parroquial de Tuesta (Álava), 205
110. Exterior de la basílica de Begoña. Bilbao, 206
111. Exterior de la iglesia de Santa María. Portugalete, 206
112. Interior de la iglesia de Santa María. Portugalete, 207
113. Vista general de la colegiata de Cenarruza. Marquina, 207
114. Claustro del convento de San Telmo. San Sebastián, 208
115. Galería del claustro del convento de San Telmo. San Sebastián, 208
116. Bóveda de la capilla del Cristo. Iglesia de San Severino. Valmaseda, 209
117. Bóveda del presbiterio de la iglesia de Santa María. Laguardia, 209
118. Interior de la iglesia de San Vicente. Vitoria, 210
119. Interior de la iglesia de Santa María. Galdácano, 210
120. Interior de la iglesia de San Juan de Aulestia. Murelaga (Vizcaya), 211
121. Interior de la iglesia de Santa María. Guernica, 211
122. Interior de la iglesia de Nuestra Señora del Juncal. Irún, 211
123. Interior de la iglesia de la Asunción. Rentería, 213
124. Interior de la iglesia de Santa María de Oxirondo. Vergara, 213
125. Interior de la iglesia de San Sebastián de Soreasu. Azpeitia, 213
126. Interior de la iglesia de Santa María la Real. Deva, 213
127. Interior de la iglesia de Santa María la Real. Azcoitia, 214
128. Interior de la iglesia de San Andrés. Eibar, 214
129. Interior de la iglesia de Santa María. Toluza, 215
130. Bóvedas de la iglesia de la Asunción. Segura, 215
131. Interior de la iglesia de San Miguel. Idiazábal, 217
132. Interior de la iglesia de la Asunción. Zumárraga, 217
133. Vista general de la Universidad de Oñate, 218
134. Claustro de la Universidad de Oñate, 218
135. Techumbre de la escalera. Universidad de Oñate, 219
136. Fachada del palacio de los Lazarraga. Zalduendo, 219
137. Fachada del palacio Escoriaza Esquivel. Vitoria, 219
138. Palacio de los Narros. Zarauz, 219
139. Palacio Ozaeta, junto al río Deva, Vergara, 220
140. Casa-palacio de Torrekuva. Elgoibar, 220
141. Fachada de la casa de Anchieta. Azpeitia, 220
142. Imágenes del retablo de la capilla de San Martín. Iglesia de San Sebastián de Soreasu. Azpeitia, 222
143. Retablo de la sala capitular del monasterio de Bidaurreta. Oñate, 222
144. Sepulcro de don Martín Zurbano. Iglesia de San Sebastián de Soreasu. Azpeitia, 222
145. Portada del convento de la Santa Cruz. Vitoria, 223
146. Sepulcro de don Rodrigo de Mercado. Iglesia de San Miguel. Oñate, 223
147. Retablo de la capilla de la Piedad. Iglesia de San Miguel. Oñate, 224
148. Portada de la iglesia de San Antón. Bilbao, 224

149. Retablo del Santo Cristo. Iglesia de San Severino. Valmaseda, 225
150. Retablo mayor de la iglesia de Santa María. Portugalete, 225
151. Retablo mayor de la iglesia parroquial de Albéniz (Álava), 226
152. Retablo mayor de la iglesia de Santa María. Marquina, 226
153. Portada de la Universidad de Oñate, 227
154. Relieve de Hércules. Basamento de la portada de la Universidad de Oñate, 228
155. Retablo de la capilla de la Universidad de Oñate, 229
156. Retablo mayor del santuario de Escolumbe (Álava), 231
157. Retablo mayor del santuario de Iciar, 231
158. Retablo mayor de la iglesia de la Asunción. Elvillar (Álava), 231
159. Retablo mayor de la iglesia de San Andrés. Eibar, 231
160. Retablo mayor de la iglesia de Santa María la Real. Zarauz, 232
161. Retablo mayor de la iglesia de San Bartolomé. Ichaso (Guipúzcoa), 232
162. Detalle del retablo de la sacristía. Iglesia de San Bartolomé. Oiquina, 233
163. Retablo mayor de la iglesia parroquial de Peñacerrada, 233
164. Sepulcro de Pedro Vélez de Guevara. Iglesia parroquial de Salinillas de Buradón, 235
165. Sepulcro de Juana de Acuña. Iglesia parroquial de Salinillas de Buradón, 235
166. Retablo mayor de la iglesia parroquial de Estavillo, 236
167. Retablo mayor de la iglesia de San Pedro. Zumaya, 236
168. Relieve de la Flagelación. Iglesia de San Miguel. Vitoria, 237
169. Sagrario Convento de Santa Ana. Tolosa, 237
170. Retablo mayor de la iglesia parroquial de Paganos (Álava), 238
171. Retablo mayor de la iglesia de San Francisco. Tolosa, 238
172. Retablo mayor de la iglesia de San Vicente. San Sebastián, 239
173. Sagrario de la iglesia de San Juan. Hernani, 240
174. Cuerpo inferior del sagrario de la iglesia de la Asunción. Rentería, 240
175. Retablo del Rosario. Iglesia de Santa María la Real. Zarauz, 241
176. Retablo de la capilla de don Rodrigo Sáez de Vicuña. Iglesia parroquial de Vicuña, 242
177. Retablo. Hospital de Oyarzun, 242
178. Detalle del retablo mayor de la iglesia parroquial de Ullibarri Arana, 242
179. Retablo mayor de la iglesia de Santa María. Salvatierra, 242
180. Retablo mayor de la iglesia de Santa María. Durango, 243
181. Imagen de San Pedro. Iglesia de San Pedro. Munguía, 245
182. Cristo de Bonanza. Basílica de Pasajes de San Juan, 245
183. Adoración de los pastores. Relieve procedente del antiguo retablo mayor. Iglesia de San Pedro. Munguía, 245
184. Flagelación. Detalle del retablo mayor de la iglesia parroquial de Arriaga, 245
185. Retablo mayor de la iglesia parroquial de Lanciego, 247
186. Lavatorio. Relieve procedente del antiguo retablo mayor. Iglesia de San Antón. Bilbao, 247
187. Tríptico de la Epifanía. Museo de Bellas Artes, Vitoria, 249
188. Crucifixión y yacente. Museo de Bellas Artes, Vitoria, 249
189. Tabla del ciclo de San Miguel, procedente de la iglesia de Labraza. Museo de Bellas Artes, Vitoria, 249
190. Reja de la capilla de la Piedad. Iglesia de San Miguel. Oñate, 250
191. Cruz procesional. Iglesia parroquial de Ali (Álava), 250
192. Custodia. Iglesia parroquial de Quintana (Álava), 250
193. Interior de la iglesia conventual de San Francisco. Tolosa, 253
194. Fachada de la iglesia de los Santos Juanes. Bilbao, 254
195. Fachada de la iglesia de San Juan (Jesuitas). Orduña, 254
196. Fachada de la iglesia de San Antonio. Vitoria, 254
197. Fachada de los pies de la iglesia de Santa María. Güeñes, 254
198. Fachada de la basílica de Loyola, 255
199. Interior de la cúpula de la basílica de Loyola, 256
200. Portada de la iglesia de la Asunción. Labastida, 256

201. Fachada de la iglesia conventual de San Francisco. Tolosa, 257
202. Portada lateral de la iglesia de San Miguel. Oñate, 257
203. Interior de la iglesia de San Bartolomé. Elgoibar, 258
204. Interior de la iglesia conventual de Santa Clara. Azcoitia, 258
205. Remates barrocos de la iglesia de San Severino. Valmaseda, 259
206. Exterior de la iglesia de San Nicolás de Bari. Bilbao, 259
207. Bóvedas y cúpula gallonada de la iglesia de Santa María. San Sebastián, 260
208. Pórtico de la iglesia de San Juan. Salvatierra, 260
209. Portada lateral de la iglesia de Santa María. San Sebastián, 260
210. Portada de la iglesia de San Sebastián de Soreasu. Azpeitia, 261
211. Portada de la iglesia de San Pedro. Pasajes, 261
212. Ermita de San José. Azcoitia, 261
213. Atrio de carpintería de la iglesia parroquial de Placencia, 263
214. Torre de la iglesia de San Andrés. Eibar, 264
215. Torre de la iglesia de Santa María. Portugete, 264
216. Espadaña de la iglesia de Santa María. Tolosa, 264
217. Torre de la iglesia de San Miguel. Oñate, 264
218. Torre de la iglesia de San Bartolomé. Elgoibar, 265
219. Torre de la iglesia de Santa María. Fuenterrabía, 265
220. Torre de la iglesia parroquial de Alegría, 265
221. Torre de la iglesia de Santa María. Oyón, 265
222. Casa Consistorial de Labastida, 266
223. Casa Consistorial de Vergara, 266
224. Casa Consistorial e iglesia parroquial de Respaldiza, 267
225. Casa Consistorial de Oñate, 267
226. Casa Consistorial de Mondragón, 269
227. Casa Consistorial de Elgoibar, 269
228. Palacio de Valdespina. Ermua, 270
229. Balcón de esquina y escudo de la casa Arrese. Vergara, 270
230. Palacio de los señores de Lazcano. Lazcano, 271
231. Casa Emparán. Azpeitia, 271
232. Estatua orante de don Cristóbal de la Cámara. Santuario de la Encina. Arceniega, 272
233. Juan de Mesa. Cristo crucificado. Iglesia de San Pedro. Vergara, 272
234. Cristo crucificado. Sacristía de la Iglesia parroquial de Zurbano, 273
235. Santa Teresa. Iglesia de San Antonio (convento de la Concepción). Vitoria, 273
236. Gregorio Fernández. «Ecce Homo». Ermita de San José. Azcoitia, 274
237. Retablo mayor de la iglesia de San Miguel. Vitoria, 275
238. Retablo mayor de la iglesia parroquial de Cegama, 275
239. Retablo mayor de la iglesia de Nuestra Señora del Juncal. Irún, 277
240. Retablo mayor de la iglesia de Santa María. Güeñes, 277
241. Retablo mayor de la iglesia de San Miguel. Oñate, 279
242. Retablo mayor de la iglesia parroquial de Labastida, 279
243. Retablo mayor del convento de Santa Clara. Azcoitia, 280
244. Retablo mayor de la iglesia de Santa María de Oxirondo. Vergara, 280
245. Imagen de San Pedro de Alcántara. Iglesia de San Nicolás. Bilbao, 280
246. Imagen de San Ignacio. Retablo mayor de la basílica de Loyola, 281
247. Retablo mayor de la iglesia de San Juan. Salvatierra, 284
248. Diego Polo. Adoración de los Magos. Iglesia parroquial de Jócana, 284
249. Alonso Cano. Inmaculada. Museo de Bellas Artes, Vitoria, 285
250. José de Ribera. Cristo crucificado. Museo de Bellas Artes, Vitoria, 286
251. Gaspar Crayer. Planto ante Cristo muerto. Catedral Vieja de Vitoria, 287
252. Púlpito de la iglesia de Santa María. Lequeitio, 287
253. Plaza Nueva. Vitoria, 289
254. Plaza de la Constitución. San Sebastián, 289
255. Plaza Nueva. Bilbao, 290
256. Tribuna juradera de la Casa de Juntas. Guernica, 290

257. Teatro de Vitoria (desaparecido), 291
258. Aduana de Orduña, 291
259. Casa de los Arquillos. Vitoria, 292
260. Pórtico de la iglesia parroquial de Narva-  
ja, 292
261. Torre de la iglesia parroquial de Arriaga,  
293
262. Fachada de la iglesia de la Asunción. Mo-  
trico, 293
263. Pórtico y torre de la iglesia de Santa Ma-  
ría. Bermeo, 294
264. Retablo mayor de la iglesia de Santa Ma-  
ría. San Sebastián, 295
265. Retablo mayor de la iglesia de la Asun-  
ción. Rentería, 295
266. Retablo mayor de la iglesia parroquial de  
Placencia, 296
267. Antonio González Ruiz. Alegoría de Álava  
y San Prudencio. Diputación de Álava, Vi-  
toria, 296
268. Fachada del palacio de la Diputación de  
Álava. Vitoria, 299
269. Fachada de la Casa Consistorial de Eibar,  
299
270. Porticado del cementerio de Marquina,  
300
271. Plaza de Guipúzcoa. San Sebastián, 300
272. Castillo de Butrón. Gatica, 301
273. Portada neogótica de la catedral de San-  
tiago. Bilbao, 302
274. Catedral del Buen Pastor. San Sebastián,  
302
275. Catedral Nueva de Vitoria, 303
276. Interior de la Catedral Nueva de Vitoria,  
303
277. Fachada de la Casa Consistorial de Bil-  
bao, 304
278. Fachada del palacio de la Diputación de  
Vizcaya. Bilbao, 304
279. Gran Casino, hoy Casa Consistorial de  
San Sebastián, 305
280. Fachada del palacio de la Diputación de  
Guipúzcoa. San Sebastián, 305
281. Palacio de Augusti (Museo de Bellas Ar-  
tes). Vitoria, 306
282. Fachada del Teatro de los Campos Elí-  
seos. Bilbao, 307
283. Casas de tipo «neovasco» en Neguri, 307
284. Sanatorio de Górliz, 308
285. Club Náutico de San Sebastián, 308
286. Grupo Escolar L. Briñas. Bilbao, 309
287. Sanatorio de Leza, 309
288. Miguel García de Salazar. Monumento a  
Churruca. Las Arenas, 310
289. Paco Durrio. Monumento al compositor  
Arriaga. Bilbao, 310
290. Nemesio Mogrobojo. Risveglio. Museo  
de Bellas Artes, Bilbao, 311
291. Quintín de Torre y Borástegui. Mujer  
bilbaína. Museo de Bellas Artes, Bilbao, 311
292. Moisés Huerta. El Mirón. Museo de Be-  
llas Artes, Bilbao, 312
293. León Barrenechea. Escultura. Museo de  
San Telmo, San Sebastián, 312
294. Julio Beobide. Retrato de Zuloaga. Par-  
que del Museo de Bellas Artes. Bilbao, 313
295. Carlos Elguezu. Retrato de su padre.  
Museo de San Telmo. San Sebastián, 313
296. Anselmo Guinea. Cristianos. Diputación  
de Vizcaya, Bilbao, 314
297. Antonio María de Lecuona. Iparraguirre.  
Ayuntamiento de Villarreal de Urrechua, 314
298. Adolfo Guiard. El grumete. Museo de  
Bellas Artes, Bilbao, 314
299. Darío de Regoyos. Aurreku con lluvia  
en Mondragón. Museo de Bellas Artes, Bilbao,  
315
300. Ignacio Díaz de Olano. Vuelta de la ro-  
mería, 315
301. Fernando de América. Sauces del Za-  
dorra, 316
302. Juan de Echevarría. Bodegón. Museo de  
Arte Contemporáneo, Madrid, 316
303. Francisco Iturrino. Desnudos. Museo de  
Bellas Artes, Bilbao, 317
304. Ignacio Zuloaga. Desnudo. Museo Zuloa-  
ga, Zumaya, 317
305. Elías Salaverría. Procesión del Corpus de  
Lezo. Museo de Bellas Artes, Vitoria, 318
306. Alberto Arrúe. Romería. Colección par-  
ticular, Bilbao, 318
307. Aurelio Arteta. Náufragos. Museo de  
Arte Contemporáneo, Madrid, 319
308. Julián de Tellaeche. Viejo pescador vas-  
co. Museo de San Telmo, San Sebastián, 320
309. Ramón de Zubiaurre. El inquieto marino  
vasco Shanti Andía. Museo de Arte Contem-  
poráneo, Madrid, 320
310. Fachada y torres de la basílica de Arán-  
zazu, 321
311. Vista aérea de la plaza de los Fueros.  
Vitoria, 321

312. Jorge Oteiza. Cabeza de vasco. Colección particular, 322
313. Eduardo Chillida. Peines del mar. San Sebastián, 323
314. Néstor Basterrechea. Escultura, 324
315. Remigio Mendiburu. Muro, 324
316. José Manuel Alberdi. Escultura. Museo de Bellas Artes, Vitoria, 324
317. Ramón Carrera. Formas tectónicas, 324
318. Vicente Larrea. Códice, 325
319. Javier Sanchotena. Gernika. Parlamento Vasco, Vitoria, 325
320. Ricardo Ugarte de Zubiarrain. Huecos habitables. Diputación de Guipúzcoa, San Sebastián, 326
321. José Gabriel Aguirre. Escultura. Plaza de Santa Bárbara. Vitoria, 326
322. Andrés Nagel. Combinación. Museo de Arte Contemporáneo, Madrid, 326
323. José Antonio Ormaolea. Ondarru. Museo de Bellas Artes, Vitoria, 327
324. Agustín Ibarrola. La fábrica. Museo de Bellas Artes, Bilbao, 327
325. José María de Ucelay. Los pintores Urrutia y Aranda. Museo de Bellas Artes, Bilbao, 328
326. Rafael Ruiz Balerdi. Composición, 328
327. José Luis Zumeta. Pintura. Museo de Bellas Artes, Bilbao, 329
328. Juan Mieg. Composición. Museo de Bellas Artes, Vitoria, 329
329. Carmelo Ortiz de Elguea. Composición. Museo de Bellas Artes, Vitoria, 330



Las fotografías que ilustran este tomo han sido facilitadas por

Archivo Aguirre - San Sebastián • Prof. Salvador Andrés Ordax-Cáceres • Departamento de Publicaciones del Gobierno Vasco - Vitoria  
Editorial Noguer - Barcelona • Index Iranzo - Barcelona • Jon Llanos - Vitoria • Prof. Luis Michelena - San Sebastián  
Museo de Bellas Artes de Bilbao • Juan M. Ruiz - Bilbao

Cartografía de Miguel Ángel Arbeloa, bajo la dirección de Manuel Ferrer (Gráfico 3, agradecimiento al profesor Martín Duque)  
Realización cartográfica: Geoproyectos, S.A., Barcelona





# SUMARIO GENERAL

ESTADÍSTICA GENERAL

ESTADÍSTICA  
GENERAL

ESTADÍSTICA

ESTADÍSTICA

ESTADÍSTICA

ESTADÍSTICA

ESTADÍSTICA

ESTADÍSTICA

ESTADÍSTICA

ESTADÍSTICA

ESTADÍSTICA

ESTADÍSTICA

ESTADÍSTICA

ESTADÍSTICA

ESTADÍSTICA

ESTADÍSTICA

ESTADÍSTICA

ESTADÍSTICA

ESTADÍSTICA

ESTADÍSTICA

ESTADÍSTICA

ESTADÍSTICA

ESTADÍSTICA

ESTADÍSTICA

ESTADÍSTICA

ESTADÍSTICA

## INTRODUCCIÓN GEOGRÁFICA

### ASPECTOS FÍSICOS, 17

Las unidades de relieve, 17  
El clima, 18  
Vegetación, 20

### ASPECTOS HUMANOS, 23

Evolución de la población, 23  
Los modos de vida tradicionales, 25  
La revolución industrial y de los transportes,  
29

### DIVERSIDAD REGIONAL, 39

Vizcaya, 40  
Guipúzcoa, 46  
Álava, 49

## INTRODUCCIÓN HISTÓRICA

(De la página 57 a la 86)

## INTRODUCCIÓN LITERARIA LITERATURA EN LENGUA VASCA

### GENERALIDADES, 91

### LITERATURA ORAL, 91

### FORMAS POPULARES, 92

### PRIMEROS TESTIMONIOS, 93

### EL RENACIMIENTO, 93

### EL SIGLO XVII, 94

### DE 1700 A 1789, 97

### ANTES Y DESPUÉS DE 1800, 99

### BONAPARTE Y ANTECESORES, 101

### EL ÚLTIMO CUARTO DEL SIGLO XIX, 103

### LA RENOVACIÓN, 104

### LOS DÍAS DE EUSKALTZALEAK, 106

### LA POSTGUERRA, 106

## INTRODUCCIÓN LITERARIA LITERATURA EN LENGUA ESPAÑOLA

### DE ENTRADA, 114

### DE CULTURA ESCRITA, 114

### LAS FUENTES, 115

### LOS TIEMPOS, 115

### PLUMA DE VASCO, 116

### GUÍAS CULTURALES, 116

### EL TEATRO, 122

### LA NOVELA, 124

### LA POESÍA, 131

## ARTE

### PREHISTORIA, 144

Paleolítico, 144  
Del Eneolítico a la edad del Hierro, 147

### LA HUELLA ARTÍSTICA ROMANA, 150

Obras públicas, 150  
Poblamiento, 151  
Escultura, 153  
Artes aplicadas, 154

### ARTE ALTOMEDIEVAL, 154

Testimonios hispanovisigodos, 155  
Eremitorios rupestres, 155  
Iglesias prerrománicas, 157

### ARTE ROMÁNICO, 158

Arquitectura, 159  
Escultura monumental, 168  
Las «Andra Mari», 172

### ARTE GÓTICO, 173

Arquitectura religiosa, 173  
Casas-torre, 186  
Escultura monumental, 188  
Escultura funeraria, 195  
Imaginería y retablos, 197  
Pintura, 200  
Platería, 204

### EL RENACIMIENTO, 204

Arquitectura, 205  
Escultura, 221  
Pintura, 247  
Artes menores, 249

### EL BARROCO, 251

Arquitectura, 251  
Escultura, 272  
Pintura, 284  
Artes menores, 287

### ARTE NEOCLÁSICO (1780-1830), 288

Urbanismo y arquitectura, 288  
Escultura y pintura, 296

DEL ROMANTICISMO A LA  
MODERNIDAD (1830-1936), 297

Arquitectura, 297

Escultura, 309

Pintura, 315

Artes menores del siglo XIX, 321

PANORAMA CONTEMPORÁNEO, 321

Arquitectura, 322

Escultura, 323

Pintura, 327

BIBLIOGRAFÍA, 335

ÍNDICES, 357

La presente edición del

**PAIS VASCO**

de la colección

**TIERRAS DE ESPAÑA**

se terminó de imprimir en la industria gráfica  
Melsa, S.A., de Pinto (Madrid)  
el 20 de octubre de 1987













En este volumen dedicado al País Vasco han colaborado cinco especialistas.

Manuel Ferrer Regales, profesor ordinario de Geografía en la Universidad de Navarra, ha escrito la Introducción Geográfica. Ha centrado especialmente sus investigaciones en el medio industrial y urbano del País Vasco. Es miembro de la Commission on Urban Systems in Transition, de la U.G.I.

Luis Suárez Fernández, catedrático de Historia Medieval de la Universidad Autónoma de Madrid, ha redactado la Introducción Histórica. Especialista en historia de la baja Edad Media, fue rector de la Universidad de Valladolid.

Luis Michelena Elissalt, profesor emérito de la Universidad del País Vasco, ha tenido a su cargo la Introducción sobre Literatura en lengua vasca. Ha publicado además *Fonética histórica vasca*. Es miembro de la Academia de la Lengua Vasca.

Elías Amézaga Urlezaga, licenciado en Derecho por la Universidad de Oviedo y profesor mercantil, es autor de la Introducción sobre Literatura en lengua española. Ha publicado, entre otras obras, *Los vascos que escribieron en castellano* (1977 y 1981). Colaboró en *Las letras vascas en castellano* (Fundación Juan March, 1975).

Salvador Andrés Ordax, catedrático de Historia del Arte, ha desarrollado la historia del Arte del País Vasco desde la prehistoria hasta nuestros días. Lleva publicados numerosos estudios de investigación sobre arte medieval y moderno, entre los que cabe recordar *Escultura romanista en Álava* (1973), *Gregorio Fernández en Álava* (1976), *Urbanismo en Vitoria: 1780-1830* (1978), *Iconografía cristológica a fines de la Edad Media: el crucero de Sasamón* (1986).

- Títulos publicados:*
- CATALUÑA I y II
  - BALEARES
  - CASTILLA LA VIEJA · LEÓN I y II
  - GALICIA
  - MURCIA
  - ARAGÓN
  - ASTURIAS
  - EXTREMADURA
  - ANDALUCÍA I y II
  - CASTILLA LA NUEVA: I y II
  - CANARIAS
  - VALENCIA
  - PAÍS VASCO