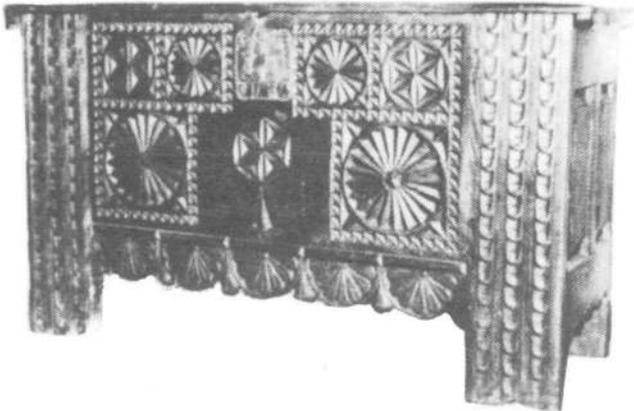
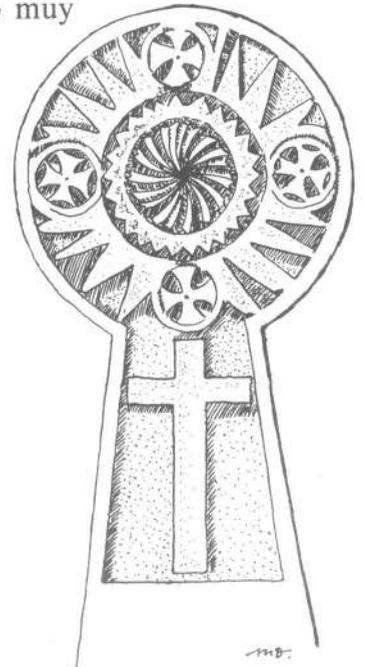


¿Existe un arte vasco?

La aportación vasca a las artes plásticas, en sus líneas generales, está sujeta a una serie de peculiaridades en la interpretación y desarrollo dentro de las corrientes de los estilos y escuelas que han predominado en la historia del occidente europeo. En el área que hoy comprende el territorio vasco, si tuviéramos que señalar un arte verdaderamente autóctono, es decir, de creación que pudiéramos definir como propia, tendríamos que remontarnos a la prehistoria, y esto nos llevaría a un terreno muy



Arte decorativo en madera y en piedra



difícil para hallar alguna conexión directa con el vasco actual, en lo que respecta a las artes plásticas. En esta materia nada se puede testimoniar. No hay que olvidar que además de las particularidades étnicas y, sobre todo, lingüísticas, siempre se han supervalorado las cosas de este país de una manera exagerada, como si las artes plásticas de las culturas prehistóricas incidieran directamente en los conceptos plásticos de nuestros días.

Naturalmente existe un arte popular, transmitido desde la antigüedad, estrechamente ligado a la etnografía, que recibe préstamos por contacto cultural de otros pueblos, con influjos de corrientes, de estilos y modas en el transcurso del tiempo. A su vez, los artífices populares introdujeron las peculiaridades de su impronta, ejerciendo su influencia tradicional a la hora de asimilar los nuevos estilos en tierra vasca.

Considero preferible tratar sobre el comportamiento del vasco en esas maneras de asimilación de las distintas corrientes, y no de la aportación propia hacia el exterior, cuya repercusión ha sido muy escasa, salvo en la época final del Gótico y a lo largo del Renacimiento, concretamente en arquitectura y escultura.

En este primer ensayo trataré de recoger lo más sobresaliente de cada época y cada estilo, sin pretender mostrar cosas extraordinarias, cuando ello no es posible a nacionalidades de mayor entidad.

Paleolítico

El País Vasco ocupa el eje central de la geografía de aquella cultura a la que los arqueólogos vienen llamando Franco-Cántabra, desde la Dordogne, Ariège y Lot, en Francia, hasta Galicia en España, a través del litoral cantábrico.

Las particularidades que distinguen al arte rupestre de esta cultura, se caracterizan por su afinidad en el instrumental lítico y óseo, que corresponden igualmente en la estilística de los dibujos y las pinturas parietales que siguen idéntica norma.

Las primeras muestras, dentro del territorio vasco actual, se remontan al Musteriense y permanecen hasta el Aziliense, cuya época más esplendorosa se sitúa en el Magdaleniense, con las pinturas murales que representan el primer testimonio mundial de las artes plásticas, con figuras de animales que hacen suponer el dominio del hombre en la Naturaleza. Y, según Louis-René Nougues, el triángulo privilegiado de la zona de formación radicaba en Aquitania, hace unos 30.000 años, y una génesis fecunda y rápida, que acumula la inmensa mayoría de las obras maestras entre los años 15.000 y 10.000, seguida de una magnífica expansión por el Viejo Mundo.

De Este a Oeste del País Vasco contamos con las pinturas de las cuevas de Etcheverri, Sasixiloa, Altxerri, Ekain, Goikolaua, Santimamiñe, Arenaza y Venta de Laperra.

Desde Luis de Hoyos, la mayoría de los antropólogos sostienen la continuidad evolucionada de la raza *Cro-Magnon* en el vasco actual. Sin embargo, podemos afirmar que las artes plásticas desarrolladas en el Paleolítico no se han heredado por los habitantes de nuestros días.

El modo de vida del hombre, con clima frío de estepa, se limitaba a la caza, pesca y recolección. Sólo en la etapa final se perciben indicios de la domesticación de animales.

Neolítico

Con los animales domésticos vinieron los cambios económicos y, en caza y pesca, pero la mayoría se dedicaría al pastoreo, con una vida trashumante condicionada al ganado, moviéndose entre los grandes ríos Girona y Ebro, teniendo por eje central el Pirineo.

A esta civilización pastoril los arqueólogos han denominado «cultura pirenaica». En ella se desarrolla la construcción de dólmenes como monumentos funerarios de incineración, que por su orientación hacia el Este hacen pensar en el culto solar. En el ajuar dolménico aparece por primera vez la presencia de las vasijas de cerámica, con otros elementos de ornamentación personal, por ejemplo: cuentas de collares. Desarrollan las herramientas de piedra pulimentada y surgen las primicias del arte abstracto.

De este estadio pastoril, con su vida trashumante, perdura en nuestros días la forma de vida más primitiva.

Es muy probable que tallaran la madera, como desde antaño venían grabando las osamentas de animales, pero un material tan efímero no se ha podido conservar hasta nuestros días y no nos es posible asegurar si la tradición plástica de nuestros pastores haya sido heredada de aquella época. Las tallas en hueso y las impresiones en cerámica que se observan de forma similar en recipientes, bastones, husos, etc., pueden ser pura coincidencia.

Los dólmenes, con sus cámaras y corredores, así como los túmulos, cromlechs y menhires que siguieron en épocas inmediatas, no son exclusivos del País Vasco, ni de la cordillera Pirenaica. Pero, sin embargo, hay que señalar un conjunto de elemento mobiliario con peculiaridades propias que le distinguen aun como cultura autóctona, y es muy probable que algunos conceptos plásticos hayan incidido en las artes populares del país, a través del pastoreo.



Algunos dólmenes de la llanada Alavesa tienen grandes dimensiones.

Entre los dólmenes del país conviene distinguir los de montaña, de modestas proporciones, y los de la llanada alavesa que alcanzan grandes dimensiones.

La Edad de los Metales

En el ajuar del período Eneolítico aparecen los primeros objetos de cobre: pulseras, punzones, cinceles, hachas, etc. La presencia de la cerámica campaniforme constituye una muestra de relación intercultural de este período. Pero la Edad del Bronce no comenzará hasta 1.200 años a. de C.

Con la llegada de la Edad de Hierro, las oleadas llamadas célticas se incrementan, y en entrecruzamiento de diversas culturas han formado una nebulosa que la arqueología aún no ha podido aclarar, y descifrar las particularidades de asimilación y creación. Dichas oleadas repercuten principalmente al Sur del país, pero sus huellas se perciben en toda la geografía, tal como lo testimonian los cuencos de oro del período Hallsatt, hallados en Bolívar (Guipúzcoa).

Los romanos abrieron vías y erigieron poblados para guarniciones y explotaciones mineras. Pero conviene constatar la existencia de algunos castros primitivos anteriores a la ocupación romana, como se ha podido

comprobar en las excavaciones llevadas a cabo en varias colinas del país: Navarniz, Aldaba, Arguedas, Olarizu, etc.

No hay vestigios de creación propia en el interior del país durante largos siglos. En esta tierra, donde el hierro abundaba, su labra se conseguiría por medios rudimentarios. Las primeras noticias escritas sobre ferrierías, figuran en la *reja* de San Millán, con referencia a unas del Norte de Alava en su límite con Vizcaya, en el siglo IX.

En resumen, no hallamos nada importante para anotar en lo que se refiere a aportaciones plásticas. Derrumbado el imperio romano, cuando su influencia era aún incipiente, las primitivas formas de vida pastoril y recolectora, así como la caza y pesca, han de perdurar, pero ya no cuentan con el esplendor creativo de antaño, sino como estadios decadentes.

La Baja Edad Media

En época de dominación romana se conocen los primeros núcleos urbanos, de donde datan las ciudades de similar raíz vascona, como son: Iruña (Pamplona), Irunberri (Lumbier), Irún, Iruña de Alava, etc.

El bajo medioevo transcurre en aparente oscuridad. Sin embargo, con la introducción de los trabajos del hierro, el cultivo agrario y la creación de los primeros núcleos urbanos que traerán con ellos el desarrollo artesanal, va surgiendo una vida comercial que, en el transcurso del tiempo, sería favorecida con la salida al mar.

Las primeras manifestaciones de vida cristiana aparecen en las cuevas naturales y artificiales de Alava y Navarra principalmente; antes que la vida cenobítica y monástica, por supuesto, pero desvinculada, al parecer, de las directrices institucionales de los arrianos establecidos en Toledo, con los que tuvieron reñidas diferencias.

Es un hecho innegable la resistencia, fuera voluntaria o no, a la romanización, como lo evidencia la supervivencia de la lengua euskara.

De aquellos abrigos roqueros de carácter «troglodítico», donde se practicó el eremitismo, nacieron los monasterios de San Juan de la Peña y San Millán de la Cogolla. Y, evidentemente, la cultura pirenaica del Neolítico ha incidido en el elemento popular. Algunos trazados ornamentales y formas de vasijas, podemos identificarlos en el empleo que se viene haciendo en el arte popular. Sírvanos de ejemplo las piezas cerámicas del dolmen de Obioneta (Aralar) y las de Haristoy (Saint-Martin d'Arberoue), e igualmente los grabados de Laño (Alava).

Pero lo más característico del bajo medioevo es, sin duda, la cultura aquitana, entonces área vasco-parlante como se puede apreciar por las inscripciones lapidarias en latín, donde figuran nombres de personas y de divinidades en vascuence.

Al final de la época se extendió el uso de las estelas discoidales por toda la geografía del país. Se utilizaron como lápidas funerarias, con formas antropomorfas, labradas en piedra con rica y muy variada ornamentación. Entre las más viejas destacan las de Arguiñeta, de Elorrio (Vizcaya), junto a unos sarcófagos. Este tipo de sarcófagos, con hueco antropomorfo y tapa plana o con cresta, estuvo muy extendido en el país. En el despoblado de San Pedro de Gorostiza (Alava), descubrí unas cuarenta tumbas de este tipo, que se utilizaron en la reconstrucción de su templo parroquial en el siglo XIV. En la Rioja alavesa, concretamente en Labastida y Remelluri, existen tumbas con iguales huecos abiertos en la roca. Pero lo que más importa de la época son las estelas discoidales adornadas con motivos florales, astroláticos, atributos laborales, fauna, figuras humanas, símbolos abstractos, etc., y la presencia de una grafía característica. Valores ornamentales que tendrán continuidad en las artes populares.

El Románico

Consideramos de rigor destinar un mayor espacio al capítulo del románico, por lo que representa al reinado de Navarra, al Camino de Santiago y a la propia expansión de las artes plásticas; pues con el románico, el arte sacro tomó importancia capital en la vida del hombre.

Vestigios de tradición visigótica, de los siglos VII y IX, encontraremos muy desperdigados en toda la geografía. En la franja norte, Leyre y Aralar inclusive, a la luz de la arqueología encontraremos influencias carolingias en la construcción de los templos, y del mozárabe al Sur del país, en las proximidades de la ribera del Ebro, como se puede contemplar en la obra de Uranga e Iñiguez Almech.

A este período prerrománico, habría que sumar otros descubrimientos muy recientes como San Julián de Haiztara y San Juan de Amamio (Alava).

En la erección de los grandes templos, y con ello el desarrollo arquitectónico, fue decisivo el Camino de Santiago. Durante el siglo XI fue importante la ruta peregrina de la costa, que entraba en Bayona y desde Hendaya, donde se ha conocido el Hospital de peregrinos de Zubernoá, cruzaba Guipúzcoa por la orilla del río Oria hacia arriba, que por San Adrián de Cegama pasaba a la llanada alavesa, o bien continuaba por el litoral para atravesar Vizcaya y dirigirse a la tierra astur. El ábside de San Andrés de Astigarribia, en los límites de Guipúzcoa y Vizcaya, conserva un muro con una ventana prerrománica en testimonio como punto importante de la época. Pero cuando Sancho III el Mayor, de Navarra, despeja de árabes el Norte de la Península, la ruta principal se establece junto a la primitiva vía romana que desde Somport y Roncesvalles se di-



Abside de la Iglesia de Leyre en Navarra

rigía a Astorga, como camino menos tortuoso; y la ruta costera queda desplazada a las secundarias. Tampoco debemos olvidar que a comienzos del siglo XII, con la introducción de la Orden de Cluny se propagó con mayor impulso y con cánones más definidos en el estilo.

Cabe decir que el País Vasco afloró a la historia al amparo del reinado Vascón pamplonés, antes de que tomara Navarra su nombre actual. En torno a su corte, y a las órdenes monásticas, se desarrolló la arquitectura románica. El Monasterio de Leyre, por ejemplo, estuvo estrecha-

mente ligado a la corona de Pamplona en sus primeros tiempos, y los reyes pusieron especial interés en este templo. Aunque sus primeras noticias datan del año 848, sabemos que la parte más primitiva de su arquitectura actual son su cripta y la cabecera trazada en tres naves. La parte más moderna, de transición al gótico, aún se puede considerar de la etapa final del románico, es de una sola nave, y bajo su pavimento se halló el trazado de la planta prerrománica, concretamente de influencia carolingia. La parte oriental de la arquitectura de este templo, cripta y testera, fue consagrada en 1057. Es el primero de los grandes monumentos de la Península Ibérica, exceptuando a San Pedro de Roda, en Cataluña. Es anterior a la catedral de Jaca, a San Isidoro de León, a San Martín de Frómista y a la misma catedral de Santiago de Compostela. El templo de Leyre está dentro del proceso evolutivo que va desde el prerrománico hasta la concepción de la más pura arquitectura románica.

En la construcción de Leyre conviene destacar su parte primitiva, la que se eleva sobre la cripta, en planta de tres naves con las tres bóvedas a la misma altura. Característica muy singular que se repetirá con profusión en el llamado gótico vasco.

Sancho III el Mayor, de Navarra, fue el gran propiciador del arte románico en la Península, que, además de apartar a los árabes de la franja Norte para abrir la gran vía Compostelana, trajo a San Juan de la Peña, que entonces era Navarra, a los monjes de Cluny (cuna del románico), en 1090, que Sancho Ramírez los introdujo en Leyre y de aquí a monasterios cercanos y distantes, la reforma monástica y la renovación artística. Sancho III y, por su iniciativa, sus hijos, propiciaron la construcción de los grandes templos de San Antolín de Palencia, Jaca, Nájera, San Isidoro de León, San Martín de Frómista, etc.

Por otra parte, no hace falta advertir que el arte románico se desarrolló durante la preponderancia de la economía agraria, y es muy lógico que los grandes monumentos estén ubicados en zonas de esplendor económico. Así como la corte real y las principales órdenes religiosas, que eligieron esos lugares para tomar asiento en ellos. Guipúzcoa y Vizcaya no fueron una excepción en esta corriente artística en sus iglesias, como queda testimoniado en numerosas puertas, ventanas, pilas bautismales, imágenes, etc., que salpican toda su geografía. Tenemos referencias en 28 templos guipuzcoanos, que se pueden confrontar con otras noticias escritas de los siglos XI y XIII. Vizcaya, por su parte, cuenta con dos templos rurales: San Pelayo y San Miguel de Zumechaga, en Baquío, y otro casi completo, como es, San Pedro de Abrisketa, en Arrigorriaga.

Se recibe intensa influencia pirenaica de Sobrarbe y Bigorre, mas la transmitida de Cataluña por el lado oriental, a través de Huesca, de matiz italiano. Pero al propio tiempo, las influencias Normandas, llegadas a través de los caminos del mar a la parte occidental del país, especialmente Vizcaya y que atravesando la vertiente atlántica penetró hasta el centro de Alava (sírvanos de ejemplo Estíbaliz), incluso hasta Estella, como se verá en el claustro de San Pedro. Y, curiosamente, en el templo

de Estella convergen formas de procedencia islámica, presente en su portada con pequeños lóbulos, muy similar a la puerta de Santiago de Puente la Reina.

En el paso fronterizo del interior, entrando en los valles de las altas montañas del Pirineo, por donde iban las variantes o rutas secundarias de Santiago, hemos de destacar el Hospital de San Blas (L'Hôpital-Saint Blaise) y la parroquia de Santa Engracia, en Zuberoa (Soule) y, entrando ya en Navarra, el santuario de Muskilda, en Ochagavía. Pero el itinerario de mayor importancia era el que en Ostabat reunía varios caminos y proseguía a San Juan de Pie de Puerto para franquear el collado de Ibañeta, para bajar a Roncesvalles, y merecen especial mención los vestigios que jalonan esta ruta en los lugares de Harambels (con su crismón en el dintel de la puerta de su capilla, mostrándonos la huella del aludido paso), Utziat, Aphot y Sainte-Eulalie. Las principales venían a unirse en Puente la Reina. Allí, muy cerca, radica la curiosa iglesia de planta octogonal de Santa María de Eunáte, en Muruzábal, y otra más al Oeste, en Torres del Río, que se dice que fueron construidas por los Templarios, pero no existen pruebas que lo demuestren.

Hay que constatar que la expansión del arte románico fue tan rápida y, en consecuencia, tal la demanda en la erección de las iglesias a lo largo del Camino de Santiago, que requería la intervención de manobreros y artesanos de los pueblos, y que éstos, a su vez, contribuyeron incorporando elementos del arte popular. Detalle este por el que el estilo general se vio afectado por los gustos y tendencias tradicionales de los tallistas rurales. Por esto, en cada país adquiere un sello peculiar que lo identifica con la artesanía del lugar. Un ejemplo muy acusado de esta interferencia popular, son las figuras de la puerta de la sacristía de Saint-Etienne d'Arroue en la baja Soule, iglesia que data del siglo XII y sufrió serias modificaciones durante la restauración de 1861. Y, no muy lejos de allí, en la puerta meridional de Musculdy, hay un Cristo crucificado y símbolos astrales de los que podemos identificar en la tradición seguida por canteros populares en lápidas funerarias y dinteles de casas.

Con la introducción de las nuevas técnicas arquitectónicas, fortaleciendo muros y construyendo bóvedas de cañón, se ganó espacio en los templos, y las celebraciones litúrgicas pasaron al interior, que hasta entonces sólo servía como lugar de oración y enterramiento de algunos nobles. De esa manera, el culto se hizo más ostentoso y se extendió la devoción a Nuestra Señora.

Con la creación de las villas y el crecimiento demográfico, hubo nuevas necesidades de ampliación, y a esto se debe que en áreas de mayor densidad de villas, en Guipúzcoa y Vizcaya por ejemplo, se hayan conservado más muestras románicas en zonas rurales y, aun en ellas, muchas debieron ser de madera, como en el caso de San Miguel de Elejabeitia (Vizcaya).

En la obra civil hay que destacar en Navarra, por su monumentalidad y originalidad, el palacio real en la rúa de los peregrinos de Estella, el



Claustro románico de San Pedro de la Rúa. Estella (Navarra)

puente de peregrinos sobre el río Arga en Puente la Reina y el hórreo de Iracheta en el valle de Orba. En Artajona es donde mejor se han conservado las torres y murallas románicas que protegían la ciudad. Las poblaciones Murillo, etimológicamente provienen de: murallas en las villas.

En el arte románico, además de los logros arquitectónicos, conviene destacar los valores escultóricos. Estos, así como las artes aplicadas o menores, por tratarse de piezas movibles, han sido de difícil conservación debido principalmente a las modas, cambios de advocación, ventas y desplazamientos, por lo que nos han llegado disminuidos.

Por otra parte, en áreas pertenecientes a la Diócesis de Calahorra, Alava, y partes de Vizcaya y Guipúzcoa inclusive, en el siglo XVIII, el obispo Monseñor Porrás ordenó despojar a los templos de imágenes indecorosas, feas o impías, y acabaron destronando de los altares a muchísimas imágenes románicas, despreciadas durante el Barroco y Neoclásico.

En sus comienzos, las esculturas eran objetos de ornato monumental. Ejemplos muy elocuentes los tenemos en las columnas-estatua de Sangüesa (Navarra), Armentia y Lasarte (Alava). Pero, además, sirvieron

para adornar portadas y capiteles; y gracias a este destino, hoy conocemos la obra escultórica en abundancia y profundidad.

Por la demanda de manobreros, como ha quedado anotado, intervinieron operarios locales, imagineros populares y escultores del pueblo que, juntamente con los maestros en la profesión, se empeñaron en poner lo mejor de su sentir artístico y no siempre con motivos bíblico-religiosos, sino que utilizaron temas mitológicos y cotidianos, guiados por el impulso de sus inquietudes. He aquí unas muestras ejemplares: la procreación y el misterio existencial están reflejados en los frisos y canecillos de Artaiz, representaciones artesanales y mitológicas en la fachada de Sangüesa, motivos folklóricos en Echano y Tuesta, de historia en el palacio real de Estella, conceptos de la eternidad en la puerta del juicio de la catedral de Tudela, etc., constituyen piezas únicas y que marcan una acusada «aculturización» en las corrientes generales del estilo.

Por otra parte, podemos observar la influencia nórdica penetrada hasta en el reino de Navarra; tal es el caso de los capiteles del claustro de San Pedro de la Rúa de Estella, donde se reproducen ritos escandinavos.

Estos grupos escultóricos de creación popular, aunque guardan las características comunes dentro del estilo románico, en su manera de ejecución contrastan enormemente con las severas obras hieráticas, realizadas bajo los cánones de las escuelas que intervinieron en los grandes templos, catedrales y monasterios.

J. E. Uranga y F. Iníguez nos advierten en su obra que los maestros fundamentales aparecen ligados a un gran centro de arte, por lo menos en lo que respecta a los dominios del reino Navarro, que prácticamente abarcaba a todo el País Vasco, y aun podríamos afirmar que su influencia era expansiva a la periferia. Los maestros, seguramente, labran en sus talleres los capiteles, relieves o figuras destinados a localidades lejanas. Otras veces reúnen varios, que vale también como demostración de la simultaneidad de tallas que pudieran parecernos dispares y de fechas diversas. Así se podrán ir encuadrando conjuntos y series, que nunca serán perfectas e indiscutibles, eso por descontado, pero constituirán un paso, por pequeño que pueda parecer, en el largo y difícil camino, sin meta cercana previsible, del estudio sistemático y completo de todo el inmenso acervo y de la cultura románica tan bien representada en Navarra.

Los mismos autores dan testimonio del taller que funcionó en Pamplona desde finales del siglo XI y, al propio tiempo, dan amplia cuenta de su producción y sus influencias.

En la escultura exenta, destacan las *Andra Mari* (imágenes de Nuestra Señora) destinadas a presidir los altares de los templos. Una iconografía riquísima que se extiende por toda la geografía y que avanza crecientemente a lo largo del período gótico. Justo es señalar que en estas imágenes es donde más se acusan las peculiaridades autóctonas, e incluso propias de cada zona. Virgenes sedentes con el Niño en su regazo, que generalmente son talladas en madera, aunque se conocen algunas labradas en

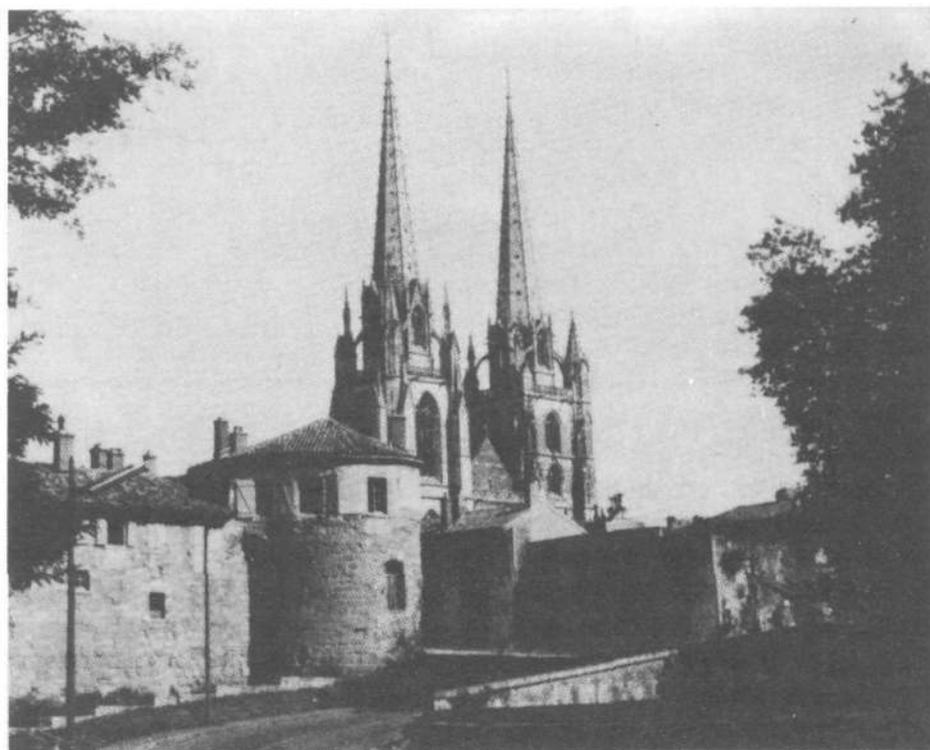
piedra. Algunas de Navarra, tienen la particularidad del revestimiento de plata repujada sobre la talla, es decir, forrada de plata, que llegó a ser norma usual en muchas Vírgenes de gran devoción en Navarra, naturalmente llevada a cabo en época posterior. De entre ellas podemos contemplar las de Ujué, Villatuerta, «Las Antorchas» de Estella, Irache y Santa María de la catedral de Pamplona, Roncesvalles, etc.

Navarra ha estado en posesión de una riqueza extraordinaria en piezas esmaltadas, hasta sufrir los robos de Aralar y Estella. Sin embargo, no se han conservado pinturas románicas.

El gótico

Si desde la implantación del estilo románico en el occidente de Europa las corrientes artísticas tomaron un carácter internacional, esto se reafirma aún más dentro del período del estilo gótico. La mayor contribución al desarrollo del arte románico se debe a Francia e Italia. El País Vasco, dada su situación geográfica, recibió influencias de distinto origen y trayectoria, más la contribución de sus propios talleres y la intervención del elemento popular del país, realizó un arte alterado con acusadas peculiaridades propias; pero esto ya no lo es tanto en el gótico.

Catedral de Bayona.



El estilo gótico, cuyas características estéticas son una geometría más refinada, exigía distinto comportamiento. Por una parte hemos de considerar el entronque de Navarra con dinastías francesas y, por otra, la presencia del dominio inglés en Lapurdi (Labourd), sin olvidar las corrientes que pudieron importar los reyes navarros desde sus posesiones en Normandía. Estas penetraciones había de influir, una vez más, en grades áreas del centro y Noroeste de España.

Muchísimos edificios son testigos de la transición del románico al gótico, pero en este hecho quizás merezcan especial atención los grandes Monasterios de Iranzu y La Oliva, donde a la vez se pueden observar las reformas cistercienses. Pero, entre los grandes monumentos de la transición convendría incluir, entre otros, la catedral de Tudela y el Monasterio de Fitero.

Las dos obras capitales del gótico en el País Vasco, son las catedrales de Pamplona y Bayona. La primera fue edificada sobre un templo románico del que quedan algunos restos, en el Museo de Navarra se guardan tres capiteles historiados. Aquel templo románico, a su vez, se asentaba sobre restos de la población romana. Confirman este hecho las excavaciones llevadas a cabo en época reciente en el claustro de dicha catedral, pero no vamos a entrar en detalles, para no apartarnos de nuestro propósito.

La obra gótica de la catedral de Pamplona, fue iniciada al finalizar el siglo XIII. Tuvo sus altibajos en la construcción, incluso sufrió algunos hundimientos. El claustro se comenzó en 1286 y la nave principal fue re-comenzada en 1394. Las etapas más intensas de trabajo fueron los tres últimos años del siglo XIV, para seguir con altibajos hasta 1441, período en el que figura como maestro mayor Johan Lome, con el que trabajaron: Juan de Bruselas, Juan Arratia, Miguel Aizpún, Diego Bellanuz, Ochoa Arpie, Martín Durango. Ochoa Aya, Juan Berástegui, Sebastián de Zarauz, Martín Arteaga, Leonart de Limoges, etc., llegando los albañiles a 17 y los braceros a ocho. La segunda intensa etapa va desde 1487, con el maestro Juan Martínez de Oroz, con Azcarraga y Torrecilla como escultores, y marcha bien hasta el 1501; después quedan los retoques finales, arrastrando unos veinte años más.

En torno a los trabajos del claustro se forma una escuela que es descrita por Uranga e Iñiguez Almech, y que incidirá en muchas construcciones de España.

La catedral de Bayona se comenzó en 1258, y su cuerpo principal se construyó desde finales del siglo XIII y a lo largo de todo el XIV, y hay similitud en los trazos con el de Pamplona, nada extraño, por otra parte, dada la proximidad de ambas catedrales. Son notables los parecidos del refectorio, de largos ventanales partidos horizontalmente y multitud de claves, como hizo notar Lambert. Las tracerías de triángulos curvilíneos (del gótico triangular), pueden ser de influjo inglés, no privativas de país, y solamente los cortes horizontales de los ventanales en el refectorio, indican su origen probable, porque son absolutamente característicos de

Inglaterra. Pero aún añadiría otro detalle a tener en cuenta, y es, la conventualidad de los cabildos españoles y la secularidad de los franceses, que no precisan del claustro ni de sus dependencias y que sería mejor buscar en Inglaterra donde abundan, pero tampoco de tal categoría como Bayona y Pamplona, y habrían de contribuir a la evolución española desde los claustros monásticos a los catedralicios. La de Bayona es de planta en cruz latina, de tres naves y siete capillas absidales. En el siglo XIX, se alzaron las torres gemelas en flecha.

En otras de influencia cisterniense, destaca Santa María de Olite. Y próxima a esta población, en los capiteles de la iglesia de Beire, se representa la construcción de templos de la época.

Pero el gótico de influencia netamente de la isla de Francia, es la Real Colegiata de Roncesvalles. Sustituyó a una primera iglesia de hacia 1090. La actual, fue comenzada en 1209.

Lamentables restauraciones la han desfigurado en algunos aspectos, pero sigue manteniendo su genuina estructura arquitectónica. Se construyó siguiendo las novedades introducidas en Nuestra Señora de París. Los pilares de división de naves son de sección circular, como gruesas columnas, las bóvedas centrales «sexpartitas», siguiendo dentro de la misma escuela, y las bóvedas de las naves bajas o laterales, son simples de crucería. Los apoyos y la estructura en general obedece, como queda dicho, a la misma norma parisina. Su concepción hace que sea un ejemplar único en España del primer gótico parisiense, ciertamente dirigido y trazado por un maestro importado de allí por Sancho el Fuerte de Navarra.

La iglesia de Roncesvalles hizo escuela, y se conocen varios templos que se inspiraron en sus estructuras arquitectónicas y su austera ornamentación.

Desde tiempo atrás, fue famosa la hospedería de Roncesvalles, por tratarse de un paso importante en la cordillera pirenaica. Por sus inmediaciones cruzaba una vía romana que iba desde Aquitania a Navarra meridional, pasando por San Juan el Viejo (Saint-Jean-le-Vieux), Donazaharre, donde hay vestigios, tanto romanos como románicos. Las bases de una torre-vigía romana, en la cima de Urkulu, son claro testimonio de ello. No lejos de Donazaharre (Saint-Jean-le-Vieux), surgió en la Edad Media la ciudad cercada de Donibane-Garazi (Saint-Jean-Pied-de-Port), con su parroquia de estilo gótico, junto al río Nive.

Entre los edificios góticos que podríamos considerar próximos a los de primer orden, está también la vieja catedral de Santa María, en Vitoria, levantada sobre otra iglesia románica, data de la segunda mitad del siglo XIV. Es notable especialmente el pórtico, con su triple puerta ornada de imágenes de Santos y Profetas, de influencia franco-navarra. Los tres tímpanos, algo estropeados en verdad, representan, de izquierda a derecha, escenas de la vida de Santo Tomás, de la Virgen, en su Dormición y Asunción, ésta en el remate del tímpano central, figurando en el de la derecha alegorías del juicio final. En el interior se aprecia una planta de

cruz latina de tres naves de desigual altura. Bello triforio y capiteles florales, a excepción de los de un pilar junto al crucero (lado de la Epístola) que representa caprichosas escenas taurinas.

En la misma ciudad destaca la parroquia de San Pedro, con enterramientos de ilustres personajes, en el interior del templo, ostentando sus escudos heráldicos. Pero lo más notable de éste es uno de sus pórticos, con precioso apostolado y una hermosa Virgen en su parteluz. En el tímpano, escenas de la vida de Cristo y del titular del templo, que remata la composición. Este pórtico está situado en la cabecera de la iglesia; posición impuesta por la antigua muralla de la ciudad. Planta de tres naves muy cortas, análogas a la de la catedral vieja, incluso por su triforio y por los arcos codales de la nave central.

Existen, además, en la capital alavesa otros templos ojivales como San Miguel, donde se ostenta la imagen de la Virgen Blanca, patrona de la ciudad, y San Vicente, del que nos ocuparemos más adelante.

Los grandes templos de las capitales del país, marcaron la pauta en la construcción de otros menores, incluso rurales, y ermitas. Bajo ese influjo, y en muy corto período en el siglo XIV, se erigió el primer gran templo gótico guipuzcoano: la parroquia de San Juan Bautista, de Mondragón, entre los años 1340 y 1350. Su estructura, aunque más modesta, tiene similitudes con la de San Pedro de Vitoria, y su fecha de construcción es anterior a la misma. Posee tres naves con cruceros, ábside poligonal y capillas absidales en crucero. En la nave central lleva arcos colaterales para contener el empuje de las bóvedas. Sus tres puertas son ojivales y abocinadas, sin ornamentación, con sencillos capiteles entre los baquetones de sus jambas y arquivoltas. Gruesos contrafuertes sostienen el empuje de las sencillas crucerías.

Por aquella época, Mondragón era un importante centro urbano; el de más entidad en Guipúzcoa, juntamente con Tolosa y San Sebastián. En él residía el arciprestazgo del Valle de Léniz, y a su importancia industrial y comercial, con minas propias inclusive, se sumaba su situación céntrica, entre Vitoria y los puertos marítimos. Además, gozaba del mismo fuero de Vitoria, con exención de impuestos en las mercancías (otorgado en 1298), era un punto clave en la ruta del comercio de la lana que, procedente de la meseta castellana, se exportaba a los países septentrionales de Europa. Ruta que merece ser considerada en el estudio de las relaciones culturales. Desde el siglo XI tomó importancia la navegación de cabojate en los puertos vascos. La influencia que ejercía Bayona en la desembocadura del Deva, se hace patente en la consagración llevada a cabo por el obispo de la capital labortana en la iglesia de Astigarribia en 1108, y el ventanal con arco de herradura que se conserva en esta iglesia, que se inclina al estilo mozárabe, puede ser mudo testigo del citado comercio en estas latitudes.

En esta ruta de la cuenca del río Deva, tenemos una hermosa portada gótica digna de consideración, en el cementerio de Elgóibar, resto de la primitiva parroquia de San Bartolomé de OIaso; pero mucho mejor aún

es la de la villa de Deva, con un tímpano historiado sobre la vida de la Virgen.

En los puertos marítimos de Guipúzcoa y Vizcaya, que alcanzaron un gran desarrollo para finales del siglo XIII, pronto se fueron erigiendo templos de mayor entidad. En ambas provincias, sujetas a las mismas influencias religiosas, políticas y económicas, era natural que el arte, en sus manifestaciones, participara de iguales características; y se puede apreciar sin ningún género de duda que, desde mediados del siglo XIV y a lo largo del XV, algunos de los monumentos góticos actuales de estilo francés fueron construidos sobre demoliciones o ruinas de antiguas iglesias efecto de la influencia navarra o importados por vía marítima.

Bilbao cuenta con varios de estos monumentos, pero conviene destacar la catedral del Señor Santiago, del siglo XIV, con planta salón, con tres naves y crucero; girola con capillas asimétricas, poligonales; bóvedas de crucería; y en el siglo XV se le edificó el claustro gótico florido. También merece mención el templo de San Antón, aunque su portada sea renacentista.

Hacia el interior del Señorío de Vizcaya hemos de recordar las iglesias de Orduña y Valmaseda y la Colegiata de Cenarruza, con claustro renacentista. Pero volviendo a las poblaciones portuarias, contemplemos sus magníficos templos góticos en Guetaria, Zumaya, Ondárroa, Lequeitio, Bermeo (donde sólo se conservan la iglesia de Santa Eufemia y el claustro de los Franciscanos, tras el incendio de 1504), Portugaleta... y en sus centros urbanos encontraremos muchísimos edificios civiles del gótico. De finales del siglo XV y comienzos del XVI son la de San Vicente en San Sebastián y la parroquia de Fuenterrabía.

Al aludido comercio abierto por el mar, le favoreció, en ese período, la transformación técnica producida desde el siglo XIV en las ferrerías al ser instalada la energía hidráulica; ferrerías llamadas de cauce, que vinieron a incrementar sensiblemente la producción de hierro en comparación a las primitivas ferrerías masuqueras, movidas por aire. Por su parte, la arquitectura naval conoció sus progresos, y el bienestar económico era evidente, y esto incidió en el desarrollo de los monumentos en una tierra que de por sí era pobre para la explotación agraria, como era prácticamente la totalidad del litoral cantábrico.

Estimo necesaria esta explicación para comprender la dinámica seguida en el desplazamiento o expansión hacia otras zonas del país, hasta entonces pobres en obras artísticas y que, a partir de ese momento, van creando, como es lógico, una nueva plataforma que culminará con la aportación de nuevos conceptos plásticos. Y esto se produce, cómo no, en la arquitectura y escultura, pero aún ha de esperar algún tiempo y recibir el influjo renacentista.

Paralelamente a estos hechos, la dependencia de las distintas diócesis tuvo también su importancia, sin olvidar que las mismas giraron en la órbita de la corona de Navarra, con interpolaciones de Castilla, en la época que nos ocupa. Entonces las obras religiosas eran las más impor-

tantes, y de ellas recibía sus formas la obra civil. No hay que olvidar que cada diócesis contrataba a determinado taller emitiendo sus directrices, y éstas marcaban su pauta de la misma manera que lo hicieron Cluny y Císter. Recordemos que Lizarralde, al estudiar la iconografía mariana, distinguió sensibles diferencias entre las imágenes de los templos dependientes del obispado de Calahorra, algo más suntuosas y más próximas a las normas estilísticas, y las del obispado de Pamplona, con mayor connotación popular.

Desde la Edad Media, a la Diócesis de Pamplona perteneció la propia Navarra y la parte vándula de Guipúzcoa; a la de Calahorra, Rioja, Alava, Vizcaya y la parte carística de Guipúzcoa, que constituye toda la cuenca del Deva, salvo su desembocadura con Deva y Motrico; a la de Bayona, la parte hoy vasco-francesa y el territorio de la cuenca del Bidasoa, del Baztán a la desembocadura, cuando menos desde el siglo XII hasta que en 1566 pasó a pertenecer a Pamplona, manteniendo una serie de compromisos tributarios a Bayona hasta 1712.

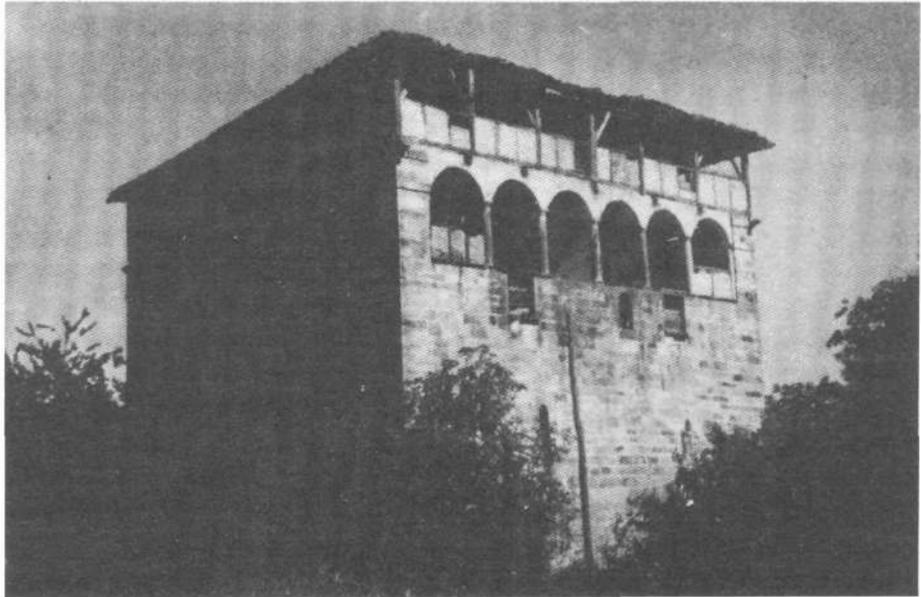
Otro factor a considerar es la interpretación dada a muchas iglesias del Norte, en la diócesis de Bayona, que poseen espadañas con muros de gran alzada, campanario-frontón, en Arbonne, Bidart, Halsou, Villefranque, Macaye, Iholdy, Ibarre, Ahetze, etc., que le dan carácter a la región; pero aún son más originales algunas de Zuberoa (Soule), con sus espadañas tridentes, a las que se viene llamando iglesias trinitarias, una junto al castillo de Mauleón, capital suletina, y otras por los pueblos de Gotein, Aussurucq, Espès-Undurein e Idaux-Mendy.

Existen otros templos rurales de línea muy popular, como la de Serún (Navarra), que acaso fue construida para los pastores trashumantes, o como la de Ugarra (en el Romanzado). Entre las de cierto porte extraordinario, también se pueden incluir la del Santo Cristo de Catalain y la Antigua de Zumárraga (Guipúzcoa).

En la arquitectura civil, la excelencia del Castillo-Palacio de Olite, obra iniciada bajo el mandato de Carlos el Noble de Navarra en 1406, y que no tiene parangón con ningún otro en la historia del país; ni con el desaparecido de Tafalla, ni con el de los Agramont en Bidache, ni Arazuri, ni ningún otro tuvo el espacio y extraordinario porte que nos muestra este de Olite, que ha sido reconstruido con gran fidelidad por el arquitecto José Yárnoz, bajo los auspicios de la Diputación Foral. El estilo es francés, en el que se insertan algunas decoraciones mudéjares.

Las casas-fuerte Cabo de Armería, cuadradas o rectangulares y con patio, son muy frecuentes en Navarra, y entre las mismas habría que destacar el castillo de Marcilla y el palacio de Arazuri.

Las casas-torre de Alava, Guipúzcoa y Vizcaya, como consecuencia de la quema de Mondragón en 1448, el rey de Castilla ordenó que fueran derribadas todas, mandato que ejecutaron las Hermandades en 1456. Con el tiempo, muchas fueron reconstruidas sobre las antiguas bases y, probablemente, obedeciendo a las estructuras primitivas, si las compara-



Casatorre, Casa-fuerte.

mos con las existentes en las zonas de la Navarra cantábrica o el País Vasco de Francia: Ursúa, en Arizcun, Jaureguizar de Arrayos, Irurita, Donamaria, Lesaca, Urtubi (que a pesar de las transformaciones del siglo XVIII conserva la estructura primitiva en su interior), Saint-Pée, que en proporción y estilo vienen a ser similares a las de Berástegui, Jaolaza en Elgueta, Zumelzegui en Oñate, Balda en Azcoitia (la parte central del edificio), Arancibia en Berriatua, Martiartu en Erandio, Muncharaz en Abadiano (con solana elevada en época renacentista), Ugarte en Múgica, Urdaibay en Guernica, etc. De igual traza, pero con pináculos en las cuatro extremidades, son las casas-torre de Arceniega, Guecho, Sestao, Zamudio..., y a ellas se parece Jáuregui de Zozaya, en Navarra. Con la misma forma pero rodeadas de muralla, algunas con torreta en los cuatro ángulos, son Fontecha, Varona en Villanañe, Mendoza y Muñatones.

En muchísimas poblaciones navarras hallaremos casas palaciegas, y en la montaña, valles de Salazar, Urraul alto e inmediaciones, interesantes casas de factura gótica de pequeño porte. En la villa de Segura, la de Guevara; en Azpeitia, Basozabal; en Zarauz, Torre-Luzea; en Zumárraga, la de Legazpi, de corte más popular que las anteriores. También existen caseríos, es decir, casas de labradores, de estilo gótico, aunque muchas hayan sufrido serias modificaciones; y, para no extenderme excesivamente, me limitaré a citar dos de Guipúzcoa, que se conservan muy completas: Urdayaga en Usúrbil y Lamarain en Anguiozar-Vergara.

Lo más portentoso de la escultura gótica son la triple puerta de la catedral vieja de Vitoria, sin menospreciar las de la puerta Este y las estatuas yacentes de la iglesia de San Pedro en la misma capital alavesa, y

las de la impresionante portada de Santa María de los Reyes, en Laguardia. Para describir la escultura gótica, la lista se haría interminable, e incluso se saldría de mis propósitos de un ensayo sobre la aportación vasca a las artes plásticas. No obstante, no podemos pasar por alto el grupo exento de la catedral de Pamplona, representando la Epifanía; magistral obra realizada en piedra sillar. En la iglesia Saint-Esprit de Bayona, la hermosa talla de la Huida a Egipto, del siglo XIV.

Merecen capítulo aparte las Vírgenes exentas, donde la aportación vasca ha sido considerable, sin negar las influencias de Bigorre y Bearn en sus orígenes, pero que fueron transformándose en el País Vasco a lo largo del románico y de la transición, produciéndose una ruptura con aquellas rígidas estatuas, con el Niño en el centro y una mirada fija, de frente, para ir desplazándose hacia la rodilla izquierda, para mediados del siglo XIII, y, a partir de aquí, comenzaría el contorsionamiento de su extremo inferior, para más tarde ir girando hasta tornar su mirada hacia el rostro de la Madre. Hay un momento, en esa evolución, que parte de finales del siglo XIII y comienzos del XIV, que transcurrirá a lo largo de este siglo, si hemos de situarlo con alguna precisión. Merece que dediquemos algunas líneas descriptivas a estas tallas en madera policromada, que se produjeron en cantidad y calidad, y que en el país toman el nombre de *Andra Mari*.

Las características generales de esta serie de Vírgenes sedentes, entronadas, con el Infante en su rodilla izquierda, son las siguientes: los Infantes, con su extremidad inferior contorsionada, incluso torcida, pueden llevar los pies colgados paralelamente y a veces cruzados hacia el centro del seno maternal. El Niño, por lo general, porta un libro o una manzana en su mano izquierda, y la derecha está en actitud de bendición. La Madre, con o sin corona (corona pequeña en todo caso), con la mirada al frente y cara risueña en general, portando una manzana en su mano derecha, sobre unos dedos extremadamente largos, y la mano izquierda sobre el hombro del Infante, a modo de protección. El manto de la Virgen, que cae desde su hombro derecho cubriendo en su vuelo el codo, va a recogerse bajo el antebrazo, lo que hace que sus pliegues asimétricos formen una línea diagonal en su extremo inferior. Son las principales características diferenciadoras de la tradición románica. Reúnen rasgos inconfundibles por los que se las puede identificar como tallas diferenciadas de las de otras regiones, y podemos afirmar que tomaron un estilo propio, manteniendo en ellas algunos cánones peculiares en la ejecución tradicional que, en su conjunto, resultan inconfundibles en la catalogación con otras estatuas de las regiones pirenaicas de donde recibieron la herencia en el románico, y de las imágenes de la meseta castellana, más alejadas y bastante apegadas a la tradición leonesa.

Estas imágenes tuvieron su expansión desde Navarra, o de un entronque franco-navarro, pues no hay que olvidar que seguían las directrices de las formas adoptadas por los talleres que trabajaban para la Diócesis de Pamplona o para la próxima de Calahorra. Para fijar su inicio y su

trayectoria ulterior, de entre las obras mayores o de más fina labra, si tuviéramos que escoger los prototipos ideales que mejor reúnen los rasgos principales que caracterizan a las Andra Mari vascas, escogeríamos algunas piezas de factura modélica.

Por ejemplo, la de Santa María la Real, en Olite (de cuando esta ciudad constituía la corte real); la de la iglesia de San Saturnino, en Artajona; la Andra Mari de la iglesia de Santiago, en Puente la Reina; la de San Pedro de la Rúa, en Estella; la Andra Mari de Bargota; la de Arigeleta (valle de Yeri); la de Echavarri (en el valle de Allín, que posiblemente procede de Iranzu); Ntra. Sra. de Codés, en Torralba; la de la parroquia de Roncal, en Navarra; la Andra Mari de Santa María la Real, en Zarauz; la de la ermita de San Prudencio, en Guetaria; Andra Mari de Uriarte, en Elgueta (Guipúzcoa); la de Begoña, en Bilbao; la de Gatzaga de Zaldívar, que hoy se halla en el Museo de Bilbao; la de la ermita de San Cristóbal, en Busturia (Vizcaya); la Virgen de la Esclavitud, de la catedral vieja de Vitoria; la de Ullivarri Viña, que actualmente se encuentra en el Museo de Vitoria; la Virgen del Rosario de Navaridas, Santa María de Ayala, en Alegría; la de la parroquia de Andollu, en Alava; una que recuerdo haber visto en la capilla del ábside de la parroquia de Hasparren, en Labourd. Estas, y otras más, nos confirman lo expuesto y nos pueden servir como prototipo para interpretar otras tallas populares ejecutadas por artesanos rurales y distribuidas por toda la geografía del país, como son las de Beroiz (Izagaondo); Ntra. Sra. del Puy, en Bargota; Ntra. Sra. de Arrogorria, en Erraiza; Ntra. Sra. de Legarra, en Lizasoain; la de Nagore del Valle de Arce; la de la parroquia de Salinas de Oro, etc., en Navarra; la de Aincille (Cize de la Baja Navarra); la de la ermita de Santa Cruz, en Asteasu; la de la Antigua, en Anzuola; la de Guruzeta en Idiazábal; Arrate en Eibar; Aránzazu en Oñate; Izaskun en Tolosa; la de Santillaurente en Arechavaleta, la de Arana; la de la parroquia de Placencia-Soraluce, etc., en Guipúzcoa; la del retablo mayor de la basílica de Lequeitio; Zalao; Ntra. Sra. del Socorro, de la iglesia de San Juan, en Guernica; Andikona en Berriz; etc., en Vizcaya; Santa María del Campo en Lanciego; Santa María de Asa en Lapuebla; Santa María de Bercijana en Yecora; Ntra. Sra. de Ocón en Bernedo; etc., en Alava. Son, generalmente, rechonchas como la Andra Mari de Santa Catalina, en Guizaburuaga (Vizcaya), o, en menos casos, tallas esbeltas como la de Ayechu (Urraul Alto, Navarra). También se podría catalogar una buena serie de Cristos crucificados. Preciosas tallas en madera.

Dicho sea de paso, de las manos de los artífices populares salen, a veces, piezas verdaderamente originales y caprichosas, e incluso sorprendentes, llenas de encanto expresivo.

Entre éstas, podríamos incluir a Santa Ursula con su corte de figurillas, en Acorda (Ibarranguelua); Santa Ana de la ermita de Santa Catalina, en Mundaca; Ntra. Sra. de la Blanca, de líneas tradicionalmente bizantinas, en Jaurrieta; el expresivo encanto del Infante de Andra Mari (Ntra. Sra. de la Palma), en San Adrián, y algunas otras tallas realizadas durante el Renacimiento, manteniendo aún los muchos rasgos góticos. Andra Mari

de Buiñondo, o Buruñano, en Vergara, a la que se puede abrir el vientre para descubrir el misterio de la Trinidad; el grupo escultórico de Santa Ana y la Virgen con el Niño sobre un pilar, en Berango; o aquel otro grupo existente en la ermita de la Trinidad, del pueblo de Santa Eulalia (Alava), donde un adulto, tal vez simbolizando a un ángel, protege a un niño contra el diablo que acecha por detrás. Estas y otras tallas labradas por imagineros de los pueblos, merecerían un estudio monográfico, ahora que tanto se valora el arte «naïf», para comprender mejor el sentido estético del mundo popular vasco.

Las pinturas murales del gótico, están recogidas en el Museo de Navarra, casi las de la totalidad del antiguo reino. Las del primer período son de influencia francesa, con alguna interferencia de la escuela inglesa. Las de Art aiz, y las del primer período de Artajona son las más antiguas, del siglo XIII, y por su arcaísmo poseen reminiscencias románicas. En Olite, como en Artajona, existe una segunda decoración, y en ella aparecen las primeras influencias italianas, que se dan entrada el siglo XIV.

Hay otras procedentes de la catedral de Pamplona, de Gallipienzo y de Olleta. También son dignas de mención las de la parroquia de Gaceo, y otras bastante deterioradas en Ntra. Sra. de los Remedios en Urriald o (Alava).

En la segunda mitad del siglo XV se observa un influjo flamenco, como se puede apreciar en las tablas pintadas que sirven de fondo al Cristo crucificado en la capilla de Santa Cristina de la catedral de Pamplona, y que proceden de Caparroso.

En Tudela se conservan importantes obras pintadas en tabla. El altar mayor de su catedral, de estilo hispano-flamenco, fue pintado por Pedro Díaz de Oviedo, entre los años 1487 y 1494, con la colaboración de Diego de Aguila en la parte baja, y la posible participación de Juan Gascó y otros discípulos. El retablo de la Virgen de la Esperanza, del gótico internacional, es obra del aragonés Bonant Zahortiga; pero lo más portentoso de la pintura gótica en tabla es el retablo de Santa Catalina, de estilo internacional de comienzos del siglo XV, que se atribuye a Juan de Leví. En la misma ribera de Navarra, en la parroquia de Barillas, hay un retablo mayor con pintura en tabla que es un buen ejemplar del tercer cuarto del siglo XV, que está en el entorno del aragonés Huguet.

En Alava se conocen varios retablos con pintura en tabla. Además del altar tríptico de Yurre, el de San Vicente en Hueto Abajo, en Labranza y Arna (fragmentos del antiguo retablo y banco), y en Olano. Las tablas del magnífico retablo de San Andrés de Añastro, están repartidas entre el Museo Zuloaga en Zumaya y el Museo «Los Claustros» de Nueva York.

En el Museo Diocesano de la catedral de Pamplona, se expone el precioso retablo de Paternáin, catalogado como del siglo XIV.

Los museos de Pamplona, Bilbao y Vitoria, y en menor cuantía el de San Sebastián, conservan pinturas en tabla procedentes de algunas donaciones y de las iglesias del país.

A finales del siglo XV, cuando aún preponderaba el gótico florido, en los libros de cuentas y de fábrica, se registran ya los nombres sistemáticamente, y los apellidos vascos figuran con una elevada frecuencia. Maestros de obras vascos aparecen por doquier, con títulos de maestros canteros, maestros de obras o arquitectos. En el lugar correspondiente, al tratar de la construcción de la catedral de Pamplona, mencionamos a los que participaron en ella; junto a unos pocos extranjeros, figuran muchos apellidos vascos para mediados del siglo XIV.

Cuando en el resto de España aún estaba en auge la construcción de ladrillo, los canteros vascos, por su pericia en la materia, alcanzaron gran éxito allá donde se requería la obra de cantería.

Desde finales del siglo XV en adelante, la expansión de artífices vascos por la Península fue inmensa, destacando más los arquitectos, maestros de obras y escultores que los pintores. No obstante, se daban excepciones, como la de aquel pintor tafallés, Juan Gascó, o Juan Navarro, que adquirió gran renombre instalándose en la ciudad de Vich, realizando numerosas obras en tabla para las iglesias gerundenses, muchas de las cuales se conservan actualmente en el Museo episcopal de aquella catedral, atribuyéndosele, también, la posible participación en el retablo mayor de la catedral de Tudela, obra de Pedro Díaz de Oviedo.

Las obras de Carmelo de Echegaray y Juan Bautista Merino Urrutia, son los exponentes que nos ilustran sobre los artífices vascos en la Península.

Era natural que muchos vascos trabajaran en la catedral de Calahorra a cuya diócesis pertenecía gran parte del territorio vasco. Entre ellos destacaríamos a los Olabe, una familia que comienza con los hermanos Juan y Pedro, que trabajaron en el claustro gótico y en el crucero de esta catedral, en 1470. El segundo participó en la tasación de las obras de la parroquia de Cintruénigo, en 1520.

En el extremo meridional del país, Tudela, que desde antiguo apareció en la historia como ciudad romanizada, tiene una lista de apellidos vascos muy elevada entre los artífices de la transición del gótico al Renacimiento, según nos muestra el Catálogo de aquella Merindad realizado bajo la dirección de María Concepción García Gaínza, en colaboración con M. C. Heredia Moreno, J. Rivas Carmona y M. Orbe.

Juan de Arandia, arquitecto guipuzcoano, de Elgóibar, trabajó en Valladolid a fines del siglo XV, erigiéndose bajo su proyecto y dirección la iglesia de Santiago, de una sola nave, hacia 1490, en la que cooperó García Olabe. Pero, además, al algoibarrés se le debe la totalidad de la construcción de San Benito el Real, de tres naves, comenzada en 1499.

Coetáneos de Arandia fueron Ortuño de Bollar, natural de Ereño (Vizcaya), que dirigió el templo de Yeste, en Albacete, y Juan de Olotzaga, a quien se debe la traza de la construcción de la catedral de Huesca. Entre los que examinaron el proyecto y las obras, figuran los maestros navarros: Lombiere, Peña, Ligorreta e Idoyaga. Otro contemporáneo fue

Juan de Alava, fallecido en 1537, que intervino, como constructor o como perito, en las obras de las catedrales de Sevilla, Segovia, Salamanca y Plasencia, además de las iglesias salmantinas de San Esteban y San Agustín. Y en la construcción del Alcázar de Toledo, figuran los apellidos Arandía, Guernica y Barrena.

En lo sucesivo, y a lo largo del Renacimiento, los maestros constructores vascos figurarán en la erección de templos e importantes edificios civiles. Este impulso solamente se explica con una larga tradición como constructores.

El Renacimiento

A comienzos del siglo XVI aún se mantiene el gótico florido, pero apenas se observan influencias del gótico isabelino que se extendió por gran parte de la Península. Como muestra insólita podemos señalar su influencia en el Monasterio de Bideurreta (Oñate), erigido entre 1510 y 1520, por López de Lazarraga y su esposa Juana de Gamboa, siendo a la sazón Lazarraga contador de los Reyes Católicos.

La parte navarra sufre un gran retroceso en construcciones monumentales en fechas que siguieron a la invasión castellana de 1512, y no recuperará el ritmo de las grandes obras llevadas a cabo durante su propio reinado.

Hasta entonces, Guipúzcoa y Vizcaya tuvieron una actividad constructiva inferior, con un románico rural y un gótico de mayor envergadura, y es a partir de comienzos del siglo XVI cuando avanzan hacia las grandes realizaciones.

En el capítulo precedente hemos dejado constancia de la participación masiva de maestros canteros de apellidos vascos en las obras de la catedral de Pamplona. Asimismo indicamos la huella de arquitectos, maestros de obras, maestros canteros y otros manobreros cualificados que, desde finales del siglo XV, intervinieron en las grandes construcciones de Valladolid, Sevilla, Segovia, Salamanca, Huesca, Yeste, Albacete y Toledo. Entrando en el siglo XVI, desde comienzos del Renacimiento, fueron muchos los vascos que contribuyeron en construcciones monumentales por toda la geografía española.

Sevilla fue un punto comercial importante desde la creación de la Casa de Contratación, en 1503, monopolizando las mercaderías en la ruta de Indias (América; descubierta en 1492) con demanda de los productos de las ferrerías vascas; y, en su Catedral, dejaron honda huella los arquitectos Martín de Gaínza y Miguel de Zumárraga. Además, el primero dirigió las obras de la iglesia de Lebrija, en 1538. En la catedral de Salamanca, en la misma época, trabajaron los maestros canteros: Domingo de Lasarte, Miguel de Irurizaga y Machin de Sarasola, que, juntamente

con otros, intervinieron en la tasación de las obras de la iglesia parroquial de Vitigudino, en 1555. En la Cartuja de Miraflores (Burgos) encontramos a Diego de Mendieta, y a Juan de Goyaz, con Martín de Mendiola, al servicio de Carlos V.

Una extensa relación de canteros vascos que colaboraron con Diego Siloé en la construcción de la catedral de Granada, figura en la obra *Diego Siloé* de Gómez Moreno. En el Monasterio de San Lorenzo, de El Escorial, además de la participación de los escultores vizcaínos Juan y Martín de Gamboa, trabajaron otros vascos, principalmente maestros canteros. Su número era tan elevado, que formaban una colonia vasca con su propio frontón de pelota y manteniendo las danzas y juegos tradicionales del país.

El descubrimiento de América y de los bancos de bacalao de los mares del Norte, dieron prosperidad económica al litoral del país, que circunscribiendo a la buena disposición de los propios vascos a las obras de cantería, y valiéndose de elementos de las técnicas constructivas del pasado, modificaron los conceptos arquitectónicos, en base a sus necesidades, para transformar sus templos a una nueva tipografía: las iglesias columnarias.

Ya en el siglo XVI se fueron generalizando los enterramientos en el interior de los templos, en la parte peninsular y ello, unido a las necesidades propias a su función de centro de reunión como anteiglesias, mas el crecimiento demográfico debido al desarrollo comercial, hizo necesario edificar templos más amplios.

Las iglesias columnarias, llamadas también iglesias de salón, constituyen una singularidad arquitectónica desconocida en Europa, escasa en España, pero muy frecuente en Guipúzcoa y Vizcaya. Por este motivo, en estudios de la historia de la arquitectura, se les viene a llamar «gótico vascongado» o «gótico vizcaíno», por su modificación a partir de las construcciones góticas valiéndose básicamente de elementos de las mismas. De sus particularidades trató Félix López de Vallado a primeros de nuestro siglo. Según él: «por regla general, son, la planta primitiva basilical, de tres naves con sólo un ábside en la central: las tres naves son de igual altura, carecen de arbotantes, sus apoyos exteriores son gruesos y salientes contrafuertes, alguna vez escalonados; los interiores, y esto es lo que más los caracteriza, son altísimas columnas, con capiteles clásicos, de uno y otro género; en los ábacos de éstos, o en la prolongación del fuste sobre el ábaco, descansan las crucerías. Suelen ser éstas, estrelladas, o de nervios ondulantes que ponen de relieve las bases de la ojiva».

Estos templos se erigieron en el siglo XVI, y no tienen de ojival más que la altura de las naves y las crucerías. Si tuviéramos que elegir alguna iglesia como prototipo de tal descripción, nos inclinariamos en primer lugar por la parroquia de la Asunción de Nuestra Señora, de Segura, y San Pedro de Ariznoa, en Vergara (Guipúzcoa) y Nuestra Señora de la

Purísima Concepción, de Elorrio y Nuestra Señora de la Asunción, de Xemein (Vizcaya).

Estas iglesias, no siempre llevan las bóvedas de tracería estrellada gótica que describió López del Vallado, pues se observa una sensible transformación evolutiva; unas veces las bóvedas de crucería estrellada fueron sustituidas por otras vaídas, como en San Juan de Aulestia (Vizcaya), y otras por nervios en retícula formando casetones al estilo renacentista, como podemos contemplar en las parroquias de Nuestra Señora la Real, en Azcoitia, y San Sebastián de Soreasu, en Azpeitia (Guipúzcoa).

Las iglesias salón, de tres naves, con bóvedas a la misma altura, se construyeron en Alemania cuando el gótico llegaba a su final. Helmut Domke, en su estudio de la arquitectura gótica en Europa, señala como precedente de las bóvedas a la misma altura, la catedral de Linköping (Suecia), advirtiendo la existencia de templos de este tipo en el Sudoeste de Francia, mencionando la catedral de Poitiers. Por nuestra parte hemos de puntualizar, que el primer templo de tres naves con las bóvedas a la misma altura, es la parte primitiva del Monasterio de Leyre, que precede en un siglo a la catedral de Linköping.

No obstante, no creemos que, ni Leyre ni las iglesias alemanas, tuvieran alguna influencia. Más bien, creemos en una coincidencia, pues no olvidemos que el hecho de las bóvedas es tan sólo una parte de las características de las iglesias columnarias impuesta por razones de tensiones de empuje exigidas por las propias columnas clásicas introducidas en el Renacimiento.

Con la nueva construcción, el interior del templo ganó en espacio y sonoridad. No sabemos hasta qué punto pudo influir su buena acústica en el desarrollo del órgano, que a partir de aquella época tomó tanta difusión.

El exterior, al desaparecer los arbotantes, se simplifica, dejando ver, en su composición de volúmenes, el plan del edificio de planta primitiva basilical. La decoración se reduce a las puertas de entrada, de traza renacentista; pináculos y columnas platerescas, con emblemas y grutescos, arcos de medio punto dovelados y a veces decorados con casetones. De esa manera, los arquitectos vascos del Renacimiento, supieron dar monumentalidad y carácter a sus templos. A este respecto, para una buena ilustración, es aconsejable la obra *El Renacimiento en Guipúzcoa*, de M.^a Asunción Arrázola.

Donde más abundan las iglesias columnarias es en la provincia de Guipúzcoa, en las que se han catalogado 12 iglesias de esas características, todas ellas construidas en el siglo XVI. Están distribuidas de la siguiente manera: Rentería, Irún, Tolosa, Segura, Idiazábal, Zumárraga, Vergara (San Pedro y Santa Marina), Eibar, Deva, Azpeitia y Azcoitia. Le sigue Vizcaya con 10: Bilbao (San Vicente Mártir), Elorrio, Marquina-Xemein, Guernica, Gauteguz de Arteaga, Zamudio, Aulestia, Rigoitia, Amoroto y la parte ampliada en el siglo XVI, al templo románico, de transición, de Santa María de Elejalde, en Galdácano. Las cuatro últi-

mas no figuran en la obra de catalogación, de Cástor de Uriarte. En Navarra, las parroquias de Cintruénigo y Cascante, y en Alava, San Vicente de Vitoria y la parte ampliada de Santa María La Real, de Laguardia. Esta última, tampoco es mencionada en la obra del citado autor.

Un caso muy particular, pero que entra dentro de la misma línea estilística, es la parroquial de Echavarri Viña, en Alava, que es columnaria de dos naves.

Fue el siglo de oro de la arquitectura vasca, ubicada principalmente en Guipúzcoa y Vizcaya, pero que se hizo extensible a otras poblaciones de España, que en número inferior se diseminan hasta el centro de la Península; documentalmente se constata la intervención de maestros canteros vascos en la catedral de Santa María la Redonda en Logroño, Monasterio de San Millán de la Cogolla y la parroquial de Anguiano en la Rioja, además de algún templo en la provincia de Toledo.

Dentro del país vasco existen otros templos notables de la misma época y estilo con una sola nave, con columnas adosadas a los muros, a donde las nervaduras de las crucerías de la bóvedas son de tradición gótica, o las bóvedas vaídas con nervios en retícula formando casetones al nuevo estilo renacentista, apoyadas en ménsulas clásicas, etc., de los que hallaremos numerosos ejemplos en la obra citada de Arrázola. Su influencia traspasó la frontera, y un ejemplo elocuente encontraremos en la cabecera de la parroquia de San Vicente de Xaintes en Urrugne, Labourd, donde podemos apreciar sus efectos: columnas adosadas con ca-



Iglesia souletina, con el típico «campanario trinitario» o «campanario calvario»

piteles toscanos y bóvedas de formas flamígeras como en algunas iglesias guipuzcoanas, que fue construida en 1550.

Una variedad muy particular, en Soule, son los campanarios tipo espadaña que terminan en tres pináculos, a los que se les viene llamando campanarios trinitarios «clocher trinitaire» o «clocher calvaire». La más célebre de estas iglesias suletinas es Saint-André en Gotei, que data del siglo XVI. Anterior a las mismas por sus características góticas en la construcción es la de Aussurucq. La de Lahonce, antigua abadía, conserva partes románicas y posee una espadaña trinitaria que puede ser del siglo XVI.

Existen otros edificios más ceñidos a la normativa del estilo renacentista entre los que destacan los claustros del convento de San Telmo en San Sebastián y el de la Colegiata de Cenarruza en Vizcaya.

En la arquitectura civil sobresale, por su monumentalidad, la antigua Universidad de Oñate, erigida a espensas del ilustre prelado Rodrigo de Mercado y Zuazola. Edificio cudrangular con un claustro en el centro, con galerías, capilla a un lado del vestíbulo y grandes salas. A su fastuosa fachada corresponde un hermoso y amplio claustro, y bellos artonados de influencia mudéjar en la escalera y alguna de las salas. Fue edificada entre los años 1546 y 1548 bajo la traza y dirección del arquitecto francés Pierres Picart.

Algunas de las torres derribadas en 1456 fueron reconstruidas sobre sus primitivas bases, en su mayoría modificadas, como la de Loyola en Azpeitia, cuna de San Ignacio, que se elevó con estilo mudéjar, conservando su base gótica. Por otra parte a comienzos del siglo XVI aún se mantenían los tipos de construcción del último período ojival, como se puede contemplar en Torre-lezea de Zarauz, palacio Guevara de Segura, en Guipúzcoa; Ercilla de Bermeo, Licona de Ondárroa e Izurza en Vizcaya. Pero hallaremos otros conceptos más avanzados y característicos de la época en el país, como son Legazpi de Zumárraga, Santa Cruz de Ceberio y Aranguren de Orozco, valgan como ejemplo. Sus estructuras y formas estéticas se identifican en algunos caseríos (casas rurales) del país, principalmente en las zonas más montañosas.

En las casas palaciegas se observa una mayor desigualdad. Hay ejemplares que no abandonan del todo la tradición ojival: Basozábal de Azpetia, Lili de Cestona, Berrriatua de Motriko, Aranzibia de Berriatua-Ondárroa, Ugarte de Oquendo, etc. Más clásicos del primer período renacentista son Ubilla de Urberuaga en Marquina y Ozaeta de Vergara. De período más avanzado Lobiano de Ermua y Oxirando de Gordejuela en Vizcaya.

Un ejemplo de casas de núcleos urbanos de las villas puede muy bien representar las de algunas calles del casco viejo de Fuenterrabía (Hondarribia), y de agrupación rural las de Goizueta (Navarra), concretamente Urrutiena, Jaudenea y otras de su estilo, que también hallaremos en otras poblaciones, particularmente en Lesaca.

En esta época se importaron elementos de influencia mudéjar en los artesonados en madera y sobre todo en paredes con ladrillos, mucho más frecuente en Navarra a medida que nos aproximamos a tierra aragonesa. Influencia que abarca hasta las zonas más occidentales del país con considerables modificaciones, como se pueden apreciar en las casas Loyola y Anchieta en Azpeita, Floreaga en Azcoitia, Arrue en Segura, Araoz o «Patrokua» en Oñate y en artesonados de muchos caseríos y ermitas rurales.

Al nordeste del país existe otra tipología de casas, eminentemente pirenaica, de planta rectangular, con fachadas muy sobrias, tejados muy inclinados y al mismo tiempo muy espaciosos. Abarca toda la región de Soule en la vertiente norpirenaica y los valles navarros de Roncal, Salazar y Aezcoa en la vertiente Sur con Navarra. Son muy notables algunas casas solariegas de Trois-Villes, los castillos de Irissarry, Iholdy y Armendaritz, en esta última población la conocida por Jaureguia d'Armendaritz. Entre los palacios más notables destaca la mansión Maytie d'Andurain en Mauleón. En otros tiempos fue importante el castillo de Agramonte en Bidache, cuyos orígenes se remontan al siglo XI y que fue convertido en espléndido palacio durante los siglos XV y XVII; incendiado en 1796, a consecuencia de la Revolución, hoy únicamente podemos contemplar sus ruinas.

En las tres provincias peninsulares, el renacimiento, coincide con la expansión y vitalidad del Concejo cerrado, que vino a sustituir a la *Universidad* o Concejo abierto que anteriormente resolvía los asuntos que interesaban a los municipios. Así se introdujeron grandes modificaciones en los edificios civiles. Desde ese momento comenzarían a construirse suntuosos ayuntamientos, con mayores pretensiones de majestad y elegancia en el transcurso barroco. Del período renacentista, uno de los primeros edificios para casa consistorial, es el de Vergara.

La escultura del Renacimiento, desde muy a finales del siglo XV y principios del XVI, bien es flamenca o borgoñesa o de un acusado acento de aquellas escuelas introducidas en el país a través de las relaciones comerciales por vía marítima con dichos países. Hay muchísimos ejemplos de retablos, sobre todo en las zonas costeras, cuya enumeración nos extendería más allá de nuestros propósitos y que por el momento preferimos prescindir.

El auge de la economía es evidente tras el descubrimiento del Nuevo Mundo y muchos artistas de Francia y Países Bajos, vienen en pos de sus ganancias. Los mismos se valen de ayudantes, tallistas del país, y en consecuencia se producen estilos atípicos distanciándose de la ortodoxia tradicional que venían marcando las escuelas originarias. Un típico ejemplo de este fenómeno puede constituir el retablo de Lequeitio, donde intervienen motivos y formas populares.

Aún así los Picart, Beaugrant, Imberto, Maestro de Nantes, Troas y otros dejaron su honda huella en templos del país.

En estilo de transición se puede incluir el retablo vasco de la Andra Mari de Elejalde en Galdácano.

Por dicha época aparece en Vitoria el taller de Juan de Ayala, consolidado al estilo plateresco y codeando con aquellos maestros venidos de Francia y Países Bajos, quien en 1527 pintó y doró el retablo de la parroquia de Marquina-Xemein en Vicaya. Retablo plateresco que probablemente salió de sus talleres aunque no haya constancia documental, pues en 1543 se le contrató para efectuar el retablo de otro lugar muy próximo en Guipúzcoa, Vizcaya y Navarra, pero los trabajos más importantes los realizó en Alava, como se puede apreciar en el *Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria*. Un escultor vitoriano y contemporáneo de Ayala y que destacó por sus finas labores fue Andrés de Mendiguren. Ambos, en colaboración, ejecutaron el hermoso retablo plateresco de la capilla de la Piedad de la Parroquia de San Miguel de Oñate. Camón Aznar dice al mencionar sus obras: «el arte de Ayala es un renacimiento en el que se mezclan un anhelo de belleza en los rostros, una tendencia curvilínea en los mantos, que se despliegan en gruesos relieves de ritmos redondeados, y a la vez, un espontáneo realismo en las cabezas, de una plasticidad saliente y más bien cortés y de un apretado modelado». Contó con numerosos discípulos y sus talleres tuvieron continuidad durante varias generaciones. Pero su mérito radica muy especialmente por la introducción del estilo plateresco, antes y con mayor firmeza que otros.

Vitoria era un centro comercial muy importante en la época y otro considerable escultor establecido allá con su propio taller fue Andrés de Araoz, algo apegado a las tendencias expresivas de Alonso Berruguete. Araoz trabajó mucho para Alava, Guipúzcoa y Navarra, y en él se produce un proceso evolutivo del plateresco hacia el romanismo, pero además de utilizar figuras ornamentales con motivos paganos, como se presencia en su retablo de Genevilla (Navarra, 1563), supo avanzar hacia motivaciones más sagradas prescindiendo de paganismos, como se observa en el retablo de Eibar (Guipúzcoa) iniciado en 1567. Cabe señalar que en opinión de Camón Aznar el retablo de Genevilla es una de las obras maestras del arte español. En parte son los primeros presagios o brotes obedeciendo a las normativas señaladas por la contrareforma en el Concilio de Trento y que acabaría con los alegres y vistosos conceptos utilizados en los ornatos del primer renacimiento.

La escultura va tomando cuerpo en el país y la exigencia de los gustos se incrementa ciñéndose de manera más estricta a las nuevas corrientes, y en la segunda mitad del siglo XVI una figura cimera acaparará la atención: el azpeitiano Juan de Anchieta.

Anchieta aparece en Astorga y Briviesca, en 1565, muy sujeto a la escuela florentina junto con Juni, Becerra y López de Gámiz, introducen el romanismo en España. El azpeitiano muestra recia personalidad y le encomiendan las principales esculturas de algunos retablos. No en vano Juni, al tener que decidir en su lecho de muerte la continuidad de su obra más querida, el retablo de Medina de Rioseco, que dejaba inacaba-

do, dijo: «no hay otra persona ninguna del dicho arte de quien se pueda fiar la dicha obra sino es del dicho Juan de Anchieta».

Entre los años 1572 y 1575, estableciéndose en Guipúzcoa, recluta sus primeros discípulos y trabaja para algunas iglesias guipuzcoanas dependientes del obispado de Pamplona. Durante este período una de sus obras cumbres será el retablo de Zumaya.

En 1576 pasa a establecerse definitivamente en Pamplona, donde instalará su taller y creará una importante escuela: A. Bengoechea, P. González de San Pedro, M. Ruiz de Zibieta, López de Larrea, B. Imberto, D. Bidarte, D. de Luso o Lussa, J. de Berrueta, Jerónimo Larrea, J. Iriarte, y otros más serían los discípulos más aventajados.

Fue fecunda la labor de Anchieta y sus realizaciones se salen del marco del país. Ejecutó la Inmaculada que preside el retablo mayor de la catedral de Burgos, hizo la capilla de la Trinidad de la catedral de Jaca, el de San Miguel para la Seo de Zaragoza, etc. Los retablos más importantes que dejó en Navarra son los de Cáseda, Aoiz y Tafalla. Se distinguió por su sobriedad ornamental, serenidad de sus figuras y la distribución de sus volúmenes en la composición escénica; condiciones estas, según el crítico Camón Aznar, de su carácter natural de vasco. Además para representar las figuras se servía de modelos elegidos entre la gente de su país. Entre otros méritos se le atribuyen la introducción de nuevos conceptos temáticos conforme a la nueva normativa iconográfica marcada por el Concilio de Trento, y que le hará afirmar al propio Camón Aznar: «gracias a Anchieta España fue la que resumió y expresó el estado espiritual de la contrarreforma en escultura». Dice también que Anchieta es el maestro español más imitado. Este gran escultor falleció en la capital Navarra en 1588, y fue sepultado en el claustro de la catedral con una banda que rezaba: «Aquí yace Anchieta, que sus obras no alabó ni las de otros despreció».

Su influencia fue muy grande en todo el país y las obras de él y sus discípulos se extendieron por toda la geografía vasca. Tuvo menos repercusión hacia la Ribera de Navarra y apenas pudo llegar al país vasco de Francia. A medida que pasa el tiempo, la frontera va abriendo una separación cultural cada vez mayor. Sin embargo del gran impacto del romanismo miguelangelesco, queda alguna huella en tres tablas en altorrelieve que se conservan en la iglesia de Arcangues (Labourd), que son restos de algún retablo, y que sin duda, testimonian el paso de algún discípulo de Anchieta. En Hendaya se conservan elementos de dos pequeños retablos y algún busto suelto, que son obra de Juan de Iriarte y que proceden de Fuenterrabía.

Navarra, con la guerra de bandos entre agramonteses y beamonteses y como consecuencia de la invasión castellana en 1512, sufrió un serio retraso en las artes plásticas; pero para la segunda mitad del siglo XVI fue recuperando su ritmo y la escultura romanista es rica y abundante, y ha sido bien estudiada por María Concepción García Gainza en la

obra *La escultura romanista en Navarra*. Hubo talleres de escultura en Sangüesa, Lumbier, Estella, Vitoria, Bilbao, y otros puntos.

Escultores que trabajaron paralelamente a Anchieta y sus discípulos fueron A. Gaztelu, J. Gazteluzar, O Bray, B. Gabadi, D. de Mayora, D. de Segura, Jiménez de Alsasua, M. de Espinal, B. de Arbizu, A. de Zárraga, etc., que nada tuvieron que ver con el vínculo de los talleres anchietanos.

Naturalmente, en este plantel de escultores hubo un proceso evolutivo con Bascardo que trabajó en Alava y Guipúzcoa, Aloitz en Vizcaya y Guipúzcoa, Biniés en Navarra, y hasta los propios talleres de los Ayala y Araoz, nietos de aquellos grandes maestros que venían trabajando más por la propia inercia de sus talleres que por la calidad de sus trabajos.

Entre otras noticias desperdigadas merece recoger la del escultor Sauguis que trabajó particularmente en la región de Soule bajo las órdenes de Arbaud de Maytie.

Pero aún hay otros paralelismos en la rica aportación escultórica del siglo XVI, los imagineros populares que funcionaban en los pueblos, a veces tratando de imitar a los grandes maestros ya consagrados como tales y en otras totalmente al margen de los mismos. Generalmente son piezas encantadoras por su ingenuidad, y con frecuencia logran imágenes muy expresivas, de gran valor en el arte mobiliario popular, como son la Piedad de Halsou o el Cristo de Saint Sauveur en Jatxou (Labourd); o el grupo escultórico existente en la ermita de la Trinidad del pueblo de Santa Eulalia (Alava), un ángel que protege a un niño contra el diablo que acecha por detrás; o el grupo de Santa Ana y la Virgen en Berango (Vizcaya).

El desarrollo de la pintura renacentista no siguió paralelamente al de la escultura. Las obras más importantes del litoral cantábrico, Labourd, Guipúzcoa y Vizcaya, son de importación flamenca casi todas; llegadas a través de las relaciones comerciales de los puertos vascos con Flandes. En el interior del país tampoco alcanzó la notoriedad de la escultura, y es de notar que la pintura se desarrolla más en la Ribera de Navarra que en el resto del país. Hubo, no obstante, pintores y doradores, que se dedicaron a dorar y estofar retablos, como los Araoz, Olazarán, Breheville, Elizalde, etc., cuyos trabajos testimonian las escasas disponibilidades para realizar obras pictóricas de valor. Las pinturas en tabla del retablo de Cenarruza nos ilustran el valor pictórico del taller de Juan de Ayala en Vitoria.

El pintor que introduce y representa en Navarra la pintura hispano-flamenca es Pedro Díaz de Oviedo, educado probablemente en los talleres de Avila y Burgos, con misión paralela a la que representa en Castilla Fernando Gallegos, cuya obra está influenciada por los talleres de Flandes, que penetró en España a mediados del siglo XV y que se atribuye al viaje de los hermanos Huberto y Juan Van Eyck. La mayor parte del trabajo realizado por Díaz de Oviedo se circunscribe a Tudela y su zona de influencia.

Una obra insólita son las pinturas del maestro de Ororbia. A juicio de Diego Angulo, una de las personalidades de la época renacentista en Navarra que merece figurar en la historia de nuestra pintura es el autor del retablo mayor del pueblo de Ororbia, cerca de Pamplona, en la «cendea» de Olza. De autor desconocido, fue ejecutado hacia 1530. En época inmediata, y en la zona de Pamplona, destacó Juan de Bustamante, vecino de Estella, igual que Miguel de la Torre.

En la Ribera de Navarra, un autor anónimo, al que se conoce por el maestro de Agreda, se distingue como uno de los adelantados del manierismo en la primera etapa del renacimiento. En la Ribera la influencia aragonesa es evidente, puesto que eclesiásticamente dependía de Aragón. Entre otros pintores que destacaron se encuentran los apellidados Pertus que trabajaron en Zaragoza y Tudela, Rafael Juan de Monzón que trabaja en Huesca y Tudela. Entre los discípulos de este último figura el vizcaíno Felipe Gil, vecino de San Vicente de Abando, de cuya actividad artística no existen referencias. Diego Polo, vecino de Puente la Reina, y Francisco de Orgaz y Floristán de Aria, vecinos de Tafalla, entre otros, trabajaron en la zona media de Navarra.

El navarro Juan de Lumbier, en la segunda mitad del XVI, trabajó algo en Tudela, pero sobre todo en Zaragoza. Paulo Ezchepers, fallecido en 1589, trabajó en Zaragoza junto al flamenco Rolan Mois entre ambos pintaron tablas, entre las que destaca la realizada para las Agustinas Recoletas de Tafalla.

Sabemos que a mediados del siglo XVI funcionó en Bilbao la escuela de pintura de Vázquez, donde se formó Francisco de Mendieta, pero nada sabemos de su actividad. Mendieta es el autor de la Jura de los Fueros de Vizcaya, obra que mantiene en sí un primitivismo fuera de época. Juan de Mayorga, pintor natural de San Juan de Pie de Puerto (Saint-Jean-Pied-de-Port), nacido en 1531, en 1566 ingresó en la Compañía de Jesús y marchó a la misión de Brasil sin dejar apenas obra.

En el Renacimiento, Pamplona se nutrió de pintores locales y del país principalmente, y por tanto la evolución pictórica es para su comarca mucho más lenta y con menos acierto respecto a la Ribera. Así, la pintura española de fin de siglo, el manierismo reformado, no lo encontramos asimilado en Pamplona hasta unas pinturas datables en la primera década del siglo XVII, mientras que en Tudela venía desarrollándose ya en el último cuarto de siglo con pintores como Pertus, Mois y Ezchepers, como manifiesta Esteban Casado en su estudio de la pintura navarra. Solamente con la aparición de Juan de Landa, encontramos, aunque tardíamente, la pintura del manierismo reformado en Pamplona; él es el pintor más importante y representativo de la capital navarra en el paso de un siglo a otro, hasta como introductor de aspectos naturalistas de la nueva pintura del siglo XVII. Tuvo numerosos discípulos y su obra es bastante extensa, destacando los retablos de Eransus, Cáseda y Sagaseta.

Una de las principales aportaciones vascas durante el renacimiento, además de las iglesias columnarias, constituye la obra arquitectónica lle-

vada a América, donde los arquitectos y maestros canteros marcan un hito en la historia del arte hispano-americano. Un arte europeo que en el Nuevo Mundo comienza con la última versión gótica, y en cuyo mensaje intervinieron artífices vascos.

En la catedral de Santo Domingo, consagrada en 1541, intervinieron el equipo que trabajó en la catedral de Sevilla, y en él, entre varios montañeses figuran algunos vascos, como Ortuño de Bretendón y lo más notable son las columnas cilíndricas como en muchas iglesias vascas. El arquitecto de la catedral de México era Claudio de Arciniaga, al que su apellido le señala como alavés, y que se hizo famoso por la traza del túmulo para las exequias de Carlos V, en la catedral de México, en 1559. Debió fallecer antes de 1595. Luis de Arciniaga sin duda pariente suyo, trabajó en la catedral de Puebla, en 1593. El maestro Cristóbal de Aulestia intervino en la construcción de la catedral de Mérida de Yucatán, comenzada en 1563, aprovechando gran parte de los materiales de templos Mayas, y dejan allá el sello de las iglesias columnarias vascas.

En Perú la influencia de los vascos fue tan grande que el arquitecto Emilio Harth-Terré motivó un estudio titulado «Los artífices vascos en el Perú Virreinal», aparecido en *El Comercio* de Lima en 1948. Juan Miguel de Beramendi, en 1560 construye la catedral de Cuzco sobre el palacio incaico de Viracocha. En el siglo XVII el número de constructores vascos que trabajaron en el Perú es extensísimo. Puede decirse que casi todo el grandilocuente barroco peruano es obra de vascos, como aseguró el Marqués de Lozoya en su conferencia sobre artífices vascos en América, pronunciada en Bilbao en 1950.

La historia del Arte en el País Vasco, en todos los sentidos, con el Renacimiento llegó a alcanzar sus cotas más altas.

El Barroco

Durante el período del siglo XVII se observa un descenso en la construcción. El País Vasco, patria de grandes canteros y arquitectos, en esta época, carece de lo que ellos dejaron por el resto de la Península Ibérica y en América, y transcurre el período barroco sin relevancia en los monumentos y sin carácter propio.

Un renombrado arquitecto de la época fue Miguel de Aramburu, franciscano, hijo de Cerain (Guipúzcoa), que introdujo la manera herreriana. Dicha factura llevan algunos edificios trazados por él, como el convento de San Francisco de Tolosa, la torre de la iglesia de Irún, el convento de la Trinidad en Rentería y la Casa Consistorial de la misma Villa, así como el desaparecido convento de Isasi en Eibar.

La Orden carmelitana introdujo el estilo dominante de la tradición arquitectónica de dicha Orden siguiendo las líneas de la Casa de Santa Te-



Las Iglesias con galerías son una característica de los Santuarios en el País Vasco en Francia

resa de Avila, como se puede contemplar en los conventos de Marquina (Vizcaya) y Lazcano (Guipúzcoa), este último hoy ocupado por los benedictinos.

Otro edificio notable de la época, con su influencia herreriana, es la iglesia de los santos Juanes de Bilbao, que perteneció a los jesuitas. En su claustro y dependencias se aloja actualmente el Museo Histórico de Vizcaya.

Lo más característico en arquitectura del siglo XVII en el País Vasco, son sin ningún género de duda las iglesias con galerías en Labourd y Baja Navarra. El proceso comenzó en el siglo XVI por necesidad de mayor cobijo y exigencias económicas, y tal fue la aceptación del clero y el pueblo que pronto se generalizó para cubrir las necesidades de ampliación. De esta manera a las iglesias erigidas en los siglos XV y XVI, se las añadió estas galerías tan originales que hoy tanto caracterizan a los templos del País Vasco de Francia. Estas galerías constituyen un elemento de dos o tres pisos, a veces hasta cuatro, abarcando la parte trasera y ambas paredes de la nave. Un elegante procedimiento para ganar capacidad en el templo, construidas en madera, con buen estudio de las estructuras de la arquitectura popular, a veces con gran alarde de tensio-

nes y equilibrios. En algunas aparecen tallas ornamentales con motivos usados con frecuencia en el mobiliario del país.

Siendo tan numerosas las iglesias con galerías sólo podemos mencionar algunas para que al lector le sirva de referencia: Saint Jean de Luz, Ciboure, Cambo, Bidart, Ainhoa, Osses, Ezpelette, etc.

Las casas consistoriales, amplias y hermosas, que en villas de Guipúzcoa y Vizcaya, comenzaron a levantarse en el siglo XVI, se proliferaron en el XVII y en el XVIII. En las mismas se pueden observar diferentes estilos que han seguido en el país los maestros constructores. Las hay revestidas de la severidad que caracteriza la manera de Herrera; y en las postrimerías del barroco las hay también pregoneras del predicamento —como diría C. de Echegaray— que merced a los Ibero y otros arquitectos reputados, llegó a almacenar aquí el churriguerismo. Del mismo tipo se construyen casas palaciegas de personalidades que alcanzaron acceso a la Corte, acomodados comerciantes y los primeros «indianos».

La arquitectura popular de los caseríos es rica y variada, se comporta según clima y materia prima disponible en cada lugar. Los más característicos se encuentran en la zona central y destacan muy particularmente los del valle del duranguesado y los de la región de Labourd. Las casas de las villas, así como su urbanismo, no son tan interesantes como en el renacimiento. En las poblaciones de Labourd y Baja Navarra se construyeron casas con fachadas que siguen las líneas estéticas de la casa rural. En uno de estos edificios que sirvió antiguamente de hostel está instalado el Museo Vasco de Bayona, y no muy lejos del lugar, a la otra orilla del Nive, la mansión Moulis ilustra una tipología característica que predominó en la arquitectura urbana.

Como ya se dijo, Bascardo, Aloitz, Biniés y otros de sus entornos fueron los escultores manieristas del período de transición al estilo barroco. Era inmensa la proliferación de escultores en el país desde las épocas del renacimiento, basta recordar que en los comienzos del barroco, en un pueblo tan apartado como es Aulestia en Vizcaya, funcionaba el taller del imaginero Martín de Basabe fabricando retablos para iglesias rurales.

En la primera mitad del XVII, sin embargo, Gregorio Fernández, el más renombrado de los escultores españoles, recibió numerosos encargos por parte de algunas parroquias, santuarios y capillas de nueva fundación, por parte de nobles con títulos de Castilla. El retablo que hizo para el Santuario de Aránzazu se incendió durante la guerra carlista, y el del Convento de Isasi en Eibar, en la última guerra civil. De los que quedan, los más notables son el de la Parroquia de San Miguel en Vitoria, y el de Cegama.

De Juan de Mena existen varias piezas desperdigadas en templos de Alava y Vizcaya. Pero tratar sobre estos y otros escultores no vascos, nos separaría de nuestro propósito.

Desde mediados del siglo XVII, los indianos que vuelven ricos de América, invierten su dinero en la compra de tierras y haciendas, y hacen donaciones, que comúnmente se materializan en construir hospitales y re-

novar las iglesias, dotándolas de nuevos retablos. Tampoco hay que olvidar el nuevo impulso comercial del Consulado de Bilbao y la recién formada Real Compañía Guipuzcoana de Caracas que incrementaron los trabajos de las herrerías, aportando bienestar a una centuria de fuerte crisis en el litoral vasco-español. Existía en él un primer barroco iniciado por Bascardo y Aloitz, que realizaron los retablos de Irún y Deva respectivamente, sin despegarse del todo de los seguidores de Anchieta. Una segunda etapa es la que marcaron Juan de Apaeztigui y Martín de Olaizola, de Azpeitia, que dejaron algunas obras importantes, como son los retablos de Cestona y Aizarna. Pero ya entrados en el siglo XVIII se presencia un barroco muy recargado, con ampulosa ornamentación que marca una tercera etapa, a la manera del valenciano Carmona, Miguel de Irazusta, en la parroquia de Santa Marina de Oxirondo, en Vergara, y el propio Salvador Carmona al realizar los retablos de Segura y Lesaca.

En el País Vasco-Francés funcionó el taller de Martín de Bidache que produjo obras considerables. Entre las más importantes está el retablo mayor de la iglesia de Saint-Jean-de-Luz, obra realizada en 1670.

Encontraremos más carácter local en los imagineros del país que se encargaron de la realización de obras a las iglesias rurales, y de ellos existen apreciables esculturas, simpáticas por sus planteamientos temáticos y su expresividad. Sírvanos como ejemplo el San Miguel del santuario de Saint Sauveur d'Iraty, el pórtico con tallas de cabezas vascas en Saint-Jacques le Majeur de Viellenave-d'Arthez, el Padre eterno de la ermita de Saint Sauver en Jatxou. El San Roque de la ermita de su nombre en Placencia de las Armas (Soraluze), un Santiago de la parroquia de Azitain en Eibar. Pero en esta imaginería popular hay otras obras de interés etnográfico, como son las piezas insólitas de San Isidro con la laya por atributo de labrador en San Agustín de Elorrio, y las parroquias de



Echano y Dima en Vizcaya, en la ermita de San Andrés de Placencia, Guipúzcoa, sobre una talla anterior.

No tan popular, pero sí una pieza extraordinaria por sus motivos etnográficos, es la sillería del coro de la parroquia de Isaba en el valle del Roncal (Navarra).

En la América virreinal, la verdad, no se produjo una pintura extraordinaria que estuviera a la altura de las obras arquitectónicas, pero es curioso notar que entre los pintores más interesantes los vascos jugaron el papel principal, de manera que cuando apenas había en el país, aportaron excelentes pintores para América.

Muy a comienzos de la conquista, en 1545, Juan Iñigo de Loyola pinta los lienzos del altar mayor de la primitiva catedral de Cuzco, hoy perdidos. Pero donde crearon una sólida escuela es en México, hacia 1600. A juicio del Marqués de Lozoya, en él está acaso lo mejor que se pintó en América española y sin duda nada hay tan interesante de este tiempo en las tres provincias hermanas. El patriarca es el zumayano Baltasar de Echave «El Viejo»; de sus obras se conserva el retablo de Xochimilco, un lienzo de la Oración del Huerto en la Academia de Bellas Artes y la Adoración de los Reyes y una visitación en la Escuela de Artes Plásticas de México. Es la obra de un manierista italianizante un poco al estilo de los pintores cortesanos de Felipe III; está considerado como el padre de la pintura europea en México. Su esposa, apodada «La Zumayana», pintora también, así como su hijo Baltasar Echave Ibia, «el de los azules», que siguió también el manierismo en sus grandes composiciones, un poco vulgares. Hijo de éste es otro Baltasar de Echave, llamado «El Mozo». Los pintores españoles de esta época se dejaron influir de la ampulosidad barroca de Rubens, Van Dyck, etc., y a México llegaban lienzos de Alonso Cano y de Murillo y tapicerías flamencas. Baltasar de Echave «El Mozo» se deja influir de esta corriente en sus grandes lienzos de El Triunfo de la Iglesia, de la catedral de Puebla, inspirados en los famosos cartones de Rubens; para la tapicería de las Descalzas Reales de Madrid. Pero el pintor de mayor categoría artística, no sólo en México sino en todo el Nuevo Mundo, es Sebastián de Arteaga, formado en Sevilla, pero oriundo de Durango (Vizcaya). Se dice que estudió en Italia, pero su pintura de volúmenes exactos, con ambiente *caravaggiesco* y fuerte realismo acentuado por un sobrio empleo de la luz, en opinión del Marqués de Lozoya, está en relación directa con Zurbarán, como él de sangre vasca y como él formado en Sevilla. En la Escuela de Artes Plásticas de México se conservan algunos cuadros suyos de excepcional belleza. Es posible afirmar el origen vasco, ya lejano, de un pintor mexicano del siglo XVIII: José de Ibarra, al cual por su dulzura, llaman «El Murillo mexicano», pero que es un italianizante, que conoce, a través de los grabados, las escuelas de Roma y de Bolonia.

Un influenciado por Zurbarán, y de apellido vasco, fue Nicolás de Gorbarr, el más insigne maestro de la pintura de Quito, en la segunda mitad del siglo XVII. Sus Profetas, en la Compañía de Quito, y sus Reyes de Judá, de Santo Domingo, en la misma ciudad, están en relación con las series iconográficas de Zurbarán.

Fue una importante contribución vasca en su vocación hacia las grandes empresas universales, que se dejó patente en tierras americanas. Aunque parezca extraño, aquella proyección artística, no tuvo parangón en el propio país. Era la gran época de la pintura española, y en Sevilla destacó como paisajista el azcoitiano Ignacio de Iriarte, en el entorno de Murillo, de quien fue muy amigo y al que se le atribuye también la expresión de que Iriarte pintaba los paisajes por inspiración divina.

En el capítulo anterior ha quedado bien claro la vinculación de la Ribera de Navarra a las escuelas aragonesas. Pues bien, un estudio muy reciente de Vicente González nos revela la notoriedad pictórica de Andrés de Urzainqui en Zaragoza. Urzainqui nació en Cascante en 1604 y se instaló en Zaragoza en 1636, donde desarrolló su obra artística hasta 1672. Pintor manierista de cuyo taller salieron numerosísimas obras y también discípulos. Hombre de gran personalidad, artista de prestigio y con gran capacidad de trabajo. En Zaragoza encontró un ambiente favorable para desempeñar con holgura su oficio de artista, aunque no pudo obtener los privilegios que tuvieron otros pintores aragoneses, debido a su condición navarra. Tenía predominio del color sobre el dibujo. Varios templos zaragozanos y el Museo Provincial de Bellas Artes de aquella capital, así como el municipio de Cascante, de donde era natural y mantuvo en vida su gran amor, poseen obra suya, y a su fallecimiento hizo un legado de obras a Nuestra Señora del Romero de Cascante. Tuvo tres hijos, los tres pintores: Francisco, Pedro y Andrés. Un sobrino, Juan de la Torre, dorador, también se avecindó en Zaragoza.

En Pamplona tuvo continuidad la escuela manierista iniciada por Juan de Landa, pero sin sucesión destacable. Tampoco en otras zonas del país encontraremos maestros que merezcan una mención especial. Puede asegurarse que la pintura barroca transcurrió con escasa calidad.

Hay sin embargo, algunas pinturas murales en el arte popular, de entre ellas, las más curiosas quizás son las de Alciette y Bascassan en el país de Cize (Baja Navarra), auténticas naïves del siglo XVII. En Santa Cruz de Alciette, iglesia rústica, ya mencionada en 1302, contiene además de otras imágenes, un apostolado en su bóveda. En San Andrés de Bascassan un retablo con representaciones de personajes del Antiguo y Nuevo Testamento, que merecieron un estudio de Gil Reicher.

El neoclásico

En el flujo y reflujo de los estilos artísticos, el barroco surgió a modo de protesta contra la tendencia clásica y quizá fría del renacentismo, pero aquella profusión de flores y adornos excesivos del barroquismo tampoco duraron mucho. La vuelta a la parquedad ornamental se hace evidente y nace el neoclásico, que entre los arquitectos vascos tuvo cierto impacto desde un principio. En esa época, y según Vargas Ponce, José

Ignacio Arizabaleta, que debió ser vergarés, era autor de un libro manuscrito titulado *Arte y uso de la Arquitectura* (1724). Obra que aún no se ha investigado y cuyo paradero se desconoce.

Antes de finales del siglo XVIII el célebre Ventura Rodríguez se va imponiendo por doquier, caracterizándole sencillez y majestuosidad, pero aún se verá una pugna con las líneas más adornadas de los Churriguera. La fachada de la catedral de Pamplona, el Ayuntamiento de esta misma capital y los retablos de Santa María de San Sebastián son testimonios muy elocuentes de las dos tendencias en pugna.

Entre los propios vascos aparecen un buen plantel de arquitectos y maestros de obras, la mayoría apegados a las tendencias marcadas por Ventura Rodríguez y sólo daremos cuentas, como muestra, de los más sobresalientes. Pero conste que se trata de una época no bien estudiada aún y la investigación y los inventarios de arte que están por realizar nos han de deparar nuevos nombres y nuevas sorpresas.

A los arquitectos Lucas de Longa, padre e hijo de igual nombre y naturales de Elgóibar, les encontramos en esa transición del barroco al neoclásico. El padre, entre otras cosas, hizo la casa palaciega de Mugarregui en Marquina; el hijo, el convento de clarisas en Salvatierra, la iglesia de San Andrés de Echevarría, la torre de la parroquia de Portugaleta y la parroquia de Elgóibar, continuada por los Ibero.

Ignacio de Ibero y Erquicia (1684-1766), natural de Azpeitia, fue un arquitecto muy bien conceptuado en Guipúzcoa). Dirigió la construcción de la basílica de Loyola, en su villa natal, en ejecución de los planos trazados por el italiano Fontana. El templo es hoy una interesante muestra llevada a cabo por expertos canteros vascos que a las órdenes de Ignacio de Ibero dieron un remate afortunado a la grandiosa cúpula del Santuario de Loyola. Junto a él trabajó su hijo Francisco, también nacido en Azpeitia (1724-1795), en la construcción de la iglesia de Andoain y las torres de Fuenterrabía y Usúrbil. Entre ambos terminaron San Bartolomé de Elgóibar con arreglo a los planos de Longa. Francisco de Ibero se encargó, además, de la construcción del pórtico de la parroquia de Azpeitia, trazado por Ventura Rodríguez, y son exclusivamente suyas las torres de Hernani y Villafranca de Ordizia, así como las suntuarias sacristía de Azpeitia y Deva, y el palacio Montelivet de Motriko, además de otras civiles, principalmente ayuntamientos y palacios para indianos y comerciantes.

Otros arquitectos con reputación fueron los Carrera de Beasaín. Al primero de ellos, Pedro de Carrera (1670-1731), se le atribuyen la portada de la iglesia de Oñate y la torre de Legazpia. Su hijo Martín construyó las iglesias de Escoriza, Orendain, Pasajes de San Pedro (donde hay también obra de su hijo Manuel), la fachada y las torres de la parroquia de Tolosa y la suntuaria Casa Consistorial de Mondragón. Se le deben otras obras en Arechavaleta, Cegama y Mutiloa e incluso fuera de la provincia de Guipúzcoa. Nieto de Pedro e hijo de Martín era Manuel Martín de Carrera. De los mejores arquitectos de Guipúzcoa, según Var-



Santuario de Loyola

gas Ponce. Autor de la torre de Oñate, de la Aduana de Orduña y de otras construcciones. Planeó diversas obras en Zaldibia, Gordejuela y otros lugares.

Los Olaguíbel destacaron en Alava como constructores. El primero de ellos, Juan de Olaguíbel, era un cantero natural de Durango y avecindado en Foronda en el siglo XVII. Tuvo por hijo a Domingo, yesero, padre del maestro cantero Rafael Antonio. Este a su vez padre del renombrado arquitecto vitoriano Justo Antonio de Olaguíbel (1752-1818), que a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX realizó importantes obras, construyendo iglesias, palacios y trazando nuevos conceptos urbanísticos. A él se debe, entre otras, la Plaza Nueva de la ciudad de Vitoria. El archi-

tecto Olaguíbel fue uno de los principales promotores de las ideas renovadoras de la Ilustración.

Contemporáneos a J. A. de Olaguíbel eran los arquitectos guipuzcoanos, el antes citado Manuel Martín de Carrera de Beasaín y Juan Agustín de Echeverría de Zumárraga, este último trabajó principalmente en Ayala. Como Carrera en Oñate, Olaguíbel y Echeverría son los autores de las tan características torres cuadradas con cúpula, muchas de ellas con columnas clásicas en los ángulos, que abundan en la llanada alavesa constituyendo una nota pintoresca en el paisaje. Estos arquitectos alcanzaron las excelencias de los trazados clásicos ideados por Vitrubio, mejor que los arquitectos del Renacimiento.

Pero el que irrumpió de manera rigurosa fue el aragonés Silvestre Pérez, hombre perseguido por afrancesado y que durante largos años halló refugio y digna consideración profesional en Guipúzcoa y Vizcaya. El arquitecto Silvestre Pérez avanzó como ninguno de su tiempo hacia el retorno al mundo clásico de la antigüedad, que se iba imponiendo principalmente en Francia, Italia e Inglaterra. Sin olvidar a otros españoles como Villanueva (hijo) y Castañeda, que contribuyeron de una manera eficaz a las reformas, al igual que el vasco Olaguíbel, ya citado, Silvestre Pérez fue quien mejor difundió las ideas de Blondel, y al mismo tiempo otras personas que aceptaron las teorías de nuevo sentido del historicismo clasicista, entre ellos Arnal, educado en Francia, y otros seguidores como Casanova, Machuca, Haan, etc. De este modo sale triunfante el Neoclásico. Pero el proceso fue culminado por figuras como Silvestre Pérez, Juan Antonio Cuervo, Justo Antonio de Olaguíbel, Pedro Manuel Ugartemendía, Calles, etc.

Silvestre Pérez (1767-1825), a su regreso de Italia, en 1798, proyectó la parroquia de Motriko (Guipúzcoa), y en 1805 el retablo de la iglesia de Santa María de Tolosa. Sufrió exilio por «afrancesado», en 1812, y de vuelta, entre los años 1815-1821, trabajó en el País Vasco, donde es autor del convento de San Francisco y el Teatro de Vitoria, de la Plaza Nueva y el Hospital de Bilbao, y al ser nombrado arquitecto municipal de San Sebastián, proyectó la Casa Consistorial (cuya plaza porticada fue completada por Ugartemendía) y la Alhóndiga.

Pedro Manuel de Ugartemendía, natural de Andoain y fallecido en Bayona en 1836, fue un arquitecto notable a quien se debió la reconstrucción de San Sebastián después del sitio e incendio provocado por los aliados en 1813. Presentó primero un proyecto original que no pudo realizarse por la oposición de los dueños de los solares, realizándose en cambio el proyecto de Gogorza modificado por Ugartemendía. Era éste además Director de Caminos de Guipúzcoa. Dirigió, según nos hace saber Sebastián Insausti, las obras emprendidas en la iglesia de Tolosa a raíz del incendio producido a principios de siglo.

Silvestre Pérez incidió fuertemente en la actividad arquitectónica de Vizcaya, y sobre todo en su capital Bilbao. Y al lado de los nombres de An-

tonio Armona, de Escondrillas, Díaz, L. F. Moñiz, surgieron las importantes realizaciones de Humarán, Alejo Miranda, Juan Bautista de Belaúnzaran, Gabriel Benito de Orbegozo, Antonio Echevarría, Antonio de Goicoechea, José Manuel Menchaca, arquitecto de la anteiglesia de Abando... Posteriormente aparecerá Pedro de Belaúnzaran, Fabián Blas de Hormaechea, Apolinar de Gardazábal, etc. Consolidando una recia tradición de arquitectos autores de obras monumentales en la capital vizcaína. Al respecto se puede consultar la obra de Daniel Fullaondo, *La Arquitectura y el Urbanismo de la región y el entorno de Bilbao*, en dos tomos (1969-1971).

La escultura de la época no es equiparable a las grandes obras monumentales y urbanísticas llevadas a cabo durante el período del estilo Neoclásico. Destacaron los Valdivielso en Alava. De sus talleres de tres generaciones en los siglos XVIII y XIX salieron muchísimas obras, retablos e imágenes en madera. Gregorio Valdivielso era oriundo de Burgos, su hijo Mauricio Damián Valdivielso, conocido por el «Santero de Payueta» (1760-1822) fue el más renombrado de la familia. Su hijo Pedro y sus sobrinos Alejandro e Inocencio también alcanzaron fama, realizando incontables obras para todo el País Vasco.

En Vitoria funcionaron otros talleres de escultura además de el de los Valdivielso. Uno muy importante fue el de los Moraza, escultores y retablistas de sucesivas generaciones Manuel, José, Juan Antonio y Benigno honraron la estirpe de los Moraza.

Los Jáuregui de Vergara construyeron retablos para Guipúzcoa, Alava y Navarra. Los Mendizábal de Eibar apenas tuvieron esa expansión aunque se sepa que Juan Bautista de Mendizábal, además de realizar numerosos encargos de Guipúzcoa y Vizcaya, colaboró con el vergarés Tomás de Jáuregui en el retablo de Lesaca (Navarra) y con los Valdivielso en Foronda (Alava). Algo anteriores, y por tanto barrocos, eran los hermanos Zatarain, formados en los talleres de Bazcardo y con numerosas obras en Guipúzcoa.

La pintura aun viene a ser más pobre que la escultura. Hubo talleres de pintores y doradores, sobre todo en Vitoria donde los Aguirre, los Basco y José López de la Torre hicieron copiosa obra. Pero no encontramos nada encomiable, nada con carácter.

No obstante, encontraremos algunos retablos, como el de Bidart que bien merecen ser mencionados si el cúmulo de citas no impidiera resaltar los autores y obras de mucha mayor importancia.

Desde la segunda mitad del siglo XIX

La gran industrialización trajo consigo el rápido crecimiento de los núcleos urbanos donde se fue desarrollando alguna forma de vida industrial y Bilbao con su puerto y las minas de hierro ha sido el punto principal de ese crecimiento. Y coincide con el movimiento romántico que rechaza los fríos cálculos de Ilustracionismo y al propio tiempo las rigideces de las líneas del estilo Neoclásico. Una mirada retrospectiva ofrece al artista una amplia gama de estructuras, formas y ornatos y comienza la época de los «neo», que en pocos años derivarían hacia la bella época modernista, y en ocasiones hacia otros valores ancestrales provenientes del acervo de la tradición popular. Una tradición que en constantes altibajos siempre se mantuvo paralelamente a las corrientes de los estilos internacionales, a veces valiéndose de algunos elementos de dichas corrientes.

El proyecto del ensanche de Bilbao fue iniciado por Amado de Lázaro en 1861 y llevado a efecto por Severino Achúcarro con los ingenieros Alzola y Hoffmeyer (1873), siendo arquitecto municipal Orueta, padre del autor de las *Memorias de un bilbaíno*. Numerosos edificios son testigos del neogótico, neorrenacentismo y hasta diversos estilos combinados, pero del ensayo de esas mezclas surgen algunos edificios civiles de estilo modernista algo distanciado del esplendoroso modernismo catalán. Y también hermosas mansiones siguiendo la tradición popular del caserío vasco y hasta montañés. Una arquitectura excesivamente variopinta, que no logra un carácter propio. Es mejor la urbanización en su proporción general, y aún se hubiera logrado mejor si no hubiera recibido numerosas modificaciones.

El comportamiento es general en casi todas las poblaciones que toman la vía de la industrialización e incluso en el desarrollo comercial que ello promueve a otros centros urbanos.

Hubo una mayor regularidad en la urbanización de Amara de San Sebastián, con notables edificios modernistas en la calle Prim, más los edificios de Kursal, Gran Casino, etc. En Bayona también se construyeron edificios similares, por ejemplo el Ayuntamiento y el palacio que hoy aloja al Museo Bonnat, pero en la construcción de chalés o casas de campo en Labourd se mantuvo mejor la tradición de la arquitectura popular, tal como se puede contemplar en la obra *L'Habitation Basque* de Louis Colas.

Bilbao tuvo grandes arquitectos, con ideas extraordinarias. Uno de estos era Manuel María de Smith, quien en el Primer Congreso de Estudios Vascos, celebrado en Oñate en 1918, presentó una sabia exposición de las normas que debería seguir una buena urbanización. Pero, en

los últimos años, lejos de respetar las reglas más mínimas, se han hecho las mayores aberraciones urbanísticas y arquitectónicas de la historia vasca. Podemos decir que muy tardíamente, Vitoria se está orientando hacia un urbanismo más racional. Además, en Vitoria, destacan algunos edificios religiosos de corte vanguardista, como son las iglesias de Nuestra Señora de los Angeles y la de la Coronación de Nuestra Señora.

A finales del siglo pasado comenzó en Bilbao una nueva era para la escultura y pintura. En escultura, Nemesio Mogravejo y Quintín de Torre son los propulsores enlazando con la plástica realista —romántica decimonónica a lo Auguste Rodin, con imágenes cargadas de simbolismo y expresividad—. Con Quintín de Torre se formó el zumayano Julio Beobide. El navarro Orduña es otro escultor considerable. León Barrenechea que en su estilo sigue las líneas de Rodin va por los motivos populares y recoge las formas de vida y los juegos de sus paisanos. Carlos Elguezua se distingue en el retrato.

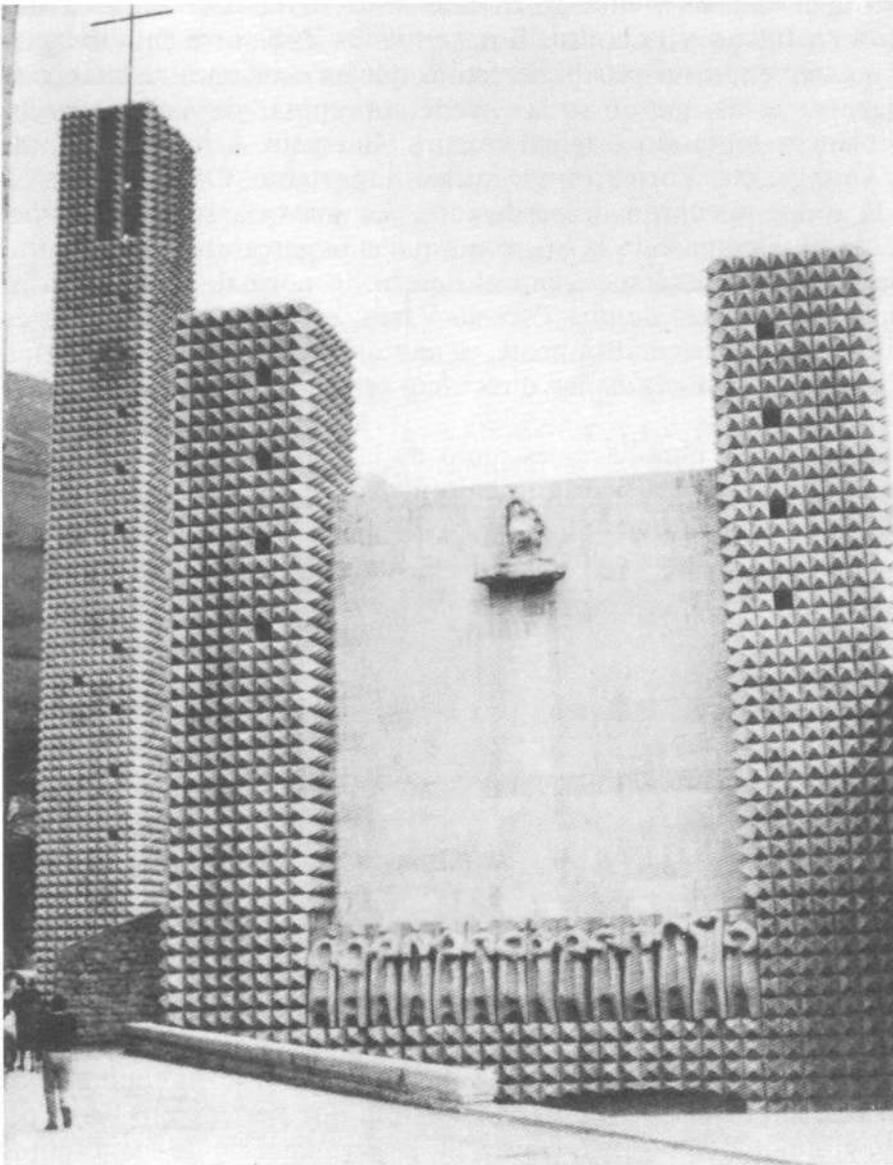
Pero lo más importante de esa época es la pintura. De cuando sonaron los ecos de París, en la escuela que Antonio María de Lecuona tenía instalada en Bilbao. Escuela por la que entre otros pasó el filósofo Miguel de Unamuno. Lecuona, consciente del hecho de que algo nuevo e importante comenzaba en París, animó a sus discípulos y otros amigos pintores, más o menos consagrados, a establecer contactos con París. Para sus discípulos obtuvo becas para la Escuela de San Fernando de Madrid y a continuación para París. El primer adelantado fue su amigo Darío de Regoyos, asturiano vecindado en Vizcaya al igual que Quintín de Torre. A Regoyos le siguieron Guinea y Guiart.

Conviene recordar que con el romanticismo coincidió la pérdida del derecho foral y al propio tiempo la iniciación de la gran industrialización. Con ello se reavivaron las inquietudes para la investigación, la música, la literatura y a las artes plásticas. Lecuona era un tolosano formado en las escuelas de pinturas de Pamplona y Madrid, pintor de Cámara de la corte de Carlos VII, pretendiente carlista, y se instaló en Bilbao en 1892, como retratista fue bastante bueno, pero su principal mérito recaía en haber sido el iniciador de temas costumbristas y populares en la pintura. De su escuela partieron los postimpresionistas que crearon las bases de la Escuela Vasca de Pintura. Pero quien introdujo el impresionismo fue Regoyos. Al comenzar el siglo, un grupo de pintores vinculados al grupo de los primeros impresionistas, con Echevarría, Iturrino, Arteta y Tellaeche a la cabeza fundaron la Escuela Vasca.

En esa Escuela hay que distinguir dos modos, el de la manera de pintar y el de los motivos; y hay tres momentos en su trayectoria, que marcan los pioneros con Regoyos, los postimpresionistas con Echevarría y Arteta, hasta Vázquez Díaz y Olasagasti, y la tercera que va desde Aranoa y Ucelay hasta Martínez Ortiz de Zárate. Todos tienen algo en común pero cada uno guarda su propio estilo. Zuloaga que participó en la creación de la Sociedad fundada en Bilbao en 1916, era el más distanciado; no por el dibujo y los rasgos de sus pinceles, sino porque retornó ha-

cia el tenebrismo de la pintura clásica española. Iturrino, sin embargo, amigo íntimo de Matisse, *fauve* como él, aunque generalmente pintó motivos exóticos supo guardar las luces y coloridos que le ingresaban al ambiente de sus compañeros. Aurelio Arteta que en sus lienzos al óleo apenas se puede alejar de Cézanne, en el tratamiento de los frescos, en el Banco de Bilbao de Madrid y el Seminario de Logroño, seguirá más de cerca a Puvis de Chavennes. Anteriormente a él, Manuel Losada nos recordará a Degas, Martínez Ortiz de Zárate continuará un postcubismo muy particular y presagios del hiperrealismo hallaremos en José María

La basilica de Aranzazu



Ucelay. Todos ellos siguieron muy de cerca los nuevos estilos de París, adaptados a una nueva temática, manteniendo cada artista su personalidad propia y evolucionando hacia nuevos conceptos. El impacto fue tan grande que pronto se expandió a todo el país y en pugna con la tradición de influencia madrileña se iba produciendo una nueva manera.

En Guipúzcoa se extendió desde el impresionismo con el propio Regoyos que vivió temporadas en Irún y San Sebastián, pero sobre todo desde la escuela de líneas postimpresionistas que dirigía Martiarena en San Sebastián, Olasagasti, Montes Iturrioz, Bienaba Artía, etc., fueron los seguidores. En Alava y Navarra trabajó Maeztu que tenía su escuela en Estella. En la ciudad de Vitoria Amárica. En Pamplona y norte de navarra Ciga, Basiano y otros. Los hermanos Arrue, que eran cuatro, trabajaron en Bilbao y Labourd. Los hermanos Zubiaurre en Vizcaya y Madrid manteniendo sus peculiares estilos que en ocasiones resultan pinturas ingenuas a las que no se las puede conceptuar de *naïf*. Tellaecheteje los blancos logrando original textura. Barrueta, Urrutia, Ortiz de Urbina, Uranga, etc. Formaron un núcleo importante. Con la guerra civil del 36 todos quedaron desperdigados. La mayoría sufrieron exilio, otros la cárcel. Desapareció la Sociedad que ellos integraban y encontraron toda clase de dificultades para el desarrollo normal, negando insistentemente la existencia de una Escuela Vasca, porque el centralismo de Madrid procuraba sistemáticamente el anquilosamiento de toda forma cultural que no proviniera de las directrices centralistas de la «nueva España».

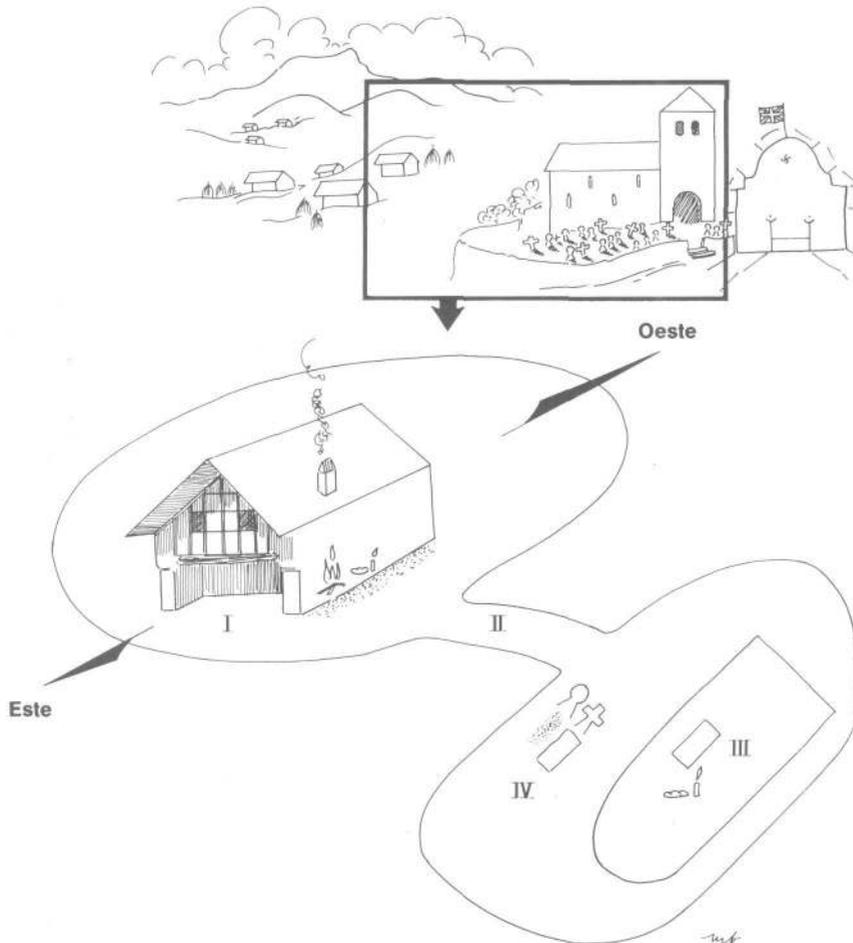
La vasquía sufrió humillaciones, pero de la ruina cultural de aquella dictadura brotó la semilla libertaria bajo nuevos conceptos actualizantes. El arte abstracto fue abriendo paso, y lo más notable, más que en pintura, se logró en la escultura, con la que se había gestado una nueva era. Las dos figuras cimeras son Jorge de Oteiza y Eduardo Chillida y a ellos se les unen otros escultores y pintores e irrumpen con el Manifiesto de 1960.

Un sector privilegiado del arte vasco: la casa

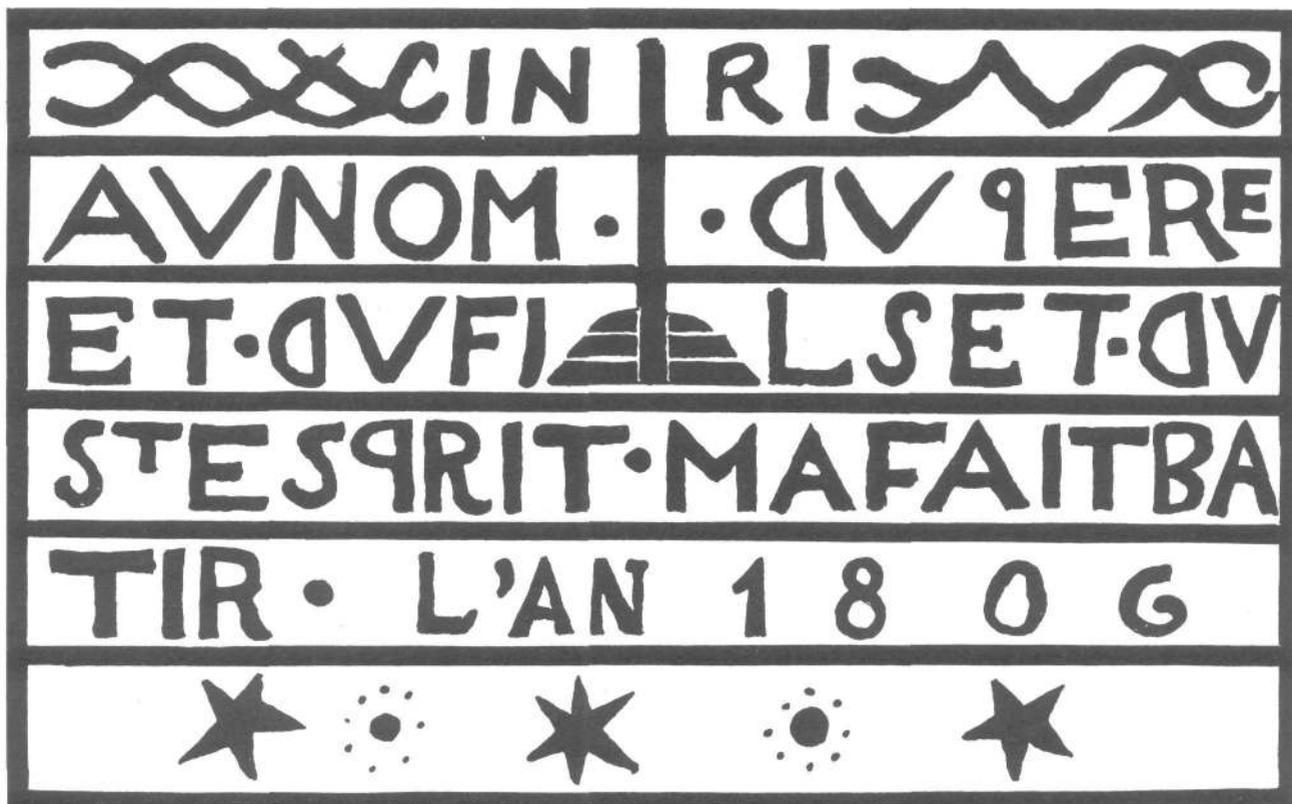
El esquema adjunto resume una *institución* modélica de nuestro país, la casa (*etxe*). Cada casa (I) va unida a un *jarleku* (III), a la nave de la iglesia y al cementerio o *hil-harriak* (IV) por medio de un camino especial, *eliza-bide* o *hil-bide* (II). Por añadidura, apenas si se les conoce a los vascos más que por el nombre de la casa a la que pertenecen. En el cementerio, el monumento funerario señala la permanencia de los difuntos de la casa.

Eso supuesto, se comprende por qué lo esencial de la creación vasca gira por completo en torno a la *etxe*. Los canteros, por ejemplo, a través de los dinteles (sobre las puertas de entrada de las moradas de los vivos), las láminas de chimenea y ceniceros (*haustegi*) de las cocinas (importancia del fuego) y los monumentos funerarios (en el umbral de esa parte de la casa que cobija a los difuntos), fueron los encargados de llevar a cabo unas obras peculiares por entero, dentro de un contexto preciso (que cuenta con sus propias normas, exigencias y criterios), el de la *etxe*.

No aparecen en este país ningún tipo de obras grandilocuentes, de palacios grandiosos. Como afirmó Irujo: el pueblo vasco «ha construido sus casas, templos y tumbas de conformidad con sus ideas y necesidades». El arte vasco se adentra dentro de la vida misma de nuestro pueblo.



Etxea, el marco privilegiado del arte plástico vasco.



La casa nos habla. En este dintel del siglo XIX, podemos ver, en el registro superior, unos ritmos (¿la corona de espinas?) y un I.N.R.I.; en el inferior, diversos elementos (¿cosmos?), y entre ambos, la cruz de Cristo, una fórmula en francés: en el nombre del padre y del hijo y del Espíritu Santo, y después: fui construida en el año 1806. A través de estos signos, nos habla la propia casa: acto de fe y... partida de nacimiento. El maestro que realizó esta obra, ¿qué otra cosa hizo sino traducir en los materiales la importancia de una referencia clave para el grupo vasco? Está claro que su obra no recibe su belleza de conformidad con un sistema de convenciones dictadas por cualquier academia (¡aunque fuese vasca!)... sino como consecuencia de una de las realidades de nuestro pueblo. El arte vasco es nosotros mismos: es él vasco porque nosotros somos vascos y porque actuamos «euskaras» (en vasco).

Función y estructura de una obra

Vamos a hablar someramente del monumento funerario vasco valiéndonos de tres ejemplos:

1) El cementerio: las piedras erectas sugieren la idea de la continuidad, de la vida (no aparecen nunca representaciones macabras, calaveras, etc... sino un lenguaje de signos). Muchos de tales signos son anepígrafes; son de enorme importancia ya que especialmente señalan la casa que continúa su propia vida.

2) Una tumba tradicional: la superficie del suelo (en este caso, la losa), hace referencia a la presencia de los muertos. La casa sigue velan-



En Lesaka de Navarra.

do sobre ellos. Con el giro que produce el sol sobre la estela, proyecta ésta su sombra protectora sobre sus difuntos... es la noche, se aproxima el tiempo de Gaueko con todos sus maleficios (conviene aclarar que la estela se halla siempre orientada de este a oeste, como la tumba y la casa).

3) Tres momentos en la ida de una estela: la cara que mira hacia el oeste permanece oscura por la mañana (a contra luz), a mediodía, con el sol rasante, cobra todo su esplendor, para ir perdiéndolo a medida que aquél va descendiendo en el horizonte y pasa a iluminarla de frente. En consecuencia, nos hallamos ante una obra que no vive más que gracias al sol; como el hombre, cada día vuelve a revivir su historia, hasta que el tiempo la desgaste y ahonde sus grietas.

Mucha gente ha hecho notar el detalle de que nuestro país no ha producido, o apenas si lo ha hecho, esculturas de alto relieve, e incluso han querido ver en ello un signo de impotencia... ¡ridículo! El prejuicio de los viejos maestros resulta evidente: para ellos la obra era ante todo un juego de llenos y huecos, en los que contaba tanto lo que queda en relieve como lo hueco; la luz destaca sobre tales obras, las acaricia... pero sin intentar aprisionarla. Aun las hermosas letras cuidadosamente dibujadas tienen como misión más el ser unos captadores de luz que aportar ninguna información, etc... y el canónigo Sr. Lafitte recoge de la propia boca de los canteros estos términos profesionales significativos: *ozka*: corte, muesca; *ozka-ttiki*: bajo relieve; *erdi-ozka*: medio relieve; *ozka-oso*: relie-

ve (nótese: *ttiki* = pequeño; *erdi* = medio; *oso* = entero). Es decir, que la obra es concebida enteramente a partir de su superficie.

Estos pocos detalles nos hacen factible, pues, situar mejor el por qué y el cómo de una obra, así como advertir ciertos matices típicos del acto creador vasco. En conclusión, veamos una serie de características de dicho acto creador en cuanto tal.

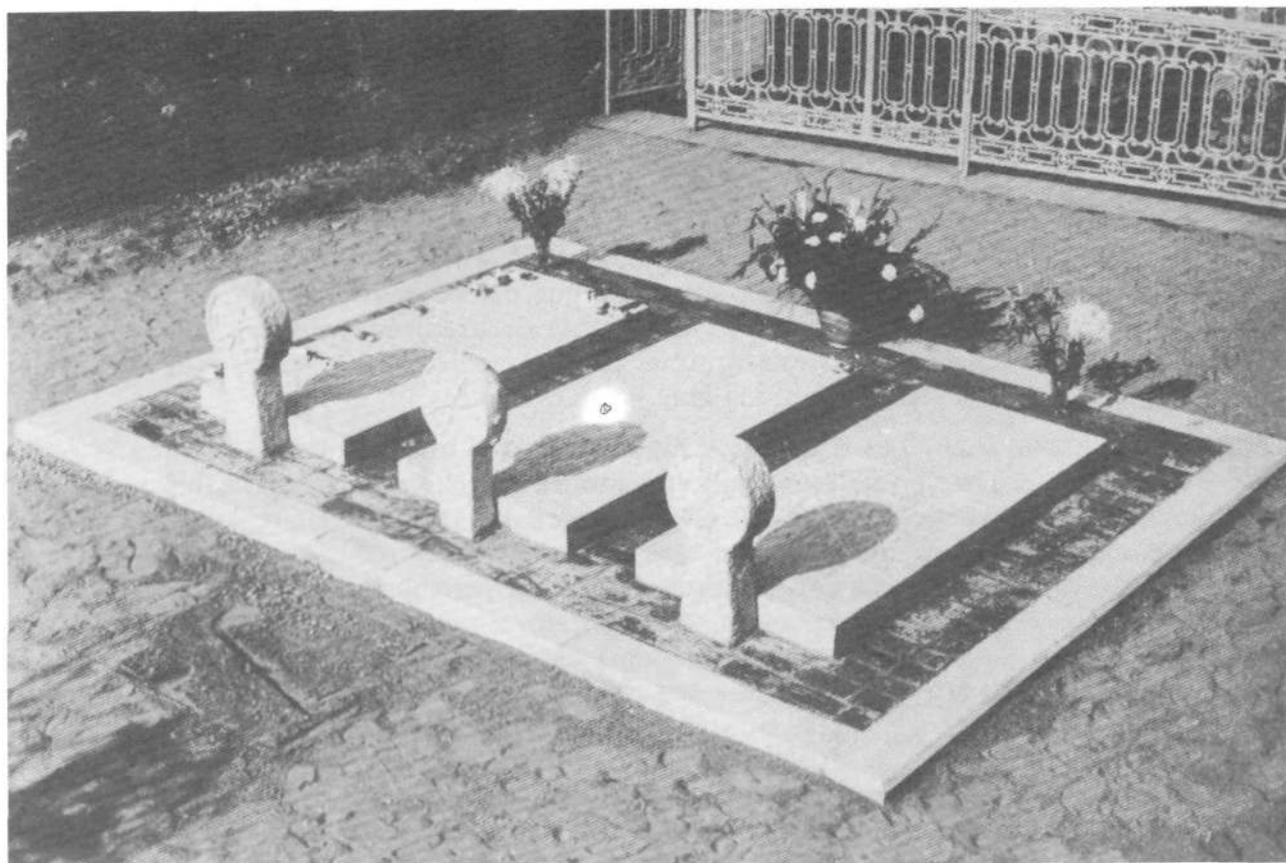
Denominadores comunes

Para concluir es preciso dar una serie de rasgos característicos del «estilo» vasco. Recogemos al efecto cuatro temas, que ilustramos con ayuda de unos discoidales.

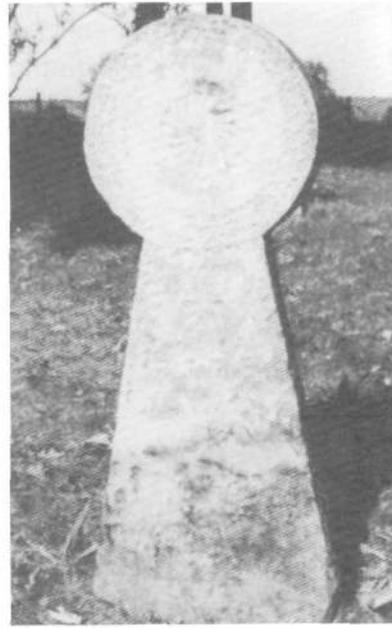
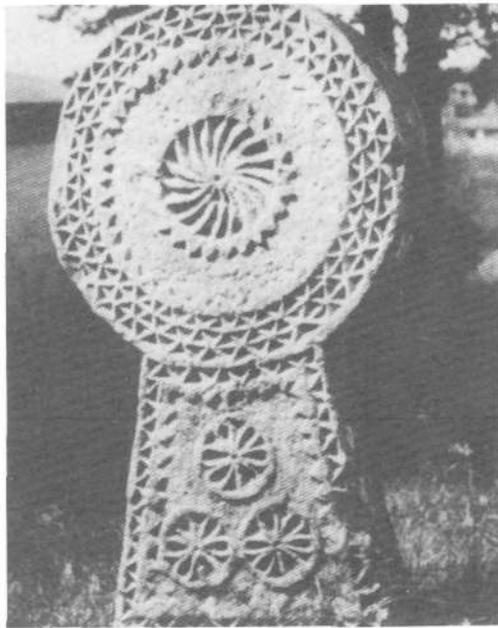
1) La irradiación: el centro de la estela es el lugar del que brota una energía que se va difuminando por todo el disco. Las figuras 1 a 6 ilustran este fenómeno a través de unos ejemplos de los más variados. La

En el cementerio, las piedras erguidas señalan las casas.





Sepultura de estilo tradicional moderna, al concluir el mediodía.



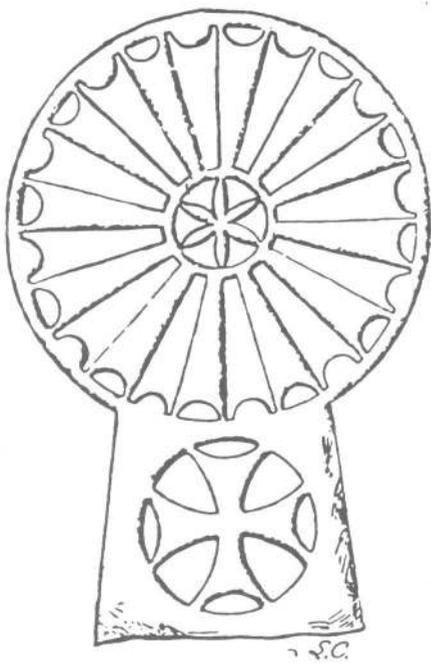
Cara oeste de un movimiento de una estela funeraria: a contraluz por la mañana (1), adquiere todo su esplendor a mediodía (2), para perderlo de nuevo por la tarde (3). Quien da su vida a la piedra es el sol.

importancia de este detalle queda claramente puesta de evidencia, ya que el símbolo cristiano por excelencia, la cruz, tenderá a ocupar ese centro; de ahí viene la lucha en la cual lo único que prevalecerá sobre el disco será la irradiación (figs. 1, 2, 4 y 8), proyectando el símbolo cristiano sobre el zócalo, o viceversa, y todo ello pasando por todas las posiciones intermedias en las que ambos mundos habrán de cohabitar (figs. 3 y 10). A veces, el símbolo cristiano, que parece que triunfa, estalla a su vez y pasa a convertirse en una fuente de irradiación (fig. 6). Mediante estos ejemplos podemos apreciar perfectamente cómo el vasco se resiste e integra pero no capitula ante las nuevas ideas.

2) Las regiones: el eje vertical es el que confiere su orden a la obra. Desempeña su misión en sintonía con el eje horizontal sobre todo. Este par de ejes secciona el disco en cuatro regiones: las regiones 9 y 3, y 12 y 6. De ahí se deriva que 9, 12 y 3 pueden ser equivalentes (intersecciones de ejes con el borde del disco), pero distintas de 6 que es la única que está en contacto con el zócalo. En cuanto a 0, se trata de un punto único: es el centro del disco y el lugar hacia el que convergen los ejes V y H (fig. 9). Todos estos ejemplos nos muestran que 9 y 3 son siempre equivalentes; 12 puede distinguirse con nitidez (figs. 7, 10 y 11). Las dos estelas de la izquierda del esquema (figs. 10 y 11) muestran la sutileza tan esmerada con que los antiguos maestros canteros respetaban en ocasiones estos convencionalismos. Podemos, pues, ver cómo una obra vasca está formada por entidades bien diferenciadas sobre las que podrán establecerse ciertas jerarquías (así, el símbolo cristiano procurará ocupar no sólo la región 0 sino también el eje V y en particular la región cimera en 12, fig. 7). Como en el ejemplo de una pastoral, una estela vasca está compuesta de signos y convencionalismos ordenados de acuerdo con criterios aceptados, si no ya conocidos, por todos. En este arte no hay nada de «imágenes de Epinal» ni de naturalismo, sino un lenguaje de signos en relaciones de potencia.

3) El sistema continuo-discontinuo, la aglutinación: un examen de estas tres figuras (12, 13 y 14) nos muestra que la obra está concebida ante todo como un juego de llenos y vacíos, a los que dará vida el sol. Una de las consecuencias de este detalle es que parte de los elementos se funden y forman con el borde del disco una superficie continua, en tanto que otros van aislados. Los símbolos y demás motivos de la obra pasan a convertirse por ello en otros tantos signos integrados dentro de un universo particular. Puede apreciarse en la obra (fig. 12) la adición de la cruz y del «sello de Salomón» pero todo ello se hace atendiendo a otras muchas cosas... ¡y la figura 13 nos muestra con claridad que hay que ser muy ingenuo para no advertir en la estela más que la simple combinación de unos signos geométricos! ¿Jugó acaso el euskara algún papel dentro de ese modo de aglutinar los elementos?

Cae por su peso que el sistema continuo-discontinuo permite una vez más expresar las relaciones de fuerza de la obra.



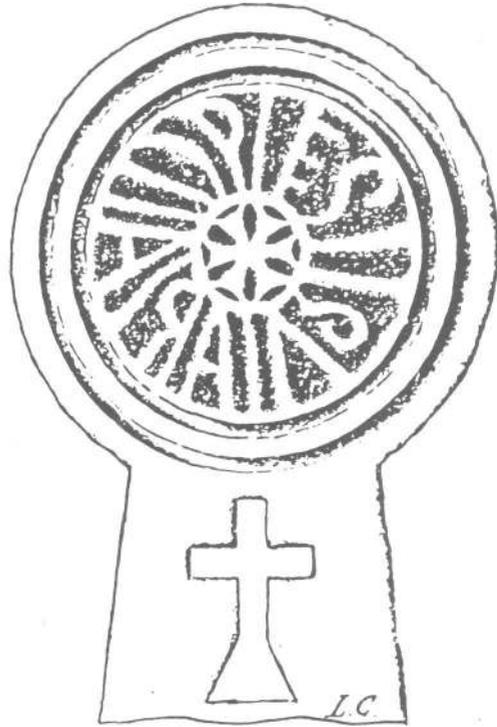
1



2



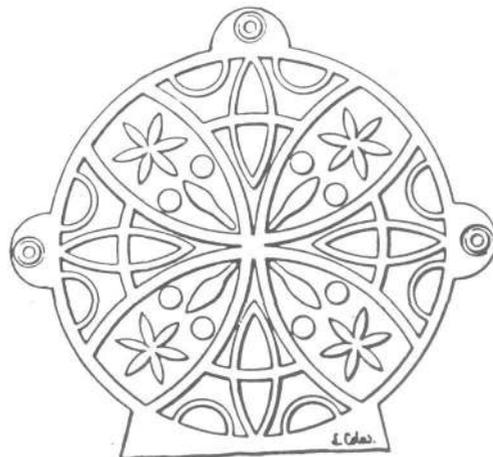
3



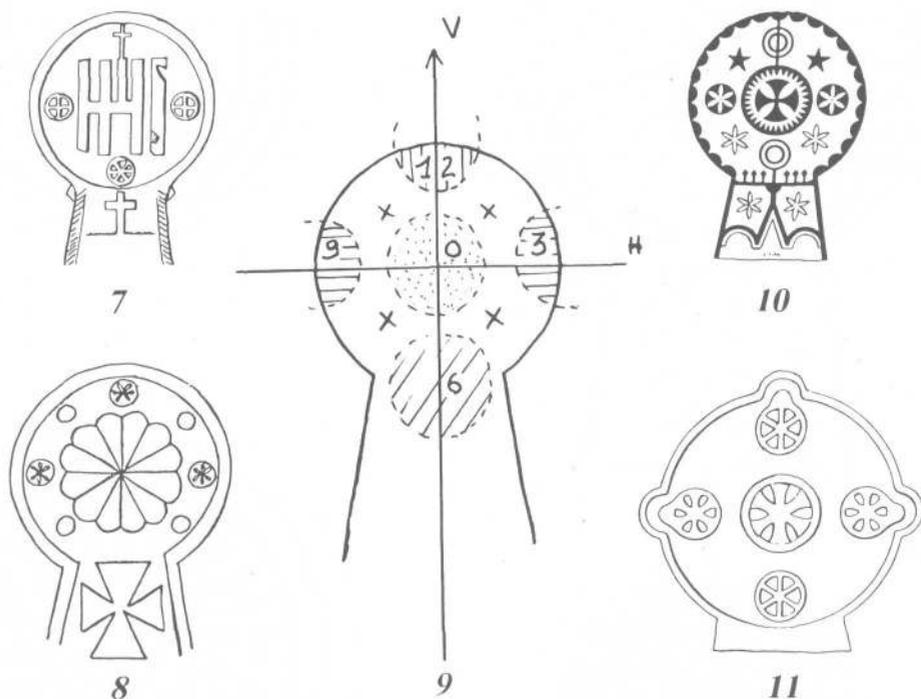
4



5

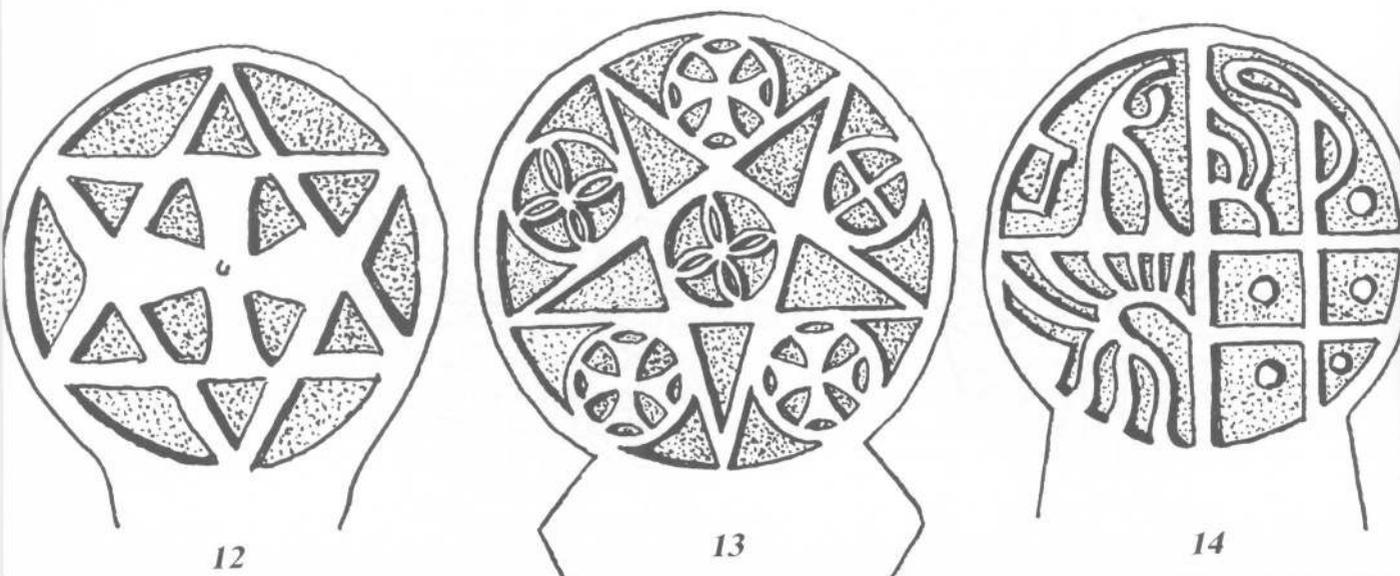


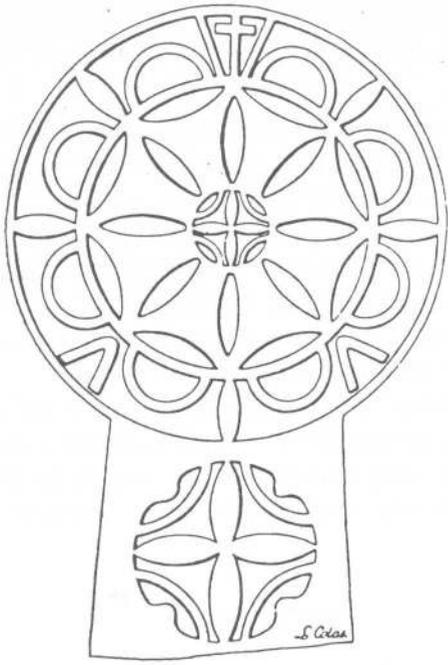
6



4) El elemento fusiforme: forma parte de ese repertorio básico tan sencillo que agrada al vasco (junto con la vírgula, el triángulo, el semi-círculo...). Con un simple huso el vasco es capaz de construir toda una obra (fig. 19) o, a veces, la mayor parte de ella (fig. 15, 16 y 17). Se vale intencionadamente de este par de segmentos para acentuar la irradiación (fig. 15 a 19) o para dialogar enérgicamente con las líneas rectas (figs. 16 y 20).

He ahí una serie de rasgos típicos del universo plástico vasco, mundo jerarquizado de valores encontrados, lenguaje simple y directo a base de signos, en el que se puede verter cualquier «estado de ánimo», cualquier

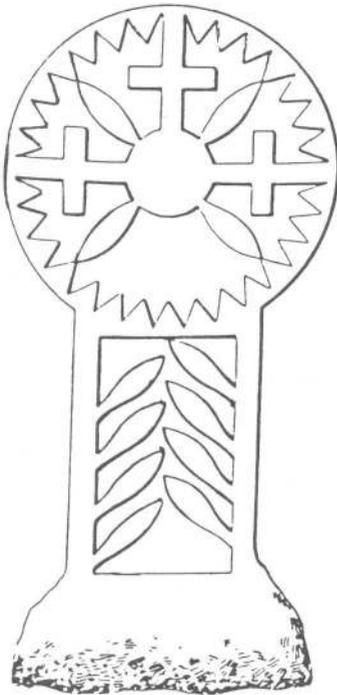




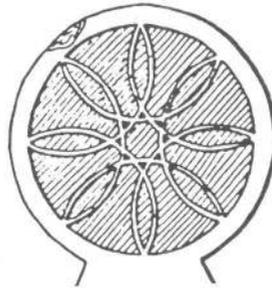
15



16



17



18



19



20

referencia directa a un suceso. Habría que añadir a esto otra serie de calificativos, tales como una energía contenida (las relaciones de fuerza dentro de la estela se hallan siempre en situación de tensión o equilibrio; incluso la violenta irradiación se ve contrariada por el ribete que le impide alcanzar el límite del disco, etc...), el silencio y la densidad (no existe ningún drama de primer grado sobre las obras para los muertos), etc.

¡Qué lejos estamos de ese arte de masas que nos sume a diario en el anonimato! ¡Qué lejos del arte apátrida de Beaubourg!

Hoy, como ayer, ser vasco supone ante todo situar los propios actos por referencia a nuestra realidad vasca, teniendo en cuenta a nuestro pasado. Es menester, por encima de todo, que transmitamos este dinamismo, esta vida legada por nuestros mayores; y ser vasco, en el momento actual, quiere decir ante todo eso.