

ARSBILDUMA

Revista del Departamento de Historia del Arte y Música de la UPV / EHUko Artearen Historia eta Musika Saileko Aldizkaria

13

2023



eman ta zabal zazu
Universidad
del País Vasco Euskal Herriko
Unibertsitatea

ARS BILDUMA
ISSN 1989-9262
UPV/EHU Press

CRÉDITOS.

CRÉDITOS

DIRECTORES

Fernando R. Bartolomé García (Universidad del País Vasco, España)
José Javier Vélez Chaurri (Universidad del País Vasco, España)

EDITORES

Fernando R. Bartolomé García (Universidad del País Vasco, España)
Laura Calvo García (Universidad del País Vasco, España)

SECRETARÍA TÉCNICA Y COORDINACIÓN

Laura Calvo García (Universidad del País Vasco, España)

ENTIDAD AUTORA

Departamento de Historia del Arte y Música (Universidad del País Vasco, España)
UPV/EHU Press

DISEÑO GRÁFICO Y MAQUETACIÓN

Jesús Rodríguez Gutiérrez

- jesusrodriguezgu@gmail.com
- <https://www.genettica.com/>

DIRECCIÓN

Despacho 2.17 (Ref.: Ars Bilduma)
Facultad de Letras
Paseo de la Universidad, 5
01006 Vitoria-Gasteiz (Álava)

(+34) 945 01 36 23
arsbilduma@ehu.eus

DATOS

ISSN: 1989-9262
Año de inicio: 2009
Artículos aceptados: 6 / Artículos rechazados: 2
Publicación anual

COMITÉ CIENTÍFICO

Alfonso Pleguezuelo Hernández (Universidad de Sevilla, España)
Stephanie Bertrand (Aristotle University of Thessaloniki, Grecia)
Ángel Luis Hueso Montón (Universidad de Santiago de Compostela, España)
Berenice Gustavino (Universidad de La Plata, Argentina)
Dulce María Ocón Alonso (Universidad del País Vasco, España)
Fernando Tabar Anitua (Universidad Complutense de Madrid, España)
Hugues de Varine (International Council of Museums, Francia)
Jesús Pedro Lorente (Universidad de Zaragoza, España)
Mário Caneva Moutinho (Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Portugal)
José Ángel Barrio Loza (Universidad de Deusto, España)
Stefano Chiodi (Università Roma Tre, Italia)
Luis Grau Lobo (Museo de León, España; ICOM, Francia)
María José Redondo Cantera (Universidad de Valladolid, España)
Pablo Francisco Amador Marrero (Universidad Nacional Autónoma de México, México, y Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca, México)
Soledad de Silva y Verástegui (Universidad del País Vasco, España)
Pascale Peyraga (Université de Pau et des Pays de l'Adour, Francia)
Kisun Chun (Hankuk University of Foreign Studies, Corea del Sur)

CONSEJO DE REDACCIÓN

Ana María Ochoa Gautier (Universidad de Columbia, EE. UU.)
Iñaki Díaz Balerdi (Universidad del País Vasco, España)
Enrique Xavier de Anda Alanís (Universidad Nacional Autónoma de México, México)
Jesús Criado Mainar (Universidad de Zaragoza, España)
Jorge Almazán (Keio University, Japón)
Fanny Unikel Santoncini (Escuela Nacional de Conservación Restauración y Museografía del INAH, México)
Ismael Gutiérrez Pastor (Universidad Autónoma de Madrid, España)
José Ignacio Hernández Redondo (Museo Nacional de Escultura, España)
Vicente Guijosa Aguirre (UNAM Hoy, México)
Lena Saladina Iglesias Rouco (Universidad de Burgos, España)
Pedro Luis Echeverría Goñi (Universidad del País Vasco, España)
Rian Lozano (Universidad Nacional Autónoma de México, México)

INDEXACIÓN, DIFUSIÓN Y CALIDAD

Ars Bilduma es una edición de la UPV/EHU Press que aparece recogida en diversas bases de datos, repositorios, catálogos de bibliotecas y buscadores que avalan su calidad:

De cobertura internacional:

- ProQuest
- International Bibliography of Art
- Emerging Sources Citation Index (ESCI)
- Art Source
- Fuente Académica Plus
- Ulrichsweb
- Regesta Imperii
- Directory of Open Access Journals (DOAJ)
- CiteFactor
- Latindex
- Redib
- Sherpa
- Copac
- Sudoc
- Getty Research Institute (GRI)
- The European Library (TEL)
- UniCat
- WorldCat
- UIFactor
- Google Scholar
- Scilit
- EBSCO Essentials

De cobertura nacional:

- DICE/CINDOC
- ISOC
- Revistas Españolas de Ciencias Sociales y Humanidades (RESH)
- Clasificación CIRC
- Agencia Nacional de Evaluación de la Calidad y Acreditación (ANECA)
- Comisión Nacional Evaluadora de la Actividad Investigadora (CNEAI)
- Agencia Nacional de Evaluación y Prospectiva (ANEP)
- CARHUS Plus+ 2018
- MIAR
- Dialnet
- REBIUN
- Dulcinea

CREDITS

DIRECTORS

Fernando R. Bartolomé García (Universidad del País Vasco, Spain)
José Javier Vélez Chaurri (Universidad del País Vasco, Spain)

EDITORS

Fernando R. Bartolomé García (Universidad del País Vasco, Spain)
Laura Calvo García (Universidad del País Vasco, Spain)

TECHNICAL SECRETARY AND COORDINATION

Laura Calvo García (Universidad del País Vasco, Spain)

EDITORIAL

Departamento de Historia del Arte y Música (Universidad del País Vasco, Spain)
UPV/EHU Press

EDITORIAL DESIGN

Jesús Rodríguez Gutiérrez
• jesusrodriguezgu@gmail.com
• <https://www.genetica.com/>

ADDRESS

Despacho 2.17 (Ref.: Ars Bilduma)
Facultad de Letras
Paseo de la Universidad, 5
01006 Vitoria-Gasteiz (Álava)

(+34) 945 01 36 23
arsbilduma@ehu.eus

DATA

ISSN: 1989-9262
Since: 2009
Articles accepted: 6 / Articles rejected: 2
Annual publication

SCIENTIFIC COMMITTEE

Alfonso Pleguezuelo Hernández (Universidad de Sevilla, Spain)
 Stephanie Bertrand (Aristotle University of Thessaloniki, Greece)
 Ángel Luis Hueso Montón (Universidad de Santiago de Compostela, Spain)
 Berenice Gustavino (Universidad de La Plata, Argentina)
 Dulce María Ocón Alonso (Universidad del País Vasco, Spain)
 Fernando Tabar Anitua (Universidad Complutense de Madrid, Spain)
 Hugues de Varine (International Council of Museums, France)
 Jesús Pedro Lorente (Universidad de Zaragoza, Spain)
 Mário Caneva Moutinho (Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Portugal)
 José Ángel Barrio Loza (Universidad de Deusto, Spain)
 Stefano Chiodi (Università Roma Tre, Italy)
 Luis Grau Lobo (Museo de León, España; ICOM, France)
 María José Redondo Cantera (Universidad de Valladolid, Spain)
 Pablo Francisco Amador Marrero (Universidad Nacional Autónoma de México, México, y Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca, México)
 Soledad de Silva y Verástegui (Universidad del País Vasco, Spain)
 Pascale Peyraga (Université de Pau et des Pays de l'Adour, France)
 Kisun Chun (Hankuk University of Foreign Studies, South Korea)

EDITORIAL BOARD

Ana María Ochoa Gautier (Universidad de Columbia, USA)
 Iñaki Díaz Balerdi (Universidad del País Vasco, Spain)
 Enrique Xavier de Anda Alanís (Universidad Nacional Autónoma de México, México)
 Jesús Criado Mainar (Universidad de Zaragoza, Spain)
 Jorge Almazán (Keio University, Japan)
 Fanny Unikel Santoncini (Escuela Nacional de Conservación Restauración y Museografía del INAH, México)
 Ismael Gutiérrez Pastor (Universidad Autónoma de Madrid, Spain)
 José Ignacio Hernández Redondo (Museo Nacional de Escultura, Spain)
 Vicente Guijosa Aguirre (UNAM Hoy, México)
 Lena Saladina Iglesias Rouco (Universidad de Burgos, Spain)
 Pedro Luis Echeverría Goñi (Universidad del País Vasco, Spain)
 Rian Lozano (Universidad Nacional Autónoma de México, México)

INDEXING, ISSUING AND QUALITY

Regarding its INDEXING, ISSUING AND QUALITY, *Ars Bilduma* appears in various databases, catalogues of libraries and search engines:

International coverage:

- ProQuest
- International Bibliography of Art
- Emerging Sources Citation Index (ESCI)
- Art Source
- Fuente Académica Plus
- Ulrichsweb
- Regesta Imperii
- Directory of Open Access Journals (DOAJ)
- CiteFactor
- Latindex
- Redib
- Sherpa
- Copac
- Sudoc
- Getty Research Institute (GRI)
- The European Library (TEL)
- UniCat
- WorldCat
- UIFactor
- Google Scholar
- Scilit
- EBSCO Essentials

National coverage:

- DICE/CINDOC
- ISOC
- Revistas Españolas de Ciencias Sociales y Humanidades (RESH)
- Clasificación CIRC
- Agencia Nacional de Evaluación de la Calidad y Acreditación (ANECA)
- Comisión Nacional Evaluadora de la Actividad Investigadora (CNEAI)
- Agencia Nacional de Evaluación y Prospectiva (ANEP)
- CARHUS Plus+ 2018
- MIAR
- Dialnet
- REBIUN
- Dulcinea

ÍNDICE

CRÉDITOS	3
ARTÍCULOS	17
EL ARZOBISPO TALAVERA, EL GRAMÁTICO ALCALÁ Y EL IMPRESOR VARELA. GRANADA, 1503-1505 MARÍA JOSÉ CUESTA GARCÍA DE LEONARDO	19
LA INTERVENCIÓN DE LOS AREIZÁBAL EN LA IGLESIA DE SAN MIGUEL DE ALFARO (LA RIOJA) EN EL SIGLO XVI ELOY BERMEJO MALUMBRES	37
LA DECORACIÓN ESCULTÓRICA DEL INTERIOR DE LA CAPILLA DE SANTA CATALINA, ANTIGUA SALA CAPITULAR DE LA CATEDRAL DE BURGOS CARLOS POLANCO MELERO	51
EL PATRONAZGO ARTÍSTICO DE GRACIA DE OLAZÁBAL: DEL ESTUDIO DE SU DOTE A LAS OBRAS Y NEGOCIOS FAMILIARES ANA PEÑA FERNÁNDEZ	75
LA FERRERÍA DE LEBARIO. PRIMERAS EXPERIENCIAS EN TORNO A LA CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO PREINDUSTRIAL EN BIZKAIA (1922-1928) EVA DÍEZ PATON	93
EL MONUMENTO AL CENTENARIO DE DONOSTIA-SAN SEBASTIÁN (1913-1924) ANA ARREGUI BARANDIARAN	111

	RESEÑAS	127
AZANZA LÓPEZ, JOSÉ JAVIER: EL ARTE AL SERVICIO DE LA FIESTA. LA CASA DE MISERICORDIA Y EL CARTEL DE LA FERIA DEL TORO (1959-2022) MAITE DÁVILA MATA		129
PAYO HERNANZ, RENÉ JESÚS; ZAPARAÍN YÁÑEZ MARÍA JOSÉ: TRAZAS, PROYECTOS Y DISEÑOS DE LA EDAD MODERNA EN BURGOS EN EL ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL 1575-1802 FERNANDO R. BARTOLOMÉ GARCÍA		131
BILBAO SALSIDUA, MIKEL: ENTRE EL ARTE Y EL DISEÑO GRÁFICO. LAS CARÁTULAS DE DISCOS EN LA PRODUCCIÓN DISCOGRÁFICA DE EUSKAL HERRIA DESDE MEDIADOS DEL SIGLO XX MIKEL BILBAO SALSIDUA		133
ÁGREDA PINO, ANA MARÍA: VIVIR ENTRE BASTIDORES: BORDADO, MUJER Y DOMESTICIDAD EN LA ESPAÑA DE LA EDAD MODERNA LARA ARRIBAS RAMOS		137
ALCALÁ, LUISA ELENA; GONZÁLEZ GARCÍA, JUAN LUIS (EDS.): SPOLIA SANCTA. RELIQUIAS Y ARTE ENTRE EL VIEJO Y EL NUEVO MUNDO JAVIER HERRERA-VICENTE		139
MARTÍNEZ MONTERO, J.: EL VIAJE QUE CAMBIÓ LEÓN: MONUMENTO A GUZMÁN EL BUENO. DE LA DISPERSIÓN PATRIMONIAL A LA EXALTACIÓN MONUMENTAL (1863-1900) AINTZANE ERKIZIA MARTIKORENA		141
	TESIS	143
ESPACIOS ALTERNATIVOS PARA LAS ARTES VISUALES DURANTE LA DÉCADA DE LOS 90 EN EL PAÍS VASCO MARÍA ARAMBURU GIL		145

IN HONOREM	147
<i>ANA OLAIZOLA ALKORTA (1957-2022). IN MEMORIAM</i> ISMAEL MANTEROLA, ANDERE LARRINAGA	149
NORMAS DE PUBLICACIÓN	153
OBJETIVOS	161

INDEX

	CREDITS	3
	ARTICLES	17
THE ARCHBISHOP TALAVERA, THE GRAMMARIAN ALCALÁ AND THE PRINTER VARELA. GRANADA, 1503-1505 MARÍA JOSÉ CUESTA GARCÍA DE LEONARDO		19
THE INTERVENTION OF THE AREIZÁBAL IN THE CHURCH OF SAN MIGUEL DE ALFARO (LA RIOJA) IN THE 16TH CENTURY ELOY BERMEJO MALUMBRES		37
THE SCULPTURAL DECORATION OF THE INTERIOR OF THE CHAPEL OF SANTA CATALINA, FORMER CHAPTER HOUSE OF BURGOS CATHEDRAL CARLOS POLANCO MELERO		51
THE ARTISTIC PATRONAGE OF GRACIA DE OLAZÁBAL: FROM THE STUDY OF HER DOWRY TO THE WORKS AND FAMILY BUSINESS ANA PEÑA FERNÁNDEZ		75
THE FORGE OF LEBARIO. FIRST EXPERIENCES REGARDING THE CONSERVATION OF PREINDUSTRIAL HERITAGE IN BIZKAIA (1922-1928) EVA DÍEZ PATON		93
THE MONUMENT TO THE CENTENARY OF DONOSTIA-SAN SEBASTIÁN (1913-1924) ANA ARREGUI BARANDIARAN		111

	BOOK REVIEWS	127
AZANZA LÓPEZ, JOSÉ JAVIER: EL ARTE AL SERVICIO DE LA FIESTA. LA CASA DE MISERICORDIA Y EL CARTEL DE LA FERIA DEL TORO (1959-2022) MAITE DÁVILA MATA		129
PAYO HERNANZ, RENÉ JESÚS; ZAPARAÍN YÁÑEZ MARÍA JOSÉ: TRAZAS, PROYECTOS Y DISEÑOS DE LA EDAD MODERNA EN BURGOS EN EL ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL 1575-1802 FERNANDO R. BARTOLOMÉ GARCÍA		131
BILBAO SALSIDUA, MIKEL: ENTRE EL ARTE Y EL DISEÑO GRÁFICO. LAS CARÁTULAS DE DISCOS EN LA PRODUCCIÓN DISCOGRÁFICA DE EUSKAL HERRIA DESDE MEDIADOS DEL SIGLO XX MIKEL BILBAO SALSIDUA		133
ÁGREDA PINO, ANA MARÍA: VIVIR ENTRE BASTIDORES: BORDADO, MUJER Y DOMESTICIDAD EN LA ESPAÑA DE LA EDAD MODERNA LARA ARRIBAS RAMOS		137
ALCALÁ, LUISA ELENA; GONZÁLEZ GARCÍA, JUAN LUIS (EDS.): SPOLIA SANCTA. RELIQUIAS Y ARTE ENTRE EL VIEJO Y EL NUEVO MUNDO JAVIER HERRERA-VICENTE		139
MARTÍNEZ MONTERO, J.: EL VIAJE QUE CAMBIÓ LEÓN: MONUMENTO A GUZMÁN EL BUENO. DE LA DISPERSIÓN PATRIMONIAL A LA EXALTACIÓN MONUMENTAL (1863-1900) AINTZANE ERKIZIA MARTIKORENA		141
	THESIS	143
ESPACIOS ALTERNATIVOS PARA LAS ARTES VISUALES DURANTE LA DÉCADA DE LOS 90 EN EL PAÍS VASCO MARÍA ARAMBURU GIL		145

IN HONOREM	147
<i>ANA OLAIZOLA ALKORTA (1957-2022). IN MEMORIAM</i> ISMAEL MANTEROLA, ANDERE LARRINAGA	149
PUBLICATION RULES	153
OBJECTIVES	161

ARTÍCULOS.

EL ARZOBISPO TALAVERA, EL GRAMÁTICO ALCALÁ Y EL IMPRESOR VARELA. GRANADA, 1503-1505

THE ARCHBISHOP TALAVERA, THE GRAMMARIAN ALCALÁ AND THE PRINTER VARELA. GRANADA, 1503-1505

L'ARCHEVÊQUE TALAVERA, LE GRAMMARIEN ALCALÁ ET L'IMPRIMEUR VARELA. GRENADE, 1503-1505

MARÍA JOSÉ CUESTA GARCÍA DE LEONARDO

Universidad de Castilla - La Mancha

Facultad de Letras
Avenida Camilo José Cela, s/n.
13071 Ciudad Real (Ciudad Real)

MariaJosefa.Cuesta@uclm.es

<https://orcid.org/0000-0001-5294-1935>

RESUMEN

Lo que se pretende con este artículo es ver la consciencia que se tuvo de la importancia de la imagen conformando textos en los inicios de la imprenta en Granada, momento del paso de una sociedad medieval y musulmana a otra humanista y cristiana. Si todas las imágenes elaboradas en esos momentos se utilizaron como motor divulgativo y de cambio ideológico desde los nuevos centros del poder, las impresas también. Observamos los inicios del libro impreso ilustrado en Granada y sus protagonistas.

PALABRAS CLAVE

Arzobispo Talavera; Impresor Varela; Libro impreso ilustrado; Xilografía; Toma de Granada.

ABSTRACT

The aim of this article is to explore the awareness at the time of the importance of the use of the image in texts during the start of the use of printing in Granada, at the transition from a medieval Muslim to humanist Christian society. Like all images produced at that time, printed images were used as an informative and ideological engine for change, driven from the new centers of power. We describe the beginnings of the illustrated printed book in Granada and its protagonists.

KEYWORDS

Archbishop Talavera; Varela Printer; Illustrated printed book; Xylography; The Fall of Granada.

RÉSUMÉ

L'objectif de cet article est d'examiner la prise de conscience de l'importance de l'image dans la formation des textes au début de l'imprimerie à Grenade, au moment de la transition d'une société médiévale et musulmane à une société humaniste et chrétienne. Si toutes les images produites à cette époque ont été utilisées comme moyen de diffusion et de changement idéologique par les nouveaux centres de pouvoir, il en est de même pour les images imprimées. Nous nous penchons sur les débuts du livre imprimé illustré à Grenade et sur ses protagonistes.

MOTS-CLÉS

Archevêque Talavera; Imprimante Varela; Livre imprimé illustré; Gravure sur bois; Prise de Grenade.

Fray Hernando de Talavera, Arzobispo de Granada (Talavera de la Reina, 1428 - Granada, 1507), monje jerónimo, confesor de Isabel La Católica y primero de ese título después de la toma de la ciudad por los Reyes Católicos (2 de enero de 1492), vio en el libro impreso -novedad que se introduce entonces- una fórmula muy útil¹ para la divulgación religiosa, objetivo primordial en la Granada de esos momentos. Por ello, fomentó la publicación atrayendo a los impresores Meinardo Ungut y Juan Pegnitzer de Nuremberg, de Sevilla a Granada; estos comienzan aquí, en 1496, la impresión del libro cristiano con la cartilla talaveriana *Breve doctrina y enseñanza que ha de saber y poner en obra todo cristiano y cristiana*² y el *Vita Christi* de F. Eximenis³ -preciosa impresión con tinta roja y negra, y bellas iniciales⁴-, ambas carentes de imágenes. Pero junto al libro, la imagen impresa también cobró importancia en los planes de Talavera. A. Moreno, de manera acertada, señala:

“Fray Hernando de Talavera ya consideró a la imprenta, así como al grabado, instrumentos imprescindibles en la cristianización del Reino de Granada, recién arrebatado al Islam. Más aún, las imágenes de papel que repartía entre los moriscos cuando iba a la Alpujarra superaban con creces el valor didáctico de la letra impresa, al tratarse de gente en su

mayoría analfabeta y que hablaba distinto idioma... Sería un error el considerar el papel de la estampa como simple complemento ilustrador y verificador de las fuentes escritas contemporáneas. Muy al contrario, su concurso será decisivo como factor indiscutible en la configuración de aquella época”⁵.

Es en este proceso al que se une en 1504 Juan Varela de Salamanca (¿Salamanca?, ca. 1476-Sevilla, ca. 1555), impresor de trascendencia en los planes de Talavera, al que también atrae y que, “durante un periodo de cuatro años, de 1504 a 1508, tuvo taller en Granada”⁶. Sus aportaciones hay que entenderlas en el contexto de una primera etapa en la cual se pretende la convivencia y, en ella, la extensión del cristianismo. Talavera, en la defensa de esos objetivos y, según A. Gallego, “en su intensa labor de apostolado, inaugura también la Historia de la tipografía granadina. Bermúdez de Pedraza, en su *Historia Eclesiástica*, publicada en 1638, relata como el gran Arzobispo «procurava que los clérigos y religiosos dependiesen la lengua Arabe para enseñarlos, y puso en su casa escuela Arabe para aprenderla, hizo arte y vocabulario le imprimió a su costa, y dio a todos de gracia, y el Arzobispo dependió esta lengua medianamente» ...”⁷. Precisamente será en estos textos, con los cuales intentará resolver las exigencias de aprendizaje idiomático que tal enseñanza implicaba, en los que Varela desarrollará su labor.

Tras su arribo, Varela hará una doble aportación novedosa: impresión de letras árabes - por el interés señalado en la enseñanza del idioma- e imágenes. Con estas, en sus libros, Varela introduce una doble fórmula transmisora de ideas, la literaria y la figurativa. Y con tales

- 1 Siendo prior del Monasterio de Ntra. Sra. Del Prado, de Valladolid, “introdujo un invento revolucionario, la imprenta” (MARTÍNEZ MEDINA, F. J., “Las teorías religiosas del poder político en la España de los Reyes Católicos”, en: TALAVERA, Fr. H. de, *Oficio de la Toma de Granada*. Granada, Diputación de Granada, 2003, pp.11-42; aquí: p. 16). La importancia de la enseñanza catequística se plasma en las “cartillas”; para ellas, será fundamental la llegada de la imprenta: “Talavera será uno de los más importantes precursores en su utilización y en la percepción de su grandísima utilidad pedagógica, también gracias a la total utilización de la lengua vulgar en todo el texto, hasta en las oraciones” (IANNUZZI, I., “Educar a los cristianos: Fray Hernando de Talavera y su labor catequética dentro de la estructura familiar para homogeneizar la sociedad de los Reyes Católicos”, *Nuevo Mundo, Mundos Nuevos, Coloquios*, <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.19122> Consultado el 10/09/2021).
- 2 Se menciona como: *Breve y muy provechosa doctrina cristiana. Confesional. Del restituir daños y males. Del comulgar. Contra el murmurar y el maldecir. De las ceremonias de la misa. Del vestir y calzar. De como ordenar y ocupar el tiempo*. Además de la edición de 1496, se conoce una segunda: *Cartilla y doctrina en romance del arzobispo de Granada para enseñar niños a leer*, con añadidos al texto de la primera.
- 3 Colofón: “Fue acabado y impresso este primer volumen de vita christi de fray francisco ximenez: en la grande y nombrada cibdad de Granada en el postrimero día del mes de abril. Año del señor de mil. cccc. xcvi. por Meynardo ungut y Johannes de nuremberga alemanes: por mandado y expensas del muy reverendissimo señor: don fray Fernando de talavera primero arzobispo dela sancta yglesia desta dicha cibdad de Granada”. MORENO TRUJILLO, M^a A., refiriéndose a la introducción de la imprenta en Granada, dice que, aunque “tan solo dos años después de la Toma ya hay operarios en Granada... el primer colofón conocido que concrete dicha actividad está fechado en abril de 1496” (en “La exposición bibliográfica”, *Domus Sapientiae. Fondos bibliográficos de la Universidad de Granada de la época de Isabel La Católica*, Granada, Universidad de Granada, 2004, pp.11-45, aquí: 17).

- 4 Sobre la consciencia de la elaboración de una obra bella en los impresores de estos momentos, ver CHECA CREMADES, F., “La imagen impresa en el Renacimiento y el Manierismo”, *El grabado en España (siglos XV al XVIII)*, *Summa Artis. Historia General del Arte*, vol. XXXI, Madrid, Espasa Calpe, 1987, pp. 12 y ss.
- 5 MORENO GARRIDO, A., “Algunas consideraciones en torno a la hagiografía en el grabado granadino del siglo XVII: dos xilografías de San Juan de Dios”, *Estudios sobre la literatura y arte: dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz* (coord. por Nicolás Marín, Antonio Gallego Morell, Andrés Soria Ortega). Vol. 2, Granada, 1979, pp. 473-478, aquí: p. 473. Para el dato de las estampas que reparte Fray Hernando en la Alpujarra, A. Moreno se remite a BERMÚDEZ DE PEDRAZA, F. *Historia Eclesiástica. Principios y progresos de la ciudad y religión católica de Granada, Corona de su poderoso Reyno y excelencias de su corona*, por... Granada, por Andrés de Santiago, año 1638, p. 187.
- 6 GALLEGO MORELL, A., *Cinco Impresores granadinos de los siglos XVI y XVII*. Granada, Universidad de Granada, Departamento de Literatura, 1970, p.20. Para la actividad de Talavera y de estos primeros impresores en Granada a fines del XV y comienzos del XVI, ver MARTÍN ABAD, J., y VÍLCHEZ DÍAZ, A., *La imprenta en Granada*, Granada, Universidad de Granada, Junta de Andalucía, 1997.
- 7 GALLEGO MORELL, A., *op. cit.*, p. 19. Cita a: BERMÚDEZ DE PEDRAZA, F., *op. cit.* p. 187.

libros estamos en los comienzos no solo de la imprenta granadina sino de cómo, en esta, se inicia la historia de la imagen que conforma libros junto con el texto, imagen que servirá para hacerlos más explícitos (en un medio mayoritario analfabeto), más atractivos, con capacidad didáctica y mnemotécnica.

Indudablemente, al planificar sus libros, el impresor -Varela- responde a los intereses del promotor -Talavera- y del autor literario -si ello es posible-. Así se construye no un discurso paralelo -aquel en que lo mismo fuera dicho de dos formas- sino un único discurso, en el cual la expresión de unos conceptos -en general: los de contenido concreto- se hace por medio de palabras, mientras que la expresión de otros se reserva a la imagen. Con imágenes se transmiten aspectos de carácter simbólico, evocador, trascendente, que suponen una abstracción conceptual e incluso una elevación espiritual que fundamenta la propia elaboración del libro y su finalidad. Tales imágenes nunca son la ilustración de un contenido literario. A su poder mnemotécnico se añade que algunas serán iconos claves en la nueva sociedad -como los escudos repetidos en arquitecturas, relieves, pinturas, grabados...-, por lo que la vinculación y extensión de esas connotaciones asociadas a los símbolos del nuevo poder, quedan garantizadas. Este último aspecto es fundamental y se usa conscientemente. Las imágenes son xilografías anónimas y muchas se hacen para las obras estudiadas.

En 1504, Varela, de la mano de Talavera y a sus expensas, imprime el *Rationale Divinorum Officiorum*. Es un libro sobre la liturgia católica y su simbolismo, escrito en el siglo XIII por Guillermo Durando, obispo francés, impreso por primera vez en Maguncia en 1459⁸. La temprana edición de Varela⁹, única española, se inicia con una xilografía en la que se representa el escudo de Talavera. (Fig. 1) En él, preside un sombrero arzobispal a cuyos lados se despliega una cinta en forma circular, en la que se coloca una inscripción: *VICIT LEO DE TRIBU JUDA RADIX DAVIT* (sic.). Así se alude a un león linguado y rampante, de tres cuartos, mirando a su derecha; iconografía propia de la orden jerónima a la que Talavera pertenece, colocado en el interior del círculo descrito. Tal inscripción, cita del Apocalipsis¹⁰, es un fragmento de una oración popular, atribuida a S. Antonio de Padua:

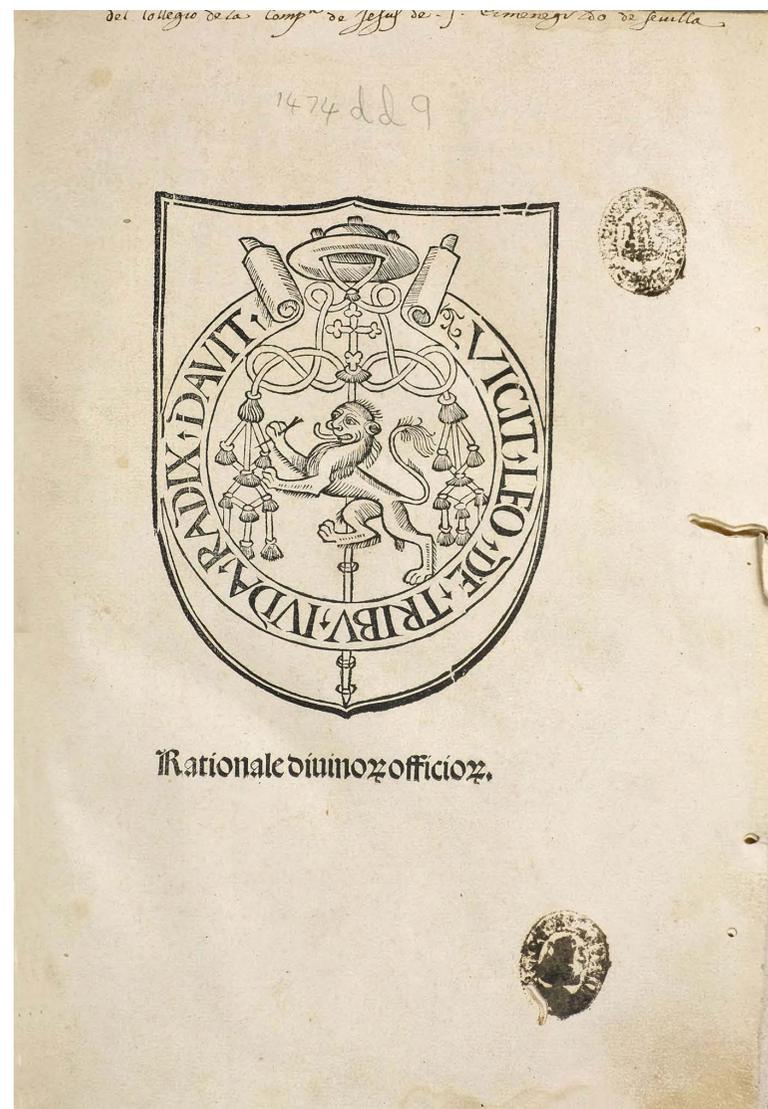


Fig. 1: Escudo de Hernando de Talavera, *Rationale diuinorum officiorum*, Granada, 1504, Biblioteca Británica, digitalizado por Google Books http://access.bl.uk/item/viewer/ark:/81055/vdc_100087544876.0x000001#

8 MALLÉN, D., "An imposing folio", F. L. Norton, en <http://diegomallen.blogspot.com/2011/12/imposing-folio-f-j-norton.html> Consultado el 27/07/2021
 9 Citada por F. J. Norton, J. Martín Abad y J. P. R. Lyell. Ver <http://diegomallen.blogspot.com/2011/12/imposing-folio-f-j-norton.html> Consultado el 27/07/2021.
 10 *Apocalipsis* 5, 5: "No llores, mira, ha triunfado el León de la tribu de Judá, el Retoño de David; el podrá abrir el libro y sus siete sellos".

*Ecce Crucem Domini/ Fugite partes adversae! / Vicit Leo de tribu Juda, / Radix David! Alleluia!*¹¹. Observemos sus connotaciones bélicas y triunfalistas, acordes con el momento histórico granadino y con quien, como abanderado de la religión vencedora, la usa. Así, el león, además de significativo jerónimo, alude a Cristo vencedor. Igualmente, la cruz arzobispal señalando un eje central en el círculo definido, denota la firmeza de su propósito y alude a la cruz de Cristo, insignia victoriosa máxima del nuevo credo. Según la imagen, el capelo arzobispal que la cubre es el encargado de protegerla. Los cordones del mismo cuelgan con entrelazos y borlas a los lados, en el interior del círculo.

En el león nos interesa la característica que le vincula con su leyenda, la espina ostensible en su pata delantera derecha, que habría sacado S. Jerónimo, ganándose su eterna amistad. Pero sería posible ver ahí la representación de un estilete; si tal fuera, con él se señalaría concretamente al propio Talavera: el león, con el punzón o estilete como si fuera a escribir, traduciría su interés por los textos que vemos y los que componen su numerosa producción¹². Desconocemos el autor intelectual de la iconografía del escudo; pudo ser Talavera o su confesor y también jerónimo fray Pedro de Alcalá. Debajo de este escudo, el título: “*Rationale divinatorum officiorum*”, con las letras góticas que usará Varela en las portadas de sus libros.

Detrás de la tabla de materias y antes del desarrollo, se coloca una estampa que reproduce el calvario (Fig. 2), ocupando toda la página: el grabado representa a Cristo en la cruz con la Virgen y S. Juan a los lados. Es de estética flamenca en la expresividad dramática de los rostros y plegado de paños; no dudamos en vincularlo con xilografías que Varela pudiera tener de compañeros de taller alemanes ya que, “hacia 1501, aparece empleado en el taller de alguno de los grandes impresores de la época (Polono, Pegnitzer o Herbst)”, en Sevilla. Y al llegar a Granada, utiliza “los tipos de los compañeros alemanes fallecidos y en concreto de Pegnitzer”¹³ y Cromberger¹⁴. Cristo, crucificado con tres clavos, ojos entornados, cabeza



Fig. 2: Calvario, *Rationale diuinarum officiorum*, Granada, 1504, Biblioteca Británica, digitalizado por Google Books http://access.bl.uk/item/viewer/ark:/81055/vdc_100087544876.0x000001#

11 “¡He aquí la Cruz del Señor! / ¡Huid enemigos! / ¡Venció el león de la tribu de Judá/ descendiente de David, Aleluya!”

12 Para la numerosa producción literaria de Talavera, ver MONTROYA MARTÍNEZ, J., “Hernando de Talavera apologista, catequista y hagiógrafo”, *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino*, 19, 2007, pp. 47-65; DEYERMOND, A., “Las obras perdidas de Fray Hernando de Talavera”, *Bulletin Hispanique*, T. 101, n° 2, 1999, pp. 365-374; y artículos de Isabella IANNUZZI. LAFUENTE GARCÍA,

13 P., *Juan Varela de Salamanca. Biografía* <https://dbe.rah.es/biografias/49386/juan-varela-de-salamanca> Consultado el 21/12/20.

14 Según NORTON, F. J., en *Printing in Spain 1501-1520*, Cambridge, 1966, Recogido por: <http://diegomallen.blogspot.com/2011/12/imposing-folio-f-j-norton.html> Consultado el 21/12/20.

inclinada a su derecha, probablemente ya muerto. Le cubre púdicamente un paño de muchos pliegues y laterales largos, ondeantes. La cruz, con la cartela del *INRI* arriba, está clavada en el suelo con troncos de madera y piedras. Entre ellas y en primer plano, una calavera y una tibia rota, alusivas al lugar, Gólgota, y a la leyenda que asocia tal calavera a la de Adán¹⁵. El paisaje es casi desértico: pequeños árboles y colinas silueteadas al fondo hacen destacar a la alta cruz en primer plano; es tan alta que los pies de Cristo están cerca de los rostros compungidos de la Virgen, a su derecha, y de S. Juan Evangelista, a su izquierda. Ambos en pie, con túnicas de abundantes pliegues. La Virgen inclina su cabeza, con toca, mirada baja y manos juntas al modo de oración. S. Juan, con melena de pelo ensortijado -lo que dramatiza su expresión-, descalzo, cruza sus manos sujetando un libro, en un gesto anacrónico muy significativo: aunque el libro es uno de sus posibles atributos tradicionales -se refiere a él como evangelista-, aquí también evidencia la importancia del libro -en momentos en los que se está introduciendo su versión impresa- como transmisor de la doctrina cristiana. Varela y Talavera son conscientes del detalle. Además, la reina Isabel tiene especial devoción por este apóstol y su evangelio -por lo cual habría adoptado otro de sus atributos, el águila, para la conformación de su escudo, aun siendo princesa-. Desconocemos el autor; si el grabado forma parte del bagaje heredado por Varela, pudo hacerse en un contexto distinto. Pero su elección para este lugar no es casual.

En la penúltima página aparece la empresa de Varela, detrás del colofón¹⁶. En cuanto a su estructura, se configura de una manera semejante a otras marcas de impresores contemporáneas o poco anteriores, en libros de ciudades europeas (especialmente en Venecia), o en los de impresores extranjeros instalados en España en esos años (Alcalá de Henares, Salamanca, Sevilla...)¹⁷. Todos ellos dibujan un rectángulo vertical en el que, ocupando sus dos terceras partes inferiores, se inscribe un círculo, cortado por una horizontal, apoyo de una cruz de doble travesaño que llega hasta la parte superior del rectángulo. Sus iniciales se colocan generalmente en la parte inferior del círculo¹⁸.

15 REAU, L., *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*. Tomo I, Vol. 2, Ediciones del Serbal, Barcelona, pp. 508-510.

16 Colofón: “*Finit rationale divinator[um] officiorum correctum et emendatum iussu reverendissimi ac clementissimi dñi primi Archip[re]sulis granateñ. et suis expensis impressum. p[er] iohanem varela salamantiñ. Anno salutifere incarnationis. millessimo quingentesimo q[ui]nto. xii. die mensis decembris*”.

17 Ver: VINDEL, F., *Escudos y marcas de impresores y librerías en España durante los siglos XV a XIX (1485-1850)*. Editorial Orbis, Barcelona, 1942; *Domus Sapientiae. Fondos bibliográficos de la Universidad de Granada de la época de Isabel La Católica*, Granada, Universidad de Granada, 2004.

18 Probablemente, entre las medidas del rectángulo y del círculo se establezcan las relaciones de la sección áurea que aportarían el simbolismo de la perfección.

Como vimos, Varela había trabajado en Sevilla con Polono, cuya marca de impresor, en sus producciones en torno a 1500, se configura con este esquema, semejante al que usará Varela. Por ejemplo, la vemos usada en *Ordenanzas reales de Castilla o Libro de las Leyes*, donde Polono trabaja con Ungut (Sevilla, 1498)¹⁹; o en *Ordenanças reales fechas por el rey y la reyna nuestros señores sobre los paños ...* (Sevilla, 1500) (Fig. 3). Aquí, un rectángulo en vertical ocupa la mitad de la página y se conforma con un fondo negro, sobre el que los trazos resaltan en blanco. Estos trazos son: doble línea fina enmarcándolo; en su interior, en el centro, una cruz de doble travesaño cuya línea vertical comienza en la parte superior y se apoya en una horizontal que señala el inicio de la tercera parte -en vertical- de ese rectángulo, siendo la altura de la cruz, las otras dos partes. Además, tal segmento horizontal es el diámetro de un círculo que se encuentra inscrito en otro más grande, cuyos límites laterales llegan a esos extremos del rectángulo y con su límite inferior, al final del mismo. El espacio entre ambos círculos se ocupa abajo por el nombre del impresor, POLONVS. Y la parte inferior del círculo pequeño se ocupa por una gran S referente a su nombre (Stanislao) o a la ciudad de Sevilla. Las dos esquinas inferiores entre el círculo grande y el rectángulo y los lados de la cruz, se decoran con hojas y flores.

Valera (Fig. 4) utiliza una estructura igual, aunque su xilografía utiliza entintados los salientes. Como Polono, hace un rectángulo vertical con una cruz de doble travesaño (quizás aludiendo al encargo arzobispal) en el eje central vertical; va desde la parte superior del rectángulo hasta la mitad del mismo, donde se apoya en una línea horizontal. En lo que sería su base y a ambos lados del palo vertical de la cruz, las letras I y S, alusivas al nombre del impresor que firma como Juan Varela o Juan de Salamanca. Tal línea horizontal se inserta en la parte superior de un círculo inscrito en otro más grande que ocupa la zona inferior del rectángulo. Entre dichos círculos hay una franja donde se ubica una inscripción²⁰: *DOMINUS MIHI ADIUTOR: NON TIMEBO QUID FACIAT MIHI HOMO* (*Salmo 117, 6*: “el Señor me ayuda, no temeré lo que me haga el hombre”). Nos interesa la comparación con Polono y señalar aquí la novedad que representa Varela; con este texto se evidencia un alejamiento de las marcas anteriores: no es su nombre sino el mote de una empresa, que podemos considerar su propio lema vital: Varela confiaría siempre en

19 Aquí se conforma como un rectángulo en vertical, todo entintado de rojo, en cuyo interior, un doble círculo ocupa la parte más baja. Su diámetro sirve de base a una cruz de doble travesaño que llega hasta el límite superior del rectángulo. En el interior del círculo, la parte superior está atravesada por otra horizontal. Y en la mitad inferior, la letra C. Las líneas que conforman todos estos trazos son blancos.

20 Textual: “*DÑS. MICHI. ADIVTOR: NON. TIMEBO. QVID. FACIAT. MICHI. Hº. / I.S.*”



Fig. 3: Empresa de Stanislaw Polono, *Ordenanças reales fechas por el rey y la Reyna nuestros señores sobre los paños...* (Sevilla, 1500).
Biblioteca Universitaria de Granada, Hospital Real: CJB099-4_0001.
URI: <http://hdl.handle.net/10481/16212>
<https://digibug.ugr.es/handle/10481/16212>



Fig. 4: Empresa de Juan Valera de Salamanca, *Rationale diuinorum officiorum*, Granada, 1504, Biblioteca Británica, digitalizado por Google Books
http://access.bl.uk/item/viewer/ark:/81055/vdc_100087544876.0x000001#

la protección divina. Destacamos que parte de esta cita aparece en monedas castellanas y aragonesas más antiguas, y en un real de plata de los Reyes Católicos, desde 1474, conocido seguramente por él; junto con “*Fernandus et Elisabet*”, en el reverso: *DOMINUS MICHI ADIUVTOR*²¹. Pensamos que la coincidencia fue intencionada. Varela, en el interior del círculo, desarrolla un curioso paisaje: una torre a modo de faro en lo alto de un saliente rocoso, a la que se accede por un sinuoso camino, en primer plano a la izquierda; detrás, el mar y un velero con una de las velas desplegada.

Según la colocación de los elementos, la cruz (y en su representación, el arzobispo) es la guía de Juan (Varela) de Salamanca, a cuyos pies aparecen las iniciales de su nombre. La línea horizontal en la que se apoyan cruz e iniciales, enciende en el extremo izquierdo la luz del faro que impedirá que la nave choque en la roca. En la vida o trayecto por el peligroso mar -en el que importa llegar a buen puerto-, Varela es esa nave y los libros por él impresos son la luz que enciende el faro, conductor de almas en el camino, con la verdadera fe.

Lo que señala la diferencia entre Polono -y el resto de las marcas de impresores referidas- y Varela, es el concepto que hay detrás de esta imagen. Si en Polono es una marca de impresor, sin más contenido que el de señalar la autoría orgullosa, en Varela esta apreciación se minimiza -apenas sus iniciales- y lo que plasma es una empresa, traductora de sí mismo más que su propio nombre. Quiero poner de relevancia la importancia de este uso por lo temprano del mismo. Varela enlaza con la moda de las empresas, que se está introduciendo entonces²², y refleja una complejidad mayor que la de la marca de autor ya que entraña un contenido moral: expone un lema vital, el suyo, que se cifra en la cita del salmo y en la imagen. Propósito vital que se traduce en la satisfacción moral de su producción libresca.

En la superficie del rectángulo que queda libre (esquinas inferiores y laterales de la cruz en la parte superior), se colocan ramas de granado con granadas en los lados superiores. Curiosamente, después de Varela y a lo largo de tres siglos, tal granada será el símbolo

usado por muchos grabadores para indicar su factura en esta ciudad. Es una xilografía pequeña que se coloca en una mitad de la página, detrás del colofón. Si desconocemos el autor material, el intelectual, sin duda, fue Varela.

Y finalmente, se coloca el escudo de los Reyes Católicos, posterior a la Toma de Granada. (Fig. 5) Este escudo se coloca “en portadas de obras de temática plural, como reconocimiento de los autores o de los impresores beneficiados por los monarcas”²³; aquí, junto al reconocimiento, la colocación es final y responde al interés de señalar su absoluta prevalencia de igual forma que, en las comitivas, el personaje más importante desfila el último; interés y uso del que no son ajenos los propios reyes.

El escudo se inscribe en un rectángulo vertical, enmarcado por una franja de roleos vegetales. En él, el águila de San Juan nimbada (ya señalamos su origen en el escudo de Isabel como princesa) introduce su cabeza en dicho marco, al que llegan también las puntas de sus alas; con las garras sujeta dicho escudo, coronado, contenedor de los emblemas de Castilla y Aragón y de la granada simbólica del nuevo reino, en su apéndice inferior. Abajo, el yugo a la izquierda y el haz de flechas a la derecha, este sujeto y el otro enrollado con entrelazos de una cuerda cortada en dos. El yugo y la cuerda cortada provienen de la divisa personal de Fernando y aluden al nudo gordiano con el que se relaciona el lema Tanto Monta (desatarlo o cortarlo). La divisa de Isabel es el haz de flechas, símbolo de la fuerza de la unión de muchos.

Y así finaliza el libro. La lectura de las imágenes nos habla de quien propicia el libro (Talavera), de su tema (la pasión de Cristo, fundamento del cristianismo y sus ritos) y de quienes posibilitan la extensión de esa religión: el impresor, con su trabajo y, sobre todo, los reyes con el suyo -si se puede llamar así-. Quiero insistir en la importancia trascendente de cada uno de los personajes señalados, al considerarse siempre instrumentos del Dios cristiano. Y no se nos puede olvidar el protagonismo del libro en esta misión, desde las manos de S. Juan, a la mente de Talavera y al taller de Varela.

Pero Varela, al tiempo del libro de Durando, hace las maderas con los caracteres árabigos para el gran encargo de Talavera: los textos que enseñarán árabe a los clérigos destinados a predicar el cristianismo en esa lengua, permitiéndoles la comunicación con los que

21 Vemos ya la inscripción en el real de plata de Pedro I el Cruel de Castilla (1350-1369) y en el alfonso de oro de Alfonso V de Aragón (1443-1458). Ver: <http://ceres.mcu.es/pages/Main> Consultado el 10/09/2021.

22 F. Checa señala como las marcas de los impresores comienzan a usarse en Alemania en el siglo XV y en España a finales de ese siglo por autores extranjeros; aquí, una de las primeras es la del impresor Diego Gumiel en el libro *Historia de Paris e Viana*, Barcelona, ca. 1494. Nos interesa porque esta tendría un contenido alegórico (con imagen y texto, Gumiel asemeja su producción a un pelícano que alimenta con su sangre a sus crías), en la línea del observado en la empresa de Varela. Ver CHECA CREMADES, F., *op. cit.*, p. 13.

23 MORENO TRUJILLO, M^a. A., *op. cit.*, p. 21.



Fig. 5: Escudo de los Reyes Católicos, *Rationale diuinorum officiorum*, Granada, 1504
Biblioteca Británica, digitalizado por Google Books
http://access.bl.uk/item/viewer/ark:/81055/vdc_100087544876.0x000001#

hay que convertir. Dentro del programa político está la extensión de la religión de los conquistadores; y dentro de la concepción religiosa en la que se apoya tal programa, dicha expansión es ineludible para el buen gobernante. Sobre todo si, como es el caso, la supuesta finalidad de la conquista habría sido tal expansión, motivo por el que tales gobernantes habrían tenido el apoyo divino. Y aquí se inscribe el proyecto de Talavera que imprimirá Varela: un libro de enseñanza de un idioma, el árabe, que tendrá a la vez un fin religioso y político. La integración de la población conquistada en la nueva estructura de poder, incluye el acatamiento político y el comportamiento social exigido; para ambos, la base justificadora y aglutinante es la religión. Por tanto, el conocimiento del idioma como mecanismo facilitador de la extensión de esa religión, forma parte de la estrategia política. Aprender la lengua era un primer paso en la enseñanza del cristianismo, objetivo de Talavera, ya que se planteaba dicha enseñanza con la explicación y el convencimiento, es decir, con el diálogo.

Para tal fin Talavera necesitará un gramático. Será otro jerónimo, Pedro de Alcalá, su confesor, por lo que podemos pensar que ambos compartían unos mismos objetivos: “Fray Pedro de Alcalá...a instancias de Fray Hernando... [y respondiendo] a la preocupación del Arzobispo granadino de atraerse a los moriscos predicándoles en su propia lengua... imprime un *Arte para ligeramente saber la lengua araviga*... arte que pronto vuelve a estampar «enmendada y añadida y segundamente imprimida»...”²⁴, junto con un vocabulario, el *Vocabulista*, de la misma lengua. Su mérito radica en haber hecho la primera gramática para enseñar árabe a castellanoparlantes; además, con letras latinas transcribe y enseña el sonido de las palabras árabes, creando también el primer diccionario de ambas lenguas con ese *Vocabulista*. La impresión es de Varela en 1505, quien asume la novedosa dificultad de la impresión de caracteres árabigos (Fig. 6) Además, Varela introduce imágenes, fruto de las decisiones de Talavera y de Alcalá. Al igual que en el libro anterior, el discurso elaborado reserva la expresión de los conceptos concretos, didácticos, a las palabras y la expresión de las referencias simbólicas y trascendentes a la imagen; con ella se plasma la simbiosis político-religiosa referida.

Observamos los dos textos²⁵. Los prólogos de *Vocabulista*²⁶ y de *Arte*²⁷ son distintos; son de Alcalá, dirigidos a Talavera. En *Arte*... se dice por qué se hace la obra: “Venido el tiempo del cumplimento o el cumplimento del tiempo, en el qual plugo a la soberana piedad

24 GALLEGO MORELL, A., *op. cit.*, p. 21.

25 Ver el comentario de estos dos textos por MONTOYA RAMIREZ, M^a I., en *Domus Sapientiae. Fondos*



Fig. 6: Caracteres arábigos, *Arte para ligeramente saber la lengua araviga*, Granada, 1505, s.p. Biblioteca Nacional de España, R_002158_001 <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000037465>

sacar a esta gente nuevamente convertida de las tinieblas y muchos errores en que aquel malvado... Mahoma... los avia tenido por tan luengo espacio de tiempo engañados...”, y para “servir si en algo pudiese a la soberana magestad... e por ayudar... a vuestra R. S. a llevar la grave y muy pesada carga que el soberano señor ...plugo poner, pense... aprender... de la lengua araviga... Plugo a la sabiduría soberana... que pusiesse esta lengua en el estilo y forma siguiente para que qualquiera que tenga... alguna noticia aun que sea muy poca de la lengua latina... pueda alcançar noticia della... decir que cosa es nombre, y que verbo... Y esto porque las mesmas difniciones ... que ay en una lengua... son en todas las otras... Suplico yo a vuestra Reverendissima Señoría, reciba este my muy pequeño aunque pienso que algo utile servicio, no assi como de ombre ofrecido, mas de dios nuestro señor a vuestra reverendissima señoría por don enbiado... Y porque mas ligeramente nuestro señor sea loado en sus obras... mande que esta breve arte o obrezilla en uno con el vocabulista que yo saque en la lengua araviga sean puestos en impression... En lo qual al señor hara muy crecido servicio...”²⁸. Este *Arte*... aúna la enseñanza gramatical con la religiosa al incluir un catecismo en romance y árabe.

En el *Vocabulista*... se dice: “Parecerá a algunos ser cosa superflua ... poner en el principio deste Vocabulista prologo o epistola dirigida a vuestra Reverendissima señoría pues ya en principio del arte del aravia que hize y dedique a vuestra señoría puse un prologo en el qual brevemente dixere la razón y causa que me había movido a tomar el cuydado deste estudio... Y aun porque como sean obras distintas el arte y el vocabulista, contecera que alguno o algunos tomaran una de ellas y dexaran otra: en el qual caso quedaría esta segunda que es el vocabulista sin principio o epístola... Por esto fue me utile y aun necesario hazer la presente epistola o introducción: y por ella ofrecer la presente obra a vuestra reverendissima señoría...” para que “la mande enpremir pues della se espera resultar tanta onrra y servicio a nuestro señor y tan crecido provecho a los próximos y non menos a los nuevos convertidos a nuestra sancta fe católica que a los viejos cristianos que tanta necesidad tienen de ser predicadores y maestros dellos. Ca assi como los aljamiados (o cristianos viejos) pueden por esta obra saber el aravia, viniendo del romance al aravia,

bibliográficos de la Universidad de Granada de la época de Isabel La Católica, Granada, Universidad de Granada, 2004, pp.102-109.

26 ALCALÁ, Fr. P. de, *Vocabulista aravigo en letra castellana*, Granada, Juan Varela de Salamanca, impresor, 1505.

27 ALCALÁ, Fr. P. de, *Arte para ligeramente saber la lengua araviga*, Granada, Juan Varela de Salamanca, impresor, 1505.

28 ALCALÁ, Fr. P. de, *Prólogo, Arte...*, op. cit., s.p.

assi los aravigos (o nuevos cristianos), sabiendo leer la letra castellana, tomando primero el aravia... pueden venir en conocimiento del aljama”. Faltan nombres -dice Alcalá- pero será suficiente ya que “mi intencion fue hazer vocabulista de la habla común y usada de la gente deste Reyno de granada ... Yo R. S. determinandome de tomar el trabajo presente con la ayuda principalmente de nuestro señor y con la instruccion de los onrrados y sabios alfaquis que vuestra R. S. me dio para antender en esta obra enseñados en las lenguas assi araviga como ladina, acorde escoger una de las copilaciones que ay de vocablos para la trasladar en aravigo, y entre otras pareciome acomodada a nuestro castellano, aquella que hizo el honrrado y prudente varón maestro antonio de lebrixa²⁹, a la qual yo añadi algunos nombres y verbos y otras partes de la oración...”³⁰.

La afirmación del *Arte*: “Venido el tiempo del complimiento... en el qual plugo a la soberana piedad sacar a esta gente nuevamente convertida de las tinieblas...”, sitúa estos textos en el centro del proyecto político señalado, dispuesto y conducido por el propio Dios, a través de las manos materiales de los personajes que se darán a conocer en las imágenes. Tal concepto, presente en las mentes de Talavera, Alcalá, Reyes Católicos y contemporáneos, habría tenido ya otras vías de formulación como el *Oficio de la Toma*, compuesto en 1492-3 por Talavera y que después mencionaremos.

Alcalá hace las dos obras al tiempo y quiere que se impriman unidas para potenciar su utilidad -aunque ve que el *Vocabulista* pudiera publicarse independiente, cosa que sucedió-. Así, con el acatamiento del promotor, Alcalá y Varela planifican un único libro en el que primero iría el *Arte* y luego el *Vocabulista*. Ambos van precedidos de dos grabados que los inician de forma independiente, con sus respectivos títulos y prólogos. Entre uno y otro, un grabado con el rey David. Al final del *Vocabulista* va el colofón alusivo a los dos bloques. Y junto a ese colofón, la empresa del impresor y el escudo de los Reyes Católicos. Algo más tarde, a lo largo de 1505, se publica la ampliación de *Arte*... (con el nombre en la portada de *Arte para ligeramente saber la lengua araviga emendada y añadida y segunda mente imprimida*) (Fig. 7), reflejo de su éxito; si va con *Vocabulista* no variará la inclusión de las imágenes; si se imprime solo, tendrá las mismas imágenes del comienzo pero carecerá de colofón y de los dos grabados finales. En el *Vocabulista* independiente se mantendrán sus imágenes del comienzo y las del final.

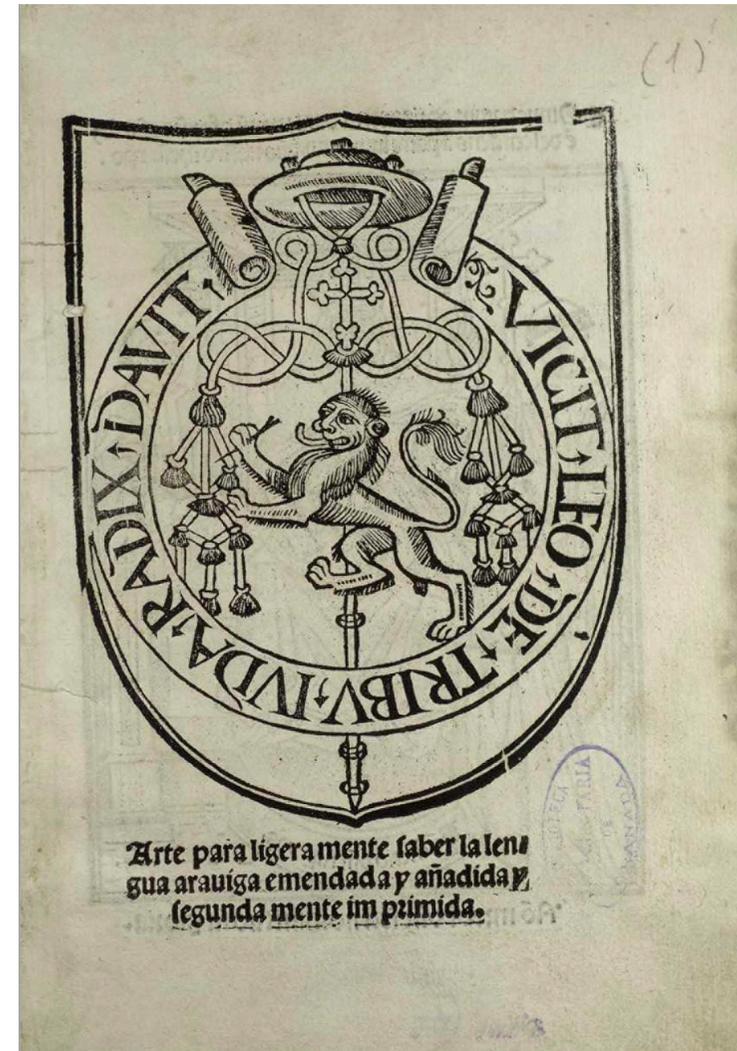


Fig. 7: *Arte para ligeramente saber la lengua araviga emendada y añadida y segunda mente imprimida*, Granada, ca.1505.

Biblioteca Universitaria de Granada, Hospital Real: CJB046-1_0001

URI: <http://hdl.handle.net/10481/16398>

<https://digibug.ugr.es/handle/10481/16398>

29 En 1492 Nebrija publica en Salamanca la *Gramática castellana* y el *Vocabulario latino-español*, al que se refiere Alcalá.

30 ALCALÁ, Fr. P. de, Prólogo, *Vocabulista ...*, *op. cit.*, s.p.

El colofón dice: se terminó “esta obra [el Arte...] y vocabulista de romance en aravigo... en el año del señor de mil i quinientos y un años” y “fue impressa y acabada por Juan Varela de Salamanca impresor en la dicha ciudad de Granada. A cinco días del mes de hebrero de mil i quinientos cinco años”³¹. Es decir: en 1501, Alcalá finaliza los dos, a los nueve años de la toma de la ciudad y del nombramiento arzobispal de Talavera³². Su impresión fue cuatro años después. La dilación se pudo deber a la búsqueda de un impresor que hiciera los moldes con los caracteres arábigos (Varela llega a Granada en 1504); a la realización de los grabados; y a aspectos políticos como la pérdida de predominio del propio Talavera frente a Cisneros, de planteamientos impositivos, intolerantes y con prisa por avanzar en el proyecto político-religioso de la nueva sociedad -con resultados tan nefastos como la revuelta del Albaicín en 1499, por su sistema de conversiones forzosas-. La muerte de la reina Isabel (26 de noviembre de 1504), defensora del convencimiento por la palabra, de Talavera, pudo ser otra causa. Y es en el mismo 1505 cuando las tensiones entre los dos religiosos llevan a las acusaciones de Diego Rodríguez Lucero, Inquisidor de Córdoba, contra Talavera y sus familiares -algunos detenidos y torturados-, debiendo mediar el papa Julio II en 1506 para juzgarlos sin culpa y liberarlos en 1507; Talavera muere al poco.

Pero los textos guardarían una planificación originaria no modificada. Los dos textos, *Arte* -en su primera y segunda impresión- y *Vocabulista*, se inician con la xilografía que representa el escudo de Talavera -igual a la vista en el libro de Durando-, evidenciando su relevancia. El título respectivo se coloca en los renglones inferiores. En ese escudo, las connotaciones referidas a la victoria cristiana sobre los musulmanes centran el protagonismo del arzobispo: tal victoria culmina con la predicación y extensión del cristianismo, a cuyo objetivo y a su instancia se publican estos textos.

Afirmada la importancia del promotor, después y sin dejar de marcar tal protagonismo, se introduce la del autor de los textos, Alcalá, con otra xilografía (Fig. 8) que, como la anterior, ocupa toda la página. Es idéntica en los dos textos; reproduce la escena en que Talavera,



Fig. 8: Pedro de Alcalá entrega su libro a Hernando de Talavera, *Arte para ligeramente saber la lengua araviga*, Granada, 1505, s.p. Biblioteca Nacional de España, R_002158_001 <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000037465>

31 Colofón: “Fue interpretada esta obra y vocabulista de romance en aravigo en la grande y muy nombrada cibdad de granada, por fray Pedro de alcala, muy indigno fraile de la orden del glorioso dotor san Jeronimo, contino familiar y confessor del R. señor don fray Fernando de talavera primero archobispo dela dicha cibdad, y muy digno religioso dela mesma orden. En el año del señor de mil i quinientos y un años. Fue impressa i acabada por Juan varela de salamanca impresor en la dicha cibdad de granada. A cinco dias del mes de hebrero de mil i quinientos i cinco años. A Deo gracias”.

32 Aunque por la cercanía que tiene con los reyes, estos le consideran arzobispo desde el primer momento de la Granada cristiana, el nombramiento oficial se produjo en 1493.

sentado en su cátedra con dosel, revestido con tiara, capa pluvial y guantes, recoge con su mano izquierda el libro que le ofrece Alcalá, arrodillado y de perfil, a la izquierda de la imagen y derecha del arzobispo. Con postura humilde, levanta la cabeza para mirarle y le da el libro con las dos manos, en señal de respeto, mientras el arzobispo levanta su derecha con el pulgar, índice y corazón extendidos, bendiciéndole, según la inscripción del escalón de su cátedra: *BŃDICTIO DŃI SUP VOS* (Bendición del Señor sobre ti).

Pero, sobre todo, esa mano levantada y señalando al cielo, enlaza con la inscripción superior del grabado: *OMNE DATUM OPTIMUM, ET OMNE DONUM PERFECTŪ DE SUR-/ SUM EST DESCENDENS A PATRE LUMINUM/ DŃO NOSTRO JESU XPO* (“Toda dádiva buena y todo don perfecto viene del Padre de las luces, Señor Nuestro Jesucristo”, *Epístola de Santiago*, 1, 17). Recordemos que Alcalá, en su prólogo al Arte, dice al arzobispo: “reciba este my muy pequeño aunque pienso que algo utile servicio, no assi como de ombre ofrecido, mas de dios nuestro señor a vuestra reverendissima señoría por don enbiado...”. Así, Alcalá se considera instrumento de un plan divino, de una misión salvífica en la que sus libros son aportaciones posibilitadas por Dios; son dones divinos, provenientes del “Padre de las Luces” que iluminarían mentes y almas para descubrir la verdadera fe. Talavera, quien habría insistido en su factura, sería también instrumento en dicho plan. La imagen evidencia la necesaria participación de los dos ya que Dios actúa a través de ellos; con la imagen reciben el reconocimiento de sus contemporáneos y el de la posteridad.

Su consideración como instrumentos se acentúa en la frase inferior: *NŌ MICHI DŃE. SED NOÍ TUO SIT GLORIA* (“No para mí, Señor, sino que sea la gloria para tu nombre”, *Psalmo* 115, 1). Es un lema adoptado por los Templarios en el siglo XII que enlaza con el carácter de cruzada dado desde el Vaticano a la conquista de Granada; en ese sentido lo había usado Talavera en 1492-3, en el texto que compuso para el Oficio³³ dedicado a tal toma, al que nos referiremos. Remite a la lucha y a la posterior victoria cristiana, siempre en nombre de, y por la exaltación de su Dios.

Contemplan la escena de pie y a los lados, dos sacerdotes de tres cuartos que sostienen la cruz y el báculo del arzobispo, y se apoyan -en evocación metafórica- en el lateral de la cátedra. Esta, de madera, grande, con el asiento sobre un amplio escalón redondeado al frente, tiene decoraciones de estilo gótico. Se completa con un dosel que aporta condición de sacralidad a lo que cobija, en este caso, al arzobispo. El conjunto de su estructura traduce una elevación física en fray Hernando que es también jerárquica con respecto a Fray Pedro, arrodillado en el suelo. Solo Talavera está de frente y probablemente se intentó su retrato, así como el de Alcalá. Gómez Moreno indica que, en su diseño “el plegado de las ropas se muestra anguloso como lo flamenco, y las sombras [son] indicadas por rayas horizontales, según costumbre”³⁴. El anónimo grabador pudo verse influenciado por otras imágenes del taller de Varela, no solo en cuanto a las características flamencas de su estilo; indudablemente, sirvieron de referencia anteriores xilografías del taller de sus maestros Ungut y Polono³⁵, donde el autor ofrece arrodillado su texto al rey o a la reina -muestra, por otra parte, de la importancia señalada³⁶ que los Reyes Católicos dieron a la impresión del libro para divulgar, con su imagen o escudo, los fundamentos ideológicos de su gobierno-, cuyo lugar y connotaciones asume aquí Talavera³⁷.

Junto al protagonismo de Talavera y Alcalá, el del libro. En el grabado, se sitúa en el centro y se establece un eje visual entre las manos de los dos frailes y la frase superior que lo identifica como don del cielo, proveniente del “Padre de las luces”. El conjunto redonda en la relevancia que se le dio a la imagen desde los comienzos, en la impresión de estos textos: no solo la letra sino esta imagen justifica la impresión y denota la importancia del libro en vinculación con lo divino, y la de quienes lo posibilitaron. Los autores intelectuales de este grabado pudieron ser el arzobispo y/o Alcalá -de cuyo prólogo traduce la esencia este grabado-.

Entre un texto y otro, se coloca el grabado del rey David³⁸. La escena nos lo presenta en un campo, sentado, con un leve giro hacia la derecha, donde una correa sujeta a un tronco su arpa. Por la postura de sus manos, parece que vaya a tocarla. Sus ricas vestiduras y

33 “Pero conocieron los excelentes príncipes que la mano de Dios y no la suya hizo estas cosas. Y por tanto... decían: No a nosotros, Señor, no a nosotros sino a tu nombre da la gloria”, *Sermón en la festividad de la entrega de la famosísima ciudad de Granada, Segundo nocturno; Lectura sexta*. (Traducción de CAMPA, H. de la, en: TALAVERA, Fr. H. de, *Oficio de la Toma de Granada*. Granada, Diputación de Granada, 2003, p. 97).

34 GÓMEZ MORENO, M., “El arte de grabar en Granada”, *Revista archivos, bibliotecas y museos*, Madrid, 1900, pp. 463-483; aquí: p. 464.

35 Por ejemplo, en los libros: Juan de Mena, *Las trescientas*, Sevilla, 1496, de ambos impresores, Ungut y Polono, donde se representa al autor arrodillado a la derecha del rey Fernando, sentado en un trono, al que le presenta su libro; y Hernando del Pulgar, *Claros varones de España*, Sevilla, 1500, impreso por Polono, donde se muestra en la misma posición al autor con la reina Isabel, sentada en un trono con dosel y rodeada por dos personajes de pie a cada lado.

36 Ver CHECA CREMADES, F., *op. cit.*, p. 14.

37 La referencia sacralizante de pinturas tales como la *Virgen dels Consellers*, de Dalmau (1445) es evidente.

joyas (collar, pulsera en el antebrazo, corona, prendedores de ropa) lo identifican como rey; lleva barba, melena, y aparenta mediana edad. Sobre el arpa, volando, un ángel-niño le contempla sujetando en su mano derecha una gran espada y en su izquierda arco y flechas. Las alusiones bélicas en este rey son evidentes, igual que sus composiciones poéticas y musicales. Las vestiduras de ambos personajes son amplias y dobladas; el sombreado, con rayas. Al fondo, una montaña a cuyos pies se extiende un pueblo con una torre almenada; del pueblo asciende un empinado camino hacia una edificación sobre una primera colina, quizás una iglesia por su torre apuntada, jugando con el anacronismo para actualizar la figura. Sobre la cabeza del rey, una filacteria con su nombre, David, lo identifica. Esta escena se desarrolla en un rectángulo vertical. Va enmarcado por cuatro cenefas³⁹ distintas entre ellas y también entre los dos grabados que conocemos -en la primera y en la segunda impresión del *Arte*-, pero todas son de estética plateresca -grutescos de evocaciones vegetales y animales-, fantásticas y mero ornamento. Excepto en el de la primera impresión, donde en el centro de la cenefa superior y parte más alta del grabado, aparece una calavera como *vanitas* o recuerdo de la vida como tránsito, para cuyo buen fin es imprescindible la buena doctrina (que procuraría este texto) (Fig. 9). En la segunda impresión del *Arte*, aquí aparece un bucráneo con festones de follaje y pequeñas futas. Sobre esta estampa, M. Gómez Moreno dice que “parece flamenca” y que “son venecianas su orla y las grandes letras capitales” que Varela usa en el *Arte*⁴⁰. Como vimos, Varela habría utilizado en su imprenta granadina los tipos de sus compañeros alemanes de Sevilla. Desde luego, vemos una mano distinta en la factura de esta estampa que podría formar parte del bagaje existente en el taller de Varela; en ese caso, sería la única no hecha exprefeso para este texto.

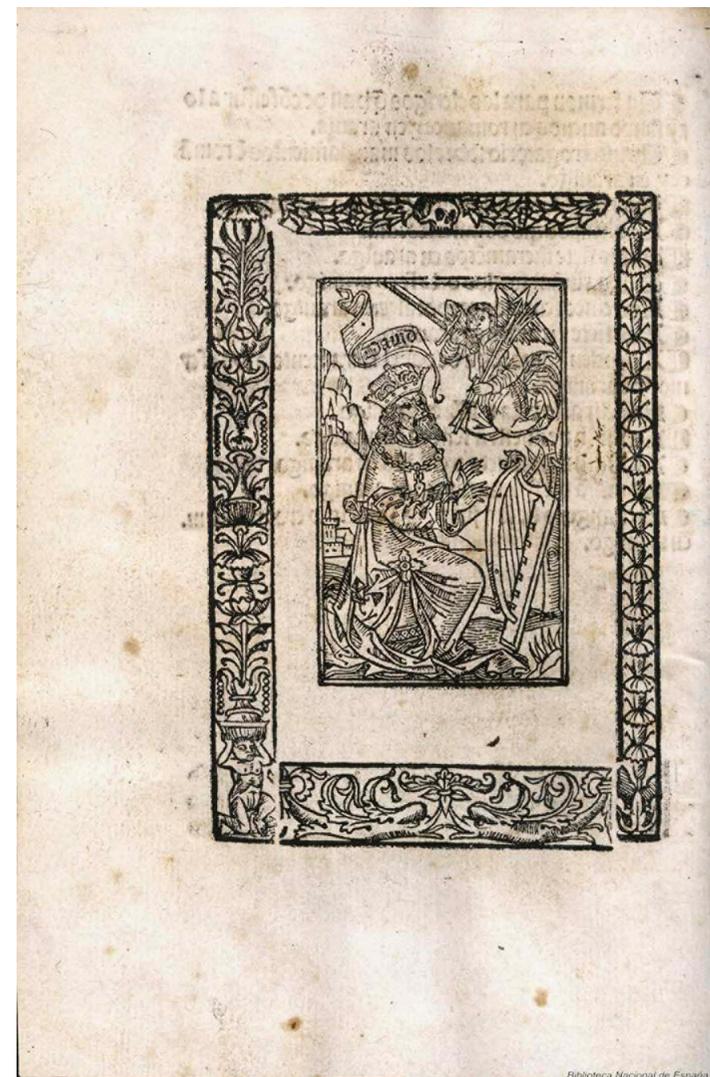


Fig. 9: Rey David, *Arte para ligeramente saber la lengua araviga*, Granada, Primera impresión, 1505, s.p.

Biblioteca Nacional de España,

R_002158_001 <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000037465>

38 Aunque se pueda asociar al *Arte* por aparecer al final de este en la impresión conjunta con el *Vocabulista* y en el mismo sitio cuando este *Arte*, en su segunda impresión, se publique solo, siendo inexistente en la publicación particular del *Vocabulista*, responde a la planificación total de la obra.

39 Observamos las cenefas de los dos grabados de David. En el de la primera impresión (*Arte* y *Vocabulista* unidos): la superior, más estrecha, con dos festones vegetales que flanquean una calavera sin mandíbula, en la parte central; en la del lateral izquierdo, más ancha, una sucesión de formas vegetales imaginativas y distintas que apoya en una batea un personaje desnudo, arrodillado, con sus brazos y cabeza; en el lado derecho, la franja más estrecha contiene una sucesión de idénticas flores. La cenefa inferior, la más ancha, con delfines enfrentados cuyos cuerpos terminan en roleos y ornamentos vegetales, es igual en este y en el grabado del *Arte* en la segunda impresión. Aquí, los dos laterales son ornamentos vegetales fantásticos y superpuestos. En el superior, dos festones vegetales flanquean un bucráneo.

40 GÓMEZ MORENO, M.: *op. cit.*, p. 464.

Sin embargo, no creemos que la elección para incluirla en el conjunto iconográfico que nos ocupa, sea solo casual. Al aludir como vencedor al León de la tribu de Judá, símbolo de Cristo, descendiente de David (en el escudo de Talavera, primer grabado), y al citar el *Psalmo 115, 1*, (“No para mí, Señor, sino que sea la gloria para tu nombre” -segundo grabado, entrega del libro por su autor-), se pone el acento en la victoria sobre los enemigos de Dios y se evoca al rey que luchó contra ellos: David, quien además le alaba en sus *Psalmos* y en la música de su arpa. Rey guerrero y músico: recordemos que si en 1492 se efectúa la toma de Granada -fruto de una guerra a la defensa del mismo Dios-, ya en 1494 se canta el llamado Oficio de la Toma (“*In festo deditiois nominatissime urbis Granate*”), compuesto por Talavera⁴¹, celebrando “a lo divino” tal conquista. Jerónimo Münzer, dos años después de la misma, llega a Granada y habla de Talavera; dice: “¡Oh! No me es posible dar una idea del célebre y elegante oficio que compuso con motivo de la conquista de Granada por la misericordia de Dios y la victoria del rey”⁴². Dicho Oficio se integra -con más peso en Granada- en el conjunto de las numerosas celebraciones religiosas, hechas en ciudades españolas y europeas⁴³ por la Toma, apadrinada incluso económicamente por el Vaticano⁴⁴, calificándola de cruzada. Recordemos, para percibir su importancia, que en 1453 había caído Constantinopla a manos turcas y el Islam avanzaba en los Balcanes y en Oriente.

Además, era costumbre de los reyes agradecer a Dios las victorias. Los Reyes Católicos no son excepción y utilizan el refrendo religioso como forma de legitimar su poder y conquistas⁴⁵: “la eficacia del uso propagandístico del componente litúrgico estriba en que

«todo intento de contestación al poder que recibía este respaldo litúrgico tenía inevitables implicaciones sacrílegas»⁴⁶. Consciente o no de tal estrategia, la complicidad de Talavera, en comunión con esos planteamientos mesiánicos para la monarquía, es evidente; de ahí la mencionada elaboración de una pieza de relevancia en el ritual religioso⁴⁷. En él, la música⁴⁸-que, conscientemente, sacraliza el acto al ser la usada en las celebraciones del día de Navidad⁴⁹- y la letra -que parte del presente para equiparlo con referencias veterotestamentarias⁵⁰- conducen a la identificación de tal conquista con otras propias de un pueblo elegido por Dios, el israelita, sobre sus enemigos y en su defensa como verdadero Dios, y hace a los presentes protagonistas de una hazaña salvífica, en el plan divino de la historia, según el concepto agustiniano. Y me detengo en estos aspectos porque están subyacentes en el proyecto bibliográfico de Talavera, que estudiamos. Este tipo de convencimientos que se manifiestan ya en el Oficio inmediato a la toma, son el horizonte ideológico bajo el cual se va a proyectar toda su actuación, configurando también la mente de sus contemporáneos.

Estas referencias tienen una inteligente e inteligible y enaltecida plasmación simbólica en la figura de David, la cual insiste en el paralelismo de este rey del Primer Pueblo elegido por Dios con la función mesiánica de los reyes del contemporáneo Pueblo elegido, el español, a cuyas manos Dios favorece completar la cristianización en la península y además confía todo un Nuevo Mundo para extenderla. Construcción ideológica de la historiografía de la época, en la que Varela también reclama su lugar. Por ello, en la penúltima hoja de estos textos y detrás del colofón, busca su espacio y coloca su empresa -descrita para el libro de Durando-, firma de la obra culminada y con una significación semejante a la de dicho libro de 1504. Pero si en este Varela se mostraba consciente de su papel como divulgador de la

41 Ya está hecho en 1493; además, Talavera había compuesto un oficio por la victoria de Alfonso XI sobre los Benimerines. CASTILLO FERREIRA, M., “Otro oficio para la conmemoración de la Toma de Granada: *Exaltationis Fidei*”, *Revista Musicológica*, vol. XXXVII, n.º.2, 214, pp. 19-51; aquí: 22.

42 MÜNZER, J., *Viaje por España y Portugal (1494-1495)*, Madrid, Polifemo, 2002, pp. 133-135.

43 MARTÍNEZ MEDINA, F. J., *op. cit.*, pp. 11-13.

44 CASTILLO FERREIRA, M., *op. cit.*, p. 21.

45 “Especial solemnidad revistieron las tomas de posesión de las plazas conquistadas, donde se alzaban los tres pendones (cruzada, Santiago y pendón real), mientras el clero entonaba el himno *Te Deum*... el rey procesionaba con sus tropas «con gran pompa, entonando cánticos sagrados» como sucedió en Málaga (1487) o en Almería (1489) ... En casos especiales, como la caída de Granada (1492), Hernando de Talavera llegó a componer un oficio litúrgico que celebrara la victoria en el marco de la *historia salutis*, aplicando a Fernando el modelo del rey salvador que como un nuevo Josué (*alter Iosue*) rescata la tierra prometida del reino granadino, o como un nuevo Ciro (*aliter Ciri*) que libera al pueblo como el rey persa con los judíos esclavizados en Babilonia”. FERNÁNDEZ DE CÓRDOVA MIRALLES, A., “El «otro príncipe»: piedad y carisma de Fernando el Católico en su entorno cortesano”. *Anuario de Historia de la Iglesia*, Vol. 26, 2017, pp. 15-70, aquí: 24

46 Cita de Nieto Soria hecha por CASTILLO FERREIRA, M., *op. cit.*, p. 21.

47 MARTÍNEZ MEDINA, F. J., *op. cit.*, p. 14.

48 Hay que señalar el apoyo de Isabel a estos oficios religiosos musicales, consciente de su poder de convicción. MARTÍNEZ MEDINA, F. J., *op. cit.*, p. 15. Talavera utiliza el canto llano medieval, ya anacrónico, pero más inteligible en su texto -lo que le interesa- que la polifonía.

49 RAMOS LÓPEZ, P., “Historia política en Música. La Toma de Granada y Talavera”, en: TALAVERA, Fr. H. de, *Oficio de la Toma de Granada*, Granada, Diputación de Granada, 2003, pp. 43-64; aquí: p. 57.

50 Si en dicho oficio Talavera compara a Fernando con Josué y Ciro, caudillos posibilitadores de la entrada de los israelitas en la Tierra Prometida o Jerusalén, definiendo a Granada como una “vuelta” a la Nueva Jerusalén, Isabel es comparada a Débora y Judith, que ayudan a sus esposos con sabiduría y buen hacer para llevar a cabo los planes victoriosos de Dios para su pueblo. Ver: TALAVERA, Fr. H. de, *Oficio de la Toma de Granada*, (Textos de Fco. Javier Martínez Medina, Pilar Ramos López, Elisa Varela Rodríguez y Hermenegildo de la Campa). Granada, Diputación de Granada, 2003.

doctrina cristiana, ahora, su colaboración es mucho más notable, incluyendo el mérito de la impresión en caracteres árabes. Por eso, detrás de la línea horizontal que apoya la cruz y sus iniciales y que enciende la luz del faro para que la nave-vida no encalle y llegue a buen puerto, estarían los textos por él impresos, ahora especialmente iluminadores ya que, de forma explícita, son “dones divinos” que provienen del “Padre de las Luces”, según la cita del segundo grabado, referida específicamente al libro que Varela acaba de componer. Con estas reflexiones el impresor, también instrumento divino, se inserta en el discurso desarrollado por las otras imágenes de la obra⁵¹.

Al final de los dos textos impresos juntos y en el *Vocabulista*, si se imprime solo (al igual que sucede con el colofón y la empresa de Varela), se coloca el escudo de los Reyes Católicos (Fig. 10), posterior a la Toma de Granada. Esta xilografía anónima es distinta a la usada en el libro de Durando: no varía en los elementos o disposición, pero sí en el dibujo. El escudo se inscribe en un rectángulo vertical, enmarcado por una “orla de follaje gótico”⁵² (hojas que circundan los palos centrales, de las que nacen). El resto de la descripción la conocemos.

Insistimos en la disposición: además de aludir quizás a un beneficio regio en la impresión, la colocación final del escudo de los reyes traduce, incluso de forma más señalada que en el libro de Durando, su absoluta prevalencia. La simbiosis política y religiosa de este libro se revela así: el escudo de los reyes es la conclusión de un camino, cuyas pautas se marcan a lo largo de las páginas, con un orden en la presentación de la iconografía y en el tiempo. Primero el escudo del arzobispo promotor; luego el momento en que el autor hace entrega del encargo y el protagonismo dado al propio libro; luego el texto -más exactamente: los dos textos-; luego, el referente modélico veterotestamentario: David; detrás, la empresa del



51 Creemos que, en sus anteriores impresiones, no había usado ninguna empresa; la que ahora vemos se elabora para estos libros, incluyendo la granada en su iconografía. Solo unos meses después la vemos en la última hoja del libro *Las CCC del famosísimo poeta Juan de Mena con glosa*. Imprenta de Juan Varela de Salamanca, Granada, 1505. Sabemos que es posterior ya que en el colofón de los anteriores libros habla del mes de febrero y este de Juan de Mena lo finaliza, según su correspondiente colofón, el 7 de noviembre. Imprimió también por orden de Talavera y quizás su última obra granadina, el *Antiphonarius liber dominicalis simul cum propriis quorundam sanctorum officii secundum consuetudinem Sancte Romane Ecclesie*, en 1508, donde incluyó tal empresa. Al irse de Granada ya no la utilizó: «Los ramos de granada denotan claramente que este fue el escudo del taller granadino de Varela, pues cuando se trasladó a Toledo, primero, y a Sevilla, después, no vuelve ya a emplear esta marca». GALLEGO MORELL: *Cinco impresores granadinos...*, p. 22.

52 GÓMEZ MORENO, M.: *op. cit.*, p. 464.

Fig. 10: Escudo de los Reyes Católicos, Arte para ligeramente saber la lengua araviga, Granada, 1505, s.p.

Biblioteca Nacional de España,
R_002158_001 <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000037465>

necesario impresor -con fecha y lugar de impresión-, para culminar con el escudo de esos reyes, motores, causas omnipresentes y metafórico destino. Su inclusión al final señala el término de una obra para facilitar y culminar un proceso socio-político, diseñado según la perspectiva ideológica de la corona en esos momentos y al que responde la voluntad integradora de Talavera.

Casi todos estos grabados son los primeros que se hacen para conformar libros en la imprenta de la Granada cristiana. Evidencian que, junto al texto, la imagen, se consideró importante desde el comienzo, para la transmisión de mensajes. La población era en su mayoría analfabeta. Los textos observados iban en especial dirigidos a clérigos; las imágenes, susceptibles de utilizarse como referentes, atraían y fijaban en la memoria los conceptos. Fundamentaron la estrategia de implantación de una nueva praxis socio-cultural.

BIBLIOGRAFÍA

ALCALÁ, Fr. P. de: *Vocablista aravigo en letra castellana*, Granada, Juan Varela de Salamanca, impresor, 1505.

ALCALÁ, Fr. P. de: *Arte para ligeramente saber la lengua araviga*, Granada, Juan Varela de Salamanca, impresor, 1505.

BERMÚDEZ DE PEDRAZA, F.: *Historia Eclesiástica. Principios y progresos de la ciudad y religión católica de Granada, Corona de su poderoso Reyno y excelencias de su corona*, por..., Granada, por Andrés de Santiago, 1638.

CASTILLO FERREIRA, M.: «Otro oficio para la conmemoración de la Toma de Granada: *Exaltationis Fidei*», en *Revista Musicológica*, vol. XXXVII, n.º 2, 2014, pp. 19–51.

CHECA CREMADES, F.: «La imagen impresa en el Renacimiento y el Manierismo», en *El grabado en España (siglos XV al XVIII), Summa Artis. Historia General del Arte*, vol. XXXI, Madrid, Espasa Calpe, 1987, pp. 12 y ss.

DEYERMOND, A.: «Las obras perdidas de Fray Hernando de Talavera», *Bulletin Hispanique*, v. 101, n. 2, 1999, pp. 365–374.

FERNÁNDEZ DE CÓRDOVA MIRALLES, A.: «El “otro príncipe”: piedad y carisma de Fernando el Católico en su entorno cortesano». *Anuario de Historia de la Iglesia*, Vol. 26, 2017, pp. 15–70.

GALLEGO MORELL, A.: *Cinco impresores granadinos de los siglos XVI y XVII*, Granada, Universidad de Granada, Departamento de Literatura, 1970.

GÓMEZ MORENO, M.: «El arte de grabar en Granada», *Revista archivos, bibliotecas y museos*, Madrid, 1900. pp. 463–483.

IANNUZZI, I.: «Educar a los cristianos: Fray Hernando de Talavera y su labor catequética dentro de la estructura familiar para homogeneizar la sociedad de los Reyes Católicos», *Nuevo mundo, mundos nuevos. Coloquios*, <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.19122> Consultado el 10/09/2021.

LAFUENTE GARCÍA, P.: *Juan Varela de Salamanca. Biografía*, <https://dbe.rah.es/biografias/49386/juan-varela-de-salamanca> Consultado el 21/12/20.

MALLÉN, D.: “*An imposing folio*”, F. L. Norton, <http://diegomallen.blogspot.com/2011/12/imposing-folio-f-j-norton.html> Consultado el 27/07/2021.

MARTÍN ABAD, J. y VÍLCHEZ DÍAZ, A.: *La imprenta en Granada*, Granada, Universidad de Granada, Junta de Andalucía, 1997.

MARTÍNEZ MEDINA, F. J.: «Las teorías religiosas del poder político en la España de los Reyes Católicos», en Fray Hernando de Talavera, *Oficio de la Toma de Granada*, Granada, Diputación de Granada, 2003, pp. 11–42.

MONTOYA MARTÍNEZ, J.: «Hernando de Talavera apologista, catequista y hagiógrafo», *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino*, 19, 2007, pp. 47–65.

MONTOYA RAMÍREZ, M^a I.: «Vocabulista aravigo en letra castellana», *Domus Sapientiae. Fondos bibliográficos de la Universidad de Granada de la época de Isabel La Católica*, Granada, Universidad de Granada, 2004, pp. 102-103.

MORENO GARRIDO, A.: «Algunas consideraciones en torno a la hagiografía en el grabado granadino del siglo XVII: dos xilografías de San Juan de Dios», en MARÍN, N., GALLEGO MORELL, A., SORIA ORTEGA, A. (Coords.), *Estudios sobre la literatura y arte: dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, Vol. 2, Granada, Universidad, 1979, pp. 473–478.

MORENO TRUJILLO, M^a A.: «La exposición bibliográfica», en *Domus Sapientiae. Fondos bibliográficos de la Universidad de Granada de la época de Isabel La Católica*, Granada, Universidad de Granada, 2004, pp. 11–45.

MÜNZER, J.: *Viaje por España y Portugal (1494–1495)*, Madrid, Polifemo, 2002.

RAMOS LÓPEZ, P.: «Historia política en Música. La Toma de Granada y Talavera», en Fray Hernando de Talavera, *Oficio de la Toma de Granada*, Granada, Diputación de Granada, 2003, pp. 43–64.

REAU, L.: *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*. Tomo I, Vol. 2, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2006.

TALAVERA, Fr. H. de: *Oficio de la Toma de Granada*, Textos de Francisco Javier Martínez Medina, Pilar Ramos López, Elisa Varela Rodríguez y Hermenegildo de la Campa, Granada, Diputación de Granada, 2003.

VINDEL, F.: *Escudos y marcas de impresores y libreros en España durante los siglos XV a XIX (1485-1850)*, Barcelona, Editorial Orbis, 1942.

LA INTERVENCIÓN DE LOS AREIZÁBAL EN LA IGLESIA DE SAN MIGUEL DE ALFARO (LA RIOJA) EN EL SIGLO XVI

THE INTERVENTION OF THE AREIZÁBAL IN THE CHURCH OF SAN MIGUEL DE ALFARO (LA RIOJA) IN THE 16TH CENTURY

L'INTERVENTO DEGLI AREIZÁBAL NELLA CHIESA DI SAN MIGUEL DE ALFARO (LA RIOJA) NEL XVI SECOLO

ELOY BERMEJO MALUMBRES

Instituto de Estudios Riojanos (IER)

C/Portales, 2
26001 Logroño (La Rioja)

eloy.bermejo@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-2614-6641>

RESUMEN

La exhumación de un documento conservado en el Archivo de la Real Chancillería de Valladolid ha arrojado nuevos datos sobre la historia constructiva de la iglesia de San Miguel de Alfaro. En este encontramos la presencia de algunos miembros de los Areizábal, una saga de maestros involucrados en la renovación del templo, cuyos resultados no cumplieron con lo esperado. El largo enfrentamiento judicial, sumado a las dificultades económicas y constructivas provocó una ralentización en el levantamiento del centro religioso.

PALABRAS CLAVE

arquitectura; Alfaro; Areizábal; historia constructiva; San Miguel; La Rioja.

ABSTRACT

The exhumation of a document preserved in the Archive of the Royal Chancery of Valladolid has revealed new data about the construction history of the church of San Miguel de Alfaro. In it, we find the presence of some members of the Areizábal, a saga of master builders, involved in the renovation of the temple, whose results did not come up to expectations. The lengthy judicial confrontation, in addition to the economic and constructive difficulties, caused a slowdown in the erection of the religious center.

KEYWORDS

architecture; Alfaro; Areizábal; constructive history; San Miguel; La Rioja.

SOMMARIO

L'esumazione di un documento conservato presso l'Archivio della Cancelleria Reale di Valladolid ha fornito nuovi dati sulla storia costruttiva della chiesa di San Miguel de Alfaro. In esso troviamo la presenza degli Areizábal, una saga di maestri, coinvolti nella ristrutturazione del tempio, i cui risultati non sodisfussero le aspettative. Il lungo confronto giudiziario, sommato alle difficoltà economiche e costruttive, causò un rallentamento nella costruzione del centro religioso.

PAROLE CHIAVE

architettura; Alfaro; Areizábal; storia costruttiva; San Miguel; La Rioja.

1. INTRODUCCIÓN

La antigua iglesia colegial de San Miguel de Alfaro, hoy convertida en parroquia mayor¹, es un fiel reflejo de la importancia que adquirió la ciudad entre los siglos XVI y XVII. El templo, que se erige todavía hoy como el más grande en cuanto a dimensiones de toda La Rioja, presenta tres naves de igual altura separadas mediante pilares cuadrados con pilastras pseudotoscanas y seis tramos a los que se abren capillas entre contrafuertes. El cuarto tramo, que actuaría como crucero, incorpora una fachada a cada uno de sus lados. La cabecera se configura mediante tres capillas cuadradas, destacando la central. A los pies, su monumental portada flanqueada por torres se abre a la plaza de España, un espacio que se fue adecuando y transformando paralelamente a la evolución del templo, señal de un contexto urbano y religioso con una actividad renovadora y económica muy dinámica en su época (Fig. 1).

En las últimas décadas del siglo pasado, relevantes estudios sobre el edificio han permitido recabar nuevas y numerosas noticias relacionadas con su proceso constructivo, el cual pudo comenzar a materializarse a mediados del siglo XVI². Esta tradición historiográfica ha sostenido cómo la aparición de ciertas dificultades económicas ralentizaron su ejecución hasta bien entrado el siglo XVII, cuando finalmente se consiguió levantar el edificio, a excepción de la fachada, que se completó en los primeros compases del siglo XVIII, dotando al conjunto de la imagen que ofrece en la actualidad. La escasez de fuentes documentales sobre la actividad iniciada en el siglo XVI, las numerosas adversidades e interrupciones por las que atravesó el proyecto, así como la sustitución del trazado original por otro más acorde a la evolución de las artes en las primeras décadas del Seiscientos ha provocado que a este periodo no se le haya otorgado el mismo grado de interés que otras fases posteriores³.

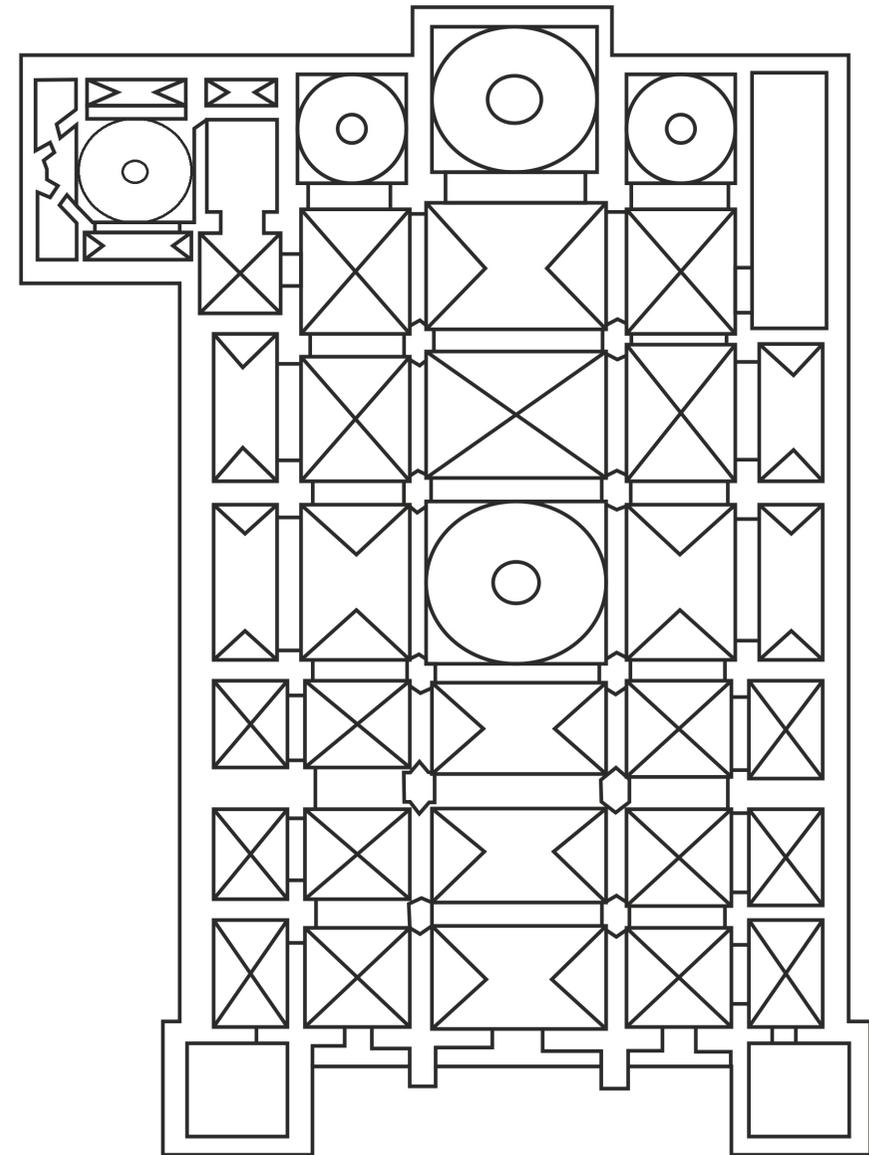


Fig. 1: Planta actual de la iglesia de San Miguel de Alfaro (Elaboración propia)

1 A consecuencia del artículo 24 del Concordato de 1881.

2 MARTÍNEZ DÍEZ, J.: *Historia de Alfaro*. Logroño, Ochoa, 1983; CADIÑANOS BARDECI, I.: "La colegiata de San Miguel de Alfaro y su construcción", en ARRÚE UGARTE, B.: *IV Jornadas de Arte Riojano. Historia del Arte en la Rioja Baja*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1994, pp. 123-128; RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M.: "San Miguel un templo habitado: preámbulo para una guía de la Colegial", *Graccurreis*, nº 8, 1998, pp. 332-333; RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M.: "La iglesia colegial de San Miguel", *Graccurreis*, nº 9, 1999, pp. 15-147; RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M.: "La transformación de la Plaza del Mercado o Plaza Mayor de Alfaro en un gran coliseo barroco", *Graccurreis*, nº 22, 2011, pp. 11-52; PAS-CUAL MELERO, M.: "La ex colegiata de San Miguel Arcángel", *Graccurreis*, nº 26, 2015, pp. 15-70.

3 MARTÍNEZ DÍEZ, J.: *op. cit.* pp. 515-552; CADIÑANOS BARDECI, I.: *op. cit.*, pp. 123-128; RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M.: "La iglesia colegial...", *op. cit.*, pp. 15-52.

Como se ha señalado, la puesta en marcha del templo a mediados del Quinientos no debió transitar por un camino sencillo. De ese primer planteamiento solamente han llegado hasta nosotros noticias puntuales y relacionadas, en su mayoría, con la búsqueda y acondicionamiento de los terrenos donde situar la nueva fábrica dedicada a San Miguel⁴. No obstante, la exhumación de un documento en el que se constata la presencia de nuevos protagonistas, intervenciones y acontecimientos relacionados con el proyecto del Quinientos permite arrojar un poco de luz sobre un proceso rodeado de complejidades y desentrañar en cierta medida una parte de la historia constructiva de San Miguel de Alfaro.

2. EL PROYECTO INTERRUMPIDO DEL SIGLO XVI

Al igual que muchos otros edificios religiosos del valle medio del Ebro que emprendieron la renovación de sus estructuras medievales hacia mediados del siglo XVI, el cabildo de la iglesia de San Miguel de Alfaro comenzó a buscar un emplazamiento para la construcción de un nuevo edificio religioso más acorde a las necesidades del municipio⁵. El antiguo templo medieval de San Miguel fue levantado entre los siglos XII y XIII, quizás como resultado de la conquista del territorio por parte de los reyes cristianos de Castilla. Su ubicación, cerca del antiguo castillo y en lo más alto del municipio, así como la amenaza de colapso en su estructura, obligó a su traslado a la parte baja, en el espacio que posteriormente se convertiría en la Plaza del Mercado, donde se ubica en la actualidad⁶.

La propuesta para construir el nuevo edificio, que seguiría manteniendo la advocación de San Miguel, pudo comenzar a elaborarse a partir de los años cuarenta del Quinientos, cuando se iniciaron los trámites para solicitar a la diócesis de Tarazona los permisos necesarios para adquirir los nuevos terrenos, que debían albergar la futura iglesia⁷. Al mismo tiempo que se iniciaba con la compra del solar, se emprendía la búsqueda de profesionales

capaces de llevar a cabo el proyecto. En este sentido, en mayo de 1554, seguramente preguntado por el capítulo alfareño, el cabildo de la catedral de Tarazona recomendaba los servicios del maestro Alonso González, quien trabajó en la decoración de la principal iglesia turiasonense, aunque su participación en Alfaro finalmente no se produjo⁸. Años más tarde, durante la visita a la villa en 1556 de Juan González de Munébrega, obispo de la diócesis de Tarazona, debieron establecerse las condiciones y trazas para la fábrica de San Miguel⁹. Así parece confirmarse en el libro de Índices de Protocolos Notariales, aunque lamentablemente no se han conservado las actas correspondientes, lo que no permite establecer el nombre del maestro encargado de la realización de las mismas¹⁰. Como puede apreciarse, existía una gran determinación para comenzar con la construcción del nuevo centro religioso, colocándose finalmente la primera piedra en 1562¹¹.

A pesar de que se ha venido manteniendo por una parte de la historiografía que durante el siglo XVI solamente se ejecutó la compra y adecuación del solar de la nueva iglesia, todo parece indicar que las obras dieron inicio, aunque lentamente, por la parte de la cabecera. Al poco tiempo de emprender estos trabajos, el templo parece atravesar una serie de dificultades que provocaron su interrupción hasta los años setenta del Quinientos, cuando se establecen las condiciones para el levantamiento de un templo provisional, mientras se encuentra una solución para retomar las obras del principal¹². Con este último templo, el municipio de Alfaro llegó a contar con hasta tres diferentes edificios bajo la advocación de San Miguel: el primitivo que todavía permanecía en pie, el nuevo que se estaba realizando y este último que se estaba llevando a cabo de forma temporal. En torno a estos años se documenta también la presencia del maestro San Juan de Areizábal, encargado de realizar “una cierta obra” en el edificio alfareño aunque no se refiere contenido sobre la magnitud de la misma y por la cual mantenía un pleito con el capítulo que se encontraba pendiente de resolución en la Real Chancillería de Valladolid, lo que parece indicar dificultades en su ejecución¹³.

4 MARTÍNEZ DÍEZ, J.: *op. cit.*, pp. 527-530.

5 MARTÍNEZ DÍEZ, J.: *op. cit.*, p. 527; GARCÍA TURZA, F. J.: “La colegiata de San Miguel de Alfaro en la Edad Media: Notas para su estudio”, *Aragón en la Edad Media*, vol. 1, nº 14-15, 1999, pp. 675-692; RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M.: “La iglesia colegial...”, *op. cit.*, p. 15.

6 *Ibid.* Hoy es conocida como Plaza de España.

7 *Ibid.* Aunque actualmente depende de la diócesis de Calahorra, debido a su cercanía con otras diócesis, como Tarazona, su adscripción a una de ellas fue incierta y disputada. De hecho, desde el siglo XIII pasó a depender de la diócesis turiasonense.

8 GÓMEZ URDÁÑEZ, C.: “La decoración de la cabecera de la catedral de Tarazona (Zaragoza): El revestimiento de una preeminencia espiritual”, en REDONDO CANTERA, M. J.: *El modelo italiano en las artes plásticas de la Península Ibérica durante el Renacimiento*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 2004, pp. 491-515; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J.: *Arquitectura aragonesa del siglo XVI: propuestas de renovación en tiempos de Hernando de Aragón (1539-1575)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2005, p. 131.

9 MARTÍNEZ DÍEZ, J.: *op. cit.*, p. 528; RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M.: “La iglesia colegial...”, *op. cit.*, p. 16.

10 MARTÍNEZ DÍEZ, J.: *op. cit.*, p. 528.

11 *Ibid.*; RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M.: “La iglesia colegial...”, *op. cit.*, p. 16.

12 *Ibid.*

13 CALATAYUD FERNÁNDEZ, E.: *Arquitectura religiosa en la Rioja Baja. Calahorra y su entorno: (1500-*

En las últimas décadas del siglo XVI la fábrica principal parece continuar sin mostrar avances significativos en su construcción. De hecho, las fuentes historiográficas aluden al continuo acondicionamiento del terreno y a los intentos por contratar, aunque sin demasiada fortuna, maestros de obras que pudieran continuar la fábrica¹⁴. Entre ellos parece encontrarse Domingo de Yarza, maestro vecino de Autol, a quien el 16 de diciembre de 1574 se encargan las obras para la realización de la iglesia provisional y de la principal¹⁵. Los términos acordados no debieron resultar fructíferos pues en 1575 es otro alarife, Domingo Pérez el que aparece encargado de dar conclusión a lo iniciado por Yarza a partir de 1576¹⁶. No encontramos más noticias sobre la construcción de San Miguel hasta los comentarios de Juan de Carray, donde la historiografía disponible se refiere a él como vecino de Pamplona. Este pone en duda que en 1592 pueda llevarse a cabo la iglesia y la capilla de los Desposorios, que debía abrirse desde el lado de la Epístola al presbiterio, debido a que la fábrica no poseía dinero para llevar el proyecto a cabo. Aunque desconocemos qué relación guarda Carray con Alfaro, ni podemos confirmar la veracidad de sus apreciaciones, en su testimonio refiere también lo innecesario de realizar esta capilla colateral, debido a que la traza ideada para San Miguel seguiría el modelo de la catedral pamplonesa¹⁷.

El proyecto del siglo XVI para la iglesia de San Miguel quedó finalmente interrumpido a la espera de poder ser retomado cuando las condiciones fuesen más favorables. Fue ya entrado el siglo XVII cuando se ordenaba fijar las condiciones y trazar una nueva planta para el templo a los arquitectos Pedro de Ruesta y Ramón Sáez, con la condición de que cumpliera y no sobrepasase sesenta mil ducados de gasto¹⁸. Sin embargo, considerando que el nuevo proyecto era excesivo al no corresponder con las necesidades de la villa, la realización de la iglesia de San Miguel fue contratada a partir de 1624 por parte de Juan de Uroz (o Urroz) quién propuso modificar la ubicación del templo. A partir de entonces se abrieron los cimientos y comenzaron a levantarse los muros a manos del mencionado Juan de Uroz. Paralizadas las obras por dificultades económicas, en 1627 el arquitecto zaragozano Domingo Zapata presentó nueva traza y condiciones, alargando notablemente la planta¹⁹. El proyecto de Zapata contaba con el derribo de la iglesia provisional para

poder continuar la obra de la principal, aumentando la planta hasta los límites actuales y con una configuración arquitectónica nueva, tal y como puede observarse hoy en día²⁰. Posteriormente, el templo siguió recibiendo las intervenciones de diferentes maestros que fueron reparando las estructuras cuando fue necesario, así como dando conclusión a unas obras que se extendieron hasta los primeros compases del siglo XVIII.

3. NUEVAS APORTACIONES SOBRE EL PROYECTO DEL SIGLO XVI

La exhumación de un documento de carácter jurídico consultado en el Archivo de la Chancillería de Valladolid ha confirmado la presencia de varios miembros de la familia Areizábal en el proceso constructivo de la iglesia de San Miguel durante el siglo XVI. Entre ellos aparece la figura del maestro Domingo Mateo, desconocido para la historiografía hasta el momento, así como la de San Juan, de quien ya se conocía su implicación aunque el hallazgo de nuevas aportaciones nos ha permitido profundizar en las actuaciones que pudo llevar a cabo. En el documento se va trazando una secuencia cronológica sobre el proceso judicial entre el capítulo de la iglesia de San Miguel y el maestro de obras y vecino en esos momentos de la ciudad de Calahorra²¹. Los hechos que se recogen, transcurren desde el 16 de marzo de 1565, fecha de la rúbrica del contrato entre las partes, hasta el 24 de diciembre de 1586, cuando concluye el proceso mediante la expedición de la carta ejecutoria en la que se contiene la sentencia definitiva otorgada por la Audiencia y Chancillería de Valladolid.

El origen del desencuentro ha de situarse en la acusación que realiza el capítulo de la iglesia de San Miguel ante el teniente de corregidor de Alfaro, al considerar que los trabajos que San Juan de Areizábal estaba realizando en la capilla mayor y colaterales del nuevo templo no habían sido ejecutados de forma adecuada, ni tampoco había entregado la obra en la fecha que estaba acordada por contrato. Por ese motivo, el 5 de septiembre de 1569, el canónigo y receptor de la fábrica de San Miguel, Juan Gutiérrez de Escalante, presentó ante el teniente de corregidor del municipio, el doctor Suárez de Catalina, una solicitud para el

1650). *Los artífices*. Vol. 1. Logroño, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de La Rioja, 1991, p. 515; *op. cit.* Vol. 2, p. 129 (doc. 245).

14 MARTÍNEZ DÍEZ, J.: *op. cit.*, p. 522.

15 *Ibid.*

16 *Ibid.*

17 MARTÍNEZ DÍEZ, J.: *op. cit.*, p. 530.

18 CADIÑANOS BARDECI, I: *op. cit.*, p. 124.

19 *Ibid.*, p. 125.

20 RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M.: "La iglesia colegial...", *op. cit.*, pp. 22-23.

21 Archivo de la Real Chancillería de Valladolid (en adelante ARCHV), Registro de Ejecutorias (en adelante RE), caja 1571, 26. El documento puede consultarse a través del Portal de Archivos Españoles (PARES): <http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/description/5357675>

ingreso en prisión del maestro San Juan. La documentación que se aporta para justificar su aprehensión resulta de gran interés, pues nos encontramos con la participación previa de Domingo Mateo, sobrino de San Juan, en los trabajos para la realización del templo alfareño, además de la formalización ante notario del contrato y las capitulaciones de obra con sus condiciones técnicas.

La sucesión de denuncias mutuas y posteriores alegaciones fueron prolongando el litigio durante casi veinte años, en un principio todavía dentro de un ámbito más local ante el teniente de corregidor del municipio de Alfaro y posteriormente, llegando hasta el más alto nivel, en la Real Chancillería de Valladolid.

4. COMPLICACIONES Y DESAVENENCIAS EN LA REALIZACIÓN DE LA OBRA

La contratación de maese San Juan de Areizábal se produjo, como ya hemos descrito precedentemente, el 16 de marzo de 1565, a consecuencia de una serie de problemas que se habían registrado en las obras de la cabecera de la iglesia de San Miguel. Según se desprende del contrato, estos trabajos debían encontrarse desde hacía un tiempo bajo la dirección del sobrino de San Juan, maese Mateo Domingo, quien fue el primer encargado de comenzar las obras del templo alfareño. Al parecer, su incapacidad para solventar el reto provocó una paralización en el proceso constructivo del templo e hizo necesaria la contratación posterior de su tío²². San Juan se encontraba trabajando por aquellas fechas en la realización de la iglesia de Santiago de Calahorra, cuyas obras se paralizaron en febrero de 1565, aunque la presencia del maestro en las mismas parece extenderse hasta principios de 1567²³. Es interesante destacar que una de las cláusulas del contrato con la iglesia de Santiago le impedía trabajar en localidades cercanas geográficamente a Calahorra, lo que nos indica que su intervención en Alfaro pudiese estar limitada en un principio por este hecho²⁴.

Ante la impericia del sobrino para llevar a cabo lo solicitado por el cabildo alfareño en la cabecera del templo, San Juan tuvo que acudir en su ayuda. Así lo afirma el propio maestro en la firma del contrato, ya que espera poder liberar a Mateo Domingo de “qualquier obligación que la dicha yglesia, canónigos e regimientos contra él tengan, así sobre el acabar de la dicha obra como sobre qualquier culpa, descuydo, negligencia que en açer la dicha obra tubo...”, así como a sus fiadores de “qualesquier obligaciones, contratos, fianças...”²⁵. Ya bajo el control del maestro San Juan, este debía “...hacer e acavar la obra de la capilla mayor de la dicha yglesia...”²⁶ siguiendo las capitulaciones establecidas para la obra. En primer lugar, “reçivir los pilares nuevos que están en el crucero nuevo de la dicha capilla, desde los cimientos asta arriba”²⁷, así como derribar lo hecho anteriormente, entre lo que se encontraba “...todas las bóvedas de las dicha capillas nuevas, de tal manera que ninguna cosa de lo hecho quede por derrivar de todos los paños que rodean la dicha obra”²⁸.

La estabilidad del edificio parece ser una de las condiciones a las que se da mayor importancia, seguramente debido a la mala experiencia adquirida tras el paso de maese Mateo Domingo, por lo que ahora se establece como “condición que los medios pilares que están en los dichos paños de la dicha obra nueva e los biejos que están juntos a la dicha obra nueva los aya de reparar y fortificar, de tal manera que por su causa de los pilares en ningún tiempo la dicha obra tenga detrimento a vista de oficiales”²⁹. Una vez hubiere terminado de acondicionar y reparar la obra, San Juan estaba obligado a “açer e acavar en toda perfiçion los pilares e bóvedas de las dichas capillas mayor y collaterales conforme a la traça que la dicha tubo en su prencipio”³⁰. Desgraciadamente, como ya hemos indicado previamente, las trazas no parecen haberse conservado y no es posible determinar el lenguaje arquitectónico utilizado para la realización de la capilla mayor y las colaterales según el análisis documental. Posteriormente, debía “...de açer el texado y cobertura de la dicha obra y traças que están por acer, haciendo sobre arcos para [tornar] el texado, porque no cargue cosa alguna sobre las bóvedas de las dichas capillas nuevas, y en todo se guarde la dicha traça”³¹. Al parecer San Juan debía de realizar una serie de arcos de descarga para aliviar el peso de la cubierta y que no afectase a la estabilidad de las capillas.

22 ARCHV, RE 1571, 26, ff. 2v.-3r.

23 MATEOS GIL, A. J.: *La iglesia de Santiago el Real de Calahorra: 1500-1800*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1991.

24 *Ibid.*

25 ARCHV, RE 1571, 26, f. 2v.

26 ARCHV, RE 1571, 26, f. 2r.

27 *Ibid.*

28 *Ibid.*

29 *Ibid.*

30 *Ibid.*

31 *Ibid.*

Para concluir los trabajos, maese San Juan se comprometía a “...enblanqueçer y pinçelar toda la dicha obra y dexarla como está dicho acavada y en toda perfeçion a vista de ofiçiales”³². Es posible, que se requiriese a San Juan algo que era habitual en territorio aragonés, donde se lavaba con algez (yeso) y posteriormente se pincelaba con cal los lienzos murales y las bóvedas imitando falsos despieces isódomos a imitación de los interiores de cantería³³. El precio establecido por la realización de la obra fue de setecientos ducados, de los cuales cuatrocientos se destinaron al apuntalamiento de la estructura y la colocación de los andamios y los otros trescientos se dividieron de la siguiente forma: ciento cincuenta al acabar la obra y otros ciento cincuenta cuando fuese vista por oficiales, a los que habría que restar veinte ducados que ya se dieron a Mateo Domingo de Areizábal. La cantidad ofrecida no satisfizo seguramente a maese San Juan, que se lamentaba al tener que hacer la obra por tan poco dinero. Sin embargo, como ya hemos mencionado anteriormente, a cambio de la aceptación del precio, el maestro estableció como condición que se liberase a su sobrino de los graves desperfectos que este había ocasionado en la ejecución de los trabajos³⁴.

Tal y como se refleja en el acuerdo entre las partes, la entrega de la obra quedó establecida para el 21 de junio de 1566, poco más de un año desde la firma del contrato³⁵. No obstante, ya sabemos que el 5 de septiembre de 1569 el canónigo y receptor de la iglesia de San Miguel, Juan Gutiérrez Escalante, pedía apresar al maestro San Juan de Areizábal por incumplir esta cláusula, entre otras del contrato³⁶. Simultáneamente, se dispuso el nombramiento de dos oficiales entendidos en el arte, Juan de Landera³⁷ y Francisco de Miniota, encargados de evaluar lo realizado hasta el momento por el maestro en la iglesia de San Miguel. Conocemos la valoración positiva de los dos profesionales gracias a las declaraciones que realiza San Juan de Areizábal ante el teniente de corregidor una vez que ha sido liberado de su encierro, donde precisa que:

“...conforme a la declaración hecha por maese Francisco de Mi[nio]ta y maese Juan de Landera, que deçían estava pasada en cosa juzgada, si alguna falta tenía la dicha obra, que no tenía aquélla, diçían e declaravan se podía remidiar, lo qual el susodicho quería açer”³⁸.

Según se desprende de las propias declaraciones del maestro, este deseaba cumplir con el contrato establecido con el capítulo de la iglesia, por lo que pide al teniente de corregidor que se le permita trabajar sin ningún tipo de impedimento, puesto que parece que algunos andamios se habían caído dos veces y debía levantarlos a su costa. El maestro insiste en que se le deje determinar qué se necesitaba reparar en la obra o, en caso contrario, esperaba que se diese por cumplido el contrato y se pudiese liberar a sus fiadores del compromiso del mismo³⁹.

El procedimiento continuó y se nombraron otros dos oficiales, Pedro de Yçassarri y Francisco de Revista - al parecer sin acuerdo entre las partes, como veremos posteriormente-, que prestaron declaración sobre el estado de los trabajos en la fábrica⁴⁰. Finalmente, el teniente de corregidor de Alfaro dictó sentencia el 12 de mayo de 1572. En dicho veredicto, maese San Juan de Areizábal fue absuelto de todos los cargos, así como sus fiadores y se determinó que la obra se encontraba terminada desde hacía un tiempo según lo establecido en las capitulaciones del contrato, tal y como había sido demostrado por parte de oficiales entendidos en el arte⁴¹.

Los acontecimientos toman otro rumbo una vez conocida la sentencia. El capítulo de la fábrica de San Miguel decide recurrir ante la Real Chancillería de Valladolid, al considerar que el dictamen emitido por parte del teniente del corregidor de Alfaro había sido injusto, ya que el maestro Areizábal no había cumplido con lo establecido en las capitulaciones:

“...porque lo que avía hecho y edificado avía sido falso y el dicho edefiçio no avía quedado verdadero, como constava de las declaraciones de los ofiçiales por las dichas partes nonbrados, los quales en conformidad avían declarado la dicha obra ser falsa e defetuossa; e porque, así mesmo, lo que después de las dichas declaraciones avía hecho y edificado la dicha parte contraria avía sido un remiendo falso y el edificio no avía quedado de la manera en como estava capitulado”⁴².

32 *Ibid.*

33 IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J.: *op. cit.*, p. 219.

34 ARCHV, RE 1571, 26, f. 2v.

35 ARCHV, RE 1571, 26, ff. 2r.-2v.

36 ARCHV, RE 1571, 26, ff. 1r.-1v.

37 Podría tratarse del maestro guipuzcoano afincado en Navarra Juan de Landerrain, aunque el nombre no figura con exactitud en el documento de archivo. PASTOR ABAIGA, V.: “Juan de Landerrain. Un

maestro cantero guipuzcoano en Navarra”, *Príncipe de Viana*, año nº 55, nº 201, 1994, pp. 89-116.

38 ARCHV, RE 1571, 26, ff. 4v.-5r.

39 *Ibid.*

40 ARCHV, RE 1571, 26, ff. 6v.-7r.

41 ARCHV, RE 1571, 26, f. 5r.

42 ARCHV, RE 1571, 26, f. 5v.

La respuesta por parte del procurador de San Juan de Areizábal no se hizo esperar, por lo que ambas partes fueron citadas para asistir presencialmente ante la Real Chancillería en Valladolid⁴³. El proceso debía encontrarse en curso ya en 1574, puesto que por parte del maestro se nombra a varios fiadores, además de hipotecar las casas que tiene en las localidades guipuzcoanas de Areizábal y Lizardi, en la jurisdicción de Segura, para poder asumir los costes en caso de que la sentencia vaya en su contra⁴⁴. En dicha audiencia, las declaraciones del procurador de la iglesia de San Miguel permiten conocer en mayor profundidad el estado en que se encontraban las intervenciones que fueron llevadas a cabo en el templo, así como algunas irregularidades que parece que se habían producido en el proceso anterior por parte del teniente de corregidor. De hecho, el capítulo de San Miguel se lamentaba de no haber tenido en cuenta las declaraciones hechas por Juan de Landera y Francisco de Miniota, quienes fueron los encargados de evaluar la obra en primer lugar y que habían sido nombrados por todas las partes de común acuerdo. Para estos, la obra que había realizado maese San Juan no estaba acabada ni se encontraba en perfecto estado, y que lo que en realidad había hecho era “remendarla, de tal manera que estava tan falta e defetuossa como al prencipio...”⁴⁵.

Los clérigos de la iglesia alfareña alegaban también su disconformidad ante el nombramiento de los segundos oficiales, quienes declararon la obra perfecta y acabada⁴⁶. Al parecer, estos no debieron contar con su aprobación, sino solamente por parte de la justicia y de maese San Juan de Areizábal. Por último, el capítulo alfareño refiere en el escrito, que después de la sentencia emitida por el teniente de corregidor, la obra de la iglesia tuvo que ser apuntalada, puesto que:

“...avía hecho sentimiento e aún se avía hecho e torçido, de manera que si no le ovieran puesto bigas e apoyos, como de presente las tenía, se oviera caído, o a lo menos por ellos constava no estar el hecho conforme al arte e ser falsa y biciosa sin perfección, y que esto había sucedido dentro de quinze e aún de ocho años después que la dicha parte contraria la avía acavado se presumía que todo el dicho daño avía ver ydo y venía por culpa de la dicha parte contraria”⁴⁷.

Por todo ello, se pedía a la otra parte que diera término a la obra y la pusiera en perfecto estado y que, si esto finalmente no se llevaba a cabo por parte de maese San Juan, que este devolviese los setecientos ducados que ya se le habían pagado, además de una compensación por los daños que había generado al edificio durante todo este tiempo⁴⁸.

Finalmente, el pleito quedó resuelto el 6 de mayo de 1580 en la Real Chancillería de Valladolid, bajo dictamen de los licenciados Pedro Márquez de Prado, Bonifaz y don Juan de Acuña, quienes determinaron la revocación de la sentencia emitida por el teniente de corregidor de Alfaro y dejaban esta última sin efecto⁴⁹. No obstante, el veredicto final exigía que en los primeros nueve días después de haber recibido la carta ejecutoria de la sentencia, emitida finalmente el 12 de diciembre de 1586, cada una de las partes tuviese que nombrar una persona experta en el arte que tasase la obra siguiendo las capitulaciones establecidas en el contrato firmado entre las partes. En caso de no ponerse de acuerdo, la justicia podía nombrar un tercer maestro que dictaminase el cumplimiento de las obras por parte de maese San Juan de Areizábal en la iglesia de San Miguel de Alfaro⁵⁰.

5. LOS AREIZÁBAL Y SUS TRABAJOS ARQUITECTÓNICOS

Los orígenes y las trayectorias profesionales de San Juan y Mateo Domingo de Areizábal han sido trazados con una apreciable cantidad de detalles por la historiografía, aunque concentradas en cada uno de los territorios objeto de estudio⁵¹. Por ese motivo, trataremos de reunir aquí aquellos datos que se encuentran actualmente por separado, lo que ayudará a completar las figuras de los maestros y establecer una base para futuros estudios sobre los artífices. A través de la recopilación de las intervenciones arquitectónicas realizadas por los Areizábal, podremos imaginar determinadas soluciones que se pudieron aplicar para el incompleto y desaparecido proyecto para la nueva iglesia de San Miguel de Alfaro, a la espera de la aparición de fuentes documentales que permitan trazar de manera fehaciente esa parte de la historia constructiva del templo.

43 ARCHV, RE 1571, 26, ff. 5r.-5v.

44 CALATAYUD FERNÁNDEZ, E.: *op. cit.*, vol. 2, p. 129.

45 ARCHV, RE 1571, 26, ff. 5v.-6r.

46 *Ibid.*

47 ARCHV, RE 1571, 26, f. 7v.

48 *Ibid.*

49 ARCHV, RE 1571, 26, f. 8r.

50 ARCHV, RE 1571, 26, ff. 8r.-8v.

51 BARRIO LOZA, J. A., MOYA VALGAÑÓN, J. G.: “Los canteros vizcaínos (1500-1800). Diccionario biográfico”, *Kobie*, nº 11, pp. 173-282; CALATAYUD FERNÁNDEZ, E.: *op. cit.*, vol. 1, pp. 512-516;

Oriundos de la localidad guipuzcoana de Ormaiztegi, encontramos varios miembros de la familia Areizábal trabajando en diferentes proyectos arquitectónicos en tierras comprendidas entre el valle medio del Ebro y de la sierra del Moncayo⁵². La presencia en esta zona de maestros provenientes de las provincias vascas ha sido documentada ampliamente y parece responder a la necesidad de encontrar profesionales que pudiesen suplir la carencia de mano de obra capaz en el arte de labrar la piedra y que posteriormente, acabaron asimilando el empleo del aljez -yeso- y la rejola -ladrillo-, materiales propios de la tradición constructiva local⁵³.

Es también muy frecuente encontrar a estos maestros formando asociaciones o agrupándose en torno a uno de ellos que ya se encontraba asentado en el lugar, lo que les permitía acceder a la contratación de varias obras a la vez en diferentes lugares que luego ejecutaban mediante subcontratas entre ellos o repartándose las responsabilidades y las ganancias⁵⁴.

5.1. San Juan de Areizábal

San Juan de Areizábal (Arizábal, Areyzabal, Reyzabal o Areizabal) era oriundo del municipio guipuzcoano de Ormaiztegi, todavía bajo la dependencia de la localidad de Segura en el siglo XVI, motivo por el cual podemos encontrarlo en la documentación como barrio o parroquia. El propio maestro afirma en 1562 que tiene alrededor de cincuenta años siendo la última vez que aparece documentada su presencia en 1580, cuando se cierra el juicio que lo enfrenta al cabildo de San Miguel de Alfaro⁵⁵.

Calificado en ocasiones como maestro de yesería, obrero de villa, cantero, cubero y maestro de arquitectura y albañilería, es documentado por primera vez en 1533 cuando recibe el encargo para la realización de la nueva iglesia parroquial de Bulbueite. La localidad, bajo dominio del Monasterio de Veruela, experimentó el impulso renovador que los abades Miguel Ximénez de Embún y Jerónimo Tris en primer lugar, y de Hernando de Aragón y Lope Marco posteriormente, quisieron para los edificios religiosos de toda la comarca⁵⁶.

La fábrica fue terminada en 1535 y, aunque ha sido objeto de ampliaciones en la primera mitad del siglo XIX, mantiene intacta la parte correspondiente al siglo XVI, la cual consta de una nave de dos tramos cubiertos por bóvedas de crucería sencilla y cabecera poligonal mediante trompas en las esquinas⁵⁷ (Figs. 2 y 3). A partir de 1540 el maestro San Juan parece trasladarse a Calahorra, localidad en la que desde hacía unos años se encontraba trabajando su hermano Domingo, conocido como de Ormaiztegi o de Peralta, localidad vecina de la Ribera navarra donde estaba afincado. En esa misma fecha aparecen juntos al ser preguntados como entendidos en el arte sobre la conveniencia de realizar la capilla de San Andrés en la iglesia del mismo nombre en la ciudad de Calahorra⁵⁸.

Será en esta localidad y en otras bajo su jurisdicción donde San Juan de Areizábal ejercerá gran parte de su actividad profesional. En 1545 el maestro traspasa la obra de la iglesia de San Miguel de Rincón de Soto a su hermano Pedro de Areizábal y a su sobrino Domingo de Areizábal para que la acaben como él se había comprometido⁵⁹. Como ya hemos indicado, este tipo de práctica fue habitual entre los maestros de origen vasco en el siglo XVI, puesto que les permitía participar en diferentes empresas constructivas al mismo tiempo.

MARTÍNEZ VERÓN, J.: *Arquitectos en Aragón. Diccionario histórico*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2000.

52 Además de San Juan y Mateo Domingo, encontramos otros miembros de la familia como Pedro de Areizábal y Domingo de Ormaiztegi o de Peralta. No los incluimos en este estudio debido a que no han sido documentados en la realización de la iglesia de San Miguel de Alfaro.

53 BARRIO LOZA, J. A.: "Los canteros vizcaínos: fenómeno migratorio coyuntural en los siglos XV y XVII", *Letras de Deusto*, vol. 8, nº 16, pp. 165-174; BARRIO LOZA, J. A., MOYA VALGAÑÓN, J. G.: *op. cit.*, pp. 313-314; CALATAYUD FERNÁNDEZ, E.: *op. cit.*, vol. 1, pp. 493-503; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J.: *op. cit.*, p. 123.

54 *Ibid.*

55 CALATAYUD FERNÁNDEZ, E.: *op. cit.*, vol. 1, p. 514.

56 CRIADO MAINAR, J.: "La construcción en el dominio verolense durante el segundo tercio del siglo XVI. 1. Documentos", *Turiaso*, nº VI, pp. 275-276; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J.: *Splendor Verolae. El monasterio de Veruela entre 1535 y 1560*. Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses, Institución Fernando el Católico, 2001, pp. 49-53; AGUILERA HERNÁNDEZ, A., ADIEGO SEVILLA, R.: *Bulbueite. Patrimonio Artístico Religioso*. Borja, Centro de Estudios Borjanos, Institución Fernando el Católico, 2012, pp. 46-49.

57 *Ibid.*

58 CALATAYUD FERNÁNDEZ, E.: *op. cit.*, vol. 1, pp. 342-357.

59 *Ibid.*, pp. 430-441. MOYA VALGAÑÓN, J. G. (Dir.): *Inventario artístico de Logroño y su provincia La Rioja*, (vols. 1-4). Madrid-Logroño, Centro Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica - Instituto de Estudios Riojanos, 1975-2017, vol. 3, p. 220.



Fig. 2: Bóvedas de la nave central de la iglesia de Santa María de Bulbunte. (Fotografía del autor)



Fig. 3: Bóveda poligonal mediante trompas de la cabecera de la iglesia de Santa María de Bulbunte. (Fotografía del autor)

Años más tarde, en 1551, asume la realización de la capilla mayor y colaterales de la iglesia de San Andrés de Calahorra tras la muerte de su hermano Domingo de Ormaiztegi, quien había diseñado la traza y comenzado con los trabajos. Aunque en un principio la obra fue encargada a Juan de Retache, quien finalmente aparece al frente de la misma es San Juan de Areizábal⁶⁰. El templo fue ampliado a partir del siglo XVIII por la cabecera, desapareciendo las colaterales pero manteniendo la capilla mayor dentro del cuerpo de la iglesia. La capilla se presenta cubierta con bóveda de crucería con un esquema a base de diagonales, terceletes y cruceros a los que se añaden nervios combados entre las claves de

60 CALATAYUD FERNÁNDEZ, E.: *op. cit.*, vol. 1, pp. 342-357; MATEOS GIL, A. J.: “El espacio urbano en el entorno de la iglesia de San Andrés de Calahorra: Urbanismo y construcciones adosadas a la iglesia”, *Kalakorikos*, nº 25, 2020, pp. 9-46; MOYA VALGAÑÓN, J. G. (Dir.): *Inventario artístico... op. cit.*, vol. 1, p. 244.

los terceletes y las secundarias, formando diseños octogonales y semicirculares (Fig. 4). En estas fechas es citado también para tasar la fábrica de Santa Eufemia de Villafranca junto al maestro Martín de Tudela⁶¹.

Entre 1559 y 1565 se compromete a continuar la iglesia de Santiago en la ciudad de Calahorra, un edificio que desgraciadamente no se conserva en la actualidad. El maestro debía seguir la traza diseñada por Pedro de Olave, quien además había dejado ya concluida la cabecera ochavada y parte del cuerpo de la nave, y completar en dos años lo que quedaba⁶². Durante este período participa también como veedor, junto a su hermano Pedro de Areizábal, sobre una posible ampliación de la catedral calagurritana por su capilla mayor⁶³. En torno a estos mismos años realizó algunas intervenciones en las iglesias de San Bartolomé y Santiago en Logroño, aunque se desconoce el alcance de las mismas⁶⁴. Como ya hemos mencionado en este estudio, a partir de 1565 se registra su participación en las obras para la construcción de la nueva iglesia de San Miguel de Alfaro. En 1574 se presenta al remate de la obra de la iglesia de San Bartolomé de Aldeanueva de Ebro, aunque finalmente no consigue el contrato⁶⁵.

5.2. Mateo Domingo de Areizábal

Sobrino de San Juan y de Pedro de Areizábal, posiblemente relacionado también con Domingo de Ormaiztegi, de hecho se ha planteado incluso que podría ser hijo de este último. Al igual que sus tíos, es vecino de Calahorra y morador de la localidad cercana de Aldeanueva de Ebro, de donde llegó a ser alcalde en 1564. Habitualmente se le cita en documentos históricos solamente como Domingo de Areizábal, de hecho en el documento exhumado que hemos analizado en el presente trabajo es la primera ocasión que lo encontramos con nombre compuesto.



Fig. 4: Bóveda de la iglesia de San Andrés de Calahorra perteneciente a la antigua capilla mayor, hoy incorporada dentro de la nave central. (Fotografía del autor)

La actividad profesional de Mateo Domingo de Areizábal resulta confusa en determinadas etapas. Hasta el momento, su presencia se había documentado en las obras de la iglesia de San Miguel de Rincón de Soto, cuando su tío San Juan la cede a su hermano Pedro y a él mismo, aunque ese mismo día cede su parte a su tío Pedro⁶⁶. También aparece en el inicio de los trabajos para la realización del Ayuntamiento de Calahorra, aunque la obra la acaba nuevamente su tío Pedro⁶⁷. Ahora podemos confirmar su participación en el proyecto para la nueva iglesia de San Miguel de Alfaro a partir de la mitad del siglo XVI, donde no parece disponer de la pericia necesaria para cumplir con éxito el encargo, siendo su tío San Juan quien finalmente acabe por hacerse cargo de las obras, aunque con similar resultado.

61 CASTRO ÁLAVA, J. R.: "Pintores navarros del siglo XVI", *Príncipe de Viana*, Año nº 4, nº 11, pp. 167-183, espec. p. 21; TARIFA CASTILLA, M. J.: "El maestro de obras Martín de Gaztelu en tierras navarras", *Artigrama*, nº 20, 2005, pp. 255-277.

62 CALATAYUD FERNÁNDEZ, E.: *op. cit.*, vol. 1, pp. 357-366; MATEOS GIL, A. J.: "Las urnas relicario de San Emeterio y San Celedonio de la catedral de Calahorra", *Kalakorikos*, nº 5, 2000, pp. 105-124. MATEOS GIL, A. J.: *La iglesia de Santiago...*, *op. cit.* pp. 23-25.

63 CALATAYUD FERNÁNDEZ, E.: *op. cit.*, vol. 1, p. 266; DE LECUONA, M.: "La catedral de Calahorra (notas histórico arqueológicas)", *Berceo*, nº 2, 1947, pp. 63-110.

64 CALATAYUD FERNÁNDEZ, E.: *op. cit.*, vol. 1, p. 515.

65 *Ibid*, p. 153.

66 *Ibid*, pp. 430-441.

67 *Ibid*, p. 513.

CONCLUSIONES

La dilatación del procedimiento judicial durante más de veinte años influyó decisivamente en la evolución del proceso constructivo de la fábrica de San Miguel de Alfaro, que apenas contaba con partes de la cabecera construidas y en unas maltrechas condiciones estructurales. A todo ello habría que sumar las más que probables dificultades económicas por las que atravesaba el cabildo en las últimas décadas del siglo XVI, así como los errores constructivos llevados a cabo por Mateo Domingo de Areizábal en la realización de la capilla mayor y colaterales del templo y el escaso acierto en la continuación y reparación de las mismas por parte de su tío San Juan.

De este primer proyecto nada llegó a conservarse salvo la elección del lugar, ni tampoco contamos con las trazas o las capitulaciones del contrato de obra firmado con Mateo Domingo, que nos ayudarían a entender la configuración arquitectónica y espacial del mismo. Además, consideramos que el análisis documental no permite establecer una comparación formal exhaustiva entre lo construido por los Areizábal en San Miguel y los ejemplos conservados en los que trabajó San Juan. Lo realizado, aunque probablemente escaso y mal ejecutado pudo haberse mantenido en pie, aunque en unas condiciones estructurales delicadas, hasta el primer tercio del siglo XVII, cuando se diseñó la nueva traza para el edificio.

A la espera de la aparición de nuevas aportaciones documentales que ayuden a esclarecer, tanto el proceso constructivo como el lenguaje arquitectónico empleado en la ideación del templo alfareño durante el siglo XVI, es cierto que lo hallado hasta ahora permite un mejor conocimiento sobre los periplos edificatorios de San Miguel de Alfaro, los cuales pudieron culminarse décadas más tarde con un proyecto totalmente diferente al concebido inicialmente. Así mismo, la exhumación documental arroja nuevas noticias laborales sobre los Areizábal, la identificación de Mateo Domingo como primer maestro encargado de levantar la iglesia alfareña, así como la implicación y alcance de los trabajos de San Juan en la realización de la cabecera, contribuyendo de esta forma tanto a la historia constructiva de un importante templo del patrimonio riojano, como a ampliar los datos biográficos que poseemos sobre los canteros del siglo XVI.

No obstante, la presencia de San Juan en los trabajos para la realización de la iglesia de Santiago de Calahorra en fechas próximas a la estipulación del contrato con la iglesia de San Miguel de Alfaro, así como las dificultades para hacerse cargo de otras obras en localidades cercanas a la calagurritana, pudo llevar a que este subcontratara la obra con

su sobrino y que tuviese que acudir finalmente en su auxilio ante las desavenencias con el capítulo alfareño, una práctica, que como ya hemos comentado antes, era bastante utilizada entre estos maestros.

En definitiva, la construcción de la iglesia de San Miguel de Alfaro forma parte de un proceso complejo y dilatado en el tiempo, fruto de sucesivas modificaciones y replanteamientos, que tuvo inicio en torno a los años sesenta del siglo XVI y que atravesó por múltiples avatares hasta su conclusión final ya en el siglo XVIII.

BIBLIOGRAFÍA

AGUILERA HERNÁNDEZ, A., ADIEGO SEVILLA, R.: *Bulbunte. Patrimonio Artístico Religioso*. Borja, Centro de Estudios Borjanos, Institución Fernando el Católico, 2012, pp. 46-49.

BARRIO LOZA, J. A.: “Los canteros vizcaínos: fenómeno migratorio coyuntural en los siglos XV y XVII”, *Letras de Deusto*, vol. 8, nº 16, 1978, pp. 165-174.

BARRIO LOZA, J. A., MOYA VALGAÑÓN, J. G.: “Los canteros vizcaínos (1500-1800). Diccionario biográfico”, *Kobie*, nº 11, 1980, pp. 173-282.

CALATAYUD FERNÁNDEZ, E.: *Arquitectura religiosa en la Rioja Baja. Calahorra y su entorno: (1500-1650). Los artífices*. (Vols. 1-2). Logroño, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de La Rioja, 1991.

CADIÑANOS BARDECI, I.: “La colegiata de San Miguel de Alfaro y su construcción”, en ARRÚE UGARTE, B.: *IV Jornadas de Arte Riojano. Historia del Arte en la Rioja Baja*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1994, pp. 123-128.

CASTRO ÁLAVA, J. R.: “Pintores navarros del siglo XVI”, *Príncipe de Viana*, Año nº 4, nº 11, 1943, pp. 167-183.

CRIADO MAINAR, J.: “La construcción en el dominio verolense durante el segundo tercio del siglo XVI. 1. Documentos”, *Turiaso*, nº VI, 1985, pp. 275-276.

DE LECUONA, M.: “La catedral de Calahorra (notas histórico arqueológicas)”, *Berceo*, nº 2, 1947, pp. 63-110.

GARCÍA TURZA, F. J.: “La colegiata de San Miguel de Alfaro en la Edad Media: Notas para su estudio”, *Aragón en la Edad Media*, vol. 1, nº 14-15, 1999, pp. 675-692.

GÓMEZ URDÁÑEZ, C.: “La decoración de la cabecera de la catedral de Tarazona (Zaragoza): El revestimiento de una preeminencia espiritual”, en REDONDO CANTERA, M. J.: *El modelo italiano en las artes plásticas de la Península Ibérica durante el Renacimiento*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 2004, pp. 491-515.

IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J.: *Splendor Verolae. El monasterio de Veruela entre 1535 y 1560*. Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses, Institución Fernando el Católico, 2001, pp. 49-53.

IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J.: *Arquitectura aragonesa del siglo XVI: propuestas de renovación en tiempos de Hernando de Aragón (1539-1575)*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2005.

MARTÍNEZ VERÓN, J.: *Arquitectos en Aragón. Diccionario histórico*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2000.

MARTÍNEZ DÍEZ, J.: *Historia de Alfaro*. Logroño, Ochoa, 1983.

MATEOS GIL, A. J.: *La iglesia de Santiago el Real de Calahorra: 1500-1800*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1991.

MATEOS GIL, A. J.: “Las urnas relicario de San Emeterio y San Celedonio de la catedral de Calahorra”, *Kalakorikos*, nº 5, 2000, pp. 105-124.

MATEOS GIL, A. J.: “El espacio urbano en el entorno de la iglesia de San Andrés de Calahorra: Urbanismo y construcciones adosadas a la iglesia”, *Kalakorikos*, nº 25, 2020, pp. 9-46.

MOYA VALGAÑÓN, J. G. (Dir.): *Inventario artístico de Logroño y su provincia La Rioja*, (vols. 1-4). Madrid-Logroño, Centro Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica - Instituto de Estudios Riojanos, 1975-2017.

PASCUAL MELERO, M.: “La ex colegiata de San Miguel Arcángel”, *Graccurreis*, nº 26, 2015, pp. 15-70.

PASTOR ABAIGA, V.: “Juan de Landerrain. Un maestro cantero guipuzcoano en Navarra”, *Príncipe de Viana*, año nº 55, nº 201, 1994, pp. 89-116.

RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M.: “San Miguel un templo habitado: preámbulo para una guía de la Colegial”, *Graccurreis*, nº 8, 1998, pp. 232-333.

RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M.: “La iglesia colegial de San Miguel”, *Graccurreis*, nº 9, 1999, pp. 15-147.

RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M.: “La transformación de la Plaza del Mercado o Plaza Mayor de Alfaro en un gran coliseo barroco”, *Graccurreis*, nº 22, 2011, pp. 11-52.

TARIFA CASTILLA, M. J.: “El maestro de obras Martín de Gaztelu en tierras navarras”, *Artigrama*, nº 20, 2005, pp. 255-277.

LA DECORACIÓN ESCULTÓRICA DEL INTERIOR DE LA CAPILLA DE SANTA CATALINA, ANTIGUA SALA CAPITULAR DE LA CATEDRAL DE BURGOS

THE SCULPTURAL DECORATION OF THE INTERIOR OF THE CHAPEL OF SANTA CATALINA, FORMER CHAPTER HOUSE OF BURGOS CATHEDRAL

LA DÉCORATION SCULPTURALE DE L'INTÉRIEUR DE LA CHAPELLE DE SAINTE CATHERINE, ANCIENNE SALLE CAPITULAIRE DE LA CATHÉDRALE DE BURGOS

CARLOS POLANCO MELERO

Universidad de Burgos

Facultad de Humanidades y Comunicación
Paseo de los Comendadores, s/n
09001 Burgos (Burgos)

mcarlos@ubu.es

<https://orcid.org/0000-0003-4577-0554>

RESUMEN

La Capilla de Santa Catalina de la Catedral de Burgos se edificó como sala capitular en el segundo cuarto del siglo XIV. Su ambiciosa arquitectura se completa con un rico programa escultórico. El interés historiográfico se ha centrado en las ocho grandes ménsulas que adornan la sala. A este respecto, se aportan algunas claves interpretativas basadas en el análisis visual de lo que se representa y su posible relación con conceptos generales presentes en el momento histórico y cultural en el que se esculpieron los relieves. La decoración escultórica exterior de la capilla será objeto de otro artículo nuestro.

ABSTRACT

The Chapel of Santa Catalina in Burgos Cathedral was built as a chapterhouse in the second quarter of the 14th century. Its ambitious architecture is supplemented by a rich sculptural programme. Historiographical interest has focused on the collection of the eight large corbels that adorn the hall. In this respect, some interpretative clues are provided based on the visual analysis of what is represented and its possible connection to general concepts that were present in the historical and cultural moment in which the reliefs were made.

RÉSUMÉ

La Chapelle de Sainte-Catherine de la Cathédrale de Burgos a été bâtie en tant que salle capitulaire au deuxième quart du XIV^e siècle. Son architecture ambitieuse est complétée par un riche ensemble sculptural. L'intérêt historiographique se concentre sur l'ensemble des huit grands corbeaux qui ornent la salle. À cet égard, l'article fournit quelques clés d'interprétation fondées sur l'analyse visuelle de ce qui est représenté et le possible rapport avec des concepts généraux présents au moment historique et culturel où les reliefs ont été sculptés. Un autre de nos articles sera consacré à l'étude de la décoration sculpturale extérieure de la chapelle.

PALABRAS CLAVE

Capilla de Santa Catalina; Catedral de Burgos; don Gonzalo de Hinojosa; escultura gótica; siglo XIV.

KEYWORDS

Chapel of Santa Catalina; Burgos Cathedral; don Gonzalo de Hinojosa; Gothic sculpture; 14th century.

MOTS-CLÉS

Chapelle de Sainte Catherine; Cathédrale de Burgos; don Gonzalo de Hinojosa; sculpture gothique; XIV^e siècle.

1. INTRODUCCIÓN

La fundación de la Capilla de Santa Catalina como nueva sala capitular de la Catedral de Burgos por el obispo don Gonzalo de Hinojosa en 1316 responde a la confluencia de factores de diversa naturaleza, cada uno de los cuales dejará su impronta en el edificio. En primer lugar, la necesidad de proporcionar al Cabildo un nuevo espacio de reunión autónomo respecto al palacio episcopal que se erigió paralelo a la nave sur de la catedral, en el contexto del proceso de emancipación de la institución, que se inició con su secularización a mediados del siglo XII¹ y continuó con la definitiva separación de las mesas episcopal y capitular en las dos últimas décadas de la misma centuria². En segundo lugar, el propósito del prelado de reafirmar la condición de la Catedral de Burgos como catedral real, o su aspiración a serlo, utilizando para ello una gran empresa artística³, tal y como lo habían hecho sus predecesores con la culminación de las fachadas occidental y norte y la edificación del claustro nuevo en las décadas finales del siglo XIII⁴. La capilla, por la magnificencia de su concepción arquitectónica y su singular programa decorativo, fue pensada por su promotor -a quien atribuimos lo principal de la configuración del edificio aun a pesar del retraso del inicio de su edificación⁵- como un espacio privilegiado donde materializar los vínculos de la Catedral de Burgos y la monarquía. En tercer lugar, el edificio es reflejo de un contexto político crítico y conflictivo, en el que el prelado desarrolla

una notable actividad política y diplomática al servicio de la monarquía en un periodo de debilidad de la institución como consecuencia de las minorías de Fernando IV y Alfonso XI y en el que los concejos desempeñan un papel relevante. Finalmente, en relación con este último aspecto, en una parte sustancial del programa iconográfico subyace la consolidación de la caballería villana como grupo oligárquico urbano que, en el caso de Burgos, controla tanto el gobierno municipal como la próspera actividad mercantil que caracterizará a la ciudad durante los siglos siguientes, así como la expresión del servicio militar que presta a la monarquía en un periodo de reactivación de la guerra con el reino granadino y la amenaza benimerín⁶.

El conjunto escultórico del interior de la sala capitular está formado, por un lado, por un programa principal de carácter profano desarrollado en los relieves de ocho grandes ménsulas donde apoyan los pilares asociados a la estructura de la bóveda estrellada de ocho puntas que cierra la sala, situadas a una distancia del pavimento óptima para su fácil y directa contemplación, y, por otro lado, por la decoración de la bóveda, que consta de cuatro ménsulas en las que descansa el nervio central de las bovedillas angulares y los relieves que ornamentan las trece claves que caracterizan el abovedamiento.

2. LAS MÉNSULAS MAYORES DEL INTERIOR

Las paredes de la capilla presentan ocho pilares adosados que se corresponden con la bóveda de estrella de ocho puntas que cubre el espacio cúbico del edificio. Los pilares están formados por haces de columnillas que comparten un capitel faja decorado con hojas. Los pilares apoyan en ménsulas, disposición relacionada con la arquitectura cisterciense, si bien aquí el elemento sustentante sirve de soporte a un profuso programa figurativo, apartándose de la austeridad iconográfica del Cister. Los relieves están ubicados en una posición óptima para su contemplación, lo que realza su valor y significado. Desde el punto de vista práctico, la interrupción de los soportes permitió que el mobiliario de la sala capitular se anclase sin dificultad en la porción lisa del muro. De este modo, cada vez que se reunió allí el Cabildo, la rica decoración escultórica de las ménsulas lució sobre los asientos de los canónigos.

- 1 POLANCO MELERO, C.: “Un destello arquitectónico del siglo XIV: la Capilla de Santa Catalina, antigua sala capitular de la Catedral de Burgos”, *Ars Bilduma*, n.º 11, pp.171-193. UPV/EHU Press <https://doi.org/10.1387/ars-bilduma.22521>
- 2 GUIJARRO GONZÁLEZ, S.: “Obispos y laicos durante el periodo de génesis y afirmación de la diócesis de Burgos (siglos XI-XII)”, *Revista de Historia Jerónimo Zurita*, n.º 97, 2020, pp. 15-43.
- 3 POLANCO MELERO, C.: “La Capilla de Santa Catalina, referente de la relación de la Catedral de Burgos y la monarquía en el siglo XIV”, en *El mundo de las catedrales. Pasado, presente y futuro. Congreso Internacional VIII Centenario Catedral de Burgos*, Burgos, 2022, pp. 533-541. <https://catedrapatrimoniobu.com/congresos/>
- 4 ABEGG, R.: *Königs- und Bischof Monumente. Die Skulpturen des 13. Jahrhunderts im Kreuzgang der Kathedrales von Burgos*. Zurich InterPublishers, Zurich, 1999, pp. 111-114.
- 5 Sánchez Ameijeiras data la construcción de la sala capitular entre 1336 y 1354 y se la atribuye al obispo García de Torres; asimismo, establece relaciones entre el programa escultórico de la sala capitular y la contigua Capilla de Juan Estébanez, que considera ligeramente posterior. Nuestra opinión es que la edificación de esta capilla se debe retrasar a 1375. SÁNCHEZ AMEIJERAS, R.: “Las ‘estorias’ de Flores y Blancaflor en la Castilla medieval: Amor, política e identidad”, en *Mirando a Clío. El arte español espejo de su historia. Actas del XVIII Congreso CEHA. Santiago de Compostela, 20-24 de septiembre de 2010*, Universidad de Santiago de Compostela, 2012, pp. 2159-2178. POLANCO MELERO, C.: “Un destello arquitectónico...”, *op. cit.*

6 POLANCO MELERO, C.: “La Capilla de Santa Catalina...”, *op. cit.*

El edificio perdió relevancia con el discurrir de los siglos. En 1596 se dejaron de celebrar las reuniones del cabildo, trasladadas a un espacio más reducido y acogedor. A comienzos del siglo XVIII, el arzobispo don Manuel Francisco Navarrete transformó la capilla en sacristía. Las intervenciones instadas por el prelado⁷ afectaron seriamente a su decoración escultórica, principalmente por el repinte de su policromía, pero también porque la nueva cajonería -terminada en 1712- ocultó parcialmente algunas repisas, al tiempo que redujo su impacto visual. Los doce grandes espejos instalados en 1714 relegaron a las ménsulas, definitivamente, a un muy discreto segundo plano. Su anterior protagonismo sucumbió al cambio de función de la capilla.

El programa es de carácter profano, lo cual no es infrecuente en la decoración de dependencias religiosas, pero su finalidad principal no es la moralizante. Aunque la edificación de la sala capitular en su mayor parte se llevase a efecto en el episcopado de García Ruiz de Sotoscueva, atribuimos el programa escultórico al promotor de la obra, don Gonzalo de Hinojosa, su predecesor en la cátedra burgalesa, cuyo episcopado se caracterizó más por su actividad política y diplomática en la corte regia que por su actividad pastoral.

A nuestro juicio, el programa iconográfico de las ménsulas no está todavía bien descifrado. Su interpretación se ha enfocado desde dos puntos de vista antagónicos: uno, considerarlo, como propuso Carmen Bernis, un conjunto de escenas sueltas, sin relación entre sí⁸; otro, buscar un ciclo narrativo que sirva de nexo a todas las escenas. En 1918 Serrano Fatigati publicó una descripción de las repisas en la que aportó algunas claves interpretativas⁹. Casi un siglo después, Sánchez Ameijeiras exploró la vía de la fuente literaria como fundamento del programa, relacionándolo con la historia de Flores y Blancaflor¹⁰. Para el primero, las cuatro primeras ménsulas -comenzando por la situada a la derecha de la entrada- son “episodios de la misma historia o crónica de reinado” y las tres siguientes comparten “elementos que las ponen en la misma época o las caracterizan por verse en ellas habitantes de la misma comarca”, siendo la octava “un simple capricho de ornamentación o leyenda fantástica”. Como fuente para la séptima repisa propuso un episodio del reinado de

Alfonso XI. Por su parte, Sánchez Ameijeiras reconoce la historia de Flores y Blancaflor en seis ménsulas. A pesar de lo sugestivo de su interpretación, hay elementos que no terminan de encajar -si no es de manera un tanto forzada- en la explicación del mensaje visual de la capilla. Si compartimos la idea de que la influencia de la caballería villana burgalesa contribuye a la configuración del programa -de hecho, la presencia de este grupo social en las ménsulas fue señalada hace tiempo¹¹-, pero no como un elemento complementario de este, sino como su eje central.

El enfoque que aquí proponemos tiene en cuenta el carácter orgánico del abovedamiento y los soportes, considerando que la configuración arquitectónica estuvo perfectamente definida desde el inicio de la edificación de la capilla¹², en la que ahora incluimos, como parte consustancial, la decoración escultórica. Nuestra hipótesis es que el programa escultórico se ordena en correlación con el diseño de la bóveda y que, por consiguiente, para desentrañar su significado se debe considerar este factor, de manera que la lectura de las ménsulas se tiene que hacer atendiendo a los pares que unen los nervios principales que pasan por el polo central. La identificación de las repisas sigue la numeración establecida por Serrano, comenzando por la situada a la derecha del acceso a la capilla (Fig. 1). Los pares resultantes son, pues, 1-5, 2-6, 3-7 y 4-8. Sánchez Ameijeiras ha señalado cómo la bóveda estrellada favoreció la configuración de patrones entrecruzados en el desarrollo del escultórico, pero lo cierto es que el desarrollo cronológico de la historia de Flores y Blancaflor que describe no sigue ningún esquema de entrecruzamiento definido por la arquitectura del edificio, excepto en dos ménsulas (las número 3 y 7) de las seis que la autora incluye en el ciclo narrativo, es por ello por lo que supone que Alfonso XI, en su visita a la catedral de Burgos en la primavera de 1345, tuvo que ser guiado para seguir la narración¹³.

Nuestro método de trabajo es simple y consiste en el detenido análisis visual de los elementos que conforman las composiciones de las repisas, prestando especial atención a los detalles, con el objetivo de que aquello que los relieves ofrecen a la mirada sea nuestra principal guía para intentar reconocer las lecturas más obvias de su mensaje. El resultado interpretativo carece de sofisticación, pero, a nuestro juicio, es respetuoso con la imagen de lo representado.

7 MATESANZ DEL BARRIO, J.: *Actividad artística en la Catedral de Burgos de 1600 a 1765*. Burgos, 2001, pp. 297-314.

8 BERNIS MADRAZO, C.: “Las pinturas de la Sala de los Reyes de la Alhambra. Los asuntos, los trajes, la fecha”, *Cuadernos de la Alhambra*, 18, 1982, pp. 20-50.

9 SERRANO FATIGATI, E.: “Rápida ojeada á la escultura castellana de diversas épocas”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Año XVI (1918), tercer trimestre, pp. 227-230.

10 SÁNCHEZ AMEIJERAS, R.: “Las ‘estorias...’”, *op. cit.*

11 DE AYALA, C., VILLABA, F. J.: “Monarquía bajomedieval”, en MONTENEGRO DUQUE, Á. (Dir.): *Historia de Burgos. II. Edad Media (1)*, Caja de Ahorros Municipal de Burgos, 1986, pp. 145-194, ilustración de la p. 147.

12 POLANCO MELERO, C.: “Un destello arquitectónico...”, *op. cit.*

13 SÁNCHEZ AMEIJERAS, R.: “Las ‘estorias...’”, *op. cit.*

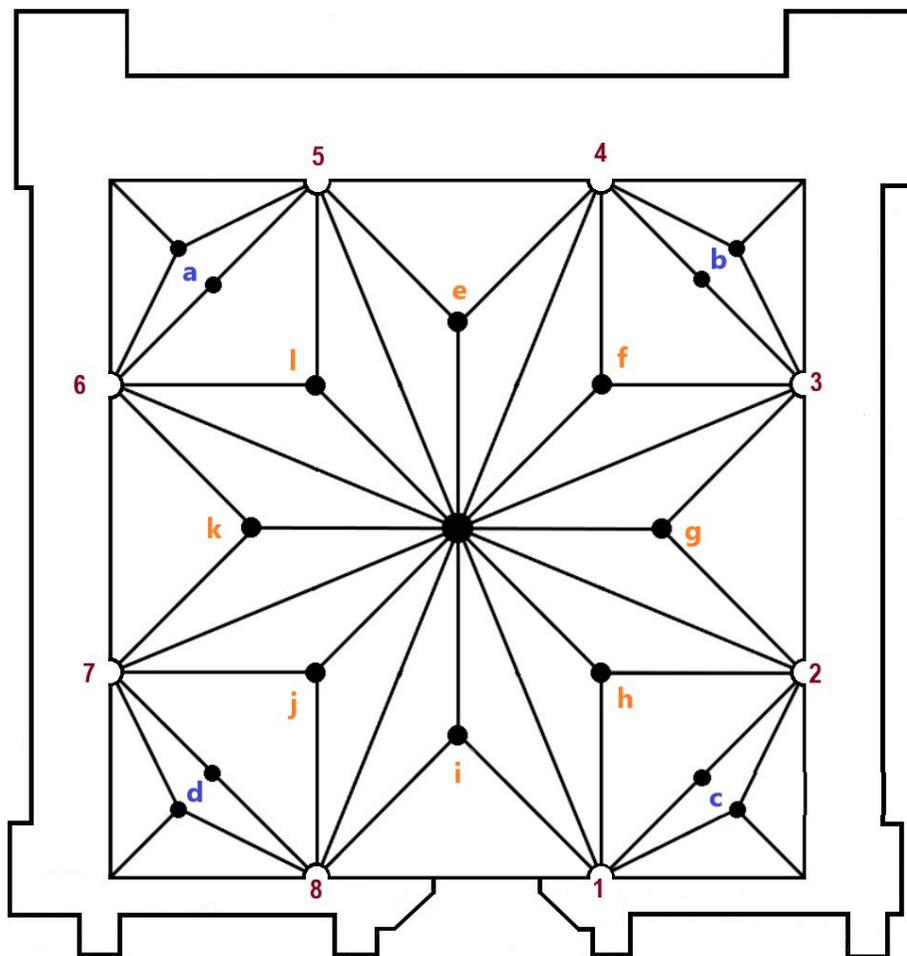


Fig. 1: Planta de la Capilla de Santa Catalina de la Catedral de Burgos. Numeración de las ménsulas principales. Iconografía de las claves de la bóveda: Evangelistas (a: Juan; b: Mateo, c: Lucas; d: Marcos), apóstolado (e: Pedro; f: apóstol; g: Bartolomé; h: Pablo; i: Felipe; j: Juan; k: apóstol; l: Santiago)

Proponemos la existencia de dos ejes temáticos complementarios. Uno de ellos es la Monarquía y la relación de servicio de la caballería villana a la institución regia. Su naturaleza política responde al contexto de la conflictiva minoría de Alfonso XI y el surgimiento de un poderoso movimiento hermandino en el que participan tanto los concejos como los prelados, representado por las ménsulas 2 y 6. El segundo eje temático es el Amor, concepto propio de la cultura cortesana pero que se traslada aquí a un ámbito social urbano, añadiéndole una cierta visión moralizante. En torno al Amor se articulan las repisas 1-5 y 4-8. Finalmente, las ménsulas 3 y 7 se relacionan desde el punto de vista formal y compositivo y sirven de nexo entre ambos ejes temáticos. La repisa 7 forma parte del primer eje temático y representa al Rey en su vertiente política e histórica. La ménsula 3 es una referencia simbólica al Amor conyugal, en la que la figura más destacada es una mujer coronada, con la apariencia de una “reina del Amor” en un contexto cortesano.

El programa de las ménsulas en su conjunto responde a la figura del promotor de la obra. Su actividad en la corte regia explica la elección de un programa profano para decorar una sala capitular catedralicia, en la que la monarquía y, ante todo, el concejo y sus ciudadanos -singularmente la oligarquía que lo gobierna- son protagonistas indiscutibles. Hay que tener en cuenta, asimismo, que la composición del Cabildo, destinatario formal del edificio, no permaneció al margen del ascenso social y político de la caballería villana. El prelado reafirma el papel político y militar del concejo al servicio del Rey y encumbra a la caballería villana a una posición asimilable a la de la nobleza.

2.1. La dama y el caballero (ménsulas 1 y 5)

La ménsula 1 está decorada con seis personajes, tres masculinos situados en el lado izquierdo y tres femeninos en el derecho (Fig. 2). Las figuras principales de cada grupo se sitúan afrontadas en el centro de la composición, estableciéndose un diálogo en el que un varón adulto -edad que invariablemente se señala mediante la presencia de barba, en contraposición a la edad juvenil que se representa por medio del rostro imberbe- entrega a una joven un presente con forma de cajita de escasa altura, en cuyo interior iría un obsequio¹⁴. La figura femenina principal está de pie sosteniendo un perrito en su regazo,

14 En el juego del amor cortés, el caballero pretendiente entrega un anillo a la dama cuando presenta su homenaje vasallático de sumisión. VALLEJO NARANJO, Carmen, *La caballería en el arte de la Baja Edad Media*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2013, p. 117.



Fig. 2: Capilla de Santa Catalina, Catedral de Burgos, ménsula 1

momento que Sánchez Ameijeiras interpreta como un intercambio de regalos entre Flores y Blancaflor¹⁵. La forma en que la dama sujeta al animal -por los cuartos traseros en lugar de apoyar su mano sobre el lomo y cogiendo una de sus patas delanteras- es compatible con un intercambio de obsequios, aunque el perro como atributo de la dama en escenas de amor está presente sin la concurrencia del citado ritual, como se constata en el *Codex Manesse*¹⁶, por ejemplo. Se trata de un perrito doméstico, de lujo, como el que suele acompañar en los sepulcros femeninos desde finales del siglo XIII a las figuras yacentes como símbolo de fidelidad, diferente del perro de caza o lebel que se asocia a los yacentes varones para simbolizar la actividad cinegética como rasgo distintivo del hombre feudal¹⁷.

15 Flores y Blancaflor nacieron el mismo día, pero en la ménsula la diferencia de edad entre los protagonistas de la escena es notoria. SÁNCHEZ AMEIJERAS, R.: "Las 'estorias'...", *op. cit.*

16 *Codex Manesse*. Biblioteca de la Universidad de Heildelberg. Cod. Pal. germ. 848. En la ilustración co-

Por otra parte, la cabeza destocada de la joven, de cabello largo y suelto, es señal de doncelez, idea que se reafirma con la guirnalda de flores que ciñe, así mismo, símbolo de virginidad¹⁸. El uso de la guirnalda o cinta de flores con este significado formaba parte del código visual coetáneo, como muestra una ilustración del *Liber astrologiae* de Georgius Fendulus de un manuscrito francés donde, además, se asocia al tallo florido¹⁹.

Sánchez Ameijeiras identifica al varón principal con el Flores musulmán y justifica su indumentaria cristiana como una prolepsis de su futura conversión. Lo que se ve es un personaje ricamente vestido con cuatro prendas superpuestas, siendo la superior un capirote -o capucha independiente- cerrado por delante, prenda que junto a la profusión de vestidos y el uso de guantes podría estar relacionada con la necesidad de protección frente a las inclemencias del tiempo, de donde se podría inferir la condición de viajero del personaje. Puede tratarse de la representación de quien personalmente pretende el amor de la dama o, quizás, un emisario suyo ya que, por un lado, no adopta la posición genuflexa del caballero -habitual en este tipo de episodios amorosos, en el contexto del amor cortés- y, por otro, no adorna su cabeza con una cinta floral, símbolo del caballero enamorado²⁰. Un arbolito con frutos representa el jardín en el que tiene lugar el episodio, *locus* habitual del encuentro amoroso medieval, cuyo carácter doméstico explica que la doncella vista saya a cuerpo, con el manto envolviéndole únicamente las piernas.

La escena se completa con cuatro figuras más. Una es un varón adulto que acompaña al personaje principal, situado en una posición retrasada respecto a este. En los extremos de la ménsula están esculpidas dos figuras juveniles, una masculina del lado de los varones

respondiente a Bernger von Horheim (fol. 178r) se representa el encuentro con su dama. Ambos están de pie sobre un fondo adornado con un árbol florido, ella porta en su regazo un perro y él sostiene su espada con la punta apoyada en el suelo (<https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg848/0351> [consultado el 8/08/2021]) En la ilustración de Reinmar der Alte (fol. 98r) la pareja está sentada y ella sostiene igualmente un perro (<https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg848/0191> [consultado el 8/08/2021]).

17 FRANCO MATA, A.: "Iconografía funeraria gótica en Castilla y León (siglos XIII y XIV)", *De Arte*, n.º 2, 2003, pp. 47-86.

18 GARCÍA CUADRADO, A.: *Las Cantigas: El Códice de Florencia*. Universidad de Murcia, Murcia, 1993, p. 152.

19 FENDULUS, G.: *Liber astrologiae*, París, 2.º o 3.º cuarto del siglo XIV. British Library, Sloane MS 3983, fol. 14v. http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=sloane_ms_3983_f014v [consultado el 09/08/2022].

20 Así se representa en la citada ilustración del *Codex Manesse* correspondiente a Bernger von Horheim (fol. 178r).

y otra femenina en el lado de la dama. El joven está sentado dando la espalda a la escena central. Se le ha representado en el momento de pasar una hoja del libro que, atravesado en posición apaisada, apoya en su pierna derecha. La joven del lado opuesto, destocada y de aspecto aniñado, está de pie y presta atención a una mujer adulta que, erguida delante de ella, le muestra la palma de su mano izquierda, mientras que se lleva la otra a la boca. Ambas quedan inequívocamente vinculadas con la dama principal mediante la cinta floral que adorna sus cabezas.

Para Sánchez Ameijeiras estos jóvenes son la representación de la pareja de Flores y Blancaflor, en el contexto de sendos episodios correspondientes a la instrucción que ambos reciben en su niñez, dato que considera de singular relevancia porque, precisamente, la precocidad de su amor es un elemento esencial de las diversas versiones del relato²¹. La indumentaria cristiana de aquellos personajes que en el momento concreto de la historia profesan la fe islámica la explica recurriendo a la referida prolepsis. Nosotros solo aventuramos que, desde un punto de vista formal, pudiera existir una vinculación entre ambas imágenes considerando su emplazamiento excéntrico y simétrico, su edad juvenil y sus actitudes más o menos ajenas al episodio principal, aunque la actitud de la mujer situada detrás de la dama principal hacia la joven podría ser de llamada de atención en relación con la ambientación doméstica en la que tiene lugar el encuentro de la dama y el caballero.

La ménsula 5 representa, con gran sencillez compositiva, el combate de un caballero con un león (Fig. 3)²². Los elementos paisajísticos están muy simplificados y se limitan a un suelo rocoso y dos árboles colocados en el lado opuesto al león para equilibrar la composición y adaptarla al soporte. El caballero monta a la jineta y ataca al animal con una lanza, aunque desprovisto de toda indumentaria militar defensiva. Viste una elegante saya o aljuba con bocamanga de amplia caída que deja a la vista la prenda de debajo ajustada al antebrazo. Ciñe su cintura una correa tachonada de la que pende una espada. La montura no está



Fig. 3: Capilla de Santa Catalina, Catedral de Burgos, ménsula 5

encobertada y su atalaje es muy simple, se limita a los elementos imprescindibles para la monta (cabezada sin muserola, bocado y riendas). El jinete tiene barba y una melena larga hasta media espalda que se ondula y se adapta a las formas anatómicas. Este peinado, en conjunto, se asemeja mucho al de la doncella de la ménsula 1 y en la capilla es exclusivo de ambos. El caballero luce la misma cinta floral que la doncella y sus acompañantes que, en su caso, es señal de su condición de enamorado²³. La vinculación amorosa de la dama y el caballero mediante la entrega a éste de una guirnalda o cinta floral es un acto simbólico

21 Aquí existe la necesaria coincidencia en la edad de los protagonistas, pero en las representaciones visuales de su amor precoz que la profesora trae a colación, los jóvenes amantes siempre están juntos formando una unidad compositiva, temática y de acción, cosa que no ocurre en la capilla burgalesa. SÁNCHEZ AMEIJERAS, R.: "Las 'estorias'..."

22 Sánchez Ameijeiras reconoce en el caballero de la ménsula 5 a Flores, separado físicamente de su amada que estaría representada en la ménsula contigua del muro oriental, alejándose de ella cabalgando hacia el norte. No explica por qué Flores combate con un león, elemento constitutivo de la escena que consideramos esencial. SÁNCHEZ AMEIJERAS, R.: "Las 'estorias'...", *op. cit.*

23 SÁNCHEZ AMEIJERAS, R.: "Las 'estorias'...", *op. cit.* Considera la autora que, además, es un trasunto del nombre del caballero que sirve para identificarlo con Flores.

consolidado en la iconografía artística de las primeras décadas del siglo XIV. En las valvas de espejo labradas en marfil²⁴ o en las ilustraciones del *Codex Manesse* las damas coronan con guirnaldas a sus caballeros, si bien en la sala capitular burgalesa este episodio concreto no se explicita visualmente. En la ménsula 5 se representa la hazaña del caballero -siguiendo el modelo de comportamiento caballeresco- para ganarse el favor de su amada, demostrando su valor y destreza al enfrentarse a cuerpo con el león, entroncando con el concepto de las epopeyas antiguas en las que la derrota del león otorga especial honor al héroe²⁵. En este juego amoroso, la mujer desempeña un papel pasivo como premio al sacrificio realizado por el varón²⁶. La lectura conjunta de las ménsulas 1 y 5 narran un episodio amoroso en un contexto cultural caballeresco, en relación con un concepto amplio de *fin'amor* o amor cortés que puede incluir la relación que busca un matrimonio anhelado²⁷, apartándose del tópico más extendido en que el objeto de deseo del caballero es la esposa del señor²⁸, ofreciéndose así una visión moralizada del amor, acorde con la doctrina eclesiástica y el carácter religioso del edificio.

2.2. El servicio militar del concejo (ménsulas 2 y 6)

El segundo par temático tiene en común la representación de escenas de combate con un león. Ninguna de las dos forma parte de la hipótesis interpretativa formulada por Sánchez Ameijeiras. En la ménsula 2 se enfrentan al animal tres peones (Fig. 4). En el centro un hombre blande un gran fémur con el que se dispone a golpear la cabeza del animal mientras



Fig. 4: Capilla de Santa Catalina, Catedral de Burgos, ménsula 2

sujeta su cuerpo con el brazo. El león y su principal oponente ocupan la mayor parte del soporte. En el lado izquierdo, otro infante clava una espada corta en el cuello del animal. En el lado opuesto, un tercer infante blandía también una espada corta²⁹. El único elemento de paisaje es un arbolito que se alza detrás del personaje central, en este caso como elemento referencial de una ambientación paisajística o campestre. La condición social humilde de los peones se pone de manifiesto mediante el armamento ofensivo rudimentario y su indumentaria sencilla, compuesta de dos prendas, cuando en otras ménsulas los personajes de alcurnia visten tres y hasta cuatro sobrepuestas, o detalles como la ausencia de calzas y calzado en dos de los combatientes.

- 24 CASTAÑO, M.: "El objeto artístico en el sistema de amor medieval. Intercambio de dones en la época gótica", *LOCVS AMOENVS*, n.º 15 (2017), pp. 5-16.
- 25 HARRIS, N.: "The lion in medieval western Europe: toward and interpretative history", *Traditio*, 76, pp. 185-213. Cambridge University Press, 02/11/2021. <https://doi.org/10.1017/tdo.2021.5> [consultado el 8/07/2022]. En una ilustración de un manuscrito de *Somme le Roi* datado en la última década del siglo XIII, la Proeza es representada simbólicamente como una mujer coronada que da muerte a un león con una espada y que sostiene un medallón con un león pasante. British Library. MS 28162, fol. 8v. https://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Add_MS_28162&index=60 [consultado el 22/07/2022].
- 26 VALLEJO NARANJO, C.: *La caballería...*, op. cit., p. 38.
- 27 RÉGNIER-BOHLER, D.: "Amor cortés", en LE GOFF, J. y SCHMITT, J. C. (eds.): *Diccionario razonado del Occidente medieval*, Ediciones Akal, Madrid, 2003, pp. 23-29.
- 28 DUBY, G.: *El amor en la Edad Media y otros ensayos*, Madrid, 2000, pp. 66-73. CHICOTE, G.: "El amor cortés: otro acercamiento posible a la cultura medieval", en GALÁN, L. y CHICOTE, G (eds.): *III Jornadas de Estudios Clásicos y Medievales (12-14 de septiembre de 2007)*. Actas. Universidad Nacional de La Plata, 2009, pp. 345-353. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/41439> [consultado el 22/04/ 2021].

- 29 Tiene los antebrazos rotos, pero la posición del brazo derecho y de un punto de anclaje permite suponer que iba armado con una espada corta.

La ménsula 6 está protagonizada por un caballero villano (Fig. 5). Su indumentaria militar y técnica ecuestre dan a conocer su posición social. Viste un lorigón³⁰ de placas rectangulares dispuestas en hileras, elemento que se incorpora a la indumentaria militar a mediados del siglo XIII³¹. El lorigón protege los muslos, pero su manga es corta y solamente cubre medio brazo³². A la altura del codo se distingue la bocamanga de una prenda que cae hasta las rodillas y, debajo de esta, otra que alcanza los pies. La superficie del antebrazo y la mano es lisa y continua, detalle que sustenta la posibilidad de que use un avambrazo, novedosa pieza de arnés que estaría en consonancia con el resto del equipo del caballero³³. No obstante, la lectura de la imagen se complica porque la policromía del siglo XVIII extendió el color del lorigón hasta la mano.

El casco es un capacete, el *capiello de fierro* documentado en las Cantigas, de estructura hemisférica y ala ligeramente caída³⁴. Su forma es de transición entre el de calva hemisférica del último cuarto del siglo XIII y el de calva apuntada de la segunda mitad del siglo XIV. Muestra, además, tachones de cabeza semiesférica, que estarían relacionados con su guarnición interior para asiento de la cabeza³⁵. El capacete no se asocia a la caballería nobiliaria tradicional, que desde mediados del siglo XIII se distinguía por el uso de yelmos cerrados³⁶. Completa la defensa de la cabeza un barbote destinado a la protección de la mandíbula, la barbilla y el cuello, siendo una pieza de arnés única en la iconografía hispana³⁷. Bajo el barbote asoma el almófar. No parece que la coincidencia de elementos novedosos en la indumentaria militar del caballero -lorigón de placas, capacete, barbote y un posible avambrazo- sea casual.



Fig. 5: Capilla de Santa Catalina, Catedral de Burgos, ménsula 6

El caballero ataca con una lanza que maneja a *sobre mano*, método que se difunde en el siglo XIII. La punta de la lanza y el escudo -con su tiracol en el cuello del caballero- se siguen situando en el lado izquierdo mientras se sujeta la lanza con fuerza con el brazo derecho, no bajo la axila, es decir, *so el sobaco*³⁸, método tradicional que fue adoptado a finales del siglo XI y que se vincula con la monta a la brida. El carácter tradicional de la asociación de ambos elementos fundamenta su natural identificación con la nobleza e incluso la realeza, como muestran las representaciones ecuestres de Fernando II y Alfonso IX de León del Tumbo A de la Catedral de Santiago de Compostela.

30 “Et lorigón es dicho el que llega la manga fastal cobdo et non pasa mas adelante fasta la mano” (Partida II, Ley XXVIII). El lorigón es, pues, una loriga ligera cuya manga no pasa del codo (MENÉNDEZ PIDAL, G.: *La España del siglo XIII, leída en imágenes*. Real Academia de la Historia, Madrid, 1986, p. 259).

31 SOLER DEL CAMPO, A.: *La evolución del armamento medieval en el reino castellano-leonés y al-Andalus (siglos XII-XIV)*. Servicio de Publicaciones del Estado Mayor del Ejército, Madrid, 1993, pp. 127-128.

32 SOLER DEL CAMPO afirma que las placas cubren el brazo del caballero (*La evolución...*, *op. cit.*, p. 136), pero el lorigón es de manga corta, similar al que viste el centauro de la ménsula número 8. No obstante, se aproxima más al lorigón que a otras variantes descritas en la Ley XXVIII de la Partida II “el lorigon es dicho el que llega la manga fastal cobdo et non pasa mas adelante fasta la mano, et camisote el que llega fasta la mano et guardacós el que non tiene mangas”, de modo que la defensa que viste el caballero de la Capilla de Santa Catalina se aproxima más al lorigón propiamente dicho (*Las Siete Partidas del rey don Alfonso el Sabio, cotejadas por varios códices antiguos por la Real Academia de la Historia. T. II. Partida Segunda y Tercera*. Madrid, 1807, p. 298).

33 SOLER DEL CAMPO, A.: *La evolución...*, *op. cit.*, p. 137.

34 GARCÍA CUADRADO, A.: *Las Cantigas...*, *op. cit.*, p. 268.

35 SOLER DEL CAMPO, Á.: *La evolución...*, *op. cit.*, pp. 101-102.

36 SOLER DEL CAMPO, A.: *La evolución...*, *op. cit.*, p. 111.

37 SOLER DEL CAMPO, A.: *La evolución...*, *op. cit.*, p. 135.

38 SOLER DEL CAMPO, Á.: *La evolución...*, *op. cit.*, pp. 49-53 y 109

El caballero monta a la jineta³⁹ con estribos cortos que obligan a flexionar las piernas y silla de arzones bajos. En el reino nazarí esta técnica ecuestre propia de la caballería ligera se había comenzado a revalorizar en el siglo XIII, en parte por la influencia benimerín⁴⁰. La Crónica de Alfonso X dejó constancia de la conmoción que causó en 1263 una incursión de la caballería cenete en auxilio de Muhammad I⁴¹. A principios del siglo XIV la monta a la jineta fue adoptada por la caballería castellana para combatir en la Frontera granadina⁴², conviviendo con la monta a la brida o estradiota, que siguió siendo predominante⁴³. Según la *Crónica de Alfonso Onceno* en la visita que hace el rey a Sevilla en 1324 muchos caballeros “jugaban a la gineta”⁴⁴, pasaje que indica la adopción de esta monta por la caballería ligera concejil.

Por otra parte, existe una clara intención de valorizar al caballero villano. Tanto el tipo de monta como el equipamiento militar muy puesto al día representan su disposición y capacidad de combate. Con la misma finalidad se exagera la peligrosidad del león, que ataca con fiereza la cerviz del caballo. Finalmente, la lucha se encuadra en una escena cinegética ambientada en un medio boscoso, en la que participan un rehalero que hace sonar su bocina y un joven armado con rodela y chuzo⁴⁵, siendo la montería una actividad propia del entrenamiento de la nobleza⁴⁶.

Las ménsulas 2 y 6 representan el servicio militar que los pecheros y la caballería villana de los concejos castellanos prestaban a la monarquía, pero mientras la representación de los pecheros en la capilla se limita a esta única escena, la presencia de los caballeros villanos

se repite en otras repisas. El león, siguiendo la tradición iconográfica románica⁴⁷, podría simbolizar genéricamente al enemigo musulmán, que en las primeras décadas del siglo XIV se identifica con la amenaza benimerín.

2.3. Monarquía y Amor (ménsulas 3 y 7)

Las repisas 3 y 7 reproducen dos escenas de ambientación cortesana, con personajes principales acompañados de séquitos a su servicio. Una muestra una vertiente pública y política de la corte regia, la otra se ubica en el ámbito de lo privado. Desde un punto de vista conceptual, estas repisas articulan los dos ejes temáticos principales del programa: la Monarquía y el Amor.

El centro compositivo de la ménsula 3 lo ocupan una mujer y un hombre sentados con la cabeza vuelta el uno hacia el otro (Fig. 6)⁴⁸. Su indumentaria, abundante y lujosa, pone de manifiesto su elevada condición. La dama viste un brial de amplísimas bocamangas que, desde el codo, penden hasta la rodilla. La camisa o prenda de debajo es ceñida hasta la muñeca. Dispuesta sobre una toca abierta, una corona ciñe su cabeza⁴⁹. El aspecto general de esta figura femenina se repite en la ménsula 4, aunque asistida allí de otros atributos y ocupando en solitario una posición axial.

La aljuba del varón presenta la misma bocamanga de amplia abertura y caída, pero adorna el pecho con una botonadura y un broche discoidal. La prenda de debajo es de mangas ceñidas hasta la muñeca, con abotonadura en el antebrazo y doble bocamanga adornada con una borla esférica. Cubre su cabeza con una toca enrollada con el extremo del almaizar cayendo sobre el hombro derecho, tocado que muestra la influencia islámica en la indumentaria bajomedieval castellana⁵⁰, cuando reyes y caballeros usaron tocas y tocados moriscos como signo de distinción⁵¹.

39 CALZADA, J. J.: *Guía inédita de la Catedral de Burgos. Indumentaria, armas, muebles...* Burgos, 1997, p. 44.

40 SOLER DEL CAMPO, Á.: *La evolución...*, op. cit., p. 163.

41 MAÍLLO SALGADO, E.: “Jinete, jineta y sus derivados. Contribución al estudio del medievo español y al de su léxico”, *Studia Philologica Salmanticensia*, n.º 6 (1984), pp. 105-117.

42 NOGALES RINCÓN, D.: “La monta a la gineta y sus proyecciones caballerescas: De la frontera de los moros a la corte real de Castilla”, *INTUS-LEGERE HISTORIA*, 2019, vol. 13, n.º 1, pp. 37-84.

43 MAÍLLO SALGADO, E.: “Jinete...”, op. cit.

44 MAÍLLO SALGADO, E.: “Jinete...”, op. cit. “Caualleros bofordando, / Todos con grant alegrança, / e a la gineta jugando, / Tomando escudo e lança”, *Poema de Alfonso Onceno, rey de Castilla y de León*, en SÁNCHEZ, T. A., PIDAL, P. J., JANER, F. (ed.): *Poetas castellanos anteriores al siglo XV, Biblioteca de Autores Españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días*, 58, Madrid, M. Ribadeneira, 1864, pp. 477-551 (cuarteta 1264, p. 515).

45 DE LEGUINA, E.: *Glosario. Voces de armería*. Madrid, 1912, p. 297.

46 No es algo extraordinario: en la coetánea techumbre de la catedral de Teruel se representa a la caballería villana en escenas de alardes de caza y de lucha con animales BORRÁS GUALIS, G. M.: *La Techumbre Mudéjar de la Catedral de Teruel*, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1999.

47 MONTEIRA ARIAS, I.: “Escenas de lucha contra el Islam en la iconografía románica: el centauro arquero. Su estudio a través de los cantares de gesta”, *Codex Aquilarensis*, 22, 2006, pp. 147-171.

48 Sánchez Ameijeiras ve en ellos a Flores y Blancaflor en El Cairo.

49 Para Sánchez Ameijeiras es Blancaflor “propelépticamente coronada como reina” (“Las ‘estorias’...”, op. cit., p. 2168).

50 MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M.: “Influencias islámicas en la indumentaria medieval española”, *Estudios sobre patrimonio, cultura y ciencias medievales*, n.º 13-14, 2012, 187-222.

51 MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M.: “La imagen del rey a través de la indumentaria: el ejemplo de Juan I de



Fig. 6: Capilla de Santa Catalina, Catedral de Burgos, ménsula 3

Ambos portaban atributos, aunque el del personaje masculino, desgraciadamente, se ha perdido. La dama sostiene en su regazo un león, que viene a sustituir intencionadamente al perro que el arte bajomedieval suele asociar a las representaciones femeninas, tal y como muestran las ménsulas 1 y 4 de la capilla. Es evidente, pues, que se renunció a resaltar simbólicamente la fidelidad como principal virtud de la dama en una representación estereotipada de la vida conyugal.

Serrano Fatigati interpreta el leoncillo como signo de la alta alcurnia⁵². En la misma línea interpretativa, Bernis lo identifica con el tema del león domesticado, cuya fuente literaria desconoce, pero que podría estar relacionado con la “antigua creencia de que el león se

amansa ante el noble, como si tuviera un instinto especial para reconocer la nobleza”, de modo que el león pudiera significar que se trata de una dama noble⁵³. Para Sánchez Ameijeiras el carácter exótico del cachorro de león de ella y el tocado “oriental” de él situarían la escena en un Oriente imaginario alusivo a El Cairo⁵⁴.

La elevada posición social de la dama se evidencia por la riqueza y elegancia de sus vestidos, pero también por el hecho de estar coronada⁵⁵. La imagen del león en el regazo que dirige la mirada hacia el rostro de la dama podría ser una imagen simbólica del Amor. El *Bestiario de Amor*, redactado por Richard de Fournival hacia 1260⁵⁶, vincula al león con el amor en dos pasajes. En el primero refiere que “Amor hace como León cuando come su presa. Si un hombre pasa a su lado y le mira, el León tiene miedo de su rostro y de su mirada, porque un rostro de hombre tiene una señal de majestad, al estar hecho a imagen y semejanza del Señor del mundo. Pero el León posee natural fiereza, y siente vergüenza de tener miedo, y por tanto, ataca al hombre si éste le mira. Cien veces pasaría el hombre junto al León y éste no se movería, en tanto el hombre no le mirase. Por eso digo que Amor se parece al León. Porque tampoco se arroja sobre nadie si no se le mira, pues Amor se introduce desde el primer momento por los ojos y por allí pierde el hombre su cerebro”. El segundo es la exhortación de un caballero a una dama para que quiera llamarle, “remedio apropiado que me resucitaría de la muerte de Amor”, y con ello le haga “volver a vuestro su amor”, como el cachorro de león que nace muerto, pero vuelve a la vida al tercer día cuando su padre ruge sobre él⁵⁷. El león pasa de ser símbolo de la resurrección y de Jesucristo a imagen de la amada “capaz de dar o quitar la vida a su enamorado”⁵⁸. Por otra parte, la vinculación del león con el amor se manifiesta expresamente en *Le dit dou lyon*, de Guillaume de Machaut (1342), donde un león domesticado por la dama es la representación personificada del amante cortés⁵⁹.

53 BERNIS MADRAZO, C.: “Las pinturas...”, *op. cit.*

54 SÁNCHEZ AMEIJERAS, R.: “History and Stories of Love and Conversion in Fourteenth-Century Burgos”, *Hispanic research journal*, vol. 13, n.º 5, octubre 2012, pp. 449-467.

55 Según Sánchez Ameijeiras, Blancaflor estaría coronada como reina prolépticamente (SÁNCHEZ AMEIJERAS, R.: “History and Stories...”, *op. cit.*). La autora acude en varias ocasiones a la prolepsis como recurso argumentativo para que la representación visual de las ménsulas encaje con el relato de la historia de Flores y Blancaflor.

56 MARTÍN PASCUAL, L.: “La tradición de los bestiarios franceses y su influencia en la Península Ibérica”, *Estudios Humanísticos. Filología*, n.º 36 (2014), pp. 115-140.

57 DE FOURNIVAL, R.: *Bestiario de Amor*. Ediciones Miraguano, Madrid, 1990, pp. 31-32 y 59.

58 MARTÍN PASCUAL, L.: “La tradición animalística toscana...”, *op. cit.*

59 Este poema tardío se inspira en los poemas del siglo XIII *Le Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris y, sobre todo, en *Dit de la Panthère d'Amours*, de Nicole de Margival. HARRIS, N.: “The lion...”, *op. cit.*

Castilla”, *Bulletin Hispanique*, tomo 96, n.º 2, 1994, pp. 277-287. <https://doi.org/10.3406/hispa.1994.4834> [consultado el 28/12/2021].

52 SERRANO FATIGATI, E.: “Rápida ojeada...”, *op. cit.*

La pérdida del atributo que sostenía el caballero dificulta la lectura del episodio central de la escena. Sólo quedan sus puntos de anclaje, uno principal situado en el pecho, algo desplazado hacia la izquierda⁶⁰, y otro menor que sobresale en el antebrazo izquierdo. Teniendo en cuenta los apoyos y la hipotética posición de las manos, el objeto perdido se disponía oblicuamente desde el pecho hacia el antebrazo izquierdo, siendo sostenido con la mano izquierda. Su forma tenía que ser lo suficientemente ancha o robusta en su parte superior para justificar el sólido anclaje pectoral y más estrecha o liviana en su extremo inferior en correspondencia con su pequeño punto de apoyo.

La decoración de la ménsula se completa con los séquitos de la pareja central. Detrás de la dama se sitúan dos jóvenes que, de pie, conversan entre sí. Visten sayas largas y holgadas que recogen con una mano. Llevan tocás muy cerradas y ceñidas que cubren la cabeza, los hombros, el cuello y una parte del busto dejando solamente a la vista el rostro, adornadas con guirnalda de florales. El lado opuesto lo ocupan dos figuras masculinas, una de edad adulta y otra más juvenil, imberbe. El de mayor edad y más próximo a su señor viste una saya o aljuba de tipología similar a la del personaje principal y completa su atuendo con un manto arrollado en el brazo izquierdo, prenda propia de las clases sociales más poderosas⁶¹. El joven parece vestir una especie de garnacha con capuchón echado a la espalda, prenda de abrigo que podía ir forrada de piel⁶² y que aquí se complementa con los guantes que protegen sus manos. El primero de ellos podría representar a un oficial cortesano equivalente al mayordomo mayor de la corte regia⁶³.

Serrano Fatigati se fijó en la presencia de las mismas guirnalda de flores en las ménsulas 1 y 3, detalle que le sirvió para aventurar que podría haber alguna relación de naturaleza temática entre ambas⁶⁴, existiendo, asimismo, una coincidencia en la tipología del tocado de las mujeres secundarias de ambas repisas. Como vimos más arriba, la cinta de flores

forma parte de manera destacada del mensaje visual de la ménsula 5⁶⁵. Cabe la posibilidad de que las tres escenas formen parte de una misma narración donde la dama, en un primer episodio, recibe las pretensiones amorosas del caballero, al que sigue la hazaña de este para ganarse su favor para, finalmente, mostrar la victoria del Amor con la pareja definitivamente unida. Lamentablemente, no podemos sino exponer esta idea como mera especulación.

La ménsula 7 muestra una escena que alude directamente a la monarquía cristiana (Fig. 7). Un rey cristiano, sedente, recibe pleitesía de un prócer musulmán que, arrodillado, le besa la mano⁶⁶. La escena, que tiene claros antecedentes y paralelismos en las viñetas que ilustran las *Cantigas*, se completa con los respectivos séquitos. Del lado del rey castellano se presenta a un hombre armado con una maza⁶⁷ con astil de madera rematado en un cilindro de hierro con aletas -tipología de gran difusión documentada en tierras hispanas en los siglos XIII y XIV⁶⁸- que pende hacia el suelo, tal y como aparece en una viñeta de la cantiga n.º 169 del Códice Rico de la Biblioteca de El Escorial que reproduce la audiencia de Alfonso X al rey moro de Murcia y que Bango identifica con un ballestero de maza, soldado que formaba parte de los cuerpos de seguridad del rey de Castilla⁶⁹. Es una tipología que se encuentra también en la miniatura francesa. Un soldado armado con una maza del mismo tipo y en la misma posición forma parte de la guardia del rey en una ilustración

60 En este pequeño muñón Sánchez Ameijeiras ha creído ver dos cosas bien distintas: primero, la cabeza de un perrito que Blancaflor habría entregado a Flores en el contexto del intercambio ritual de regalos entre los enamorados (SÁNCHEZ AMEIJERAS, R.: "Las 'estorias'...", *op. cit.*); después, una flor, vestigio de la cesta de flores relacionada con el episodio del engaño urdido por el protagonista para alcanzar a su amada encerrada en una torre (SÁNCHEZ AMEIJERAS, R.: "History and Stories...", *op. cit.*).

61 GARCÍA CUADRADO, A.: *Las Cantigas...*, *op. cit.*, p. 99.

62 ARAGONÉS ESTELLA, E.: "La moda medieval navarra siglos XII, XIII y XIV", *Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra*, Año n.º 31, n.º 74, 1999, pp. 521-562.

63 LADERO QUESADA, M. A.: "La Casa Real en la Baja Edad Media", *Historia. Instituciones. Documentos*, n.º 25, 1998, pp. 327-350.

64 SERRANO FATIGATI, E.: "Rápida ojeada...", *op. cit.*

65 Asimismo, la pareja formada en la ménsula 3 por un varón adulto y un joven situados detrás del caballero y que se relacionan entre sí, guarda cierto paralelismo con la pareja formada, en la ménsula 1, por la mujer adulta y la joven situadas detrás de la dama principal.

66 Para Sánchez Ameijeiras en la ménsula se representa a Flores, ya convertido al cristianismo, recibiendo el homenaje de los restantes "moros" de Hispania después de haber accedido al trono del reino de Almería tras la muerte de su padre. Para explicar la indumentaria cristiana que el rey Flores y su séquito visten en esta ménsula, así como la que visten todos los personajes de la ménsula 1 - ambientada en el reino musulmán de Almería- y en la ménsula 3 -ubicada en El Cairo- la autora recurre, fundamentalmente, al argumento de la prolepsis y a la representación de un sur proclive a la conversión. Por otra parte, la "nutrición espiritual" que la condesa cristiana habría transferido a Flores cuando le amamantó justificaría también su apariencia cristiana desde edad temprana (SÁNCHEZ AMEIJERAS, R.: "Las 'estorias'...", *op. cit.*).

67 Sánchez Ameijeiras reconoce en él a Garsión o a Gandofer, maestro y consejero de Flores, respectivamente, caracterizado como juez por la maza que lleva en su mano (SÁNCHEZ AMEIJERAS, R.: "Las 'estorias'...", *op. cit.*).

68 SOLER DEL CAMPO, A.: *La evolución...*, *op. cit.*, pp. 57-58.

69 BANGO TORVISO, I. G.: "La imagen pública de la realeza bajo el reinado de Alfonso X. Breves apostillas sobre *regalia insignia* y actuaciones protocolarias", *Alcanate: Revista de Estudios Alfonsíes*, n.º 7, 2011, pp. 13-42.



Fig. 6: Capilla de Santa Catalina, Catedral de Burgos, ménsula 7

del manuscrito de *Le chevalier au lion* datado en la primera mitad del siglo XIV⁷⁰. En la ménsula, detrás del guardia se yergue otra figura masculina con manto embrazado, semejante al personaje principal del séquito masculino de la ménsula 3, que en este caso podría representar al camarero mayor, oficial de la Casa Real a quien correspondía, entre otras funciones, la seguridad del rey⁷¹. El séquito del prócer musulmán está formado por dos hombres y una mujer, tocados con turbantes que Sánchez Ameijeiras identifica como propios de la indumentaria benimerín⁷² y, ciertamente, son muy diferentes a los turbantes de forma puntiaguda de las *Cantigas* o el *Libro del ajedrez, dados y tablas*.

70 *L'Atre périlleux et Yvain, le chevalier au lion*, 1301-1350, Bibliothèque Nationale de France, Département des Manuscrits, Français 1433, fol. 60r., primera mitad del siglo XIV.

71 LADERO QUESADA, M. A.: "La Casa Real...", *op. cit.*

Serrano Fatigati destacó el protagonismo que en la escena poseen las espadas. Una apoya en la rodilla del rey cristiano. Al ser idéntica a las dos que porta el séquito musulmán se podría interpretar como un presente. Se trata de espadas que se muestran envainadas, con el tahalí enrollado en la funda. Pero su tipología es cristiana, con empuñadura de pomo esférico y arriaz recto de gavilanes en forma de gancho⁷³. Es una espada muy similar a la que reproduce una ilustración del *Libro de la Coronación de los Reyes de Castilla* (Biblioteca de El Escorial), que muestra un episodio de la ceremonia de coronación de Alfonso XI que tuvo lugar en el Monasterio de las Huelgas de Burgos en 1332, en la que un caballero del séquito porta alzada la espada regia, envainada y con el tahalí enrollado en la funda⁷⁴. Se la puede encontrar representada en manuscritos franceses del siglo XIV.

El protagonismo que parecen tener las espadas indujo a Serrano a identificar la escena con la embajada enviada por Abu al Hassan, rey de los benimerines, para renovar una tregua acordada dos años antes, episodio que tuvo lugar en Palenzuela en 1336⁷⁵, nueve años después del fallecimiento de don Gonzalo de Hinojosa, y en el que, según la *Crónica de Alfonso XI*, el rey castellano fue obsequiado con "espadas guarnidas de oro", que serían las espadas "con empuñaduras ricas" que vio en la composición⁷⁶. En realidad, los obsequios fueron bastante más variados: piedras, paños de oro y seda, caballos jinetes, halcones, camellos, avestruces⁷⁷. Nosotros vemos más factible que, de reproducirse un episodio histórico, este hubiese acaecido en vida de don Gonzalo. Nos referimos a la embajada enviada por el rey benimerín Abenjacob ante Sancho IV para solicitar el auxilio de "trescientos caballos", a lo que el monarca castellano accedió, poniendo al frente de la caballería castellana a Diego Froilaz, casado con la única hermana del obispo⁷⁸. Don

72 Asimismo, explica la presencia en el séquito de una mujer como la imagen de la mujer "masculinizada", en posible alusión a las hijas o la esposa del rey benimerín Abd-el-Hassan, que perdieron la vida en la batalla de El Salado (SÁNCHEZ AMEJEIRAS, R.: "Las 'estorias'...", *op. cit.*

73 La espada de arriaz con volutas es un tipo occidental que se desarrolló a finales del siglo XII y que no se ha constatado en al-Andalus. SOLER DEL CAMPO, A.: *La evolución...*, *op. cit.*, pp. 57-17.

74 PÉREZ MONZÓN, O.: "Ceremonias regias en la Castilla medieval. A propósito del llamado *Libro de la Coronación de los reyes de Castilla y Aragón*", *Archivo Español de Arte*, LXXXIII, 332, octubre-diciembre 2010, pp. 317-334. CARRERO SANTAMARÍA, E.: "'Por las Huelgas los juglares". Alfonso XI: De Compostela a Burgos siguiendo el Libro de la Coronación de los Reyes de Castilla", *Medievalia*, 15, 2012, pp. 143-157.

75 RECUERO LISTA, A.: *El reinado de Alfonso XI de Castilla (1312-1350)*. Tesis doctoral inédita, Universidad Autónoma de Madrid, pp.247-248. <http://hdl.handle.net/10486/674742> (consultada el 10/07/2021).

76 SERRANO FATIGATI, E.: "Rápida ojeada...", *op. cit.*

77 CERDÁ Y RICO, F. (ed.): *Crónica de Alfonso el Onceno*. Madrid, 1787, p. 282.

Gonzalo incluyó esta embajada como un hecho relevante del reinado de Sancho IV en la continuación de la *Crónica de España* de don Rodrigo Jiménez de Rada⁷⁹. El episodio se relaciona con la posterior ejecución de don Lope de Haro, pues el rey benimerín habría aconsejado al monarca castellano que hiciera en su reino lo que él hacía en el suyo, es decir, dar muerte a sus vasallos rebeldes⁸⁰. En todo caso, se trate de la representación de un episodio real o no, el valor de la repisa reside en el ensalzamiento de la figura del rey cristiano, ante quien se pliega el enemigo musulmán.

2.4. Vicio y Virtud (ménsulas 4 y 8)

Compositivamente, las ménsulas 4 y 8 comparten la representación de una escena de combate entre dos oponentes afrontados. La ménsula número 4 reproduce un enfrentamiento entre dos caballeros con una dama sentada en el centro (Fig. 8)⁸¹. La indumentaria de los caballeros no es completamente militar, pero sí se protegen con capacetes, barbotes y escudo, el cual sostienen con el brazo izquierdo y el tiracol al cuello. Un combatiente lleva el arma ofensiva en ristre y el otro alzada, en posición de lance, adornada con una bandera en su extremo⁸². Los caballos visten largas gualdrapas y la técnica ecuestre de ambos es la monta a la jineta. Para Serrano Fatigati la escena podría representar una justa en fiestas reales o bien un Juicio de Dios en torno a la honestidad de la dama. Contra el primer caso aduce que las armas no son de cortesía y contra el segundo que la actitud de la protagonista no se corresponde con la gravedad de la situación⁸³.



Fig. 4: Capilla de Santa Catalina, Catedral de Burgos, ménsula 2

Existe un paralelismo representativo entre la imagen de los caballeros de la repisa y las primeras ilustraciones de caballeros bohordando del Códice de la Cofradía del Santísimo y Santiago. Comparten la indumentaria civil, las monturas encobertadas, los escudos, las lanzas adornadas y el manejo de este arma tanto en ristre como alzada. Frente a tal confluencia de semejanzas se alza la ausencia de capacetes y barbotes en el Códice, sustituidos por tocados de tela. La presencia de estos elementos defensivos en la ménsula

78 GAIBROIS DE BALLESTEROS, M.: *Historia del reinado de Sancho IV de Castilla*. Tomo I. Madrid, 1922, p. 179.

79 JIMÉNEZ DE RADA, R.: *Crónica de España por el Arzobispo de Toledo Don Rodrigo Jiménez de Rada, traducida al castellano y continuada por Don Gonzalo de la Hinojosa, Obispo de Burgos, y después por un anónimo hasta 1430* [Manuscrito]. Universidad de Sevilla, signatura 1059, n.º de registro 1060. Biblioteca Virtual del Patrimonio Bibliográfico. <https://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.do?id=451973> [consultado el 15/04/2020]. MARQUÉS DE FUENSANTA DEL VALLE: *Colección de documentos inéditos para la Historia de España. Tomo CVI. Continuación de la Crónica de España del Arzobispo don Rodrigo Jiménez de Rada y el obispo don Gonzalo de la Hinojosa*. Madrid, 1893.

80 GAIBROIS DE BALLESTEROS, M.: *Historia...*, *op. cit.*, p. 179.

81 Sánchez Ameijeiras reconoce el episodio de la historia de Flores y Blancaflor en la que él defiende y resituye el honor de ella en un combate en el que participa disfrazado (SÁNCHEZ AMEIJERAS, R.: "Las 'estorias'...", *op. cit.*

82 Según Las Partidas, la bandera es "quadrada más luenga que ancha" (Partida II, tít. XXII, ley XIX) MENÉNDEZ PIDAL, G.: *La España del siglo XIII...*, *op. cit.*, pp. 287-288. La lanza del caballero del lado

opuesto está rota, pero el punto de anclaje situado en el reverso del escudo por encima de la línea del astil de la lanza permite suponer que también estuvo adornada con una bandera.

83 SERRANO FATIGATI, E.: "Rápida ojeada...", *op. cit.*

no es un detalle menor y plantea dudas sobre la naturaleza incruenta del combate, lo cual, sumado al protagonismo femenino, posibilita la lectura de la contienda como una escena de torneo en el que se establece un vínculo emblemático con la dama que presencia el espectáculo⁸⁴. Dado que el torneo era una práctica asociada a la nobleza cortesana, la representación burgalesa se debería entender como una adaptación del torneo al escalafón de la caballería villana, con la misma intención laudatoria que tenía la ambientación cinegética de la ménsula 6.

La dama, sedente y coronada, sostiene un tallo florido en la mano derecha⁸⁵ y con la otra un cachorro de perro con collar de cascabeles sentado en su regazo, parecido en su forma al de la doncella de la ménsula 1. Su imagen evoca a la de la Virgen María. La mirada baja y la cabeza ligeramente ladeada recuerdan la actitud de humilde sumisión a la voluntad divina que es frecuente encontrar en el tema de la Anunciación⁸⁶, con el que, asimismo, está relacionado el tallo florido, que se asemeja al tallo de lirio del jarrón que suele acompañar a las anunciaciones góticas⁸⁷. La evocación mariana alude a la virtud de la castidad⁸⁸. Por otra parte, en manuscritos franceses de principios o mediados del siglo XIV del *Breviari d'Amor*, la dama del signo de Virgo se acompaña de jarrones con tallos de flores⁸⁹. En las ilustraciones de dos manuscritos del *Liber astrologiae* de Georgius Fendulus el tallo florido simboliza la virginidad⁹⁰. El perrito simboliza la fidelidad y las virtudes domésticas femeninas⁹¹. La imagen expresa, en definitiva, la naturaleza virtuosa de la dama.

La ménsula 8 representa el combate entre un centauro y una figura femenina monstruosa. En la concepción de la escena desempeña un papel determinante un juego intelectual e iconográfico de resultado contradictorio y sorprendente (Fig. 9). El centauro viste dos prendas de manga corta sobrepuestas -la exterior plisada verticalmente-, camisa y guantes. La inserción del tronco en la anatomía equina está decorada con una correa tachonada de la que penden guedejas onduladas. Se protege con un capacete y un escudo redondo -casi hemisférico- forrado exteriormente de vellones. Iba armado con una espada que no se ha conservado. Su oponente combina elementos antropomorfos y zoomorfos: cabeza y torso de mujer, grandes alas, zarpas de león y cola serpentiforme con cabeza⁹². Adopta una imagen híbrida de arpía y sirena. En la tradición iconográfica es la sirena quien combate con el centauro⁹³ y la sirena-pájaro posee alas igual que la arpía, pero esta se distingue por su cola de serpiente⁹⁴. Ataca con un arco a su enemigo, arma que tampoco ha resistido el paso del tiempo. Llama la atención que se le haya atribuido el arma que habitualmente caracteriza al centauro. Su rostro y su torso femeninos son humanos, con vestido de saya y toca, lejos del aspecto desagradable que la tradición atribuía a la arpía. En el combate, ésta cuenta como aliado con un león que muerde la grupa del centauro.

La monstruosidad de la imagen femenina de esta repisa se contrapone a la imagen asociada a los conceptos de belleza y virtud de la dama de la ménsula 4, por cuyo favor se baten los caballeros. El aspecto agradable de su torso y su rostro humanos ocultan la verdadera naturaleza de la criatura, contra la que, dentro del marco del bestiario al que se recurre, combate un centauro cuya apariencia antropomorfa evoca la imagen del caballero villano de la ménsula 6. El centauro, cuando combate con personajes o seres de signo negativo, se convierte en un elemento positivo de lucha contra el pecado⁹⁵. La sustitución del arco por

84 ZOTZ, T.: "El mundo caballeresco y las formas de vida cortesanas", en FLECKENSTEIN, J.: *La caballería y el mundo caballeresco*, Madrid, 2006, pp.165-219.

85 Sánchez Ameijeiras supone que en la policromía original las flores eran blancas al entender que son un trasunto del nombre de Blancaflor (SÁNCHEZ AMEIJERAS, R.: "Las 'estorias'...", *op. cit.*

86 RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo testamento*, t. 1, vol. 1, Barcelona, 1996, p. 188.

87 RODRÍGUEZ PEINADO, L.: "La Anunciación", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. VI, n.º 12, 2014, pp. 1-16. <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2014-12-06-03.%20Anunciaci%C3%B3n.pdf> [recuperado el 19/06/2022].

88 VALLEJO NARANJO, C.: *La caballería...*, *op. cit.*, p. 120.

89 ERMENGAUD, M.: *Breviari d'Amor*, British Library, Royal MS 19 CI, fol. 36r, principios del siglo XIV. http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=royal_ms_19_c_i_f036r [consultado el 09/08/2022]. *Breviari d'Amor*. British Library MS 4940, fol. 29v, mediados siglo XIV. http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=harley_ms_4940_f029v [consultado el 10/08/2022].

90 FENDULUS, G.: *Liber astrologiae*, París, 2.º o 3.º cuarto del siglo XIV. British Library, Sloane MS 3983, fol. 14v. http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=sloane_ms_3983_f014v [consultado el 09/08/2022]. FENDULUS, G.: *Liber astrologiae*. Bibliothèque nationale de France. París, 1220-1240.

Département des Manuscrits. Latin 7330, fol. 14r. <http://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc66536h> [consultado el 09/08/2022].

91 FRANCO MATA, A.: "Iconografía funeraria gótica...", *op. cit.*

92 Este ser es identificado con Cupido por Sánchez Ameijeiras, "a pesar de que extrañamente presenta cuartos traseros animales". Este inverosímil Cupido dispararía su saeta hacia los amantes de la ménsula 1 (SÁNCHEZ AMEIJERAS, R.: "Las 'estorias'...", *op. cit.*

93 IBÁÑEZ CHACÓN, Álvaro: "Sirenas vs. Centauros: pervivencia medieval de un mito perdido", *Florentia iliberritana. Revista de Estudios de Antigüedad Clásica*, n.º 28, 2017, pp. 105-121. <https://revistaseug.ugr.es/index.php/florentia/article/view/6706> [consultado el 28/12/2020].

94 OLIVARES MARTÍNEZ, D.: "Las arpías", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. VI, n.º 11, 2014, p. 1-12. <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2014-06-11-Arpi%CC%81as.pdf> [consultado el 20/12/2020].

95 OLIVARES MARTÍNEZ, D.: "Centauro", *Base de datos digital de Iconografía Medieval*. Universidad



Fig. 9: Capilla de Santa Catalina, Catedral de Burgos, ménsula 8

la espada y el escudo aleja su imagen del centauro arquero que, en la tradición iconográfica medieval hispana, representa al enemigo islámico⁹⁶. Podría tratarse de una batalla alegórica o psicomaquia en la que el centauro, identificado con el caballero, encarnaría la Virtud, y la arpía o sirena, el Vicio, cuyo significado podemos encuadrar en el contexto general del tema del Amor presente en las ménsulas de las paredes oriental y occidental de la capilla, articulado a través de los pares formados por las repisas 1-5 y 4-8.

2.5. Exaltación de la caballería villana

El discurso de la decoración de las ménsulas va dirigido a la monarquía⁹⁷, aunque opinamos que no de manera específica al rey Alfonso XI como señala Sánchez Ameijeiras, quien identifica también como destinataria a la caballería villana. Compartimos plenamente esta última idea, aunque no por el papel concedido a la caballería villana en los personajes secundarios del discurso visual⁹⁸, sino porque el concepto que subyace y unifica el programa en su conjunto es la exaltación de esta oligarquía urbana, en un ejercicio de emulación de los comportamientos y actitudes de la nobleza con el fin de erigirse en protagonista de las escenas relacionadas con la monarquía y el amor. Este hecho representa la expresión plástica de la consolidación de la privilegiada posición social y política de los caballeros villanos en el concejo castellano, pero también el crecimiento de su papel político más allá del marco municipal, como mostró la constitución de la hermandad general que, unidos a los hidalgos por primera vez, presentaron en las Cortes de Burgos de 1315 ante el rey y sus tutores, un año antes de que don Gonzalo de Hinojosa decidiese fundar la nueva sala capitular. La hermandad general, con independencia de su interpretación historiográfica, formalmente siempre manifestó su voluntad de servicio a la institución monárquica, repitiendo en la minoría de Alfonso XI un concepto político que se mantuvo invariable desde 1282, cuando surgió la primera hermandad general impulsada por el infante Sancho contra su padre, el rey Alfonso X⁹⁹. La hermandad concejil declara su voluntad de “guardar señorío y servicio del Rey” y presenta sus peticiones, dirigidas a protegerse de los hombres poderosos, como beneficiosas para el monarca por cuanto permitirían que este, en su mayoría, hallase “la tierra mejor parada é mas rrica para su seruiçio”¹⁰⁰. La carta tenía la particularidad de estar integrada por hidalgos, además de caballeros villanos y hombres buenos. Su inédita cohesión política y social facilitó que una comisión suya acompañase al rey y a doña María y a los infantes don Juan y don Pedro, participando, en cierto modo, en el ejercicio del poder central. Que Ruy Díaz de Hinojosa encabezase la lista de los ciento tres hijosdalgo que firmaron la carta de hermandad de los concejos¹⁰¹ indica el grado de implicación del prelado y su familia en el movimiento hermandino.

97 POLANCO MELERO, C. “La Capilla de Santa Catalina...”, *op. cit.*

98 SÁNCHEZ AMEIJERAS, R.: “History and Stories...”, *op. cit.*

99 GONZÁLEZ MÍNGUEZ, C.: “Aproximación al estudio del ‘movimiento hermandino’ en Castilla y León (conclusión)”, *Medievalismo*, n.º 2, 1992, pp. 29-60.

100 *Cortes de los antiguos reinos de León y Castilla*, Tomo I, Real Academia de la Historia, Madrid, 1861, p. 249. *Cortes de los antiguos reinos...*, *op. cit.*, p. 261. *Cortes de Burgos celebradas en la era 1353 (año 1315) por*

101 *Alfonso XI durante su menor de edad*. [Madrid, Calero, 1836?], p. 21.

96 MONTEIRA ARIAS, I.: “Escenas de lucha...”, *op. cit.*

Por otra parte, don Gonzalo de Hinojosa había participado activamente en la formación de una hermandad de preladados, primero como obispo de León en 1310¹⁰² y después como obispo de Burgos en 1314, cuya carta de hermandad, como la concejil, fue presentada y aprobada en las Cortes de Burgos de 1315. Solamente en las ménsulas 3 y 7 la caballería villana ha sido desplazada por la nobleza, en sendas escenas de ambiente cortesano regio o nobiliario.

Lo esencial del programa decorativo pudo formar parte del proyecto inicial del obispo don Gonzalo de Hinojosa, pero, aunque el inicio de las obras de edificación de la sala capitular se retrasase hasta 1325, año en el que Alfonso XI -una vez declarado mayor de edad con catorce años- suprimió las hermandades¹⁰³, el papel de la caballería villana burgalesa en el discurso decorativo de la sala capitular tendría igualmente sentido como expresión de su servicio a la corona y reafirmación de su identidad como grupo social oligárquico, a pesar de la desaparición de la hermandad general en tanto que el poder local que ejercía no había sufrido merma alguna, extendiendo su influencia al propio cabildo catedralicio, y habida cuenta de que la amenaza benimerín seguía activa.

La consolidación de la oligarquía urbana burgalesa como grupo privilegiado era un hecho. Alfonso X eximió a los caballeros villanos de Burgos del pago de todo pecho en 1255 y amplió sus privilegios al año siguiente. A diferencia de lo sucedido en otras ciudades castellanas, en Burgos compaginarán la actividad militar y política con la dedicación mercantil, borrándose con el paso de los años las diferencias entre caballeros villanos e hidalgos, que acaban confundándose en las filas de la pequeña nobleza local¹⁰⁴.

Manifestación del auge que experimenta la caballería villana burgalesa es la institución de cofradías elitistas y cerradas. Se inicia el proceso con la fundación de la Cofradía de Nuestra Señora de Gamonal en 1285 y se consolida con la creación, en 1338, de la Cofradía

del Santísimo y de Santiago¹⁰⁵, pero hubo otras hermandades que compartieron el carácter endogámico de la caballería, como la Cofradía de Nuestra Señora de Gracia y la Cofradía de los Caballeros de San Miguel Arcángel y San Bartolomé¹⁰⁶.

Los caballeros villanos de Burgos emulan a la caballería noble y refuerzan su vinculación con la monarquía. Es notable que la Cofradía de Santiago se fundase poco después de la constitución de la Orden de la Banda de Castilla (1332), pudiéndose “considerar a ésta como una versión no noble de la orden alfonsina, y cuya inspiración también es monárquica (recordemos que Santiago es un icono de la figura regia castellana)¹⁰⁷”. Los caballeros cofrades estaban obligados “a mantener caualllo et armas et coberturas et deuen traerlos por la villa bofordando, en la fiesta del apóstol”, así como en las bodas y entierros de los cofrades¹⁰⁸. El bohardar era un alarde de caballería que practicaban tanto caballeros como hidalgos, como constata el *Poema de Alfonso Onceno* con ocasión de la llegada del rey de Portugal a Sevilla, aunque asociando solamente a los primeros con la monta a la jineta¹⁰⁹.

La representación de la caballería villana en la Capilla de Santa Catalina y la fundación de la Cofradía de Santiago de Burgos son dos manifestaciones de un mismo contexto ideológico, cultural, social y político.

2.6. Análisis formal de las ménsulas

La morfología de las ménsulas no es uniforme, sino que presenta dos variantes diferenciadas por las características de su cornisa moldurada y su cesta. La cornisa de las ménsulas del muro occidental (1 y 8) es poligonal y se adorna, de arriba hacia abajo, con un cuarto bocel

102 Don Gonzalo de Hinojosa ocupó la sede leonesa de 1301 a 1313. ORDÁS DÍAZ, P.: “¿Don Gonzalo Osorio de Villalobos o don Gonzalo de Hinojosa? Un episcopado olvidado en León, 1301-1313”, *e-Spania* 1/02/2017, <https://doi.org/10.4000/e-spania.26454> [consultado 1/05/2020].

103 La supresión fue aprobada en las Cortes de Valladolid de 1325 y ratificado en las Cortes de Madrid de 1329. GONZÁLEZ MÍNGUEZ, C.: “Aproximación al estudio del ‘movimiento hermandino’ en Castilla y León”, *Medievalismo*, n.º 1, 1991, pp. 35-55. GONZÁLEZ MÍNGUEZ, C.: “Aproximación... (conclusión)”, *op. cit.*

104 BONACHÍA HERNANDO, J.: “Algunas consideraciones en torno al estudio de la sociedad bajomedieval burgalesa”, en *La ciudad de Burgos. Actas del Congreso de Historia de Burgos. MC Aniversario de la fundación de la ciudad. 884-1984*, Junta de Castilla y León, 1985, pp. 59-82.

105 RUIZ T. F.: “Prosopografía burgalesa: Sarracín y Bonifaz”, *Boletín de la Institución Fernán González*, n.º 184 (1975), pp. 467-499. RUIZ T. F.: “El siglo XIII y primera mitad del siglo XIV”, en *Burgos en la Edad Media*, Junta de Castilla y León, 1984, pp. 101-212.

106 YARZA LUACES, J.: “La ilustración en el códice de la Cofradía del Santísimo y de Santiago, en Burgos”, *LOCVS AMOENVIS*, n.º 1 (1995), pp. 7-32.

107 RODRÍGUEZ-VELASCO, J.: “Invención y consecuencias de la caballería”, en FLECKENSTEIN, J.: *La caballería y el mundo caballeresco*, Siglo XXI de España Editores S.A., Madrid, 2006, pp. XI-LXIV.

108 GARCÍA RÁMILA, I.: “Estampas de la vida medieval castellana, espigadas en textos literarios”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Tomo LXI, 2, julio-diciembre 1955, pp. 377-406.

109 “Fijos dalgo bofordaban / E pensaban yr su via, / El rey de Portugal fallauan / Que de Gillena salia”. *Poema de Alfonso Onceno...*, *op. cit.*, cuarteta 1262, p. 515.

entre listeles, una media caña y dos junquillos separados por un surco o hendidura. Una sucesión de entrantes y salientes denota la inserción de los seis baquetones que conforman los pilares adosados, configuración de la cornisa que se repite en la cesta y que es visible en el fondo de las escenas esculpidas. En cambio, la forma de las demás ménsulas es independiente de la estructura del pilar. La cornisa es un polígono de siete lados que no atiende a la inserción de los baquetones. Está formada por un listel, un cuarto de bocel y, debajo, una media caña entre junquillos. La cesta presenta caras ligeramente cóncavas separadas por aristas.

Probablemente la capilla se comenzó a edificar desde el lado occidental donde se pudo aprovechar el muro perimetral del claustro. A ese primer momento respondería la singularidad morfológica de las ménsulas 1 y 8. Después, cuando finalmente el sitio destinado al edificio quedó despejado del todo, se habrían erigido sin solución de continuidad los muros restantes y sus correspondientes repisas.

Esta dicotomía se aprecia asimismo en algunos rasgos de la representación figurativa. En general, el cuello y las proporciones generales de la figura son menos esbeltas en las repisas del muro occidental que en las demás.

El peinado de la figura masculina principal de la ménsula 1 nace de un flequillo recto y se dispone hacia atrás en forma globular hasta la nuca. Esta misma forma tiene el peinado del joven que lee en un lateral y del hombre en pie que sigue al principal, aunque el largo de su cabello es algo mayor. En cambio, el peinado de los varones del otro grupo de repisas se distingue por tener raya en medio -que se manifiesta en un entrante del flequillo- y larga melena hasta los omóplatos. El peinado femenino también se distingue por el uso de raya central, que se manifiesta en el cabello que asoma bajo la toca de las damas en las ménsulas 3 y 4, detalle que no encontramos en la ménsula 1.

El rostro masculino tiene en común la presencia de bigote y barba, pero en las ménsulas occidentales su forma es compacta en comparación con el resto, en las que la barba es menos poblada, más larga y rizada y terminada en dos mechones simétricos. El rostro femenino es más bien redondeado, de mofletes carnosos y barbilla definida. Los labios son finos y pequeños, pero la boca de la doncella de la ménsula 1 y sus acompañantes, así como la del fantástico ser de la ménsula 8, se dispone a más distancia del mentón que en las mujeres representadas en otras ménsulas. Tanto en los varones como en las mujeres la nariz es recta y fina, pero en las ménsulas 1 y 8 la inclinación respecto a la frente es menor.

Aunque los varones que combaten contra un león de la ménsula 2 tienen el cabello hasta la nuca y su barba es más corta, la labra de los rizos y mechones es diferente al estilo de la ménsula 1 y semejante a la de las figuras masculinas del grupo formal al que pensamos pertenecen. Estos rasgos pueden haberse usado como elementos de diferenciación social asociados a la gente del común respecto a los caballeros asociados a un peinado de larga melena.

La expresividad de los rostros es más intensa y variada en las ménsulas de los lados sur, este y norte. En ménsula 2 sobresale la expresión del personaje que está siendo mordido en la pierna por el león, más de angustia que de dolor. En la ménsula 3 el amable rostro de la figura masculina principal se corresponde con la leve sonrisa de la dama del león. De la repisa 4 ya hemos destacado la expresión melancólica de la dama. En la ménsula 7 la expresividad facial se concentra en el grupo de musulmanes. El jefe de la comitiva frunce el ceño mientras besa la mano del rey cristiano¹¹⁰. Detrás de él una joven y un caballero de más edad están vueltos el uno hacia el otro. Para denotar que el caballero está hablando el escultor ha representado la boca entreabierta y arrugas en las mejillas producidas por el movimiento de la comisura de los labios. Su ceño en tensión expresa, junto al mismo gesto de su superior, la gravedad del momento. Por el contrario, la expresión facial del monarca castellano y de sus auxiliares es relajada y serena.

Como se habrá podido inferir, el interés por el detalle es un rasgo común al conjunto de las repisas. En la ménsula 1 podemos ejemplificar esta característica en el gesto del caballero de estirar con la mano izquierda el guante que viste la derecha y sobre el que descansa el obsequio que ofrece a la dama, la delicadeza con que la dama sostiene una de las patas delanteras del perrito o el gesto del joven que está de espaldas al episodio principal de pasar una página del libro que está leyendo. En las demás ménsulas podemos encontrar el mismo gusto por el detalle. Así, el collar adornado con cascabeles del perrito de la ménsula 4, la borla que pende de la bocamanga del caballero principal de la repisa 3, la precisa representación de la indumentaria militar del caballero villano de la ménsula 6 o la cuidada descripción de los turbantes y las armas de la embajada benimerín de la ménsula 7.

110 En este punto he de aclarar que la fisonomía de los integrantes de la embajada musulmana es tratada con absoluto respeto y carecen de los rasgos que Sánchez Ameijeiras, citando Jeffrey Cohen, trae a colación en relación con la intención de dejar patente su desviación espiritual a través de su deformidad física (SÁNCHEZ AMEIJERAS, *Las 'estorias'...*, *op. cit.* p. 2170). Aunque los labios de los varones son ligeramente más carnosos, el turbante cubre por completo su cabello y, sobre todo, es preciso aclarar que la nariz chata de quien besa la mano del rey cristiano no es intencionada, sino resultado de una rotura. La

En cuanto al tratamiento del drapeado no existen notables diferencias, ni tampoco en la indumentaria, asunto que merece un estudio aparte. El esfuerzo por representar verazmente los valores táctiles de las telas es evidente tanto en prendas ajustadas como holgadas. El borde de los mantos recogidos con la mano está trazado siguiendo elegantes y zigzagueantes esquemas curvos, que no alcanzan el refinamiento presente en la portada de la capilla.

3. LAS MÉNSULAS MENORES Y LAS CLAVES DE LA BÓVEDA

La decoración escultórica de la sala capitular incluye alusiones alegóricas y simbólicas al clero de la catedral relacionadas con la estructura arquitectónica de la bóveda. Hay cuatro pequeñas ménsulas emplazadas en los ángulos del edificio en las que apoya el nervio central de la Y del *trirradial* de la bovedilla angular. Las cuatro repisas están decoradas con una figura masculina. En el ángulo noreste está representado un joven vestido con saya abotonada en el pecho que porta un león sobre los hombros. En el ángulo sureste, un varón con barba, tocado con un gorro y vestido únicamente con calzón sostiene en sus hombros un cerdo. La simbología de estos animales es opuesta, pues el primero puede adoptar significados excelsos y el segundo es símbolo de vicios como la gula, la lujuria o la ignorancia¹¹¹ y de los deseos impuros¹¹². En consonancia con la naturaleza inferior del cerdo su portador muestra una extrema pobreza material.

En la ménsula del ángulo noroeste está esculpido un joven imberbe vestido con aljuba, una prenda de debajo y capirote con capucha. La ménsula del ángulo sureste está decorada con la figura de un adulto de indumentaria más sencilla y sin tocado. La idea de opuestos se repite aquí, contraponiendo juventud y madurez como estadios del devenir temporal del hombre. Quien cuenta con más edad está representado en actitud de hablar -tiene la boca abierta y el antebrazo derecho levantado mostrando el dorso de la mano-, mientras que el joven mira con atención y en silencio, evocando quizás una escena de enseñanza, o de aprendizaje.

nariz del personaje que se yergue detrás presenta rasgos similares a los del rey y los caballeros cristianos.
111 CHEVALIER, J., GHEERBRANT, A.: *Diccionario de los símbolos*. Editorial Herder, S.A., Barcelona, 1995.

112 CIRLOT, J. E.: *Diccionario de símbolos*. Ediciones Siruela, Barcelona, 1997.

Si asociamos las dos parejas descritas, existe un paralelismo entre, de un lado, el portador del león y el maestro que trasmite su sabiduría, de connotación positiva, y de otro, el portador del cerdo como símbolo de bajeza moral y el discípulo ignorante o inculto, de significación negativa.

Las cuatro ménsulas estarían relacionadas con la función pedagógica del clero catedralicio desde un punto de vista religioso y doctrinal, en relación con la función pastoral consustancial al estado eclesiástico, pero también desde una perspectiva cultural a través de la escuela catedralicia, cuya existencia y emplazamiento se manifiesta en la portada del Sarmental mediante la representación de las diferentes artes liberales a través de la imagen del *magister* masculino acompañado de figuras infantiles, sustituyendo a las habituales alegorías femeninas¹¹³.

Por otra parte, está la decoración de las claves de la bóveda central de ocho puntas, que se completa con bovedillas de *trirradiales* en los ángulos del cuadrado. Este abovedamiento tiene la particularidad de presentar diecisiete claves, detalle que se encontrará solo raramente en bóvedas posteriores que siguen el mismo esquema, como la de la iglesia del monasterio de San Salvador de Oña, cuyos soportes están también emparentados con la antigua sala capitular de la Catedral de Burgos. Todas las claves están decoradas con motivos figurados.

Las bovedillas angulares sirven de soporte a los cuatro evangelistas. En el polo de la plementería triangular se sitúa la imagen del evangelista, sedente, y en el arco de embocadura su símbolo correspondiente sosteniendo la cartela identificativa. En el ángulo noreste está representado San Juan, en el sureste San Mateo, en el suroeste San Lucas y en el noroeste San Marcos (Fig. 1).

El polo central de la bóveda, de mayor tamaño, está decorado con el tema de la Déesis (Fig. 10). Cristo resucitado, desde un sencillo asiento sin brazos ni respaldo que una plataforma moldurada eleva ligeramente, muestra las llagas. En el lado derecho, su manto trasluce el borde del mueble. Le flanquean la Virgen y San Juan Evangelista en posición genuflexa y actitud orante. El tema se difundió en Burgos a partir de su representación en la puerta de la Coronería de la Catedral. En la Capilla de Santa Catalina, por lo exiguo de la superficie disponible, se eligió la versión simplificada, reducida a sus personajes esenciales, que

113 SÁNCHEZ AMEIJERAS, R.: "La portada del Sarmental de la catedral de Burgos. Fuentes y fortuna", *Materia*, n.º 1, 2001, pp. 161-198.



Fig. 10: Capilla de Santa Catalina, Catedral de Burgos, polo central de la bóveda

también se usó en el arte funerario burgalés¹¹⁴. Es el mismo asunto que en 1338 eligió la Cofradía del Santísimo y Santiago para iniciar el código de su regla¹¹⁵. Sin embargo, no parece que el tema tuviera demasiado éxito en la escultura gótica monumental burgalesa, a juzgar por la escasez de representaciones posteriores existentes¹¹⁶.

En las otras ocho claves secundarias ordenadas en torno al polo central se distribuye un apostolado incompleto efigiado, como los evangelistas, sedentes en un asiento paralelepípedo. Todos los apóstoles portan libros, pero solo seis están identificados con sus atributos. En el polo oriental está representado San Pedro (llave), presidiendo el colegio apostólico. En la clave noreste está Santiago peregrino (bordón), en la noroeste San Juan (reconocible por su característica fisonomía juvenil), en la occidental San Felipe (cruz), en la suroeste San Pablo (espada) y en la meridional San Bartolomé (cuchillo y demonio). En las claves sureste y norte dos imágenes en actitud de bendecir representan de forma genérica al resto de los apóstoles.

La iconografía de la bóveda se muestra con la claridad de la que carece la decoración profana -al menos para el observador actual- que sin embargo se expone a la mirada directa y próxima del visitante. Las claves no solamente están emplazadas a una notable altura, sino que su tamaño no compensa el efecto de la distancia para su fácil contemplación, de modo que la señalada claridad iconográfica es un recurso que actúa en sentido opuesto, facilitando su lectura.

La jerarquía de las imágenes es, asimismo, nítida y acorde a la geometría del diseño arquitectónico. En torno al tema cristológico central se ordenan los evangelistas y los apóstoles. La relevancia de los evangelistas está en relación con su ubicación en los espacios singulares de la plementería que conforman las bovedillas angulares, pero sobre todo con el hecho de que ocupen ocho claves. La disposición de los apóstoles en las ocho claves restantes que rodean el polo central parece aleatoria, salvo la de San Pedro en el lado oriental que corresponde a su preeminencia en colegio apostólico (Fig. 1).

114 GÓMEZ BÁRCENA, M.ª J.: *Escultura funeraria gótica en Burgos*. Excma. Diputación Provincial de Burgos, 1988, p. 33.

115 YARZA LUACES, J.: “La ilustración...”, *op. cit.*

116 Calzada registró un único ejemplar de Deesis en la provincia de Burgos, emplazado en la clave de una bóveda de la iglesia de San Millán de los Balbases (CALZADA TOLEDANO, J. J.: *Escultura gótica monumental en la provincia de Burgos. Iconografía. 1400-1530*. Excma. Diputación Provincial de Burgos, 2006, pp. 185-186).

Existe una relación simbólica entre los apóstoles de la bóveda y el clero catedralicio, éste legítimo sucesor de aquéllos en la misión de predicar la palabra de Dios y su trascendental papel como intermediarios entre Dios y los hombres, destacándose en el polo central ciertos artículos esenciales del Símbolo o Credo de los Apóstoles, como son la parusía y el Juicio Final, la resurrección de la carne y la vida eterna.

Es significativo que las imágenes sagradas se sitúen en la bóveda, remedo arquitectónico del mundo celestial bajo cuyo amparo transcurre la fugaz vida terrenal, tanto de la sociedad civil, representada en las grandes ménsulas, como del estado eclesiástico, presente de manera simbólica en la iconografía de las repisas menores y las claves de la bóveda.

CONCLUSIONES: PROGRAMA ICONOGRÁFICO

La decoración escultórica de la Capilla de Santa Catalina de la Catedral de Burgos ofrece un amplio repertorio temático de carácter profano, centrado principalmente en las ocho grandes ménsulas del interior. Hemos planteado la posibilidad de que su programa visual se articule en torno a dos ámbitos temáticos y una idea transversal que unifica el conjunto. Los temas son, por un lado, la Monarquía y la relación del Concejo con esta, resumida, principalmente, en la representación del servicio militar de la caballería villana, y, por otro, el Amor, en el marco de una versión de la cultura caballeresca adaptada a la naturaleza eclesiástica de la sala y al contexto social y político de la ciudad.

La idea subyacente que cohesiona el programa sería el papel que se otorga a la caballería villana en un ejercicio de emulación de la caballería noble, expresión plástica de su condición de oligarquía urbana, cuya identidad colectiva y poder se encuentran en plena progresión, culminando con la creación del regimiento en 1345 por Alfonso XI, institución que significó la definitiva desaparición del concejo abierto y el inicio de un proceso de patrimonialización de las regidurías.

La importancia que se concede al mensaje simbólico de las grandes ménsulas está en relación con su tamaño y posición, pero se integra en un programa iconográfico más amplio que se completa en la bóveda, ámbito espacial superior no solamente desde el punto de vista físico, sino también simbólico. Las imágenes sagradas se han emplazado en la plementería y su particular elección sirve de símbolo del estado eclesiástico en general y del colegio capitular en particular. Asimismo, la decoración alegórica de las ménsulas menores alude a su función doctrinal y pedagógica y a su condición moral superior.

En consecuencia, la decoración escultórica de la antigua sala capitular de la Catedral de Burgos es un compendio de la sociedad urbana burgalesa de las primeras décadas del siglo XIV, que se representa conformada por dos ámbitos o medios bien diferenciados pero complementarios: por un lado, el civil y concejil y, por otro, el eclesiástico. El primero adquiere un extenso y novedoso desarrollo visual que pone de manifiesto el dinamismo, la complejidad y las convulsiones políticas y sociales del momento. El segundo se ubica simbólicamente en un estadio superior, estático e inmutable, y se representa mediante fórmulas iconográficas y simbólicas más tradicionales.

BIBLIOGRAFÍA

ABEGG, R.: *Königs- und Bischof Monumente. Die Skulpturen des 13. Jahrhunderts im Kreuzgang der Kathedrales von Burgos*. Zurich InterPublishers, Zurich, 1999.

ARAGONÉS ESTELLA, E.: “La moda medieval navarra siglos XII, XIII y XIV”, *Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra*, Año n.º 31, n.º 74, 1999, pp. 521-562.

BANGO TORVISO, I. G.: “La imagen pública de la realeza bajo el reinado de Alfonso X. Breves apostillas sobre regalia insignia y actuaciones protocolarias”, *Alcanate: Revista de Estudios Alfonsíes*, n.º 7, 2011, pp. 13-42.

BERNIS MADRAZO, C.: “Las pinturas de la Sala de los Reyes de la Alhambra. Los asuntos, los trajes, la fecha”, *Cuadernos de la Alhambra*, 18, 1982, pp. 20-50.

BONACHÍA HERNANDO, J.: “Algunas consideraciones en torno al estudio de la sociedad bajomedieval burgalesa”, en *La ciudad de Burgos. Actas del Congreso de Historia de Burgos. MC Aniversario de la fundación de la ciudad. 884-1984*, Junta de Castilla y León, 1985, pp. 59-82.

BORRÁS GUALIS, G. M.: *La Techumbre Mudéjar de la Catedral de Teruel*, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1999.

CALZADA, J. J.: *Guía inédita de la Catedral de Burgos. Indumentaria, armas, muebles...* Burgos, 1997.

CALZADA TOLEDANO, J. J.: *Escultura gótica monumental en la provincia de Burgos. Iconografía. 1400-1530*. Excma. Diputación Provincial de Burgos, 2006.

CASTAÑO, M.: “El objeto artístico en el sistema de amor medieval. Intercambio de dones en la época gótica”, *LOCVS AMOENVS*, n.º 15 (2017), pp. 5-16.

CERDÁ Y RICO, F. (ed.): *Crónica de Alfonso el Onceno*. Madrid, 1787.

CHEVALIER, J., GHEERBRANT, A.: *Diccionario de los símbolos*. Editorial Herder, S.A., Barcelona, 1995.

CIRLOT, J. E.: *Diccionario de símbolos*. Ediciones Siruela, Barcelona, 1997.

Codex Manesse. Biblioteca de la Universidad de Heidelberg. Cod. Pal. germ. 848. <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg848/0001/thumbs> [consultado el 8/08/2021].

Cortes de Burgos celebradas en la era 1353 (año 1315) por Alfonso XI durante su menor de edad. [Madrid, Calero, 1836?].

Cortes de los antiguos reinos de León y Castilla, Tomo I, Real Academia de la Historia, Madrid, 1861.

DE AYALA, C., VILLABA, F. J.: “Monarquía bajomedieval”, en MONTENEGRO DUQUE, Á. (Dir.): *Historia de Burgos. II. Edad Media (1)*, Caja de Ahorros Municipal de Burgos, 1986, pp. 145-194.

DE FOURNIVAL, R.: *Bestiario de Amor*. Ediciones Miraguano, Madrid, 1990.

DE LEGUINA, E.: *Glosario. Voces de armería*. Madrid, 1912.

DUBY, G.: *El amor en la Edad Media y otros ensayos*, Madrid, 2000.

ERMENGAUD, M.: *Breviari d'Amor*, British Library, Royal MS 19 CI, principios del siglo XIV. http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Royal_MS_19_C_I [consultado el 09/08/2022].

FENDULUS, G.: *Liber astrologiae*, París, 2.º o 3.º cuarto del siglo XIV. British Library, Sloane MS 3983. http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Sloane_MS_3983 [consultado el 09/08/2022].

FENDULUS, G.: *Liber astrologiae*. París, 1220-1240. Bibliothèque nationale de France. Département des Manuscrits. Latin 7330. <http://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc66536h> [consultado el 09/08/2022].

FRANCO MATA, A.: “Iconografía funeraria gótica en Castilla y León (siglos XIII y XIV)”, *De Arte*, n.º 2, 2003, pp. 47-86.

GAIBROIS DE BALLESTEROS, M.: *Historia del reinado de Sancho IV de Castilla*. Tomo I. Madrid, 1922.

GARCÍA CUADRADO, A.: *Las Cantigas: El Códice de Florencia*. Universidad de Murcia, Murcia, 1993.

GARCÍA RÁMILA, I.: “Estampas de la vida medieval castellana, espigadas en textos literarios”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Tomo LXI, 2, julio-diciembre 1955, pp. 377-406.

GÓMEZ BÁRCENA, M.^a J.: *Escultura funeraria gótica en Burgos*. Excm. Diputación Provincial de Burgos, 1988.

GONZÁLEZ MÍNGUEZ, C.: “Aproximación al estudio del ‘movimiento hermandino’ en Castilla y León”, *Medievalismo*, n.º 1, 1991, pp. 35-55. <https://revistas.um.es/medievalismo/article/view/50001>. Recuperado el 9/10/2021.

GONZÁLEZ MÍNGUEZ, C.: “Aproximación al estudio del ‘movimiento hermandino’ en Castilla y León (conclusión)”, *Medievalismo*, n.º 2, 1992, pp. 29-60. <https://revistas.um.es/medievalismo/article/view/50221>. Recuperado en 10/10/2021.

GUIJARRO GONZÁLEZ, S.: “Obispos y laicos durante el periodo de génesis y afirmación de la diócesis de Burgos (siglos XI-XII)”, *Revista de Historia Jerónimo Zurita*, n.º 97, 2020, pp. 15-43.

HARRIS, N.: “The lion in medieval western Europe: toward and interpretative history”, *Traditio*, 76, pp. 185-213. Cambridge University Press, 02/11/2021. <https://doi.org/10.1017/tdo.2021.5> [consultado el 8/07/2022].

IBÁÑEZ CHACÓN, Álvaro: “Sirenas vs. Centauros: pervivencia medieval de un mito perdido”, *Florentia iliberritana. Revista de Estudios de Antigüedad Clásica*, n.º 28, 2017, pp. 105-121. <https://revistaseug.ugr.es/index.php/florentia/article/view/6706> [consultado el 28/12/2020].

JIMÉNEZ DE RADA, R.: *Crónica de España por el Arzobispo de Toledo Don Rodrigo Jiménez de Rada, traducida al castellano y continuada por Don Gonzalo de la Hinojosa, Obispo de Burgos, y después por un anónimo hasta 1430* [Manuscrito]. Universidad de Sevilla, signatura 1059, n.º de registro 1060. Biblioteca Virtual del Patrimonio Bibliográfico. <https://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.do?id=451973> [consultado el 15/04/2020].

LADERO QUESADA, M. A.: “La Casa Real en la Baja Edad Media”, *Historia. Instituciones. Documentos*, n.º 25, 1998, pp. 327-350.

Las Siete Partidas del rey don Alfonso el Sabio, cotejadas por varios códices antiguos por la Real Academia de la Historia. T. II. Partida Segunda y Tercera, Madrid, 1807.

L'Atre périlleux et Yvain, le chevalier au lion, 1301-1350, Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, Français 1433, fol. 60r., primera mitad del siglo XIV. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105096493> [consultado 3/04/2022].

MAÍLLO SALGADO, F.: “Jinete, jineta y sus derivados. Contribución al estudio del medio español y al de su léxico”, *Studia Philologica Salmanticensia*, n.º 6 (1984), pp. 105-117.

MARTÍN PASCUAL, L.: “La tradición animalística toscana: el Bestiario toscano”, *Cultura Neolatina*, Año LXXII, fasc. 1-2 (2012), pp. 145-179.

MARTÍN PASCUAL, L.: “La tradición de los bestiarios franceses y su influencia en la Península Ibérica”, *Estudios Humanísticos. Filología*, n.º 36 (2014), pp. 115-140.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M.: “La imagen del rey a través de la indumentaria: el ejemplo de Juan I de Castilla”, *Bulletin Hispanique*, tomo 96, n.º 2, 1994, pp. 277-287. <https://doi.org/10.3406/hispa.1994.4834> [consultado el 28/12/2021].

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M.: “Influencias islámicas en la indumentaria medieval española”, *Estudios sobre patrimonio, cultura y ciencias medievales*, n.º 13-14, 2012, 187-222.

MATESANZ DEL BARRIO, J.: *Actividad artística en la Catedral de Burgos de 1600 a 1765*. Burgos, 2001.

MENÉNDEZ PIDAL, G.: *La España del siglo XIII, leída en imágenes*. Real Academia de la Historia, Madrid, 1986.

MONTEIRA ARIAS, I.: “Escenas de lucha contra el Islam en la iconografía románica: el centauro arquero. Su estudio a través de los cantares de gesta”, *Codex Aquilarensis*, 22, 2006, pp. 147-171.

NOGALES RINCÓN, D.: “La monta a la *gineta* y sus proyecciones caballerescas: De la frontera de los moros a la corte real de Castilla”, *INTUS-LEGERE HISTORIA*, 2019, vol. 13, n.º 1, pp. 37-84.

OLIVARES MARTÍNEZ, D.: “Las arpías”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. VI, n.º 11, 2014, p. 1-12. <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2014-06-11-Arpi%C3%81as.pdf> [consultado el 20/12/2020].

OLIVARES MARTÍNEZ, D.: “Centauro”, *Base de datos digital de Iconografía Medieval*. Universidad Complutense de Madrid, 2014, <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/centauro> [consultado el 24/08/2021].

ORDÁS DÍAZ, P.: “¿Don Gonzalo Osorio de Villalobos o don Gonzalo de Hinojosa? Un episcopado olvidado en León, 1301-1313”, *e-Spania*, 2017 <https://doi.org/10.4000/e-spainia.26454> [consultado el 1/05/2020].

PÉREZ MONZÓN, O.: “Ceremonias regias en la Castilla medieval. A propósito del llamado *Libro de la Coronación de los reyes de Castilla y Aragón*”, *Archivo Español de Arte*, LXXXIII, 332, octubre-diciembre 2010, pp. 317-334.

Poema de Alfonso Onceno, rey de Castilla y de León, en SÁNCHEZ, T. A., PIDAL, P. J., JANER, F. (ed.): *Poetas castellanos anteriores al siglo XV, Biblioteca de Autores Españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días*, 58, Madrid, M. Ribadeneyra, 1864, pp. 477-551. <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/poema-de-alfonso-enceno-rey-de-castilla-y-de-leon--0/html/01974246-82b2-11df-acc7-002185ce6064.htm> [consultado el 13/10/2022].

POLANCO MELERO, C.: “Un destello arquitectónico del siglo XIV: la Capilla de Santa Catalina, antigua sala capitular de la Catedral de Burgos”, *Ars Bilduma*, n.º 11 (2021), pp. 171-193 UPV/EHU Press <https://doi.org/10.1387/ars-bilduma.22521>.

POLANCO MELERO, C.: “La Capilla de Santa Catalina, referente de la relación de la Catedral de Burgos y la monarquía en el siglo XIV”, en *El mundo de las catedrales. Pasado, presente y futuro. Congreso Internacional VIII Centenario Catedral de Burgos*, Burgos, 2022, pp. 533-541. <https://catedrapatrimonioubu.com/congresos/>

RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo testamento*, t. 1, vol. 1, Barcelona, 1996.

RECUERO LISTA, A.: *El reinado de Alfonso XI de Castilla (1312-1350)*. Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, <http://hdl.handle.net/10486/674742> (consultada el 10/07/2021).

RÉGNIER-BOHLER, D.: “Amor cortés”, en LE GOFF, J. y SCHMITT, J. C. (eds.): *Diccionario razonado del Occidente medieval*, Ediciones Akal, Madrid, 2003, pp. 23-29.

RODRÍGUEZ PEINADO, L.: “La Anunciación”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. VI, n.º 12, 2014, pp. 1-16. <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2014-12-06-03.%20Anunciaci%C3%B3n.pdf> (recuperado el 19/06/2022).

RODRÍGUEZ-VELASCO, J.: “Invención y consecuencias de la caballería”, en FLECKENSTEIN, J.: *La caballería y el mundo caballeresco*, Siglo XXI de España Editores S.A., Madrid, 2006, pp. XI-LXIV.

RUIZ T. F.: “Prosopografía burgalesa: Sarracín y Bonifaz”, *Boletín de la Institución Fernán González*, n.º 184 (1975), pp. 467-499.

RUIZ T. F.: “El siglo XIII y primera mitad del siglo XIV”, en *Burgos en la Edad Media*, Junta de Castilla y León, 1984, pp. 101-212.

SÁNCHEZ, T. A., PIDAL, P. J., JANER, F.: *Poetas Castellanos anteriores al siglo XV*, Biblioteca de Autores Españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días, M. Ribadeneyra, Madrid, 1864.

SÁNCHEZ AMEIJERAS, R.: “La portada del Sarmental de la catedral de Burgos. Fuentes y fortuna”, *Materia*, n.º 1, 2001, pp. 161-198.

SÁNCHEZ AMEIJERAS, R.: “History and Stories of Love and Conversion in Fourteenth-Century Burgos”, *Hispanic research journal*, vol. 13, n.º 5, octubre 2012, pp. 449-467.

SÁNCHEZ AMEIJERAS, R.: “Las ‘estorias’ de Flores y Blancaflor en la Castilla medieval: Amor, política e identidad”, en *Mirando a Clío. El arte español espejo de su historia. Actas del XVIII Congreso CEHA. Santiago de Compostela, 20-24 de septiembre de 2010*, Universidad de Santiago de Compostela, 2012, pp. 2159-2178.

SERRANO FATIGATI, E.: “Rápida ojeada a la escultura castellana de diversas épocas”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Año XVI (1918), tercer trimestre, pp. 227-230.

SOLER DEL CAMPO, A.: *La evolución del armamento medieval en el reino castellano-leonés y al-Andalus (siglos XII-XIV)*. Servicio de Publicaciones del Estado Mayor del Ejército, Madrid, 1993.

VALLEJO NARANJO, C.: *La caballería en el arte de la Baja Edad Media*. Universidad de Sevilla, Sevilla, 2013.

YARZA LUACES, J.: “La ilustración en el códice de la Cofradía del Santísimo y de Santiago, en Burgos”, *LOCVS AMOENVVS*, n.º 1 (1995), pp. 7-32.

ZOTZ, T.: “El mundo caballeresco y las formas de vida cortesanas”, en FLECKENSTEIN, J.: *La caballería y el mundo caballeresco*, Madrid, 2006, pp.165-219.

EL PATRONAZGO ARTÍSTICO DE GRACIA DE OLAZÁBAL: DEL ESTUDIO DE SU DOTE A LAS OBRAS Y NEGOCIOS FAMILIARES

THE ARTISTIC PATRONAGE OF GRACIA DE OLAZÁBAL: FROM THE STUDY OF
HER DOWRY TO THE WORKS AND FAMILY BUSINESS

GRACIA DE OLAZABALEN ARTE-PATRONATUA: DOTEAREN AZTERKETATIK
FAMILIAREN LAN ETA NEGOZIOETARA

ANA PEÑA FERNÁNDEZ

Universidad Nacional de Educación a Distancia
(UNED)

apena217@alumno.uned.es

<https://orcid.org/0000-0002-7080-5774>

Este artículo de investigación es parte de la tesis doctoral en la que estoy trabajando desde 2018 en el Departamento de Historia del Arte de la UNED y cuyo título es: *El patronazgo artístico de la Casa Idiáquez en la provincia de Gipuzkoa: relaciones de poder y mecenazgo (1487-1618)*.

RESUMEN

Este artículo presenta, mediante el análisis de documentación de archivo, en parte inédita, un análisis del inventario de dote de Gracia de Olazábal y ejemplos de sus actuaciones como promotora y gestora de la Casa Idiáquez-Olazábal. El objetivo principal radica en otorgar visibilidad a esta dama guipuzcoana y aproximarnos a sus intervenciones en el patronazgo artístico y en los negocios familiares.

ABSTRACT

The aim of this article is to explain, through partly unpublished archival documentation, the dowry inventory analysis and the role of Gracia de Olazabal as promoter and manager of Idiáquez-Olazabal House. The main objective is to raise awareness of the actions of this Gipuzkoan lady in the fields of family business and artistic patronage.

LABURPENA

Artikulu honetan, Gracia de Olazabal andrearen dote-inventarioaren azterketa bat aurkezten da, zati batean argitaratu gabea den artxiboko dokumentazioaren bidez, bai eta Idiáquez-Olazabal Etxearen sustatzaile eta kudeatzaile gisa egindako jardueren adibideak ere. Helburu nagusia da emakume gipuzkoar honi ikusgarritasuna ematea eta arte-patronatuan eta familia-negozioetan egin zituen esku-hartzeetara hurbiltzea.

PALABRAS CLAVE

Gracia de Olazábal; Casa Idiáquez;
Patronazgo artístico; Dote;
Renacimiento.

KEYWORDS

Gracia de Olazabal; Idiáquez House;
Artistic Patronage; Dowry; Renaissance.

GAKO-HITZAK

Gracia de Olazabal; Idiáquez Etxea;
Arte-patronatua; Ezkonsaria;
Errenazimentua.

1. INTRODUCCIÓN

Juan de Idiáquez Olazábal¹, secretario y consejero de Felipe II y Felipe III, en una carta de pago otorgada el 31 de mayo de 1566 en favor de su progenitora, Gracia de Olazábal, dándola por libre de toda responsabilidad y tutela, mostró la gran estima que le profesaba, valorándola como una buena madre: “dios le abia hecho le aberse dado por madre y señora y aber sido gobernado justamente con la dha su hazienda por horden y consejo suio (...) además que su madre de mas de lo que por si y por sus singulares virtudes y valor meresce, quanto su persona del abia siempre tenido tanto y tan particular desvelamiento y cuidado en todo lo que a tocado a su educación”². Estas aseveraciones evidencian la importancia que tuvo la noble para su hijo, por ello, se ha considerado interesante ahondar en su vida y visibilizar su papel como promotora artística y gestora.

Gracia de Olazábal y Pérez de Herbata (Fig. 1) perteneció a una de las familias de nobleza local más influyentes de San Sebastián y contribuyó con su dote a enriquecer el patrimonio de la Casa Idiáquez a través de su matrimonio con el secretario de Carlos V Alonso de Idiáquez Yurramendi³, originario de la casa solar de Idiáquez, sita en la colación de San Juan de Anoeta. El hecho de que su marido pasara temporadas lejos de su casa, ocupado en los asuntos cortesanos, contribuyó a que quedara como gobernadora de la misma. Por esa razón, se han recopilado datos sobre este personaje para evidenciar sus actuaciones que podemos equiparar a la de otras nobles castellanas.

Aunque muchos autores⁴ han mencionado a esta dama, hasta el momento no se ha realizado un análisis completo de sus actividades a través de ejemplos documentales y tomándola como protagonista. El artículo se centra en la revisión y análisis de registros, ofreciendo

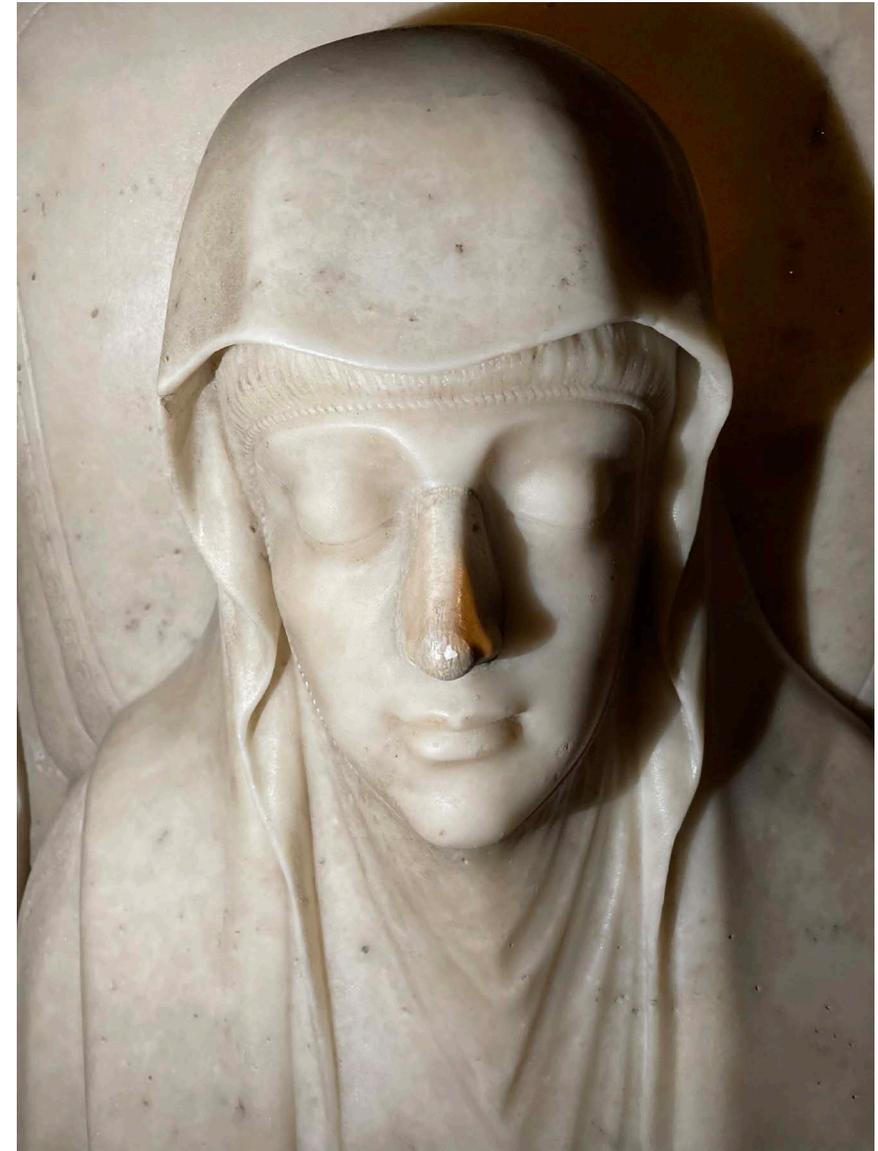


Fig. 1: Detalle del sepulcro de Gracia de Olazábal y Alonso de Idiáquez. Museo San Telmo

1 PÉREZ MÍNGUEZ, F.: *Don Juan de Idiáquez: embajador y consejero de Felipe II*. San Sebastián, Diputación de Guipúzcoa, 1935; MORA AFÁN, J. C.: Real Academia de la Historia. <https://dbe.rah.es/biografias/12650/juan-de-Idiáquez-olazabal>.

2 Archivo Histórico Provincial de Zaragoza (en adelante AHPZ), P/3 10-6. En un legajo con documentación de diversa índole titulado “Cartas de pago otorgadas, por las que consta haberse satisfecho las mandas que dejó a varias personas Gracia de Olazábal: los arrendamientos de las casas que habitaron en San Sebastián los causantes del conde mi señor de Salvatierra, con otras que tratan de la satisfacción de otras cantidades que por no conducir para cosa alguna se ponen juntas”. En su numeración concreta se especifica el legajo 9º, n.º 42.

3 MORA AFÁN, J. C.: Real Academia de la Historia. <https://dbe.rah.es/biografias/12647/alonso-de-Idiáquez-y-de-yurramendi>.

4 PÉREZ MÍNGUEZ, F.: *op. cit.*; AZCONA, T.: “El secretario real Alfonso de Idiáquez y la construcción

información descriptiva mediante la que se evidenciará la influencia de Gracia de Olazábal dentro de la Casa Idiáquez. Se trata de ampliar lo publicado por otros investigadores, poniendo el foco en su labor como patrona de las artes e incorporando documentación inédita⁵ a las fuentes ya publicadas, de las que se hace una nueva lectura a la luz de las líneas de investigación actuales sobre las damas de la nobleza⁶.

del convento de San Telmo”, *BEHSS*, n.º 5, 1971, pp. 71-154; MORA AFÁN, J. C.: “Alonso de Idiáquez (1497- 1547). De criado a secretario real. Estrategias de poder en la primera mitad del quinientos”, *BEHSS*, n.º 43, 2010, pp. 43-81; AYERBE IRIBAR, M. R.: *El Monasterio Dominicano de San Pedro González Telmo*. (San Sebastián). *De centro religioso a centro cultural y museístico de primer orden de la ciudad*. Donostia, Kutxa Fundazioa, 2012; ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.: *El Renacimiento Oculto de la iglesia de San Telmo de San Sebastián. La capilla-panteón escurialense de los Idiáquez y sus pinturas (1574-1614)*. San Sebastián, Museo San Telmo, 2017. Entre todas las publicaciones cabe destacar, sin duda, la aportación de Mora Afán, dado que en su estudio visibilizó muchas de las actuaciones de esta mujer dando valor a su figura.

- 5 La documentación inédita que hemos trabajado es la siguiente: carta de pago otorgada por Juan de Idiáquez a favor de Gracia de Olazábal; carta de pago otorgada por María Sánchez de Condarça a favor de María Gómez de Olazábal; cartas de pago relacionadas con la familia Villaturiel; carta de pago otorgada por Lope de Idiáquez a favor de Gracia de Olazábal; cartas de pago relacionadas con las libranzas de pagos que realizó Juan de Idiáquez, AHPZP/3 10-6; escrituras de venta a favor del bachiller Miguel Pérez de Herbata y María Gómez de Olazábal, AHPZ P/1-390-1; escritura de obligación de dote ofrecida por Gracia de Olazábal a su criada Francisca Griega, AHPZ P-2-16-17; escrituras de obligación otorgadas por diversas personas a favor de Gracia de Olazábal, Archivo Histórico Provincial de Gipuzkoa (en adelante AHPG), 2/1637 y 2/1638; poderes y cartas de pago relativos a las rentas y alcabalas situadas en la villa de Tolosa y universidades de Asteasu y Amasa, Archivo General de Gipuzkoa - Gipuzkoako Artxibo Orokorra (en adelante AGG-GAO), PT25, PT 33 y PT 36; pleito litigado por Gracia de Olazábal contra Anastasio de Ayala y Rojas, conde de Salvatierra, Archivo de la Real Chancillería de Valladolid, Registro de ejecutoria, caja 1080, 63; querrela de Gracia de Olazábal contra Julián de Urrutia y Bárbara Burbo, AGG-GAO, COEJ36 y AHPZ, P0642/4; carta de Juan de Idiáquez a su madre, Archivo de la casa Zabala, sección: Olaso, subsección añadidos, signatura 578.33; diferentes recibos y razones concernientes al pago de las mandas, misas y legados que dejó por su testamento la señora Gracia de Olazábal, AHPZ P/001681/0002.
- 6 Sobre esta cuestión, sin afán de ser exhaustiva, se pueden consultar varias obras de referencia publicadas a este respecto: MALO BARRANCO, L.: “Los espacios de religiosidad y la devoción femenina en la nobleza moderna. El ejemplo de los linajes Aranda e Híjar”, *Cuadernos de Historia Moderna*, n.º 42(1), 2017, pp. 175-193 y “Aprender en casa. Nobleza y formación femenina en el entorno doméstico durante la Edad Moderna”, en FORTEA PÉREZ J. I.: *Monarquías en conflicto. Linajes y nobleza en la articulación de la Monarquía Hispánica*. Cantabria, Fundación Española de Historia Moderna, Universidad de Cantabria, 2018, pp. 979-990; BLASCO ESQUIVIAS, B.; LOPEZ MUÑOZ, J. J.; RAMIRO RAMIREZ, S.: *Las mujeres y las artes. Mecenas, artistas, emprendedoras, coleccionistas*. Madrid, Abada, 2021; ALEGRE CARVAJAL, E. (ed.): *El mundo cultural y artístico de las mujeres en la Edad Moderna (s. XV)*. Madrid, UNED, 2021; VÉLEZ CHAURI J. J.; ERKIZIA MARTIKORENA A. (coord.): *Mujeres, promoción artística e imagen del poder en los siglos XV al XIX*. Bilbao, Universidad del País Vasco, 2022.

El estudio del inventario de dote que no se había efectuado, aunque su existencia es conocida⁷, ha propiciado a la realización de un exhaustivo análisis de los objetos de cultura material. Hecho que nos ha llevado a conclusiones sobre su condición social antes de contraer matrimonio. La reflexión a la que nos llevan las referencias documentales ha puesto en valor sus actuaciones en el ámbito artístico y doméstico. Con ello, se otorga visibilidad a sus actos en términos de identidad social y actividad cultural, que nos permiten aproximarnos a cuestiones políticas, religiosas y culturales en el contexto de los cambios sociales de su tiempo.

2. ORÍGENES Y JUVENTUD

Gracia de Olazábal fue una de las hijas de María Gómez de Olazábal y el bachiller Miguel Pérez de Herbata⁸. El matrimonio tuvo otros dos hijos, María Gómez Herbata Olazábal y Miguel Ochoa de Olazábal que falleció en 1537, por ello, quedó como heredera universal su otra hermana: Gracia Pérez de Herbata⁹, conocida en la mayoría de fuentes documentales como Gracia de Olazábal.

La familia materna era originaria de Altzo¹⁰ y estaba relacionada con la vida política de San Sebastián¹¹ al igual que los López de Amézqueta, Ochoa de Guetaria, Pérez de Oyanguren, Aguinaga o Elduayen. Estirpes cuya distinción social radicaba en su riqueza patrimonial, la

7 MORA AFÁN, J. C.: *op. cit.*, p. 67.

8 Para ahondar en la figura paterna consultar: FERNÁNDEZ ANTUÑA, C. M.: “Nota sobre el Caserío Erbitegi (Ergobia) y Miguel Pérez de Erbeeta”, *BEHSS*, n.º 39, 2005, pp. 47-80.

9 La denominación de nuestra protagonista como Gracia Pérez de Erbeta, también se corrobora en una carta de pago otorgada por María Sánchez de Condarça, viuda del maestro Miguel de Attiyaga, cantero, de 1 de octubre de 1531, por valor de catorce ducados, por obras que realizó en la casa torre de San Matet, a favor de María Gómez de Olazábal, viuda del bachiller Miguel Pérez de Erbeta, Miguel Ochoa de Olazábal y Gracia Pérez de Erbeta, sus hijos legítimos. AHPZ, P/3-10-6.

10 ZAPIRAIN KARRIKA, D.: *Altzotik Altzora. Ibilaldi historikoa Altzon zehar*. Tolosa, Tolosaldea Historia Bilduma, 2003.

11 IRIJOA CORTÉS, I.: “Gobierno Urbano en San Sebastián a finales de la Edad Media: crisis de linaje, conflictos y reestructuración política”, *BEHSS*, n.º 49, 2016, pp. 15-205; AGUINAGALDE OLAIZOLA, B.: “La genealogía de los solares y linajes guipuzcoanos bajomedievales. Reflexiones y ejemplos”, en DÍAZ DE DURANA ORTIZ URBINA J. R.: *La lucha de bandos en el País Vasco: de los Parientes Mayores a la Hidalguía Universal: Guipúzcoa, de los bandos a la provincia (siglos XIV-XVI)*. Vitoria, Universidad del País Vasco, 1998, pp.149-206; GARCÍA FERNÁNDEZ, E.: “La comunidad de San Sebastián a fines

cual les dispensó control en aspectos de poder político. Los miembros de estas casas nobles se alternaban en los cargos públicos de una villa que fue núcleo de gran importancia en Gipuzkoa, no solo por las actividades económicas comerciales, sino también como plaza fuerte de primer orden en la defensa de la frontera.

Con dicho enlace el bachiller Miguel Pérez de Erbeta entró a formar parte de la élite de San Sebastián y pudo participar activamente en la vida política tanto municipal como provincial¹². El matrimonio habitó la casa que María aportó al enlace, sita en la calle Santa María, donde habían vivido sus antepasados¹³. A este respecto, es significativo analizar la dote que recibió, ya que sus padres le entregaron bienes intramuros y propiedades rurales¹⁴ que, después, pasaron a manos de su hija.

Entre los inmuebles que María heredó, destaca la casa principal ya mencionada¹⁵, además de caserías y terrenos, junto con los objetos suntuarios que eran parte tan valiosa de la dote como los edificios o las tierras. Los padres de Gracia incrementaron su patrimonio siguiendo una política activa en relación a sus bienes y con la obtención de beneficios monetarios mediante las actividades más lucrativas de la época. La familia obtuvo ganancias de los frutos, de las rentas o de la producción de sidra, con el objetivo de reforzar los intereses políticos y económicos que poseían en la villa. Claro ejemplo de lo expuesto es la adquisición de tierras que realizaron¹⁶, de la que se extraen dos conclusiones: primero,

la predilección por la compra de terrenos en la zona de Ergobia¹⁷ y, segundo, el interés por los manzanales. El mencionado aumento patrimonial queda perfectamente reflejado al realizar la comparación de los inventarios de dote de madre e hija, donde vislumbramos que nuestra protagonista recibió más posesiones que las que obtuvo su antecesora.

Aunque hasta el momento no se han encontrado referencias documentales específicas, Gracia de Olazábal nació durante el primer tercio del quinientos¹⁸. Tampoco conocemos apenas nada de su vida anterior al enlace matrimonial, pero dado el contexto en el que habitó y la influencia de su estirpe, no cabe duda de que fue una mujer instruida, seguramente en la propia residencia familiar y que recibió conocimientos que la formaron para desenvolverse en sociedad, por lo que, era una dama que, al menos, sabía leer y escribir. Por supuesto, aprendió las tareas consideradas propias de su género y posición, tomando la sabiduría de su madre puesto que “el principal modelo a seguir por las niñas se encontraba en la figura materna”¹⁹, educada en la virtud para su futuro enlace. El objetivo de este aprendizaje era la obtención de una formación religiosa y moral y, en cierto sentido, también académica, de la que se valdrá cuando se encargue de los intereses familiares. De la misma forma, ella se ocuparía en el futuro de la educación de sus descendientes, Juan y María, ya que era responsabilidad de las mujeres durante la Edad Moderna.

del siglo XV: un movimiento fiscalizador del poder concejil”, *Espacio, Tiempo y Forma, Serie III, Hª Medieval*, n.º 6, 1993, pp. 545-572.

12 Fue alcalde -1523 y 1530-, comisionado a la corte y a la Junta Provincial y letrado del concejo -1512-. Aunque también se dedicó al Gobierno de Gipuzkoa, siendo presidente de las Juntas Generales de la provincia -1515 y 1520- y asesor como letrado.

13 FERNÁNDEZ ANTUÑA, C. M.: *op. cit.*, 2005, p. 54. El autor sostiene que desde mediados del siglo XV sus abuelos Ochoa López de Olazábal y María Gómez de Engómez habitaron dicha casa.

14 Escritura de dote para el matrimonio entre el bachiller Miguel Pérez de Erbeta, vecino de Tolosa, y María Gómez de Olazábal, AHPZ, Archivo Ducal de Híjar, Fondo Idiáquez, Sala II, leg. 10, n.º 3. Transcrito en FERNÁNDEZ ANTUÑA, C. M.: *op. cit.*, 2005, p. 69. En este caso es esencial aportar la actual signatura: AHPZ, P/2-16-4.

15 “Con todo el bastago / de cubas e pipas de vino e sydra e mas con diez camas de / ropa goarnidas e con todo el otro axuar de servicio de las / dichas casas que son en ella asy de platos pucherros e escudillas / de estaño...” *Ibid.*

16 Estas son las escrituras de venta inéditas que hemos localizado a favor del bachiller Miguel Pérez de Erbeta y María Gómez de Olazábal: una de 3 de mayo de 1528, en relación a dos piezas de tierras sitas en la parte que dicen de Ergobya o de Ihurreta de Legarra, que componen 1.113 suelos de manzanos, otorgada por la viuda de Martín Pérez de Vildain, Jaime y Catalina de Vildain, hijos y herederos de

ambos; otra escritura de venta datada el 12 de abril de 1529 de dicha viuda y Catalina de Vildain, su hija, heredera universal de Martín Pérez de Vildain, de una pieza de tierra monte que es el la parte de Hergobya de 128 pies de manzanos y además 40 pies de suelos de manzanos por precio de “quatro turfás de ocho mrs moneda castellanas, cada pie”; otra de 15 de abril de 1530, de una pieza de tierra e gomal xaral de robles e otros árboles sitos en la parte de Hergobya, otorgada por Joanes de Aya a favor de Miguel y María, no dice el precio por expresar hacerle ya recogido sin que conste cuanto; otra de 22 de abril de 11.532 otorgada por Domingo de Albiztua y María Perez de Albiztua, hermanos, vecinos de San Sebastián, de una pieza de tierra de 745 manzanos en termino de Hergoybia en 2.098 chanflones, esta última a favor de María Gómez de Olazábal, AHPZ, P/1-390-1.

17 Política de adquisición que continuó Gracia de Olazábal. Claro ejemplo de ello es la escritura de venta otorgada por Martín de Goyzueta, mayor, a favor de la susodicha, de un pedazo de tierra xaral de hasta 1.400 pies de manzanos en lo alto de Ergobya, jurisdicción de la villa de San Sebastián, por precio y cuantía de 254 ducados de oro cada once reales el ducado con más de seis reales. *Ibid.*

18 Pérez Mínguez señaló que Gracia contaba con 54 años cuando falleció. PÉREZ MÍNGUEZ, F.: *op. cit.*, p. 75, en AYERBE IRIBAR, M. R.: *op. cit.*, p. 36, también se ofrece dicha información, eso supone que habría nacido hacia 1520, pero Aguinagalde ha indicado, en sus tablas genealógicas, la fecha aproximada de 1509, en AGUINAGALDE OLAIZOLA, B.: “La genealogía de los solares...”, *op. cit.*, p. 169.

19 MALO BARRANCO, L.: “Aprender en casa. Nobleza y formación femenina en el entorno doméstico durante la Edad Moderna”, en FORTEA PÉREZ J. I. et al. (coord.): *Linajes y nobleza en la articulación de la monarquía hispánica*. Madrid, Fundación Española de Historia Moderna-Universidad de Cantabria, 2018, p. 983.

3. INVENTARIO DE DOTE

3.1. Bienes inmuebles y archivo familiar

En 1538 Gracia casó con Alonso de Idiáquez y Yurramendi, con cuyo enlace la nobleza local de la que provenía entroncó con un afamado cortesano, lo cual les otorgó mayor prestigio social e importancia política. A semejanza de las nobles familias castellanas, la obtención de ese matrimonio hipergámico, con alguien de mejor condición, constituyó un gran paso para afianzar la situación del linaje.

La dote, símbolo de identidad, era esencial para los casamientos que buscaban engrandecer las casas mediante estrategias matrimoniales que favorecían a la continuidad y prosperidad de la familia. Según explica Malo Barranco “en el caso femenino, la composición de una dote adecuada, base de la seguridad económica de la futura esposa, era parte fundamental dentro de los acuerdos matrimoniales”²⁰. En consecuencia, el estudio de dicho conjunto de bienes nos permite comprobar tanto el nivel de vida de la pareja como la condición social de la familia de la novia antes de su casamiento.

Después del fallecimiento de su hermano, siendo la heredera universal de la casa, Gracia de Olazábal obtuvo las principales propiedades familiares. El bien más valorado y con arraigo que le traspasaron fue la casa principal de la villa²¹. Un inmueble del siglo XV cuya tipología sería la de las torres urbanas de corte goticista, que se puede vincular con Torre Luzea de Zarautz o Etxebeltz de Azkoitia. La mención a la torre está ligada al pasado familiar y, con ello, a la memoria de la estirpe que se transmitía mediante la arquitectura. Encima, se ha de reparar en la ubicación de dicha casa ya que su situación, junto a la parroquia, responde al posicionamiento económico y social de la familia dentro del entramado urbano.

La cantidad de bienes inmuebles²² que Gracia obtuvo mediante la dote afianzó el poder del matrimonio, consolidando, así, sus intereses políticos y de prestigio. El 13 de enero de 1539 María Gómez de Olazábal otorgó el inventario de bienes conforme a las capitulaciones matrimoniales entre Alonso de Idiáquez y su hija. En este supuesto, se ha de tomar la relación de alhajas²³ como información de gran interés para conocer las pertenencias de su dueña, así como su condición socioeconómica. Los tapices, las joyas, vestidos o el mobiliario ocupaban un lugar relevante y solían ser, por lo general, enseres personales escogidos por manos femeninas²⁴.

Entre la documentación correspondiente al archivo familiar, se mencionan dos privilegios de diez mil maravedíes de juro, así como cartas de compraventa, multitud de cartas de pago e incluso testamentos, escrituras de dote familiares y hasta “un libro de quantas encuadernado en pergamino de Miguel Ochoa de Olazábal”²⁵, su abuelo. Hecho que certifica la relevancia que se confería a la documentación como símbolo de la perdurabilidad del linaje y que se verá acrecentada en los inventarios realizados a la muerte de su hijo, Juan de Idiáquez²⁶.

20 MALO BARRANCO, L.: “Lujo, herencia y propiedad. Las dotes de las mujeres nobles en los linajes Híjar y Aranda durante la Edad Moderna”, *Actas de la XIII Reunión Científica de la Fundación Española de Historia Moderna*, vol. 2, 2005, p. 1398.

21 Palacio que reformaron Gracia de Olazábal y Alonso de Idiáquez, AHPZ P/001529/002 y Juan de Idiáquez AHPZ, P/001530/0005. Hemos dado a conocer esta última información en una conferencia impartida el 31 de marzo de 2021 en la Biblioteca Koldo Mitxelena de San Sebastián bajo el título “Arquitectura Señorial en Gipuzkoa”. https://www.youtube.com/watch?v=2_sZz-qZ4iU&t=3944s.

22 Entre los bienes inmuebles también son destacables: otras casas enfrente de la principal, otras más distantes y otras junto a la puerta de Santa María, que fueron de su tío Amado Ochoa de Olazábal; otras seis casas en diferentes calles de la villa y varios solares vacíos; fuera de sus muros, una viña cerca del puente de Santa Catalina, otra viña y heredades en el Mirall de Uliá, una huerta junto a la puerta del campamento de la villa, un trozo de monte junto a la casería Undinsotegui, un pedazo de monte llamado Prebostetegui y otras porciones de terrenos en diferentes lugares, además del caserío Diliduna (sito junto al Monasterio de San Bartolomé) y una casa y caserío en el Antiguo con su huerta y viña; en Pasajes de San Pedro, una torre con dos mil pies de manzanos llamada San Matet y, junto a ella, una casa quemada al borde del agua, una bodega y varios terrenos junto al caserío Trincher; en la aldea de Alza, la casería Arnaobidaio; en Ergobia, una casa y torre; en Igueldo, tierras para pacer el ganado; en Sorabilla, un tercio de sus montes; en Tolosa, Asteasu y Amasa 20.000 maravedíes de juro y en el valle del Urumea las ferrerías de Fagoaga y Picoaga. AYERBE IRIBAR, M. R.: *op. cit.*, p. 33. En la nota 26 hace referencia a MORA AFÁN, J. C.: *op. cit.*, pp. 65-67, nota 77. En ambos casos se hace referencia también a la documentación de archivo. Actual signatura: AHPZ- P/2-16-11.

23 Covarrubias explica que alhaja es “lo que comúnmente llamamos en casa colgaduras, tapicerías, camas, sillas, bancos, mesas” y “estar bien alhajado uno es tener su casa bien aderezada y adornada de todo lo perteneciente a ella”. CÁMARA MUÑOZ, A.: “La dimensión social de la casa”, en BLASCO ESQUIVIAS, B.: *La Casa evolución del espacio doméstico en España*. Madrid, El Viso, vol. 1, 2006, p. 131.

24 MALO BARRANCO, L.: “Lujo, herencia y propiedad...”, *op. cit.*, p. 1411.

25 AHPZ, P/2-16-14.

26 AHPZ, P/1-6-21. Copias simples de testimonios del inventario hecho a instancias del duque de Ciudad Real de los bienes que quedaron por fallecimiento de D. Juan de Idiáquez y Archivo Histórico de la Nobleza de Toledo, FERNÁN NÚÑEZ, C 1247, D0005. Recientemente he tenido la oportunidad de publicar una aproximación al estudio de dichos inventarios en PEÑA FERNÁNDEZ, A.: “Aproxima-

Vinculado con los inmuebles que alquilaba la familia, le traspasaron ganado, ovejas y vacas de las caserías que heredó, que fueron Arnaobidaio, San Matet y Ergobia. Bienes de los que se valdrá para aumentar su fortuna a través de las rentas que le proporcionaban dichas posesiones. Por otro lado, el análisis de las denominadas *cosas de bodega*²⁷, corrobora la significación de la producción de la sidra o el vino y el aporte sustancial que otorgaba a las familias como una frecuente y necesaria forma de ingresos.

3.2. La apariencia de la dama

En esta centuria tanto las joyas como la indumentaria se utilizaban para magnificar la belleza física, así como para la demostración de refinamiento o el arte de gustar, que se traduce en la búsqueda de elegancia de las clases elevadas. Gracia recibió alhajas de simplicidad geométrica y de carácter modesto, cuya ínfima descripción nos evoca a diseños medievales. Claro ejemplo son las cuentas de ámbar que cita el inventario, material de prestigio, pero más económico que las piedras preciosas y muy apreciado por su belleza. Por otro lado, se menciona un collar de corales con extremos de plata dorada. El comercio del coral era de gran importancia y se utilizaba en joyería, ornamentación o rosarios, siendo en multitud de ocasiones amuletos de protección. Entre *las platas* cabe distinguir piezas de esmaltes de plata, cuentas de plata labradas o empastadas en tejido carmesí. Obtuvo también botonaduras de plata dorada y de oro, además de agujas de plata y cuentas de jaspe con extremos de plata dorada, objetos con una función de adorno y ostentación al vestir. Todo ello sería utilizado en los ricos vestidos de esta dama como expresión pública de la riqueza de su linaje.

En el momento de datación de este inventario la nobleza expresaba tanto su privilegiada categoría como su magnificencia mediante el traje²⁸. Entre la ropa heredada se advierte la utilización de la moda del momento, aunque, en este caso, los tejidos no son los más ricos y

la cantidad de vestidos que recibió no son del todo significativos, esto es, no llega a la riqueza de la vestimenta de otras damas nobles de época coetánea. Estas piezas tendrán relación con el estilo de la primera mitad del siglo XVI, cuando el gusto marcará acusadamente el pecho y la cintura de la mujer.

La ropa que heredó estaba confeccionada de grana -un paño fino que se utilizaba para trajes-. Además, recibió las típicas sayas, entre las que destacan una verde oscuro y otras dos blancas. En este caso, la saya responderá a “un traje entero en el que cuerpo y falda formaban un todo”²⁹. En el inventario se enumeran sayuelos -la parte superior del cuerpo-junto con sobrevestidos, capas o un pallette. Cabe destacar la mención a una loba de grana morada con una tira carmesí, otra de chamebote -tela de lana de camello- y otra de contray -especie de paño fino de Flandes-. Las lobas eran las vestimentas de los letrados, por lo tanto, podemos suponer que eran trajes heredados por parte paterna. En ese momento, la parte del vestido que mostró más variedad y formas más complicadas y llamativas fueron las mangas. En este caso aparece la mención a unas de color carmesí, por consiguiente, se ha de reparar en la afirmación de Bernis de que en los inventarios no es raro que figuren sueltas dado que “habían llegado a ser una prenda independiente”³⁰. Por último, la utilización de colores como el púrpura o el verde evidencian que eran artículos de lujo, bienes privativos que determinaban su pertenencia a un estamento social concreto.

3.3. Vestir la casa

La posesión de la ropa blanca y de cama era relevante en el ajuar de las mujeres, aquí vislumbramos tanto la riqueza en materiales, como la utilización de la seda o del oro, así como la importancia de las camas de Castilla, que eran de mayor lujo que las denominadas de la tierra. Gracia tomó posesión de camas, colchas, fundas de almohadas, colchones, sábanas y cortinas³¹. De la misma manera, obtuvo manteles y pañuelos alemanes, así como

ción al estudio de los inventarios de bienes de Juan de Idiáquez en la villa de San Sebastián y lugares de Gipuzkoa”, *Boletín de Estudios Históricos sobre San Sebastián y Gipuzkoa*, n.º 55, 2022, pp. 261-305.

27 En la bodega de la casa principal había dos cubas grandes y dos menores. El palacio contaba con otra despensa, donde había dieciocho pipas de vino y seis medias pipas. De la casa de al lado, donde vivía el licenciado Aroña, heredó cubas grandes y menores, de Arnaobidaio cuatro cubas grandes y de San Matet tres. AHPZ, P/2-16-14.

28 BERNIS, C.: *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*. Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1962, p. 7.

29 COLOMER J. L.; DESCALZO, A.: *Vestir a la española en las cortes europeas*. Madrid, Centro de Estudios de Europa hispánica, 2014, p. 40.

30 BERNIS, C.: *op. cit.*, p. 46.

31 Concretamente, “cuatro fundas de almohadas labradas de seda y oro, dos haces de travesero de brocado en seda negra, cinco fundas labradas de seda de algodón para doce camas”, además de “un paño de grana para sobrecama, colchones a la castellana, sábanas, almohadas de camas de Castilla labradas de seda de diversas labores y colores con sus azeruelas, cortinas de siete camas a la castellana, dieciséis camas fornidas: cuatro labradas todas de seda e hilo de oro con sus almoadas de la misma labor”. AHPZ, P/2-16-14.

servilletas de Nantes, manteles de lienzo y manteles y servilletas de lienzo casero y de servicio³², que eran de confección menos fina. Que obtuviese mantelería labrada al estilo de Alemania y materiales foráneos revelan cierta elegancia o refinamiento.

Desde finales del siglo XV la nobleza comenzó a incluir los tapices en sus inventarios, en muchas ocasiones las piezas de mayor valor de su patrimonio. Utilizados en todas las ceremonias importantes, se colgaban en los interiores palaciegos o en las calles. Eran objetos suntuarios que se empleaban para decorar y atribuir mayor notoriedad a las estancias, además de poseer una clara funcionalidad, la protección de los interiores o la compartimentación de espacios. En general, mostraban enseñanzas de carácter moralizante y eran elementos que transmitían ideas “como la magnificencia, la posición social o el poder económico de sus propietarios”³³. Fueron esenciales en la decoración de las casas y marcaban la diferencia entre sus poseedores. No solo exponían riqueza, sino la grandeza de la casa, pero no como ostentación sino como virtud³⁴. Por otro lado, no eran simplemente una propiedad individual, sino que su pertenencia conectaba el pasado y futuro del linaje.

Como ejemplo cabe mencionar los recibidos por Gracia, concretamente, unos “paños de tapicería los dos de figuras y dos de verduras”³⁵. Los de figuras ejercían una función narrativa a determinados temas, generalmente religiosos. En cambio, los de verduras eran “tapices con fondos boscosos y una línea de horizonte alta o muy alta, que podían incorporar o no elementos arquitectónicos de mayor o menor tamaño, figuras animales y figuras humanas”³⁶. En dicho documento también aparecen otro tipo de textiles, como una alfombra o un paño de sobre mesa de paño verde fino, pieza de pequeñas dimensiones para decorar las mesas que se adaptaba al mueble guarnecido.

3.4. El mobiliario

Mediante el análisis de este inventario se puede intuir cómo era el interior de la vivienda principal de la familia y la relación de objetos que poseían, pero no su disposición, pues dicho legajo no especifica el lugar de la casa en la que se encontraban. El mobiliario era utilizado por su carácter funcional y decorativo, que siempre fue exquisitamente cuidado en las habitaciones visitables³⁷. Además, hay que reparar en el lujo y la vanidad que se instalaron en las casas, dado que eran lugares de apariencia, pensados, muchas veces, “más para las visitas que para la verdadera comodidad familiar”³⁸. Entre los elementos que se enumeran predominan arcas grandes y pequeñas, muebles que se utilizaban para guardar ropa, libros u objetos de la vivienda. En este caso, aunque no se especifique el material, es lógico concluir que estarían confeccionadas de roble, haya o castaño, las maderas más abundantes en los montes de la zona, y de hierro forjado, vinculado con las ferrerías locales. Estas piezas se han de asociar con el arte popular vasco, concretamente, con las *kutxas* decoradas con motivos geométricos, cruces, soles, estrellas o *lauburus*. En el inventario aparecen otras arcas denominadas “de asyento, tres arquillas chiquitas e un cofrecillo”³⁹ para guardar joyas, dinero u objetos valiosos de pequeño tamaño.

Le entregaron mesas y sillas de diversa tipología⁴⁰, así como cuatro camas de nogal, cuatro llanas y una de cordeles. Durante Época Moderna dichos muebles eran objetos de lujo, además de que “el valor y la importancia de la cama para la vida conyugal no eran sólo prácticos, sino también simbólicos (...) la cama, que a veces se transmitía de madres a hijas por línea matrilineal, solía ser un territorio genuinamente femenino”⁴¹. Por supuesto, era habitual que las mujeres adquirieran enseres útiles para la vida doméstica, puesto que la labor femenina se focalizaba, esencialmente, en dicho ámbito. Entre las piezas confeccionadas de plata se mencionan tazas, cucharas y saleros que, como símbolos de abundancia, eran imprescindibles para mostrar opulencia a las visitas.

32 Tres docenas de pañuelos alemanes, seis docenas de servilletas de Nantes y cinco tablas de manteles de lienzo. *Ibid.*

33 RAMÍREZ RUIZ, V.: *Las tapicerías en las colecciones de la nobleza española del siglo XVII* (tesis doctoral), Universidad Complutense de Madrid, 2012. p. 34. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/16179/1/T33881.pdf> (consultado el 20/08/2022).

34 ZALAMA, M. A. (dir.); PASCUAL MOLINA J. F.; MARTÍNEZ RUIZ, M. J. (coord.): *Magnificencia y arte. Devenir de los tapices en la historia*. Gijón, Ediciones Trea, 2018, p. 9.

35 AHPZ, P/2-16-14.

36 RAMÍREZ RUIZ, V.: *op. cit.*, p. 208.

37 CÁMARA MUÑOZ, A.: *op. cit.*, p. 134.

38 *Ibid.*, p. 136.

39 AHPZ, P/2-16-14.

40 “Cuatro mesas con sus pies cuadrados, tres mesas redondas con sus pies pegadizas, seis mesas largas de asyento”, *Ibid.*

41 SARTI, R.: *Vida en familia. Casa, comida y vestidos en la Europa Moderna*. Barcelona, Crítica, 2002, pp. 66-67.

El documento especifica objetos de cobre, hierro, estaño o barro⁴² que eran empleados por el servicio y utilizados para la vida hogareña. Piezas de corte más humilde que las joyas o los vestidos, pero necesarios para hacer más sencillo el día a día de cualquier morada. La posesión de armas se ha de contemplar como evidencia del poder del linaje e incluso como capital familiar y no como simple armamento⁴³. Finalmente, es notable apreciar la significación de los libros como objetos de lujo y saber. En este caso, la escritura se refiere a la entrega de la librería del bachiller Miguel Pérez de Herbata que se encontraba en la casa principal⁴⁴, unos cien textos de derecho y otras materias que fueron de su padre y se los transmitieron como un bien de valor, cuestión que no significa que ella estuviera formada en dichas materias.

4. ASIENTO, CASA Y MEMORIA

Con estas palabras, el 21 de diciembre de 1539, Martín de Segura, en nombre del matrimonio, expresó la voluntad de la pareja de establecerse en San Sebastián y fundar allí una capilla⁴⁵, “el dho señor secretario Ydiacaiz avia venido a esta dha villa donde se avia casado y tomado compañía a la dha Gracia su muger y q por el amor con lo el dho concejo le avia recibido y por otros respetos a ello le movían quería hos° / en la dha villa su asiento casa y memoria”.

42 “Catorce vacines de cobre para servicio de la casa de diferentes tamaños, una caldera de cobre, tres sartenes de hierro, una docena de asadores, media docena de cucharas, dos parrillas para asar de hierro, cuatro docenas de platos destaño entre grandes y pequeños pa servicio, una docena de escudillas destaño, una docena de salserillas, una docena de sernollas destaño, diez platos grandes de barro labrado, dos frascos de estaño pa vino uno mayor y otro menor, un caldero grande de cobre para traer agoa, dos herradas para agoa, diez candeleros de cobres, quatro saleros destaño, un escalentador, ocho morillos para chimeneas, ocho tabas de fierro para defensa del fuego, docena y media de terniscos de madera y una alquitara para sacar agua”, AHPZ, P/2-16-14.

43 Como heredera universal, Gracia recibió “un coselete, tres arcabuzes, una escopeta, tres alabardas, cuatro medias lanças con sus fierros, una bizneta y un alfange”, *Ibid*.

44 “...ansy mismo la señora María Gómez de Olazaval puso por ynventario la librería de leyes e canones y otros libros que quedaron del señor bachiller Miguel Péres de Erbeita su marido, que gloria posea quen que ay mas de cient libros”, *Ibid*.

45 La documentación ha sido transcrita en TARIFA CASTILLA, M. J.: “Una traza de la iglesia católica de Santa María de San Sebastián (Gipuzkoa) 1539”, *Ars Bilduma*, Universidad del País Vasco, 2018. p. 31. <https://addi.ehu.es/bitstream/handle/10810/44959/19777-80900-1-PB.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (consultado el 20/5/2022). En este caso se ha consultado el legajo original, dado que en la publicación no está totalmente transcrito, AHPZ, P 1519/7.

Al igual que las familias nobles más importantes de Castilla, como los duques de Feria, la Casa de Alba, la Casa de Velasco o la Casa del Infantado, los Idiáquez-Olazábal se volcaron en el intento de construcción de un espacio de fama y gloria de su linaje. En este sentido, comenzaron con su actividad constructora utilizando la arquitectura como un sistema de símbolos de poder.

La voluntad de emulación social llevó a esta familia a “fundar conventos y monasterios y ejercer el patrocinio sobre su capilla mayor, articulando el espacio interior de estas fundaciones a modo de panteón privativo de la familia”⁴⁶. Además, el patrocinio religioso reportaba a las familias nobles beneficios espirituales -salvación del alma, la muestra de su devoción privada, la integración religiosa- y rentabilidad política⁴⁷.

El primer intento de fundación de patronato en la villa de San Sebastián fue la construcción de un espacio funerario en la iglesia de Santa María⁴⁸, para el que fueron solicitando el traspaso de tres espacios parroquiales. La idea de ser patronos formaba parte de la construcción de una imagen de supremacía y establecía para los nobles la presentación de su actitud piadosa, junto con la obligación de asignar las riquezas del mundo material a la financiación de proyectos de corte espiritual.

La capilla se construiría en honor a Inmaculada Concepción que, además de presentar un significado religioso, en aquel momento, mostraba una dimensión política, social y cultural, simbología que identificaba a sus poseedores con la corona española⁴⁹. El proyecto no se llevó a cabo puesto que en septiembre de 1541⁵⁰ se revocó la cesión de las capillas de San Pedro, San Mateo y San Sebastián. A cambio, se les concedió permiso para que hicieran un colegio de frailes de la orden de Santo Domingo⁵¹ y el monasterio de San Telmo, donde

46 RUIZ ALONSO, B.: “Por acrescentar la gloria de sus proxenitores y la suya propia” La arquitectura y la nobleza castellana en el siglo XV”, *XLII Semana de Estudios Medievales*. Estella Lizarrar, Gobierno de Navarra, 2015, p. 269.

47 PAULINO MONTERO E.: *Arquitectura y nobleza en la Castilla Bajomedieval. El patrocinio de los Velasco entre al-Andalus y Europa*. Madrid, La Ergástula, 2020, p. 92.

48 TARIFA CASTILLA, M. J.: *op. cit.*, también es mencionada por AYERBE IRIBAR, M. R.: *op. cit.*, p. 55 y p. 60 y MORA AFÁN, J. C.: *op. cit.*, p. 82.

49 RUIZ IBAÑEZ, J. J.; SABATINI G.; VICENT, B.: *La Inmaculada concepción y la Monarquía Hispánica*. Madrid, FCE y Red Columnaria, 2019.

50 AHPZ, P 1519/9.

51 El Rey Católico inició las gestiones para la implantación de los dominicos en San Sebastián “como puntal de autoridad y de reforma religiosa en un territorio periférico en el que no habían penetrado

fundaron su panteón funerario (Fig. 2). De esta manera, los consortes comenzaron con los trámites para la realización de su gran proyecto de patronato eclesiástico, propósito que ha sido muy estudiado y documentado por la historiografía desde comienzos del siglo XX⁵² y en el que, por supuesto, Gracia tuvo un papel decisivo. Además de esta fundación, construyeron un monasterio de monjas dominicas denominado San Sebastián el Antiguo⁵³.

La principal razón para dejar de lado el proyecto de la capilla en Santa María e iniciar la construcción del monasterio de San Telmo, radica en que dicha construcción dispuso mayor visibilidad al linaje, dado que la erección de un edificio de nueva planta afianzó de manera más sólida el poder de los Idiáquez-Olazábal. En el edificio tuvieron la ocasión de plasmar sus gustos arquitectónicos vinculados con la estética renacentista y sufragar un programa humanista que en la actualidad se observa, sobre todo, en la presencia de escudos heráldicos y en la utilización de su insignia en las claves de la capilla. El monasterio se convirtió en un asiento social y político, en un instrumento de construcción identitaria.

Valiéndose de la arquitectura como representación de su dominio señorial, los cónyuges se embarcaron en otros propósitos artísticos: la edificación y reedificación de sus casas en Tolosa⁵⁴ y San Sebastián. Aunque ambos proyectos responden a empresas maritales, fue Gracia la que se encargó de la ejecución de la obra de su casa familiar. Claro ejemplo es la escritura de obligación y la carta de pago relativas a las obras del inmueble que fueron realizadas de manos de la dama y del cantero Domingo de Arancalde⁵⁵. En junio de 1546 el maestro se obligó a hacer la delantera de la casa de dicha “señora de piedra blanda y de buenos sillares”⁵⁶. Esta afirmación es muy relevante puesto que solo menciona a la mujer,



Fig. 2: Sepulcro de Gracia de Olazábal y Alonso de Idiáquez. Museo San Telmo

sin hacer ningún tipo de referencia al marido. En el documento se precisa que la fachada había de llevar en lo bajo de su puerta principal un arco de la grandeza con un escudo de armas⁵⁷ esculpidas en buena piedra y la construcción de ventanas, puertas, pilares “enteros y dos medios con sus basas y capiteles y arcos en el patio”⁵⁸. Los blasones, que reforzaban

aún los movimientos reformistas”. Aunque su objetivo lo culminaron su hija, la reina Juana, y su nieto, el Príncipe Carlos. AYERBE IRIBAR, M. R.: *op. cit.*, p. 47.

52 Consultar principalmente las obras más recientes: AYERBE IRIBAR, M. R.: *op. cit.*; y ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.: *op. cit.*

53 ATIENZA, A.: *Tiempos de conventos. Una historia social de las fundaciones en la España moderna*, Marcial Pons, Madrid, 2008, p. 235, p. 248 y p. 289. En nota se hace referencia a MURUGARREN, L.: “Introducción de las órdenes religiosas en Guipúzcoa, siglos XV al XVIII”, *BRSBAP*, n.º 38, 1982, pp. 117-156 y AZCONA, T.: *op. cit.*

54 MORA AFÁN, J. C.: *op. cit.*, p. 79. Información sobre la conclusión del edificio y la obra de cantería de la casa de Alonso de Idiáquez en Tolosa, dispuesto por el arquitecto Juan Mosquera de Molina. AHPZ, Híjar IV-1992-1. Debo la transcripción de esta documentación a Juan Carlos Mora Afán a quien estoy muy agradecida.

55 AHPZ, P/001529/0002.

56 *Ibid.*

57 En el escudo de armas de la Casa Idiáquez, el segundo y tercer cuartel hacen referencia a los apellidos de Gracia de Olazábal: en campo blanco una encina y, al pie de ella, un jabalí de sable pasante y, repartida sobre la encina, tres panelas de gules (Olazábal) y un gavián al natural en campo dorado (Erbeta). GARCÍA CARRAFFA, A.: *Diccionario Heráldico y Genealógico de Apellidos españoles y americanos*. Madrid, Imprenta comercial Salmantina, Tomo V, 1967, pp. 228-231.

58 AHPZ, P/001529/0002.

la antigüedad del linaje, concedieron notoriedad e incluso plasticidad a la fachada. La obra se debía acabar para el día de Nuestra Señora de agosto y el coste ascendió a doscientos cuarenta y dos ducados y cuatro reales⁵⁹.

La exposición de la actividad de esta mujer permite percibir el papel que ejerció antes de enviudar, en virtud de ello es evidente que no era una mera espectadora de la promoción social de la Casa Idiáquez-Olazábal, sino que desempeñó un patronazgo de manera activa, preocupándose por legitimar la representación de su linaje.

5. LA MUJER DEVOTA: ESPACIOS PÚBLICOS Y PRIVADOS

En los interiores palaciegos los oratorios eran lugares de ámbito personal, sitios destinados para retirarse a la oración⁶⁰ y uno de los privilegios con los que contaba la nobleza. La creación de dichos lugares simbólicos “se justifica por el interés por la representación a través de nuevos hábitos de socialización que necesitaban nuevas infraestructuras”⁶¹. Esta estancia, donde se mostraba piedad, se asocia con los espacios femeninos en los que se manifestaban las devociones particulares⁶². Retomando el inventario de bienes inédito relacionado con la dote de Gracia, encontramos en él un conjunto de objetos que fueron destinados al oratorio, las denominadas *cosas de capilla*. Imágenes y ornamentos religiosos que tenían un rango devocional y una funcionalidad marcada. No era necesario poseer piezas excepcionales, pero este tipo de obras se empleaban para fomentar la veneración

individual, eran elementos decorativos de carácter religioso que se utilizaban para embellecer el palacio. Estas representaciones de arte sacro “ofrecían a las mujeres un reflejo del ideal femenino imperante”⁶³ y mediante ellos Gracia expresaba su espiritualidad.

La obra de arte más reseñable que recibió fue “un retablo grande con la imagen de la piedad y crucifijo con sus cortinas de sarga roja y un frontal guadamecí”⁶⁴, pieza de cuero labrado y policromado, que se destinaba para revestir el retablo⁶⁵. Se presupone que era una obra de gran riqueza y teatralidad. La mención tanto a la sarga como al guadamecí, piezas de origen español, nos remiten a una obra que, seguramente, fue confeccionada en Castilla. Se enumera también una imagen del crucifijo, una de Santa Bárbara, y un retablo dedicado a Santa Catalina de Siena, modelo de devoción privada femenina, el arquetipo referencial de las nobles.

Después de que el 11 de junio de 1547 Alonso de Idiáquez muriera en Sajonia, en un pasaje histórico conocido cuando cruzaba el río Elba, durante la Campaña en Alemania del Emperador Carlos V, la función de gobierno de Gracia se acrecentó, dado que la viudedad le ofreció a esta noble una indiscutible independencia, ya que “la potestad masculina desaparecía y la mujer obtenía un control sobre su propia vida que anteriormente no había sido posible”⁶⁶. Cuando enviudó, se ocupó de concluir las gestiones relacionadas con la devoción en el ámbito público. Primeramente, con la conclusión de la fundación del monasterio de monjas de San Sebastián el Antiguo⁶⁷, ya que fue la ejecutora de la escritura para la dotación del patronato fechada en 1549, donde se realizaron cambios con respecto al primer capitulado⁶⁸. Después, en 1550 concretó un nuevo contrato para el convento de San Telmo con los maestros canteros Martín de Bulucua y Martín de Sagarzola en el que participó de manera directa con sus bienes personales⁶⁹. Tal y como lo recoge en su

59 Pagados de esta manera: sesenta en el momento, setenta en julio y lo restante cuando se finalizó la obra. Así, en diciembre Domingo de Arancalde certificó que recibió de Gracia de Olazábal “ciento y setenta ducados, los cuales me dio su merced por último pago de la delantera de su casa, que hize de piedra de sillera (...) y pagado de las dos paredes de piedra de mampostería que están a los lados de la delantera (...) de manera que en todos son doscientos y cuarenta y dos ducados y cuatro reales”, *Ibid.*

60 Concretamente Covarrubias lo define como un lugar de devoción dedicado para hacer oración a Dios. Covarrubias, Sebastián de (1611). *Tesoro de la lengua castellana o española*.

61 URQUÍZAR HERRERA, A.: *Coleccionismo y nobleza. Signos de distinción social en la Andalucía del Renacimiento*. Madrid, Marcial Pons Historia, 2007, p. 42.

62 ALONSO RUIZ, B.: “La nobleza en la ciudad: arquitectura y magnificencia a finales de la Edad Media”, *Stud. His., Hª mod.*, n.º 34, 2012, pp. 226-227; URQUÍZAR HERRERA, A.: “Espacios sociales femeninos y promociones artísticas en la Edad Moderna”, en VVAA: *Imágenes del poder en la Edad Moderna*, Madrid, Centro de Estudios Ramón Areces, 2015, p. 224; MALO BARRANCO, L.: “Los espacios de religiosidad...”, *op. cit.*, p. 183.

63 MALO BARRANCO, L.: “Los espacios de religiosidad...”, *op. cit.*, p. 178.

64 AHPZ, P/2-16-14.

65 El guadamecí es una pieza de “la herencia islámica en la casa española de los siglos XVI y XVII, porque el mismo nombre procede de la región de Ghadames, entre Argelia y Trípoli, y en realidad fueron muchas las ciudades españolas en las que se produjeron estos cueros”, CÁMARA MUÑOZ, A.: *op. cit.*, p. 142.

66 ALEGRE CARVAJAL, E.: “El controvertido poder de las aristócratas viudas en el siglo XVI. Patronazgo arquitectónico y conflictividad familiar”, VÉLEZ CHAURRI J. J.; ERKIZIA MARTIKORENA A. (coord.): *op. cit.*, 2022, p. 103.

67 AYERBE IRIBAR, M. R.: *op. cit.*, p. 34. Aunque en la publicación se menciona la anterior signatura, es interesante destacar la actual: AHPZ, P/001519/000019.

68 AYERBE IRIBAR, M. R.: *op. cit.*, p. 3.

69 AZCONA, T.: *op. cit.*, p. 117.

codicilio “examinada la obra que se hizo en la hedificación de la dicha iglesia y casa del dicho monesterio en el tiempo que estuvo a mi cargo, se averiguó que había puesto de mi casa demás de lo que auía recibido de la dicha renta de la doctaçion y annexion, quinientos y diez y ocho mil setecientos y treinta maravedís”⁷⁰.

Entre sus inversiones como promotora artística destaca el pago realizado entre 1552 y 1554 de un retablo en el que se representaban los ministerios de la vida de Jesús para el altar mayor de la capilla de San Telmo⁷¹ (Fig. 3) que denota el gusto de Gracia de Olazábal por las obras de corte flamenco. En el testamento también se corrobora este hecho, puesto que asegura que “dí al dicho conuento y monasterio un retablo para que se pusiese en el altar mayor de la dicha iglesia, apresçiado en mil ducados, aunque hera de mas valor”⁷². Por lo tanto, se advierte que este tipo de actuaciones además de autopromoción, eran realizadas en clara imitación a las altas esferas nobiliarias y cortesanas. En 1562 se encargó de inaugurar la tribuna de los fundadores de San Telmo⁷³, acto que señala su interés por los modelos renacentistas procedentes de Italia, que convivieron con el gusto por la pintura flamenca.

Una de las actividades más frecuentes de las damas nobles durante el quinientos era la fundación de capellanías. Se han hallado evidencias de la fundada por Gracia de Olazábal en 1571 en la iglesia parroquial de Santa María. La que se mantuvo activa por lo menos hasta el siglo XVIII⁷⁴ y que estaba vinculada a la capilla de San Sebastián, sita en el claustro de la iglesia donde estaban enterrados sus antepasados. Su objetivo al fundar esta capellanía, dado que su enterramiento principal se situaba en San Telmo, era que “no quedasen estos sobre dichos anteçesores mios sin memoria ni ayuda yo intituó y tengo fundada una capellanía perpetua de tres misas por semana, para la qual tengo puestos y asinados dentro d’esta villa de San Sebastian veinte ducados de censo en cada un año”⁷⁵. Para el reparo de

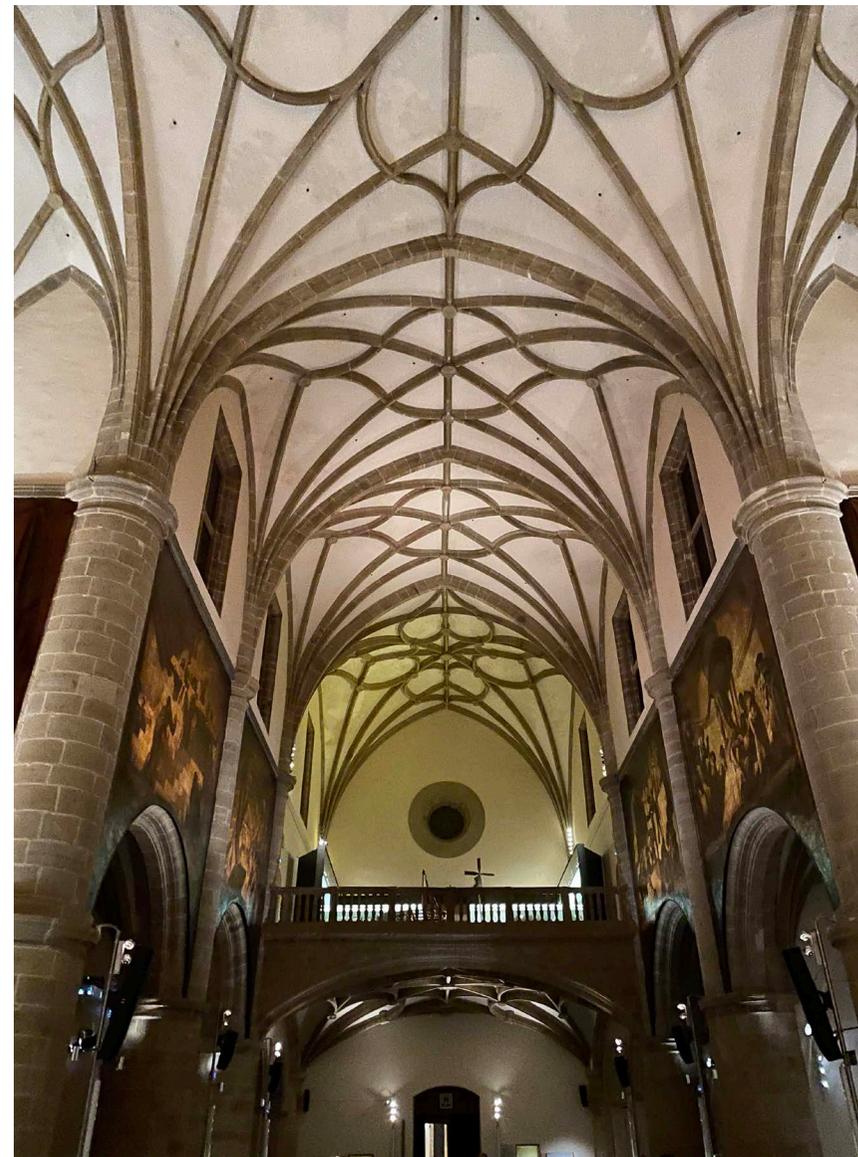


Fig. 3: Capilla del monasterio San Telmo de San Sebastián. Museo San Telmo

70 Codicilio de Gracia de Olazábal, AHPZ, IV, 293-1/6. Transcrito en AYERBE IRIBAR, M.R.: *op. cit.*, doc. n.º 37. pp. 472-479.

71 ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.: *op. cit.*, p. 53. El autor hace referencia en la nota 98 a: AZCONA, T.: *op. cit.*, p. 48, especificando que Gracia pagó 1.000 ducados por la obra. AYERBE IRIBAR, M. R.: *op. cit.*, p. 61, en la nota 180 también hace referencia a dicha información.

72 Codicilio de Gracia de Olazábal, AHPZ, IV, 293-1/6. Transcrito en AYERBE IRIBAR, M. R.: *op. cit.*, pp. 472-479.

73 ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.: *op. cit.*, p. 53.

74 TARIFA CASTILLA, M. J.: *op. cit.*, p. 22.

75 AHPZ, P001519. En este caso se hace alusión directa al documento, dado que la autora que lo dio a conocer no aporta esta información.

dicha capilla y altar fundó cuatro ducados de censo y de los setenta ducados que le debía el clérigo Francisco de Segura, destinó cincuenta a dorar el retablo, dejando lo restante para que el susodicho rogara por su alma⁷⁶.

Con esta inversión en el espacio de enterramiento de sus predecesores se comprueba que Gracia, pese a su implicación en la promoción artística de la imagen de la Casa Idiáquez-Olazábal (Fig.4), nunca olvidó su propio linaje que tanta riqueza le había reportado, perpetuando así la memoria y fama de su familia.

6. GESTORA DE LOS BIENES DE LA CASA IDIÁQUEZ-OLAZÁBAL

A partir del fallecimiento de su cónyuge, se responsabilizó de custodiar los bienes de sus dos hijos menores, Juan y María, y se ocupó de gobernar la casa, encargándose, en primer lugar, de pagar las deudas dejadas por su marido y de reclamar su dinero⁷⁷.

El 12 de enero de 1548 recibió por escritura de donación⁷⁸, otorgada por el capitán Francisco Villaturiel, doscientos ducados de juro perpetuos que gozaba en el Estado de Milán y que tenía vencidos hasta la fecha, además de lo que se venciere en siete años para los monasterios de San Telmo y San Sebastián el Antiguo. Esta relación se verá dilatada en el tiempo; primero, por parte del otorgante y Gracia de Olazábal y, después, con sus descendientes, por lo menos hasta el año 1564⁷⁹.

76 Codicilio de Gracia de Olazábal, AHPZ, IV, 293-1/6. Transcrito en AYERBE IRIBAR, M. R.: *op. cit.*, pp. 472-479.

77 Para ello apoderó a varios principales en la corte: Gonzalo Pérez, secretario del rey; Antonio Eguino, pagador general de las guardas del rey y Juan Galarza, AYERBE IRIBAR, M. R.: *op. cit.*, p. 35. Por otro lado, MORA AFÁN, J. C.: *op. cit.*, pp. 74-76, destaca las deudas contraídas por Alonso de Idiáquez: el 30 de septiembre de 1547, semanas después de quedar viuda, pagó deudas contraídas por su marido a Juan de Bergara, contador mayor de cuentas de Navarra, concretamente 750.000 maravedíes en joyas de oro, plata y una tapicería. Asimismo, el 3 de febrero de 1549, hizo poder a Juan Martínez de Rekalde para que se encargara de la cobranza de 256.101 maravedíes.

78 AHPZ, 147-2-12.

79 La relación se corrobora por la multitud de cartas de pago inéditas que hemos localizado, AHPZ, P/3 10-6: La primera data de 9 de septiembre de 1550, en Zamora, Francisco de Villaturiel otorgó poder a favor de su hermano, Juan, para que en su nombre cobrara de Juan de Galarza, benefactor de Gracia de Olazábal, doscientos ducados que la dicha señora le debía; asimismo, el 17 de septiembre de 1550, el



Fig. 4: Escudo de armas de la familia Idiáquez-Olazábal. Museo San Telmo

Claro ejemplo de su actuación como tutora de sus descendientes es la carta de pago y finiquito de dos mil ducados de oro otorgada el 29 de mayo de 1564 por Juan Paredes, secretario del Consejo de Órdenes, a favor de dicha señora y de sus herederos⁸⁰. En dicho documento es relevante la mención, mediante copia, de su obligación como curadora. Después de realizar el juramento de dicho cargo sobre la señal de la cruz, se comprometió a componer el inventario jurídico de los bienes de los menores y a confeccionar un libro de cuentas⁸¹ para que quedaran registrados todos los pagos y gastos que habría de efectuar durante su curaduría.

La dama también se encargó del alquiler de inmuebles que poseía en la ciudad y que le reportaban beneficios económicos⁸². Otra intervención en relación con los negocios familiares fue la cesión y renuncia realizada el 19 de abril de 1561 de veinte mil maravedís

capitán otorgó carta de pago de 204 escudos de Italia y 60 sueldos de Milán a favor de la mencionada dama; el 20 de marzo de 1557, en Valladolid, Juan de Villaturiel, en virtud de un poder otorgado por Francisco, concedió carta de pago de 106.500 maravedís en cuenta y parte de pago de mayor cantidad; el 16 de agosto de 1558, Christoval González, clérigo, otorgó carta de pago, en virtud del poder que le otorgó el capitán, vecino de Zamora, por la cantidad de 1.580.437 maravedís, complemento a los 20.400 escudos a favor de Juan de Anda Mercader, de Juan Galarza y de Gracia de Olazábal; el 16 de agosto de 1558, existe una carta otorgada por Francisco de Villaturiel, en nombre de Beatriz de Ocampo, viuda del capitán, de 63.034 maravedís y de los hermanos de éste, Juan y Bernardo de Villaturiel, a favor de Gracia de Olazábal; el 24 de julio de 1564, en Burgos, Bernardo de Villaturiel, otorgó carta de pago de 282 escudos, como heredero universal de Francisco, en nombre de su mujer y a favor de nuestra protagonista; en septiembre, en cambio, se ha encontrado un poder otorgado por Beatriz de Ocampo, mujer del capitán, para cobrar de Gracia de Olazábal y de su apoderado, Juan de Quintana Dueñas, 325 escudos y 38 sueldos, a favor de Villaturiel; en dicho mes también existe una carta de pago de 325 escudos y 38 sueldos, más réditos, del juro de 200 ducados de general.

80 En relación con la deuda de Juan Paredes, Gracia cuenta como Alonso de Idiáquez concertó con el susodicho que “en su lugar husase de el oficio de secretario del dho consejo por rrazon que rrecivio de vos dos mil ducados de oro que balen sietezientas e cinquenta mil mrs lo qual se obligo de hos dar y entregar despachado dentro de quatro años primeros siguientes qese contan desde 28 de abril de 1542 (...) me obligo que dentro de quatro años primeros hos dare titulo para que lo huseis y llevéis los salarios y drecho e otras cosas al dho oficio pertenecientes”, con la condición de que si falleciera sus herederos le devolverán el dinero. Según menciona Paredes, visto que el secretario Idiáquez falleció y “ahora Su Magestad a dado el oficio a Francisco de Heraso su secretario”, solicitó la devolución de los dos mil ducados como tutora de Juan de Idiáquez. Así, una vez reconocida la cédula y la firma de su marido, se obligó a pagar el dinero. El 29 de mayo de 1561, después de que recibiera los pagos por parte de Martín de Irigoyen, Juan de Paredes dispuso carta de pago a Gracia como curadora de su hijo, AHPZ, P/3 10-6. En este caso se hace alusión a la fuente original dado que, aunque MORA AFÁN, J. C.: *op. cit.*, p.76, dio a conocer dicha información, en su artículo no se ofrecen estos detalles concretos.

81 AHPZ, P/3 10-6.

situados en las rentas de los diezmos y aduanas pertenecientes al rey en el puerto de la ciudad de Vitoria, que fue otorgada por Gracia de Olazábal en favor del convento de San Telmo⁸³.

En el siglo XVI tanto criados como esclavos eran parte de la familia, todos los que habitaban la casa eran parte de la misma. Por ese motivo, las damas de la nobleza, como administradoras, también tomaban decisiones en relación con su servidumbre. Si reparamos en la obra de Juan Luis Vives, humanista amigo de Alonso de Idiáquez, concretamente en *La instrucción de la mujer cristiana*, el autor avisaba de que ésta debía estar muy pendiente de los criados. En consecuencia, el 5 de noviembre de 1553 ofreció Gracia, mediante escritura de obligación, una dote de cien ducados de oro “en dineros contados y mas dos camas de la tierra, la una nueva y la otra traída con dos sayas nuevas de paño y ropas”⁸⁴ a su criada Francisca Griega para el matrimonio con Pedro Illarregui⁸⁵, con la condición de que si no tuvieran hijos o si falleciera fueran devueltos. Igualmente, en diciembre de 1555 concedió una escritura de libertad a su esclavo Lorenzo⁸⁶.

Entre los años 1557 y 1559 existe documentación relativa a sus actuaciones fuera de San Sebastián. Concretamente, escrituras de obligación sobre el remate de los diezmos de las iglesias de Aizarnazabal, Oikia y Zestoa⁸⁷, otorgadas por diferentes personas a su favor. El 23 de julio de 1567 recibió también una carta de pago de Lope de Idiáquez, su cuñado

82 El 11 de febrero de 1561 se otorgó carta de pago y finiquito de valor de sesenta ducados, complemento a ciento sesenta, en virtud de un poder otorgado por Gracia de Olazábal, en causa propia, a favor de Lorenzo Montaot, para que los cobrase de los alquileres de unas casas que le correspondían. La cuestión es que el 27 de abril de 1559 le traspasó ciento sesenta ducados para que los cobrase en cuatro años de Francisco de Labastida por “los alquileres de sus casas dentre las dos cercas a rrazon de quarenta ducados cada año”, había recibido cien ducados y visto que ella le había abonado los restantes “en dineros contados en rreales de plata” confesó haberlos recibido, *Ibid*.

83 AHPZ, Leg. 16/67.

84 AHPZ, P/2-16-17.

85 *Ibid*.

86 Esta información la ha dado a conocer MORA AFÁN, J. C.: *op. cit.*, p. 76.

87 AHPG, 2/1637: fol. 104 recto-104 vuelto: obligación otorgada por Martín de Acosta, carnicero; fol. 104 vuelto -105 vuelto: carta de pago otorgada por Juan de Sarove en nombre de Gracia de Olazábal a favor del anterior; fol. 172 recto - 172 vuelto: obligación otorgada por Juan de Gambara; fol. 173 recto y 173 vuelto: obligación otorgada por Martín de Acosta, carnicero, *Ibid*. AHPG, 2/1638, fol. 84 recto-84 vuelto: obligación otorgada por María Juanez de Epelola; fol. 85 recto-85 vuelto: obligación otorgada por San Juan de Amilibia. AHPG, 2/1639, fol. 72 recto-72 vuelto: obligación otorgada por Juan de Garraza; fol. 73 recto-73 vuelto: obligación otorgada por Juan Ybañez de Zubiaurre.

y vecino de la villa de Tolosa, de cien ducados de oro que había prestado a Gracia y que fueron pagados por Sancho de Elduayen, su criado⁸⁸. No especifica por qué se los dejó, pero se advierte la buena relación familiar y que, en dicho momento, aunque había pagado muchas deudas, continuaban sus problemas de liquidez. Por supuesto, fue la encargada de recibir las rentas y alcabalas que tenía situadas en la villa de Tolosa y en las universidades de Asteasu y Amasa⁸⁹, provenientes de un juro de veinte mil maravedís que tenía por privilegio real.

Aparte de todo lo expuesto, se ha de resaltar la preocupación de esta dama por defender sus derechos. Entre los muchos pleitos que sostuvo, mencionaremos como meros ejemplos los siguientes: el que ejecutó contra los canteros que paralizaron la obra del convento de San Telmo⁹⁰ o el litigado como curadora de su hijo con Atanasio de Ayala y Rojas, conde de Salvatierra, Juan López de Ocariz y consortes, sobre ejecución en los bienes del primero por cierta cantidad de maravedís que le debía a Juan⁹¹. De la misma manera, en 1570 tomó parte activa en la querrela contra Julián de Urrutia, cantero, y Bárbara de Burbo, su mujer, vecinos de San Sebastián, porque le debían cien ducados de oro que les había prestado en 1563 “por nos azer buena obra en nra estrema necesidad”⁹². Por lo que, el 28 de febrero de 1572 el matrimonio impuso un censo, de ocho ducados de oro de once reales cada año y ciento y doce de principal de plata, sobre unas casas en la calle de Santa María de la villa a favor de la dama⁹³.

7. FALLECIMIENTO Y ÚLTIMAS VOLUNTADES

Para finalizar con el estudio de las actuaciones de esta mujer hemos de resaltar de nuevo su carácter devoto, de modo que profundizaremos en el análisis de su último testamento fechado el 18 de junio de 1571⁹⁴. Una vez anulados los codicilos anteriores⁹⁵, explica que pagó las deudas de su marido haciendo alusión a “mi libro de /cuentas que están entre las demás escrituras desta casa”⁹⁶. Lo más significativo de dicha declaración es que tuviera su propio libro de cuentas⁹⁷, el que comenzó a redactar para constatar sus actuaciones como curadora. Mandó que su cuerpo fuera sepultado junto al de su marido en la capilla que ambos fundaron en el monasterio de San Telmo⁹⁸ (Fig. 5) y mostró su religiosidad estableciendo el número de ceremonias que habrían de realizarse tanto por su alma como por la de su marido⁹⁹, disponiendo cien ducados para los aniversarios, exequias, cabo de año y segundo y, así, facilitar su tránsito hacia el más allá. Los monjes que le iban a guardar memoria debían recibir un hábito de paño blando de Inglaterra o de estameña de Flandes, con sus escapularios y capillas. Igualmente, solicitó a su hijo que continuara celebrando la ceremonia en memoria de Alonso de Idiáquez el día de San Bernabé, fecha de su defunción, junto con la donación de la cera, pan y un ducado de limosna al convento y dejó cincuenta ducados pagados, en cinco años, después de su fallecimiento a la fábrica de la iglesia de Santa María.

88 AHPZ, P/3-10-6.

89 Existen poderes y cartas de pago relativas al cobro de dichas rentas entre los años 1548 y 1556 en AGG-GAO, PT 25, fol. 446; PT 33, fol. 125 y fol. 216; PT 36, fol. 125 y fol. 236.

90 Más información a este respecto en AZCONA, T.: *op. cit.*, p. 115 y en AYERBE IRIBAR, M. R.: *op. cit.*, p. 75.

91 Archivo de La Real Chancillería de Valladolid, Registro de ejecutorias, caja 1080, 63.

92 AGG-GAO, COEEJ36.

93 AHPZ, P0642/4.

94 Codicilio de Gracia de Olazábal, AHPZ, IV, 293-1/6. Transcrito en AYERBE IRIBAR, M. R.: *op. cit.*, doc. n.º 37, pp. 472-479.

95 Particularmente, el ejecutado el 20 de febrero de 1556 ante Domingo Valerdi y el testamento cerrado realizado junto con su marido cuando instituyeron el mayorazgo el 1 de marzo de 1547 ante Antonio de Achega.

96 Codicilio de Gracia de Olazábal, AHPZ, IV, 293-1/6. Transcrito en AYERBE IRIBAR, M. R.: *op. cit.*, doc. n.º 37, pp. 472-479.

97 Mención al mismo aparece en el inventario realizado por la muerte de Juan de Idiáquez. AHNOB, Fernán Núñez, C 1247, D0005.

98 Fueron sepultados en el monumento funerario realizado por el artista Tadeo Carlone y financiado por su hijo Juan de Idiáquez, gracias a su estrecha amistad con Giovanni Andrea Doria, ya que le ayudó en el acuerdo en el año 1577 con el escultor. Monumento relacionado con el diseñado, en la década anterior, por Giovanni Battista Castello, Il Bergamasco, para los Marqueses de Zenete, ejecutado por Giovanni Orsolino y por el padre de Tadeo, Giovanni Carlone. STAGNO, L.: *Giovanni Andrea Doria (1540-1606), Immagini, committenze artistiche, rapporti politici e culturali tra Genova e la Spagna*. Genova, Genova University Press, 2018, p. 102.

99 “... mil misas, cuatrocientas de la pasión, doscientas de Nuestra Señora, doscientas de la Cruz y las otras dozentas de requien”. Codicilio de Gracia de Olazábal, AHPZ, IV, 293-1/6. Transcrito en AYERBE IRIBAR, M. R.: *op. cit.*, doc. n.º 37, pp. 472-479.



Fig. 5: Detalle del sepulcro de Gracia de Olazábal y Alonso de Idiáquez. Museo San Telmo

Mediante estas mandas Gracia trató de “prolongar más allá de la vida un estatus social de privilegio y contribuir de esa forma al reconocimiento identitario de su linaje y a la construcción de un ideal y modelo de nobleza”¹⁰⁰. Por ello, ordenó a su hijo que pusiera “las armas, inscripciones y letreros contenidos en los dichos contratos, así en la capilla mayor de la yglesia como en toda la iglesia de San Sebastián el viejo”¹⁰¹. Además, en su testamento

100 GUERRERO NAVARRETE, Y.: “Testamentos de mujeres: una fuente para el análisis de las estrategias familiares y de las redes de poder formal e informal de la nobleza castellana”. *Studia Histórica, Hª medieval*, n.º 34, 2016, p. 110.

101 Codicilio de Gracia de Olazábal, AHPZ, IV, 293-1/6. Transcrito en AYERBE IRIBAR, M. R.: *op. cit.*, doc. n.º 37. pp. 472-479.

mostró interés por la educación y futuro de su nieto, señalando como habría de sucederles en el mayorazgo¹⁰². Tal y como afirmó en sus últimas voluntades, vista la obediencia que le profesaba su hijo, le entregó los bienes muebles que ella poseía, junto con los del mencionado mayorazgo, señalando el mutuo e intenso amor que se tenían y la estrecha unión que entre ellos siempre había ido creciendo¹⁰³. Por esa razón, nombró testamentario y albacea a Juan de Idiáquez para que otorgara ciertas cantidades de dinero a personas que estuvieron a su servicio con las que, aparte de relación laboral, existieron lazos de amistad e incluso de cariño¹⁰⁴. Todo ello indica que esta dama fue una persona dadivosa, que se preocupó por los que durante años le habían servido y le habían sido leales.

Gracia de Olazábal murió el 20 de octubre de 1574, víspera de las once mil vírgenes, advocación de la que era muy devota¹⁰⁵. Los deseos de la difunta se cumplieron, puesto que su hijo se encargó de llevar a cabo su mandato, pagando a sus criados y a la iglesia de Santa María. Como aseveró él mismo “el codicilio de mi madre todo esta bien cumplido y executado”¹⁰⁶. Por añadidura, hemos localizado varias cartas de pago, desde 1586 a 1590, relacionadas con las libranzas de pagos realizadas por Juan de Idiáquez a Magdalena de Aragón, criada de Gracia y monja profesa en el monasterio de San Sebastián el Antiguo. En este sentido, se aprecia la preocupación del hijo por cumplir con lo estipulado por su madre y el interés de ella por cuidar el futuro de su criada¹⁰⁷.

102 AYERBE IRIBAR, M. R.: *op. cit.*, p. 36.

103 Claro ejemplo de su relación es la carta fechada en 1572 dirigida a Gracia de Olazábal por su hijo desde Madrid, donde le menciona que está realizando gestiones en relación con el pleito que mantenía por el mayorazgo de la casa de Butrón y Múxica, Archivo de la Casa Zabala, sección: Olaso, subsección añadidos, signatura 578.33.

104 En este sentido lo esencial fue que otorgó cantidades de dinero para el sustento de cada uno, así como el mantenimiento de viviendas, muebles, parte de la producción agrícola que reportaba beneficios a la familia y el pago para oficios religiosos tras el fallecimiento de algunos de los criados. Más información a este respecto en codicilio de Gracia de Olazábal, AHPZ, IV, 293-1/6. Transcrito en AYERBE IRIBAR, M. R.: *op. cit.*, doc. n.º 37. pp. 472-479.

105 AYERBE IRIBAR, M. R.: *op. cit.*, p. 36, hace referencia a AHPZ, Híjar sala, n.º 194, legajo 5, trozo 2, n.º 26.

106 AHPZ, P/001681/0002. Diferentes recibos y razones concernientes al pago de las mandas, misas y legados que dejó por su testamento la señora Gracia de Olazábal. 1573.

107 “Yo Madalena de Aragon q e rescevido de Juan de Aramburu, mayordomo de mi señor Juan de Ydiáquez, diez ducados por tanto que mi señora Gracia de Olazábal mandó se me diesen cada un año”. En otras menciona que se lo dan “pa mi regalo mientras bibiera” o “para su entretenimiento y regalo”. Otro ejemplo de lo mencionado data del 23 de diciembre de 1587. Asimismo, el 24 de diciembre de 1588 Yssença, priora del convento San Sebastián el Antiguo e Ysabel Ortiz del Cayzedo, su priora, y

Si retomamos la carta de pago con la que iniciamos este relato, hemos comprobado que las declaraciones de Juan de Idiáquez son certeras puesto que Gracia “abia conservado, adelantado y acrecentado”¹⁰⁸ sus bienes. Afirmación que corrobora la implicación de la dama en el cuidado y ampliación de los bienes de la Casa Idiáquez y, por tanto, del poder y la gloria del linaje. Igualmente, explicó que, cuando contrajo matrimonio con Mencía de Butrón y Muxica, su madre le entregó todos sus bienes, juros y rentas comprendidos en la escritura de testamento e institución del mayorazgo que hicieron sus progenitores, junto con lo que ella había “comprado, mejorado y edificado”¹⁰⁹.

CONCLUSIONES

Una vez relatada la vida de Gracia de Olazábal, hemos ratificado que mediante su dote contribuyó activamente a la economía familiar y al engrandecimiento del patrimonio de la Casa Idiáquez. La cuestión de que la fortuna fuera aportada de manos femeninas evidencia la verdadera relevancia que las mujeres tuvieron en la sociedad de la época, cosa que explica su importancia en la transmisión de riqueza y de bienes a sus futuros linajes.

En relación con el inventario de dote, es relevante la obtención del patrimonio inmueble, pero también el análisis de los objetos suntuarios que nos ha permitido mostrar el valor de este tipo de enseres como reflejo de la distinción social de la casa y su promoción. Por otro lado, hemos constatado que tomó parte de una manera diligente en los proyectos artísticos de carácter religioso y civil, ocupándose de tomar decisiones y de realizar gestiones administrativas. Adicionalmente, mediante varios ejemplos, hemos mostrado su actividad como gestora de la casa, así como en negocios de ámbito local y provincial. Por último, se ha explicado el carácter devoto y dadivoso de esta noble, que se preocupó por la perpetuidad de la memoria del mayorazgo que fundó y de la de su propia estirpe.

Como colofón, hemos de señalar que no cabe duda de que esta dama guipuzcoana fue una mujer activa, comprometida con los intereses familiares y que se encargó de cuidar y acrecentar el patrimonio de la Casa Idiáquez-Olazábal. Por todo lo expuesto, el estudio de este personaje ha permitido aproximarnos a la realidad femenina de la nobleza de Época Moderna y a concluir que sus actuaciones no fueron excepcionales, sino que se corresponden con comportamientos habituales de su posición.

Madalena de Aragón, monja profesa, confiesan que recibieron los diez ducados que Gracia, que estaba en el cielo, dejó a Madalena para su entretenimiento y regalo. De la misma forma, recibieron la limosna el 2 de diciembre de 1589 y el 29 de diciembre de 1590. También existe un mandato de Juan de Idiáquez a Juan de Aramburu, su criado, datado el 23 de julio de 1580, desde San Lorenzo, ordenándole que pague al monasterio de San Sebastián el Viejo doscientos ducados que les debía, existiendo la carta de pago de las monjas de 22 de agosto de 1589 y otro mandato para que pagara cien ducados de febrero de 1589 : “recibimos de Juan de Idiáquez, por Juan de Aramburu su mayordomo a cuenta de lo que este convento tiene rescibio en su señoría por Madalena de Aragón su sirviente monja profesa en este convento como parece” en escritura de 2 de abril de 1575 y de 4 abril de 1589. El 20 de octubre de 1583 Marijuan de Aramburu, priora, Catalina de Lizaur, supriora, y monjas recibieron de Juan de Yrarraga doscientos reales prestados y Mari Gómez de Urrutia doce ducados. Todos estos documentos inéditos se encuentran en AHPZ, P/3 10-6.

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ *Ibid.*

BIBLIOGRAFÍA

AGUINAGALDE OLAIZOLA, B.: “La genealogía de los solares y linajes guipuzcoanos bajomedievales. Reflexiones y ejemplos”, en DÍAZ DE DURANA ORTIZ URBINA J. R.: *La lucha de bandos en el País Vasco: de los Parientes Mayores a la Hidalguía Universal: Guipúzcoa, de los bandos a la provincia (siglos XIV-XVI)*. Vitoria, Universidad del País Vasco, 1998, pp. 149-206.

ALEGRE CARVAJAL, E. (ed.): *El mundo cultural y artístico de las mujeres en la Edad Moderna (S. XV)*. Madrid, UNED, 2021.

ALONSO RUIZ, B.: “La nobleza en la ciudad: arquitectura y magnificencia a finales de la Edad Media”, *Stud. his., Hª mod.*, n.º 34, 2012, pp. 226-227.

ATIENZA, A.: *Tiempos de conventos. Una historia social de las fundaciones en la España moderna*. Madrid, Marcial Pons, 2008.

AYERBE IRIBAR, M. R.: *El Monasterio Dominicano de San Pedro González Telmo. (San Sebastián). De centro religioso a centro cultural y museístico de primer orden de la ciudad*. Donostia, Kutxa Fundazioa, 2012.

AZCONA, T.: “El secretario real Alfonso de Idiáquez y la construcción del convento de San Telmo”, *BEHSS*, n.º 5, 1971, pp.71-154.

BERNIS, C.: *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*. Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1962.

BLASCO ESQUIVIAS, B.; LOPEZ MUÑOZ, J. J.; RAMIRO RAMIREZ, S.: *Las mujeres y las artes. Mecenas, artistas, emprendedoras, coleccionistas*. Madrid, Abada, 2021.

CÁMARA MUÑOZ, A.: “La dimensión social de la casa”, en BLASCO ESQUIVIAS, B. (ed.): *La Casa evolución del espacio doméstico en España*. Madrid, El Viso, vol. 1, 2006, pp. 125-200.

COLOMER J. L.; DESCALZO, A.: *Vestir a la española en las cortes europeas*. Madrid, Centro de Estudios de Europa hispánica, 2014.

EACHEVERRIA GOÑI, P. L.: *El Renacimiento Oculto de la iglesia de San Telmo de San Sebastián. La capilla-panteón escurialense de los Idiáquez y sus pinturas (1574-1614)*. San Sebastián, Museo San Telmo, 2017.

FERNÁNDEZ ANTUÑA, C. M.: “Nota sobre el Caserío Erbitegi (Ergobia) y Miguel Pérez de Erbeeta”, *BEHSS*, n.º 39, 2005, pp. 47-80.

GARCÍA CARRAFFA, A.: *Diccionario Heráldico y Genealógico de Apellidos españoles y americanos*. Madrid, Imprenta comercial Salmantina, Tomo V, 1967, pp. 228-231.

GARCÍA FERNÁNDEZ, E.: “La comunidad de San Sebastián a fines del siglo XV: un movimiento fiscalizador del poder concejil”, *Espacio, Tiempo y Forma, Serie III, Hª Medieval*, n.º 6, 1993, pp. 543-572.

GUERRERO NAVARRETE, Y.: “Testamentos de mujeres: una fuente para el análisis de las estrategias familiares y de las redes de poder formal e informal de la nobleza castellana”, *Studia Histórica, Hª medieval*, n.º 34, 2016, pp. 89-118.

IRIJOA CORTÉS, I.: “Gobierno Urbano en San Sebastián a finales de la Edad Media: crisis de linaje, conflictos y reestructuración política”, *BEHSS*, n.º 49, 2016, pp. 15-205.

MALO BARRANCO, L.: “Lujo, herencia y propiedad. Las dotes de las mujeres nobles en los linajes Híjar y Aranda durante la Edad Moderna”, *Actas de la XIII Reunión Científica de la Fundación Española de Historia Moderna*, vol. 2, 2005, pp. 1397-1411.

“Los espacios de religiosidad y la devoción femenina en la nobleza moderna. El ejemplo de los linajes Aranda e Híjar”, *Cuadernos de Historia Moderna*, n.º 42(1) 2017, pp. 175-193.

“Aprender en casa. Nobleza y formación femenina en el entorno doméstico durante la Edad Moderna”, en FORTEA PÉREZ J. I. et al. (coord.): *Linajes y nobleza en la articulación de la monarquía hispánica*. Madrid, Fundación Española de Historia Moderna-Universidad de Cantabria, 2018, pp. 979-990.

MORA AFÁN, J. C.: “Alonso de Idiáquez (1497- 1547). De criado a secretario Real. Estrategias de poder en la primera mitad del quinientos”, *BEHSS*, n.º 43, 2010, pp.43-81.

MURUGARREN, A.: “Introducción de las órdenes religiosas en Guipúzcoa, siglos XV al XVIII”, *BRSBAP*, n.º 38, 1982, pp. 117-156.

PAULINO MONTERO, E.: *Arquitectura y nobleza en la Castilla Bajomedieval. El patrocinio de los Velasco entre al-Andalus y Europa*. Madrid, La Ergástula, 2020.

PEÑA FERNÁNDEZ, A.: “Aproximación al estudio de los inventarios de bienes de don Juan de Idiáquez en la villa de San Sebastián y lugares de Gipuzkoa”, *Boletín de Estudios Históricos sobre San Sebastián y Gipuzkoa*, n.º 55, 2022, pp. 261-305.

PÉREZ MÍNGUEZ, F.: *Don Juan de Idiáquez: embajador y consejero de Felipe II*. San Sebastián, Diputación de Guipúzcoa, 1935.

RAMÍREZ RUIZ, V.: *Las tapicerías en las colecciones de la nobleza española del siglo XVII* (tesis doctoral). Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2012. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/16179/1/T33881.pdf>

RUIZ ALONSO, B.: “Por acrescentar la gloria de sus proxenitores y la suya propia” La arquitectura y la nobleza castellana en el siglo XV”, *Discurso, memoria y representación: la nobleza peninsular en la baja Edad Media, XLII Semana de Estudios Medievales*. Estella-Lizarra, Gobierno de Navarra, 2015, pp. 243-282.

RUIZ IBAÑEZ, J. J.; SABATINI G.; VICENT, B.: *La Inmaculada concepción y la Monarquía Hispánica*. Madrid, FCE y Red Columnaria, 2019.

SARTI, R.: *Vida en familia. Casa, comida y vestidos en la Europa Moderna*. Barcelona, Crítica, 2002.

STAGNO, L.: *Giovanni Andrea Doria (1540-1606), Immagini, committenze artistiche, rapporti politici e culturali tra Genova e la Spagna*. Genova, Genova University Press, 2018.

TARIFA CASTILLA, M. J.: “Una traza de la iglesia católica de Santa María de San Sebastián (Gipuzkoa) 1539”, *Ars Bilduma*, Universidad del País Vasco, 2018. <https://addi.ehu.es/bitstream/handle/10810/44959/19777-80900-1-PB.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

URQUÍZAR HERRERA, A.: *Coleccionismo y nobleza. Signos de distinción social en la Andalucía del Renacimiento*. Madrid, Marcial Pons Historia, 2007.

“Espacios sociales femeninos y promociones artísticas en la Edad Moderna”, en *VVAA: Imágenes del poder en la Edad Moderna*, Madrid, Centro de Estudios Ramón Areces, 2015, pp. 219-235.

VÉLEZ CHAURI J. J.; ERKIZIA MARTIKORENA A. (coord.): *Mujeres, promoción artística e imagen del poder en los siglos XV al XIX*. Bilbao, Universidad del País Vasco, 2022.

ZALAMA, M. A. (dir.); PASCUAL MOLINA J. F.; MARTÍNEZ RUIZ, M. J. (coord.): *Magnificencia y arte. Devenir de los tapices en la historia*. Gijón, Ediciones Trea, 2018.

ZAPIRAIN KARRIKA, D.: *Altzotik Altzora. Ibilaldi historikoa Altzon zehar*. Tolosa, Tolosaldea Historia Bilduma, 2003.

LA FERRERÍA DE LEBARIO. PRIMERAS EXPERIENCIAS EN TORNO A LA CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO PREINDUSTRIAL EN BIZKAIA (1922-1928)

THE FORGE OF LEBARIO. FIRST EXPERIENCES REGARDING THE CONSERVATION OF PREINDUSTRIAL HERITAGE IN BIZKAIA (1922-1928)

LEBARIOKO BURDINOLA. BIZKAIKO INDUSTRIAURREKO ONDAREAREN KONTSERBAZIOAREN INGURUKO LEHEN ESPERIENTZIAK (1922-1928)

EVA DÍEZ PATON

Universidad del País Vasco (UPV/EHU)

Facultad de Letras
Paseo de la Universidad, 5
01006 Vitoria-Gasteiz (Álava)

eva.diez@ehu.eus

<https://orcid.org/ORCID:0000-0001-5299-9782>

RESUMEN

Las ferrerías vizcaínas se hallaban, desde mediados del siglo XIX, paralizadas y sus instalaciones en una dramática situación de abandono. La noticia de la venta de la ferrería de Lebario, uno de los pocos ejemplos que permanecía activo, despertó un novedoso interés por la arquitectura preindustrial. En este artículo se analiza la instalación ferrona y las gestiones emprendidas desde ámbitos públicos y privados por su conservación, unas primeras iniciativas en torno al patrimonio preindustrial que transmitieron un legado que pervive en la actualidad.

PALABRAS CLAVE

Ferrerías; Bizkaia; arquitectura preindustrial; conservación; patrimonio.

ABSTRACT

The biscayan forges were, since the mid-nineteenth century, paralyzed and their facilities in a dramatic situation of abandonment. The news of the sale of the Lebario forge, one of the few examples that remained active, aroused a novel interest in preindustrial architecture. This article analyzes the forge and the efforts undertaken by public and private spheres for its conservation, Initiatives around pre-industrial heritage that transmitted a legacy that survives today.

KEYWORDS

Forges; Bizkaia; preindustrial architecture; conservation; heritage.

LABURPENA

XIX. mendearen erdialdetik aurrera, Bizkaiko burdinolak geldirik zeuden, eta instalazioak bertan behera utzi zituzten. Lebarioko burdinolaren salmentaren albisteak, aktibo zegoen adibide bakarrenetakoak, industriaurreko arkitekturarekiko interes berria piztu zuen. Artikulu honetan, burdinolaren instalazioa eta erakunde publiko eta pribatuetatik haren kontserbazioagatik hasitako kudeaketak aztertzen dira. Industriaurreko ondarearen inguruko lehen ekimen hauek, gaur egun bizirik dirauen ondare bat transmititu zuten.

GAKO-HITZAK

Burdinolak; Bizkaia; industriaurreko arkitektura; kontserbazioa; ondarea.

1. INTRODUCCIÓN

El reconocimiento del patrimonio industrial ha sido una tarea tardía y compleja, debido a factores como la dificultad de su definición, el elevado número de elementos que lo conforman, su cercanía temporal al presente y una escasa sensibilidad social. No es de extrañar que Manuel Cerdá lo denominase “la Cenicienta del patrimonio cultural”¹.

La Ley 16/8 de Patrimonio Histórico Español de 1985 no hacía referencia alguna al patrimonio industrial, mientras que las legislaciones autonómicas de comienzos de la década de los 90 ofrecían una protección muy escasa, de ahí su consideración como el “gran olvidado en la legislación española sobre bienes culturales”². En algunas comunidades autónomas quedó recogido como bien de interés científico o técnico, e incluso de carácter etnográfico³. En el País Vasco, uno de los territorios más industrializados, la Ley 7/1990 de Patrimonio Cultural Vasco tampoco lo mencionaba⁴.

A nivel internacional se habían dado pasos hacia la estimación del patrimonio industrial gracias a las recomendaciones del Consejo de Europa sobre arqueología industrial (1979) y ciudades industriales (1983)⁵, o la creación de *The International Committee for the*

Conservation of the Industrial Heritage (TICCIH) en 1978⁶, organismo responsable de la Carta de Nizhny Tagil para el patrimonio industrial (2003), el texto internacional más completo e influyente. En él, se establecieron sus límites cronológicos, desde el inicio de la Revolución Industrial (en la segunda mitad del siglo XVIII) hasta la actualidad, sin excluir sus raíces preindustriales⁷, y se definió el concepto de la siguiente manera:

El patrimonio industrial se compone de los restos de la cultura industrial que poseen un valor histórico, tecnológico, social, arquitectónico o científico. Estos restos consisten en edificios y maquinaria, talleres, molinos y fábricas, minas y sitios para procesar y refinar, almacenes y depósitos, lugares donde se genera, se transmite y se usa energía, medios de transporte y toda su infraestructura, así como los sitios donde se desarrollan las actividades sociales relacionadas con la industria, tales como la vivienda, el culto religioso o la educación⁸.

Cuando en el año 2001 dio inicio la redacción del Plan Nacional de Patrimonio Industrial, uno de los asuntos que más controversia generó fue su definición, identificación y marco cronológico⁹. Este, actualizado en 2016, sitúa sus límites de actuación desde los inicios de la mecanización, a mediados del siglo XVIII, hasta su sustitución por sistemas automatizados¹⁰, por lo que el patrimonio preindustrial queda englobado dentro de la arquitectura tradicional¹¹. El plan tuvo un claro impacto en la consideración del patrimonio industrial como bien cultural, así como en las leyes autonómicas de patrimonio histórico

- 1 CERDÁ PÉREZ, M.: *Arqueología industrial*. Valencia, Universitat de Valencia, 2008, p. 210.
- 2 La Ley 9/1993 de Cataluña hacía mención por vez primera al patrimonio industrial. Ver: MAGÁN PERALES, J.M.: “El patrimonio industrial, el gran olvidado en la legislación española sobre bienes culturales”, *DYNA*, n.º 4, 2006, pp. 31-36.
- 3 La Ley 8/1995 del patrimonio cultural de Galicia, por ejemplo, definía los bienes inmuebles de carácter industrial a “*todos los bienes de carácter etnográfico que constituyan restos físicos del pasado tecnológico, productivo e industrial gallego que sean susceptibles de ser estudiados con metodología arqueológica les será de aplicación lo dispuesto en esta Ley para el patrimonio arqueológico*”. Ver: *Plan Nacional de Patrimonio Industrial*. Ministerio de Educación, Deporte y Cultura, 2016, p. 3.
- 4 Según la Ley 16/8 de Patrimonio Histórico Español de 1985 integraban el Patrimonio Histórico español “*los inmuebles y objetos muebles de interés artístico, histórico, paleontológico, arqueológico, etnográfico, científico o técnico. También forman parte del mismo el patrimonio documental y bibliográfico, los yacimientos y zonas arqueológicas, así como los sitios naturales, jardines y parques, que tengan valor artístico, histórico o antropológico. Asimismo, forman parte del Patrimonio Histórico Español los bienes que integren el Patrimonio Cultural Inmaterial, de conformidad con lo que establezca su legislación especial*”. En la Ley 7/1990 de Patrimonio Cultural Vasco, por su parte, el patrimonio cultural lo integraban “*todos aquellos bienes de interés cultural por su valor histórico, artístico, urbanístico, etnográfico, científico, tecnológico y social, y que por tanto son merecedores de protección y defensa*”.
- 5 PARDO ABAD, C.: *El patrimonio industrial en España. Paisajes, lugares y elementos singulares*. Madrid, Akal, 2016, p. 211.

- 6 El TICCIH nació tras la celebración del tercer congreso internacional sobre *Conservation of Industrial Heritage, Transactions*, en Estocolmo. Este organismo, presente en 46 países, es el asesor del ICOMOS sobre patrimonio industrial.
- 7 En algunos inventarios del patrimonio histórico industrial se ha optado por la diferenciación entre patrimonio preindustrial (del siglo XVIII o anterior), protoindustrial (segunda mitad del siglo XVIII) e industrial (último tercio del siglo XVIII al año 1970). Ver: BENITO DEL POZO, P.: “El patrimonio industrial en León, marco de gestión, intervenciones de contraste e impacto en el territorio”, en GARCÍA CUESTA, J.L. y MANERO MIGUEL, F. (coord.): *Patrimonio cultural y desarrollo territorial*. Pamplona, Aranzadi, 2015, p. 315.
- 8 Carta de Nizhny Tagil para el patrimonio industrial, julio de 2003. Ver: <https://ticcih.org/about/charter/> (Consultado el 20/03/2023).
- 9 Plan Nacional de Patrimonio Industrial, *op.cit.*, p. 9.
- 10 *Ibid.*, p. 13.
- 11 El Plan Nacional de Arquitectura Tradicional, aprobado en 2014, establece tres categorías en su ámbito de actuación: arquitectura habitacional, arquitectura para el trabajo y lugares de sociabilidad y uso colectivo. La arquitectura para el trabajo aparece como una macrocategoría en la que quedan incluidas infraestructuras arquitectónicas, edificaciones vinculadas con actividades primarias (agroganaderas, mineras y marinerías), construcciones relacionadas con actividades de transformación (alimentos y

o cultural promulgadas tras él¹². Un estudio comparativo publicado en 2014 reflejó que 16 de las 17 leyes autonómicas contenían menciones explícitas o indirectas al patrimonio industrial, todas salvo la Ley 7/1990 del Patrimonio Cultural Vasco¹³.

El País Vasco, sin embargo, había sido pionero en las actividades de defensa y difusión del patrimonio industrial. En 1982, se celebraron en Bilbao las I Jornadas sobre la Protección y Revalorización del Patrimonio Industrial, y se constituyó la Asociación Vasca de Patrimonio Industrial y Obra Pública (AVPIOP)¹⁴. Ésta fue la responsable de la elaboración entre 1990 y 1994 del *Inventario provisional del patrimonio industrial del País Vasco*, estableciendo un marco cronológico de 1841 a 1940, e inventariando 1.227 elementos. Además, entre 1996 y 1997 realizó un total de 1.150 registros en el *Inventario de ferrerías y molinos del País Vasco*¹⁵.

La Ley 6/2019 de Patrimonio Cultural Vasco ha subsanado el vacío legislativo, regulando de forma específica el patrimonio industrial. Sin establecer límites cronológicos, éste queda integrado por bienes inmuebles (instalaciones, fábricas, infraestructuras), muebles (instrumentos, maquinaria, piezas) e inmateriales (expresiones, conocimientos, prácticas) que manifiesten el desarrollo de las “actividades técnicas, extractivas, tecnológicas, de la ingeniería, productivas y de transformación relacionadas con la industria” o cualquier testimonio relacionado con la cultura industrial. De esta manera, el patrimonio industrial es entendido en la legislación como parte de la identidad vasca¹⁶.

bebidas, tejidos, madera, barro y metales) y edificaciones destinadas a distribución y servicios. Ver: *Plan Nacional de Arquitectura Tradicional*. Ministerio de Educación, Deporte y Cultura, 2015, p. 14-18.

- 12 CLAVER GIL, J. y SEBASTIÁN PÉREZ, M.A.: Aproximación y propuesta de análisis del patrimonio industrial inmueble español. Madrid, UNED, 2016, p. 60.
- 13 SEBASTIÁN JIMÉNEZ, R., CLAVER GIL, J. y SEBASTIÁN PÉREZ, M.A.: “Análisis de contenidos para el estudio de bienes del patrimonio industrial en la legislación del estado y de comunidades autónomas”, en *Proceedings from the 18th International Congress on Project Management and Engineering*. Alcañiz, AEIPRO, 2014, p. 646.
- 14 AVPIOP fue, junto a Amigos del Museo de la Ciencia y la Técnica de Cataluña, una de las primeras asociaciones fundadas en para la defensa del patrimonio industrial. Ver: APRAIZ SAHAGÚN, A. y MARTÍNEZ MATIA, A.: “La defensa del patrimonio industrial en el País Vasco. Tres décadas de trayectoria de la Asociación Vasca de Patrimonio Industrial y Obra Pública”, en CUETO ALONSO, G.J. y MORENO SAIZ, V.M. (coords.): *Actas de las I Jornadas de Patrimonio Industrial de Cantabria (2019)*. Asociación para la Defensa del Patrimonio Cultural del Valle de Villaescusa, 2021, pp. 29-34.
- 15 Se registraron 400 elementos en Vizcaya, 500 en Guipúzcoa y 250 en Álava. Ver: GONZÁLEZ DURÁN, S.: *Lo postindustrial desde los habitantes de la Margen Izquierda del Nervión*. Vitoria-Gasteiz, Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2017, p. 66; IBÁÑEZ, M. y ZABALA, M.: *El patrimonio industrial vasco*. Consejo Vasco de Cultura, 2003.
- 16 Ley 6/2019, de 9 de mayo, del Patrimonio Cultural Vasco, título VIII, capítulo III.

Aunque a priori el intento de conservación de una ferrería vizcaína en 1928 pueda parecer un hecho lejano a las cuestiones aquí expuestas, por el contrario, las ejemplifica. En el origen de la protección, conservación y difusión de las instalaciones ferronas ya se observan las dificultades para establecer límites claros en la definición de este patrimonio. Unas construcciones, además, muy alejadas a los valores asociados al monumento histórico-artístico y, por lo tanto, con una menor consideración social. En las acciones emprendidas para proteger la ferrería de Lebario quedó un legado, material e inmaterial, y un claro exponente de la vulnerabilidad del patrimonio.

2. LA SIDERURGIA TRADICIONAL

La elaboración del hierro siguiendo el método de reducción directa en hornos bajos era un proceso complejo y laborioso que requería de un importante número de recursos (agua, fuego, aire, mineral de hierro y carbón vegetal); de componentes (martinete, barquines, horno, presa, canal, antepara, salto de agua, ejes y ruedas hidráulicas, herramientas); y de trabajadores (ferrones, carboneros, mineros, acarreadores). La accesibilidad a todos estos recursos era determinante a la hora de erigir una ferrería.

Aunque las técnicas hidráulicas aplicadas a la siderurgia tradicional están documentadas desde la Edad Media, el auge de las ferrerías hidráulicas se dio en la segunda mitad del siglo XV y primera mitad del siglo XVI¹⁷. A comienzos del siglo XVI, además, se produjo una importante renovación con las “ferrerías a la genovesa”, es decir, una especialización en el proceso que derivó en la diferenciación entre ferrerías mayores y menores¹⁸. En las primeras se reducía o fundía el mineral de hierro hasta obtener tochos o barras, mientras que en las ferrerías menores, también conocidas como martinets o tiraderas, se trabajaban los tochos, estirándolos para luego ser convertidos en productos manufacturados.

La industria siderúrgica vasca empleó un sistema de barquines que, movido por una rueda hidráulica, insuflaba aire por las toberas a los hornos. Este procedimiento, diferenciado de la farga catalana, fue difundido por ferrones vascos a las ferrerías asturianas, gallegas y

17 TORRECILLA GORBEA, M.J.: “La ferrería de El Pobal (Muskiz, Bizkaia)”, *Kobie*, n.º 26, 2000, p. 250.

18 BALBOA DE PAZ, J.A.: “Ferrerías y machucos en el noroeste de España en los siglos XVI al XIX”, *Oppidum. Cuadernos de investigación*, n.º 12, 2016, p. 304.

berzianas¹⁹. Prueba de que el siglo XVI fue la Edad de Oro de la siderurgia tradicional en el País Vasco son las palabras de Pedro de Medina, quien en su *Libro de grandezas y cosas memorables de España* (1566) describía la abundancia de mineral de hierro en Bizkaia y Gipuzkoa, así como la existencia de 300 ferrerías entre ambas provincias, convirtiéndose así en un elemento característico del paisaje²⁰. El hierro vasco, muy apreciado en el mercado europeo debido a su calidad y maleabilidad, se comercializaba principalmente en forma de tochos o barras, y se destinaba al mercado exterior, peninsular y colonial²¹.

El fin de este esplendor y el inicio de una etapa de crisis de la siderurgia vasca se ha venido situando en el siglo XVII²². No obstante, algunos autores han matizado esta opinión general definiéndolo como un periodo de cambios y reformas que conllevaron una disminución del número de instalaciones, pero no de rendimientos²³. Las ferrerías, aún con repuntes de recuperación, vivieron un paulatino decaimiento debido a problemas de abastecimiento de combustible y a un atraso tecnológico. Mientras otras áreas europeas optaron por el método del alto horno y la búsqueda de alternativas al carbón vegetal, en la segunda mitad del siglo XVIII la siderurgia británica era el referente gracias a la aplicación del coque en los altos hornos²⁴, el País Vasco se resistió a la introducción de innovaciones. Aún y todo, el hierro vasco siguió introduciéndose en el mercado europeo, compitiendo con la siderurgia sueca y rusa durante parte del siglo XVIII, y monopolizando el mercado interior peninsular y colonial gracias al proteccionismo de la Corona²⁵. La importante presencia de las ferrerías en el paisaje revelaba la preponderancia de la siderurgia vasca en la península. Y es que en 1752 el País Vasco contaba con 208 instalaciones (136 en Bizkaia y 72 en Gipuzkoa), frente a las 28 de Cantabria y las 15 de Asturias²⁶.

Si bien el hierro vasco consiguió mantenerse gracias a las medidas proteccionistas, su estancamiento tecnológico acabó conllevando una irreversible falta de competitividad y su definitiva crisis en el siglo XIX. Aunque las exportaciones de hierro a América alcanzaron su cota más alta entre 1802 y 1805, lo cierto es que a lo largo de la primera mitad del siglo XIX el mercado colonial se fue cerrando para la siderurgia vasca²⁷, siendo sustituida por la inglesa. Además, la nueva política arancelaria de 1782 conllevó la pérdida del monopolio sobre el mercado interior, siendo el hierro vasco gravado al entrar en el mercado de Castilla²⁸. Ante esta situación, las llamadas Provincias Exentas solicitaron la prohibición de entrada de hierros extranjeros y la supresión de los gravámenes de sus productos, obteniendo un arancel proteccionista en 1826²⁹. Con todo, cuando la Diputación vizcaína remitía al Consulado de Madrid el estado de su industria, no perdía ocasión de señalar la causas del decaimiento de su industria siderúrgica:

1º. Por la suspensión de los trabajos de los Reales Aranceles; 2º. Por la disidencia de nuestras américas, a donde se exportaban partidas considerables de este metal; 3º. Por la introducción en ellas y en España del fabricado en países extranjeros que aunque no tan dúctil, tiene bastante consumo por su menor precio, y finalmente por los recargos que sufre el hierro vizcaíno a su internación en las provincias del reino³⁰.

En 1796, Bizkaia contaba con 142 ferrerías con un rendimiento de entre 90.000 y 100.000 quintales, cifra que refleja la importancia de esta industria en el norte peninsular si lo comparamos con las 11 ferrerías contabilizadas en el año 1800 en Asturias y las 25 ferrerías de Cantabria en 1804. Sin embargo, en 1816, eran 25 las ferrerías que se encontraban abandonadas o inutilizadas³¹, 44 en 1828³² y 38 en 1830³³.

19 BALBOA DE PAZ, J.A.: *La siderurgia tradicional en el noroeste de España (siglos XVI-XIX)*. Universidad de León, 2014, p. 49-50.

20 ZABALA LLANOS, M. y RUBIO CORMENZANA, S.: *Bizkaia, territorio ferrón*. Muskiz, Ferrería de El Pobal, 2019, p. 7; MEDINA, P.: *Libro de grandezas y cosas memorables de España*. Alcalá de Henares, Casa de Pedro de Robles y Juan de Villanueva, 1566, f. CXXVII.

21 *Historia de las ferrerías en el País Vasco: técnica y cultura del hierro*. Lasarte-Oria, Etor-Ostoa, 2011, p. 99.

22 VÁZQUEZ DE PRADA, V.: "Las ferrerías tradicionales del País Vasco", *Ernao. Revista de Historia de Euskal Herria*, 1996, n.º 12, pp. 28-29.

23 ARAGÓN RUANO, A.: "Las ferrerías guipuzcoanas ante la crisis del siglo XVII", *Cuadernos de Historia Moderna*, 2012, n.º 37, pp. 101-102.

24 LEGORBURU FAUS, E.: *La labranza del hierro en el País Vasco. Hornos, ruedas y otros ingenios*. Bilbao, Universidad del País Vasco, 2021, p. 118.

25 URIARTE AYO, R.: *Estructura, desarrollo y crisis de la siderurgia tradicional vizcaína (1700-1840)*. Leioa, Universidad del País Vasco, 1988, p. 213 y 226.

26 CEBALLOS CUERNO, C.: *Arozas y ferrones. Las ferrerías de Cantabria en el Antiguo Régimen*. Santander, Universidad de Cantabria, 2001, p. 292.

BILBAO BILBAO, L.M.: "Auge y crisis de la siderometalurgia tradicional en el País Vasco (1700-1850)", en TEDDE DE LORCA, P.: *La economía española al final del Antiguo Régimen*. Madrid, Alianza, 1982, p. 179.

28 *Ibid.*, p. 187.

29 URIARTE AYO, R.: *op. cit.*, p. 243.

30 Archivo Histórico Foral de Bizkaia (AHFB). Fondo Administración. AJ01201/010. Fechado el 12 de diciembre de 1828.

31 AGIRREAZKUENAGA, J.: *Vizcaya en el siglo XIX (1814-1876), las finanzas públicas de un estado emergente*. Leioa, Universidad del País Vasco, 1987, p. 110.

32 AHFB, Fondo Administración. AJ01201/010. Fechado el 12 de diciembre de 1828.

33 AHFB, Fondo Administración. AJ01201/007.

El estallido de la primera guerra carlista (1833-1840), el traslado de las adunas a la costa y el arancel de 1841 estimularon el inicio de la modernización de la siderurgia vasca. La instalación de los primeros altos hornos en Santa Ana de Bolueta, en 1848, y la consolidación de una fuerte siderurgia andaluza asestaron el golpe definitivo a las ferrerías tradicionales del País Vasco. Y es que las modernas fábricas llegaban a facturar en un día la producción de meses de una ferrería³⁴. “Muertas por los altos hornos extranjeros”, se lamentaba el historiador Estanislao J. de Labayru, “esas pequeñas ferrerías se han apagado una a una y no dejaron sino ruinas desiertas, derrumbándose en todos los arroyos”³⁵. Las ferrerías fueron poco a poco transformadas en caseríos, reconvertidas para otras industrias vinculadas al mundo textil, harinero o papelerero, o reutilizadas como centrales eléctricas aprovechando sus saltos de agua. La mayor parte de las veces, abandonadas o derribadas.

3. LA FERRERÍA DE LEBARIO

La anteiglesia de Abadiño, situada al sureste de la provincia de Bizkaia, en la comarca del Duranguesado, posee unas características geográficas idóneas para el desarrollo de la actividad ferrona: bosques de hayas y encinas, ríos y arroyos, y una red de caminos que permitía la llegada de vena de hierro procedente de las minas de Somorrostro³⁷. Ya desde la Baja Edad Media las ferrerías formaban parte de la economía de la anteiglesia³⁸, estando inicialmente ligadas al dominio de los linajes³⁹ y, posteriormente, a los mayorazgos, ya que la importante inversión monetaria y la complejidad técnica y constructiva que requerían solo estaba al alcance de unos pocos⁴⁰.

La construcción de la ferrería de Lebario debió iniciarse a finales del siglo XVI, siendo un buen ejemplo de los conflictos de intereses que la creación de una de estas instalaciones solía acarrear con otros propietarios⁴¹. En 1597, Juan López de Lebario, Juan de Echaburu y Pedro de Elorriaga iniciaron un pleito contra Juan de Lebario Jauregui debido a su intención de trasladar el molino de Lebario a otro punto del río Arria⁴² y construir una nueva “ferrería martinete de hacer sartenes”⁴³. A juicio de los demandantes, el traslado del molino perjudicaba al común, al ocupar un terreno concejil que era usado como camino, y a los propietarios de los molinos inferiores, que, tras consultar con maesos aguañones, consideraban que la construcción de la ferrería impediría la retención del agua y, con ello, mover las ruedas⁴⁴. El fallo fue a favor de Juan de Lebario Jauregui, pudiendo continuar con la edificación de “herrería y molino”⁴⁵.

Así, la anteiglesia de Abadiño contaba en el siglo XVII con cuatro ferrerías (Lebario, Muntxaraz, Astola y Mendilibar)⁴⁶, y cinco en el siglo XVIII (Traña, Lebario, Esterripa, Muntxaraz y Murueta). Todas ellas son citadas en la documentación como ferrerías tiraderas⁴⁷, un tipo de instalación que acabó imponiéndose en el Señorío y donde también se fundía hierro pero en menor cantidad y mayor calidad⁴⁸. Con todo, la crisis del sector afectó de lleno a las ferrerías de Abadiño, puesto que en el año 1812 no debía de labrarse hierro en ninguna de ellas⁴⁹, y a finales del siglo XIX, según el historiador Estanislao J. de Labayru, solo dos ferrerías permanecían en activo: la de Murueta, martinete donde se tiraban varillas y sartenes, y la de Lebario, sartenera donde se trabajaban arados⁵⁰.

34 ZABALA LLANOS, M.: “Ferrerías-museo. Patrimonio y difusión de la siderurgia tradicional vasca”

35 *Revista Internacional de Estudios Vascos*, vol. I, n.º 52, 2007, p. 290.

36 LABAYRU, E. J.: *Historia general del Señorío de Bizcaya*. Bilbao, Casa Editorial La Propaganda, 1895.
ZABALA LLANOS, M.: “Ferrerías-museo...”, *op. cit.*, p. 290.

37 MUJICA ULAIZA, N.: *El pasado reciente de Durango y su comarca (1960-1991)*. Bilbao, Universidad de Deusto, 2005, p. 161.

38 LÓPEZ ARBELOA, B.: *Abadiño: historia y patrimonio artístico*. Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia, 1993, p. 47.

39 Sobre este tema ver DACOSTA, A.F.: “El hierro y los linajes de Vizcaya en el siglo XV: fuentes de renta y competencia económica”, *Studia historica. Historia medieval*, n.º 15, 1997, pp. 69-102.

40 VV.AA.: *Arqueología industrial en Bizkaia*. Vitoria-Gasteiz, Gobierno Vasco, 1988, pp. 92-93.

41 La aparición de una nueva ferrería era vista, habitualmente, con buenos ojos por los vecinos, ya que suponía una oportunidad de trabajo. Sin embargo, en no pocas ocasiones provocaba un inmediato rechazo al entrar en conflicto con otros propietarios. Ver: BALBOA DE PAZ, J.A.: *La siderurgia tradicional...*, *op. cit.*, p. 212.

42 Archivo de la Real Chancillería de Valladolid (ARCHVA), Registro de Ejecutorias, caja 1849.0016.

43 ARCHVA, Registro de Ejecutorias, caja 1873.0013, f. 4r.

44 ARCHVA, Registro de Ejecutorias, caja 1873.0013, ff. 4r-4v.

45 *Ibid.*, f. 8v.

46 En Lebario, según recoge Benito de Vizcarra, se realizaban labores de forja, destacando los “artísticos herrajes y clavos” hechos para el antiguo santuario de los santos Antonios de Urkiola. Ver: LÓPEZ ARBELOA, B.: *op. cit.*, p. 99; VIZCARRA, B.: *Reseña histórica del multiseccular Santuario de los Santos Antonios de Urquiola*. Vitoria, Imprenta del Montepío Diocesano, 1932, pp. 15-17.

47 AHFB, Fondo Judicial. JCR0742/016.

48 LÓPEZ ARBELOA, B. y ZAPATA PEÑA, L.: “Las ferrerías en Bizkaia”, en VV.AA.: *Ibaiak eta haranak. Guía del patrimonio histórico-artístico y paisajístico*. Donostia, Etor, 1989-1991, p. 150.

49 LÓPEZ ARBELOA, B.: *Abadiño...*, *op. cit.*, p. 106.

50 LABAYRU, E.J.: *op. cit.*, t. I, p. 577. Citado por LÓPEZ ARBELOA, B.: *Abadiño...*, *op. cit.*, p. 108.

La documentación conservada nos permite conocer la estructura y elementos que poseía la ferrería de Lebario, modelo imperante en la zona del Duranguesado en la Edad Moderna. Constaba de un edificio de planta rectangular, con cubierta a dos aguas y gruesos muros de mampostería. Los recercos de vanos y esquinales estaban reforzados con sillería. Desde uno de sus laterales, un portalón daba acceso a un espacio interior con suelo en desnivel, que provocaba el característico aspecto rehundido de todas las ferrerías (Fig. 1). La fachada que daba al cauce tenía el piso superior de tablazones de madera, mientras la opuesta presentaba un arco de entrada rebajado cegado (Fig. 2). Una vez dentro, un amplio espacio acogía el almacén para el hierro, las carboneras y dos dormitorios para los operarios⁵¹. Al contrario que otras ferrerías de la época⁵², como la de Murueta, Lebario no contaba con *jauntzoile*, “cuarto para escritorio” reservado para el administrador de la ferrería⁵³, fragua para la elaboración de productos manufacturados, ni taller de herreros⁵⁴.

Gruesos muros, a modo de cortafuegos, dividían la zona de almacenaje de la del taller, que estaban comunicadas por dos puertas. El taller de maquinaria era un espacio de planta rectangular, de 15,3 metros de largo y 7,8 metros de ancho⁵⁵, donde se encontraban el martinete, los barquines (*hauspoak*) y el horno de fundición. Esta parte de la ferrería era la que más se hundía en el suelo y debía ser un espacio triste y oscuro por su monumentalidad y altura, que buscaba evitar la concentración del humo y las carbonillas generados por el trabajo del hierro⁵⁶. Para ayudar a la entrada de aire era habitual abrir vanos en la fachada que daba al cauce. En el caso de Lebario, el cerramiento del piso superior con tablazones de madera cumplía esta función (Fig. 3).



Fig. 1: Vista general de una de las fachadas de la Ferrería de Lebario, Abadiño, Bizkaia. 1925. Desconocido. F/003496. © Euskal Museoa. Bilbao

- 51 “Nuestra visita a la ferrería de Lebario (Abadiano)”, *DYNA*, año III, n.º 30, 1928, p. 40; AHFB. Fondo Administración. Educación, Deportes y Turismo 70, Caja 991, Exp. 1, fol. 22 r.
- 52 Marta Zabala describe de la siguiente manera el modelo: “en el mismo o anexo edificio, se encuentran los depósitos de carbón, debidamente separados del hogar por muros ignífugos, los almacenes para el mineral ya transformados en “tochos”, el *jauntzoile* o despacho del administrador, las dependencias para el descanso de los ferrones e, incluso, una pequeña fragua para la elaboración directa de aperos y herramientas”. Ver: ZABALA LLANOS, M.: “Ferrerías-museo...”, *op. cit.*, p. 289.
- 53 En sus muros podían abrirse huecos, a modo de alacenas, para colocar los libros de contabilidad. Ver: TORRECILLA GORBEA, M.J.: “La ferrería de El Pobal...”, *op. cit.*, p. 255.
- 54 Archivo de la Fundación Sancho el Sabio (AFSS). Fondo Archivo Familiar Ampuero. Ampuero n.º 1634. Reconocimiento, descripción y tasación de la ferrería de Murueta realizada por el maestro de obras Juan Antonio de Eguren. Fechado el 21 de enero de 1868.
- 55 Estas medidas están tomadas del estudio realizado por el ingeniero Luis Barreiro, ver: AHFB. Fondo Instituciones. CIM 0023/006, 32 v.
- 56 VV.AA.: *Arqueología industrial en Bizkaia... op. cit.*, p. 96.

Situadas siempre próximas a un río, toda ferrería requería de un sistema para la recogida y canalización del agua, que era retenida por una presa y conducida después por un cauce hasta ser embalsadas en la antepara, que estaba construida a una altura mayor, desde la que se dejaba caer⁵⁷. En Lebario, dos canales de fábrica conducían el agua desde la antepara hacia dos ruedas hidráulicas⁵⁸, de 3 metros de diámetro hechas en madera, que estaban situadas en la estolda en paralelo a la fachada. El salto de agua, según algunos autores, era

- 57 CEBALLOS CUERNO, C.: *op. cit.*, p. 138; BALBOA DE PAZ, J.A.: *La siderurgia tradicional...*, *op. cit.*, pp. 54-55.
- 58 BARREIRO, L.: “La antigua ferrería de Abadiano (Vizcaya)”, *Boletín minero*, año VII, n.º 69, p. 3.



Fig. 2: Vista parcial de una de las fachadas de astil de la Ferrería de Lebario, Abadiño, Bizkaia. 1925. Desconocido. F/003475. © Euskal Museoa. Bilbao



Fig. 3: Plano general de un grupo de hombres delante de una de las fachadas de astil de la Ferrería de Lebario, Abadiño, Bizkaia. 1925. Desconocido. F/003487. © Euskal Museoa. Bilbao

de 5,25 metros⁵⁹. Al golpear el agua las palas de las ruedas se accionaban, por medio de un eje también de madera, los barquines y el martinete⁶⁰. Los operarios podían regular la caída del agua a las ruedas por medio de pértigas.

El espacio de los barquines era de 4,6 metros de ancho. El horno de fundición se separaba de los barquines por medio del muro bergamazo, de 4,3 metros, que actuaba como cortafuegos. Los barquines eran cuadrados y estaban hechos de tabla y cuero. Por medio de un sistema de émbolos o *txinboak*, se insuflaba aire de manera alternativa, creando un chorro de aire de forma continua al horno por medio de una tobera (habitualmente metálica) que atravesaba el muro bergamazo⁶¹. En el horno tenía lugar la parte esencial de toda ferrería. Los ferrones colocaban alternativamente capas de carbón vegetal y de mineral de hierro, previamente lavado, raguado y tazado⁶², que se calentaba hasta formar una masa pastosa con impurezas, *agoa* o *zamarra*, que debía ser posteriormente trabajada en el martinete. Los hornos solían construirse de mampostería revistiendo sus paredes con arcilla o ladrillo⁶³, pero en Lebario solo se había conservado la tronera por donde entraba la tobera⁶⁴.

Un gran arco rebajado, construido en paralelo al muro bergamazo, reforzaba, a modo de tirante, la pared de la zona de almacenaje y la fachada del canal. Realizado con sillares y de unos 5,4 metros de luz, comunicaba el horno con el martinete (Fig. 4). Este tipo de arcos descarga, según señala Torrecilla Gorbea, eran habituales en Gipuzkoa y en la zona central y oriental de Bizkaia, existiendo tres ejemplos en los que se creó, para la salida de humos y gases, un tiro muy básico⁶⁵. En Lebario, podemos apreciar cómo entre el muro bergamazo y el arco se construyó una estructura abovedada, que no se manifestaba al exterior por medio de chimenea alguna⁶⁶, que contribuiría a la salida de humos por uno de los costados y la ventana de la fachada (Fig. 5)⁶⁷.

59 RUIZ BARRERA, J.: "Lebario", *El Auxiliar de la Ingeniería y Arquitectura*, año XII, n.º 263, 1932, p. 91.

60 RUIZ BARRERA, J.: *op. cit.*, p. 91.

61 UGARTECHEA, J.M.: "Materiales del Museo Etnográfico Vasco", *Anuario de Eusko-Folklore*, 1961, p. 40; BALBOA DE PAZ, J.A.: *La siderurgia tradicional... op. cit.*, pp. 60-61.

62 BALBOA DE PAZ, J.A.: *La siderurgia ... op. cit.*, p. 67.

63 LÓPEZ ARBELOA, B. y ZAPATA PEÑA, L.: *op. cit.*, p. 150.

64 "Nuestra visita a la ferrería de Lebario (Abadiano)", *op. cit.*, p. 41.

65 María José Torrecilla señala los ejemplos de vizcaínos de Olabarri, Berna de Amorebieta-Etxano y Lebario. TORRECILLA GORBEA, M.J.: "Las ferrerías del cantábrico oriental: perspectivas arqueológicas", *Kobie*, n.º 6, 2004, p. 720.

66 Las fotografías conservadas permiten apreciar cómo a lo largo del tiempo se construyeron dos chimeneas, pero ninguna de ellas se correspondía con el horno o fragua.

67 RUIZ BARRERA, J.: *op. cit.*, p. 92.

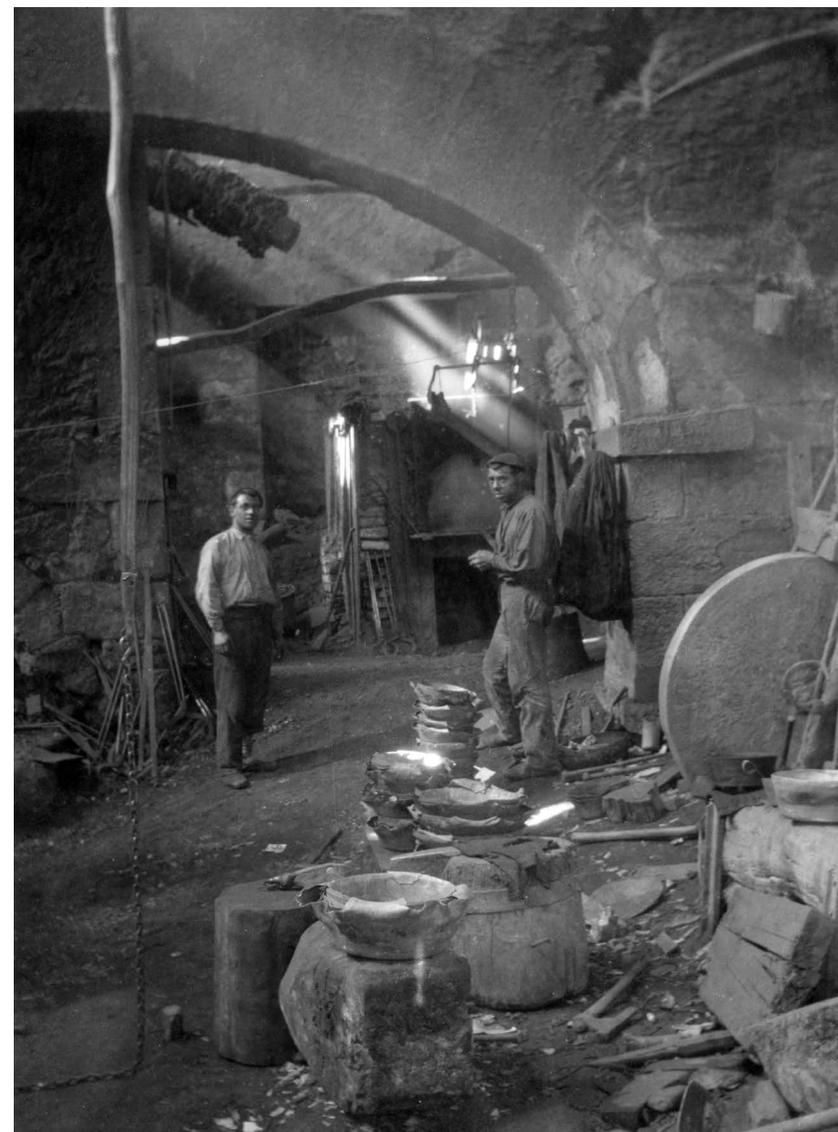


Fig. 4: Interior del taller de la Ferrería de Lebario, Abadiño, Bizkaia. 1925. Desconocido. F/003495. © Euskal Museoa. Bilbao

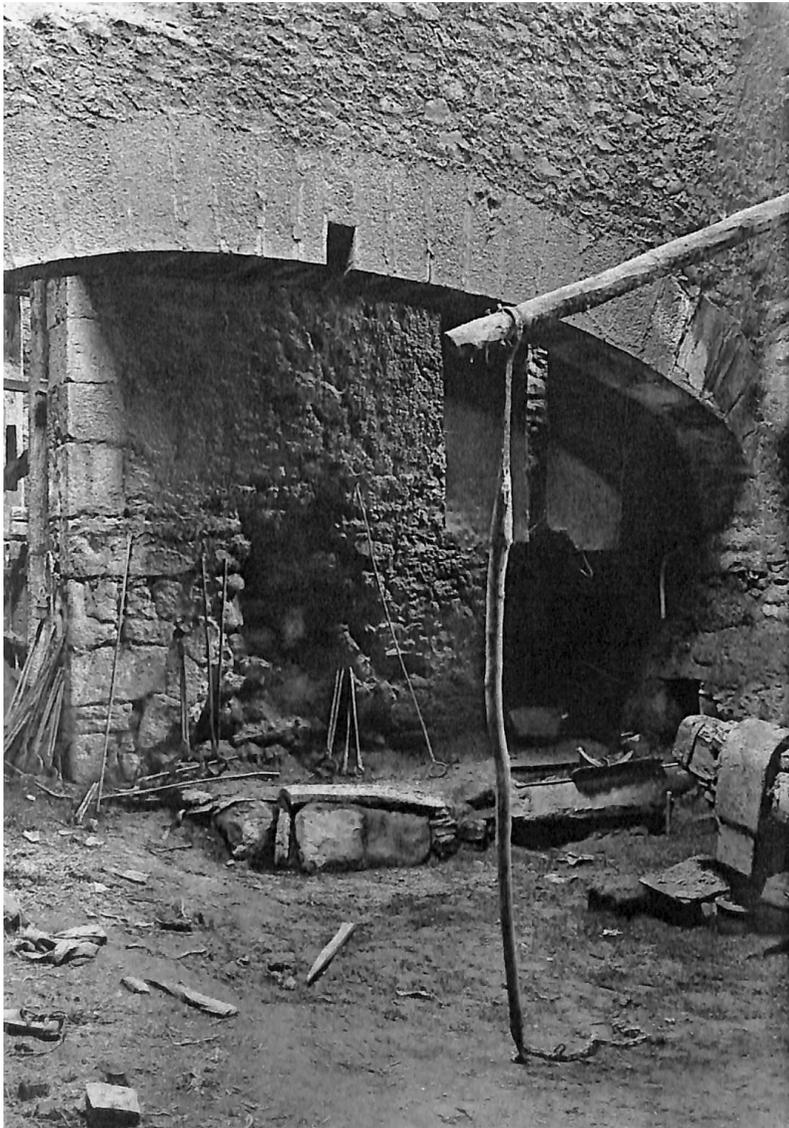


Fig. 5: Fragua y martinete de la ferrería de Lebario. 1928. AHFB. Fondo Fotografía de Altos Hornos de Vizcaya 0549/003

Finalmente, la *agoa* extraída del horno era trabajada en el martinete (*gizategi*). La fuerza del agua hacía girar el eje mayor, reforzado con anillas de hierro, que mediante unos dientes o levas empujaba hacia abajo el extremo del mazo, reforzado también con una pieza de hierro, provocando que el extremo contrario se elevase para posteriormente caer. En el yunque se colocaba la *agoa*, para que con el batir del mazo fuesen eliminadas las impurezas y la escoria y darle al hierro la forma deseada, normalmente en tochos o barras⁶⁸. La velocidad del mazo en Lebario era de 100 a 125 golpes por minuto⁶⁹.

En el interior de las ferrerías dominaba el sonido potente y constante de la maquinaria, que debía oírse a cierta distancia⁷⁰. Benito Pérez Galdós hablaba, en la novela *Luchana* (1899), de los “ruidos espantables” que surgían de la ferrería de Lupardo: “el bullicio medroso de la turbina en lo más hondo, el martilleo con estribadores metálicos arriba, y el soplido ansioso del fuelle. Respiraba la ferrería, latía su sangre, daba puñetazos continuamente sobre la materia indomable”⁷¹. Maisu Juan, el célebre personaje de la novela *Peru Abarka* (1802) de Juan Antonio Moguel, exclamaba al contemplar el interior de una ferrería: “Parece el infierno. ¡Qué fuego y llamas! ¡Qué herramientas y lugares tristes!”⁷².

4. POR LA CONSERVACIÓN DE LA FERRERÍA DE LEBARIO

La conservación de las ferrerías estuvo determinada por el desarrollo industrial. A finales del siglo XIX, la comarca del Duranguesado asistió a un proceso industrializador gracias a sus propicias características. Como señala Nerea Mujika, su estratégica situación entre

68 CEBALLOS CUERNO, C.: *op. cit.*, p. 145; LÓPEZ ARBELOA, B. y ZAPATA PEÑA, L.: *op. cit.*, p. 150; BALBOA DE PAZ, J.A.: *La siderurgia tradicional... op. cit.*, p. 70-74.

69 BARREIRO, L.: “La antigua ferrería de Lebario...”, *op. cit.*, p. 3.

70 Pedro Villarreal de Berriz describía así la acción de los barquines en el siglo XVIII: “No hay cosa más desordenada, ni desproporcionada en las herrerías, que las barquineras, que apenas se encuentra alguna bien puesta; pues dan unos golpazos, que estremecen toda la máquina, y se oyen a grande distancia”. VILLARREAL DE BERRIZ, P. B.: *Máquinas hidráulicas de molinos y herrerías y gobierno de los árboles y montes de Vizcaya*. Madrid, Oficina de Antonio Marín, 1736, p. 106

71 PÉREZ GALDÓS, B.: *Luchana*. Madrid, Perlado, Páez y Cia, 1906, p. 185. Citado por VV.AA.: *Arqueología industrial en Bizkaia*. Vitoria-Gasteiz, Gobierno Vasco, 1988, p. 97.

72 MOGUEL J.A.: *Peru Abarka*. Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca, 1978, p. 81.

las tres provincias vascas y el desarrollo de una extensa red ferroviaria facilitaron la instalación de industrias en la zona del Alto Ibaizabal. La línea de Bilbao-Durango resultó determinante para la creación de talleres de transformados metálicos preexistentes⁷³, que eran abastecidos desde Altos Hornos de Vizcaya, naciendo en este período empresas como Forjas de Berriz (1914), Hijos de Ortiz de Zárate (1916), Burdiñola (1915) o La Ferretera Vizcaína (1909)⁷⁴, entre otras.

Ambrosio Sarrionandia y Pedro Santisteban tenían arrendada la ferrería de Murueta para la fabricación de sartenes y objetos de ferretería desde 1894. A fin de explotar el negocio, en julio de 1908, constituyeron la sociedad Sarrionandia, Santisteban y Cía junto a Jesús Arroitia-Jauregui Larragan y Pedro Ibieta-Torre-Mendia⁷⁵, manteniendo dos plantas de producción: la ferrería de Mikeldi en Durango, para la fabricación de géneros estampados, y la ferrería de Murueta para géneros martillados⁷⁶. Unos meses después, la compañía decidió disolverse y formar una nueva sociedad, constituyendo La Ferretera Vizcaína el 21 de diciembre de 1909. En estos primeros tiempos, los productos más vendidos de la empresa eran las sartenes estampadas, junto a braseros, almohazas, sartenes y calderos martillados, entre otros⁷⁷. En 1918, la sociedad decidió abandonar la ferrería de Murueta, vendiendo como chatarra su maquinaria, y comprar la ferrería de Lebario por 40.000 pesetas, incluyendo antepara, derecho al aprovechamiento de aguas públicas, presa, cauce y estolda⁷⁸.

Hasta ese momento, en la ferrería de Lebario debían trabajar seis operarios que producían sartenes martilladas utilizando carbón vegetal. Tras pasar a manos de La Ferretera Vizcaína, el carbón vegetal se sustituyó por carbón mineral⁷⁹ y se introdujo nueva maquinaria para los procesos de fabricación⁸⁰.

El futuro y conservación de la ferrería de Lebario llegó a tratarse en las sesiones de la Junta de Cultura Vasca (JCV), organismo creado en 1917 por la Diputación de Vizcaya y responsable del fomento cultural y la protección del patrimonio arquitectónico de la provincia⁸¹. El vocal e industrial nacionalista Javier Gortázar propuso a la JCV la conservación de la ferrería de Lebario como “homenaje a la antigua industria vizcaína”, criterio que, como veremos, pervivió a lo largo del tiempo⁸². El organismo, sin embargo, se desentendió de su conservación al considerar que La Ferretera Vizcaína no iba modificar inmediatamente la construcción.

La neutralidad española en la Primera Guerra Mundial conllevó un período de desarrollo económico favorable gracias a la exportación de productos al mercado internacional. El fin de la contienda, sin embargo, dio inicio en los primeros años de la década de los veinte a una crisis económica y política, que se tradujo en la dictadura de Primo de Rivera y el restablecimiento de la competencia extranjera. Con todo, las medidas proteccionistas e intervencionistas promovidas por la dictadura facilitaron, en la segunda mitad de la década, un nuevo período expansivo de la economía española, y especialmente en Bizkaia⁸³.

La Ferretera Vizcaína no fue ajena a este contexto, pues sus niveles de ventas fueron excelentes en 1916 y especialmente en 1918, llegando a facturar a la empresa parisina Léonard et Fils tanto como las ventas de todo un año entre 1910 y 1915. En 1922, por el contrario, la empresa cerraba con pérdidas⁸⁴. Así las cosas, se solicitó un estudio para el aprovechamiento hidráulico de los saltos de agua de Orobio y Lebario en 1921, y es que una de las reconversiones habituales de las ferrerías era la instalación de turbinas para generar energía eléctrica. Con todo, la ferrería de Lebario se mantuvo su actividad en la fabricación de sartenes hasta 1923⁸⁵, fecha en que La Ferretera Vizcaína renunció a sus derechos de

73 AGUIRRE KEREXETA, I.: “El fenómeno industrial en Euskadi”, en MAJORAL, R y SÁNCHEZ, D. (eds.): *III Encuentro de geografía Euskal Herria-Catalunya*. Barcelona, Institut d’Estudis Catalans, 1993, p. 84.

74 MUJICA ULAIZA, N.: *op. cit.*, pp. 164-165.

75 SAGASTIZABAL, J.: *La ferretera vizcaína: personaje histórico*. Bilbao, Imprenta Universal, 2000, pp. 13-21.

76 Apenas un mes después de su constitución, la sociedad acordó con José Ampuero, propietario de las ferrerías de Murueta y Arandia, el traslado de uno de los husos de la ferrería de Arandia a la de Murueta. Ver AFSS. Familia Ampuero. Ampuero n.º 1643. Fechado el 18 de agosto de 1908.

77 SAGASTIZABAL, J.: *op. cit.*, p. 43.

78 AHFB. Fondo Administración. Educación, Deportes y Turismo 70, Caja 991, Exp. 1, fol. 22 v. Escritura pública fechada el 16 de agosto de 1918.

79 VV.AA.: *Abadiño ezagutzen*. Gráficas Berriz, 1987, p. 91.

80 SAGASTIZABAL, J.: *op. cit.*, pp. 13-21.

81 La protección del patrimonio arquitectónico fue responsabilidad de la sección de conservación de monumentos, cuya actividad se centró principalmente en la arquitectura religiosa, ejerciendo una salvaguarda menor en las construcciones civiles. Ver: DÍEZ PATON, E.: *Alma y piedra. Ideologías, conservación, restauración. Política del patrimonio arquitectónico en Vizcaya (1844-1936)*, (Tesis Doctoral defendida en la Universidad del País Vasco en 2017).

82 AHFB. Fondo Administración. Educación, Deportes y Turismo, Caja 999, Exp. 032. Sesión de 13 de noviembre de 1918.

83 ALLENDE PORTILLO, F y VELARDE REVILLA, P.: “Industria, transporte y banca en Vizcaya durante la dictadura de Primo de Rivera”, *Historia Contemporánea*, n.º 9, 1993, pp. 219-242; VV.AA.: *Los orígenes de una metrópoli industrial: la ría de Bilbao*. Bilbao, Fundación BBVA, 2001, vol. I, pp. 73-75.

84 SAGASTIZABAL, J.: *op. cit.*, pp. 25 y 61.

85 “Nuestra visita a la ferrería de Lebario (Abadiano)”, *op. cit.*, p. 42.

concesión de aguas para usos industriales⁸⁶. No es de extrañar que, con esta coyuntura, la empresa viese una oportunidad de negocio en la venta de la ferrería de Lebario al Museo Etnográfico Vasco.

El museo había sido inaugurado en Bilbao en julio de 1921 con el objetivo de “propagar entre los vascos el amor a cuanto sea característico de su raza”⁸⁷. Además de la adquisición de objetos (piezas de cerámica, mobiliario, armas, aperos de labranza, indumentaria, entre otros), se crearon instalaciones para difundir la vida tradicional vasca. Una cocina y una alcoba daban a conocer la vida en el caserío, mientras que la industria tradicional lo era gracias a la reproducción de una ferrería. La Junta de Patronato consideró que el modelo debía basarse en Lebario, que conservaba su aspecto original y maquinaria en estado de funcionamiento, y así guardar el recuerdo “de lo que fue la cuna de la actual industria vizcaína del hierro” antes de que fuese transformada por La Ferretera Vizcaína. De estas palabras puede deducirse que Javier Gortázar, secretario de la Junta de Patronato, había trasladado la iniciativa que años atrás había presentado a la JCV para guardar la memoria de la que consideraron la última ferrería activa en Bizkaia, “y quizás en todo el País Vasco”⁸⁸. Jesús Larrea, director-conservador y *alma mater* del museo, fue el responsable de dirigir los trabajos, de dos años de duración, y que reprodujeron a una escala 1/5 la construcción y mecanismos⁸⁹.

La instalación fue inaugurada en mayo de 1922, avivando la noticia el interés por el modelo original⁹⁰. La revista *La Vasconia* informaba a sus lectores que la ferrería a punto estuvo de ser remodelada para dedicarla a una nueva actividad y que, gracias al consejo de un norteamericano, La Ferretera Vizcaína desistió de su idea: “Ese hecho pone de relieve la indiferencia que padecemos por nuestras cosas, teniendo que venir de fuera quien dé la voz de alerta a los profanadores de casa. ¡Oh sarcasmo!”⁹¹. Surgían así las primeras críticas por el desinterés en la conservación del patrimonio preindustrial.

La Ferretera Vizcaína, en realidad, no tenía ningún interés en la conservación de la ferrería de Lebario, sino en obtener de ella el máximo rendimiento económico. La gerencia de la empresa ofreció en venta a la Junta de Patronato del Museo Etnográfico la construcción, pertenecidos y derechos de agua en 50.000 pesetas. La JCV, de quien era competencia la conservación del patrimonio arquitectónico de Bizkaia, nombró a Jesús Larrea, a los arquitectos Manuel María Smith y José María Basterra y al musicólogo Juan Carlos Gortázar (hermano de Javier Gortázar) como comisionados para gestionar la compra⁹². Las conclusiones a las que éstos llegaron fueron a nuestro juicio novedosas, pues señalaron un incipiente uso turístico de la ferrería y propusieron interesar a las empresas siderúrgicas en la conservación del conjunto. Ideas que como veremos se recuperaron años después. En vista de que La Ferretera Vizcaína rechazaba desprenderse del salto de agua, la citada comisión recomendó que la empresa se comprometiese a tener llena la antepara para mostrar a los futuros visitantes de la ferrería el funcionamiento de la maquinaria⁹³. Sin embargo, la falta de acuerdo económico entre la JCV, que ofreció 30.000 pesetas por la ferrería sin el salto de agua, y los accionistas de La Ferretera Vizcaína motivó su enajenación en pública subasta en 1928⁹⁴.

La conservación de Lebario, en este punto, dependía fundamentalmente de su adquisición por parte de alguna institución, ya que en la legislación vigente el concepto de tesoro artístico no contemplaba la arquitectura preindustrial. El Decreto-Ley de 9 de agosto de 1926 solo prohibía el derribo o alteración de los bienes inmuebles declarados como pertenecientes al Tesoro Artístico Nacional, entendiéndose como tales: los monumentos históricos, artísticos o “monumentos arquitectónico-artísticos”; las edificaciones o conjuntos situados en lugares de reconocida belleza; y los yacimientos y objetos de interés paleontológico y prehistórico⁹⁵. Así las cosas, y tras quedar la subasta de la ferrería desierta,

86 “Obras públicas”, *El Noticiero Bilbaíno*, núm. 17.182, 25 de abril de 1923, p. 4.

87 AHFB. Fondo Administración. Educación, Deportes y Turismo, Caja 946, Exp. 40. Capítulo 1º, artículo 2º del Reglamento del Museo Etnográfico.

88 AHFB. Fondo Administración. Educación, Deportes y Turismo, caja 946, exp. 40, fol. 61r. “Memoria de la gestión de la Junta de Patronato del Museo Etnográfico Vasco en el año 1920”.

89 Jesús Larrea inició el estudio de la ferrería de Lebario y primeras visitas a Durango y Abadiño en mayo de 1920, concluyéndose los trabajos en mayo de 1922. Para su construcción el museo reservó 10.000 pesetas de su presupuesto.

90 “En el Museo Etnográfico. Las viejas ferrerías”, *El Noticiero Bilbaíno*, año XLVIII, n.º 16.895, 25 de mayo de 1922, p. 1; “En el Museo Etnográfico. Reproducción de una antigua ferrería”, *El Nervión y La Tarde*, año I, n.º 41, 24 de mayo de 1922, p. 2.

91 “Reproducción de una antigua Ferrería”, *La Vasconia. Revista Decenal Ilustrada*, año XXIX, n.º 1.036, 10 de julio de 1922, p. 458.

92 AHFB. Fondo Administración. Educación, Deportes y Turismo, Caja 999, Exp. 032. La gerencia de La Ferretera Vizcaína se puso en contacto con la Junta de Patronato del Museo Etnográfico el 26 de mayo de 1924. El pintor Manuel Losada, en representación de la junta, trasladó la cuestión a la JCV, quien acordó en sesión del 30 de agosto nombrar una comisión especial para gestionar el asunto.

93 *Ibid.*, fol. 7. Carta de Juan Carlos Gortázar dirigida a Lorenzo Hurtado de Saracho, fechada el 17 de septiembre de 1924.

94 *Ibid.*, fol. 18r. El 18 de febrero de 1928 se celebró en Durango la subasta pública para la enajenación de la antigua ferrería de Lebario y sus pertenecidos bajo el tipo de 40.000 pesetas.

95 *Gaceta de Madrid*, art. 2º, n.º 227, 15 de agosto de 1926, p. 1.027.

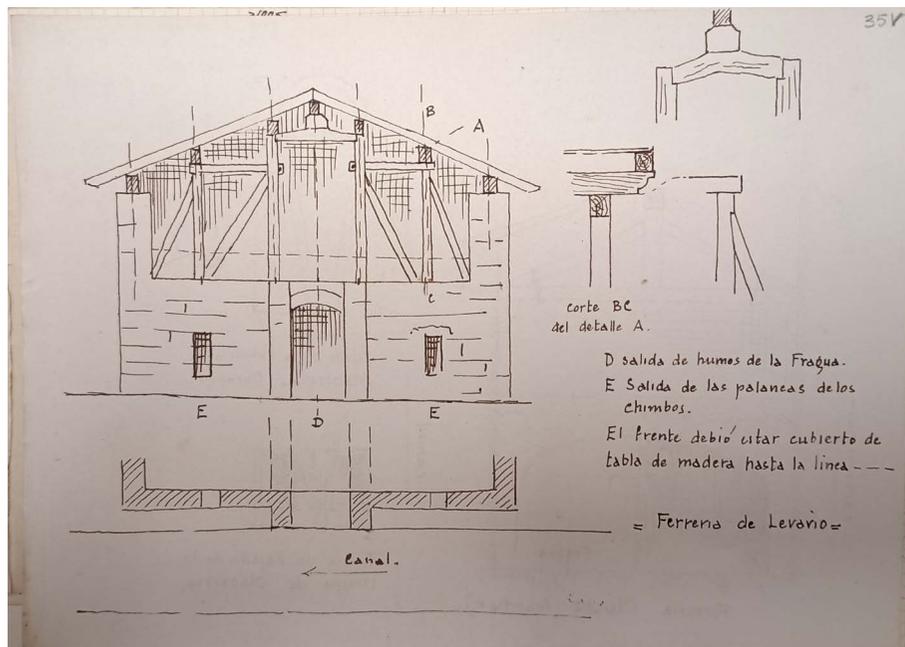


Fig. 7: Dibujo de la fachada que daba al canal. Luis Barreiro. AHFB. Fondo CIM 0023/006

La falta de acuerdo económico entre la Diputación de Vizcaya y el propietario de los terrenos colindantes conllevó el inicio del desmantelamiento de Lebario en agosto de 1928, “todo estaba destruido, desquiciado y sin posible compostura”, afirmaban desde la revista DYNA¹⁰⁴. Ante las críticas, Esteban Bilbao se vio obligado a defender su gestión en la prensa, afirmando que la institución aceptó las 35.000 pesetas que La Ferrería Vizcaína exigía por la ferrería y sin el salto de agua, pero se requería de la compra de un terreno colindante a fin de desviar el cauce y accionar la maquinaria. Su propietario, viendo una

oportunidad de negocio, solicitó 6.000 pesetas, precio inaceptable para la corporación¹⁰⁵. Así, la ferrería de Lebario fue inmediatamente reconvertida en central hidroeléctrica bajo la gestión de Electra Esterripa¹⁰⁶, dotando de electricidad a la zona hasta 1949¹⁰⁷.

Curiosamente, su memoria e imagen se mantuvieron muy vivas. Y es que mientras se desmantelaban sus instalaciones, Bilbao celebraba, en 1928, el Congreso del Instituto del Hierro y el Acero de Londres, con una importante presencia de industriales y empresarios británicos, como Benjamin Talbot, presidente del *Iron and Steel Institute*, y de representantes de la política e industria vizcaína, como Ramón de la Sota, entre otros¹⁰⁸. Los congresistas, entre las diversas actividades organizadas, visitaron grandes conjuntos fabriles y mineros (Altos Hornos de Vizcaya, Babcock Wilcox, La Constructora Naval, Orconera o las compañías Minera Franco-Belga, Dícido y Setares), pero no pudo llevarse a la práctica la propuesta que el secretario del comité ejecutivo, Luis Barreiro, hizo meses atrás: trasladar a los congresistas a Abadiño¹⁰⁹. Sin embargo, Lebario ilustró las páginas de libro del congreso, compitiendo su deteriorada y anacrónica imagen con la monumentalidad, potencia y fuerza que transmitían las fotografías de turbinas, hornos de calcinar, chimeneas humeantes, cargaderos y maquinaria de la moderna industria vizcaína. Lebario, sorprendentemente, era presentada como la más completa ferrería conservada¹¹⁰.

105 “La muerte de Lebario”, *La Tarde*, n.º 4.665, 6 de septiembre de 1928, p. 1.

106 La fábrica de electricidad Electra Esterripa ya operaba en el año 1929. Ver: *Anuario del comercio, industria, profesiones y tributación del País Vasco*. Bilbao: Cajas de Ahorro de Bilbao, Pamplona, San Sebastián y Vitoria, 1929, p. 396

107 En 1932 la central de Lebario transportaba energía eléctrica a 2000 vatios hasta el barrio de Muntzaraz (Abadiño). Ver: “Electricidad”, *El Noticiero Bilbaíno*, año LVIII, n.º 20.008, 8 de mayo de 1932, p. 7; Ferrería de Lebario. Catálogo Colectivo de los Museos de Euskadi. <https://apps.euskadi.eus/emsime/catalogo/titulo-ferreria-de-lebario/objeto-maqueta/ciuVerFicha/museo-57/ninV-AAAA/0668> (Consultado el 20/03/2023).

108 Entre los asistentes al congreso destacaron John Field Beale, George C. Lloyd, James Henderson o Carl Benedicks, profesor de metalurgia de la Universidad de Estocolmo entre otros. A ellos se sumaron una notable representación de la política e industria vizcaína: Esteban Bilbao, presidente de la Diputación, los empresarios Tomás de Zubiria e Ibarra, Juan Tomás Gandarías, el marqués de Arriluce de Ibarra, además de Luis Barreiro, en calidad de secretario del comité ejecutivo. Ver: “El instituto del Hierro y el Acero”, *Boletín Minero*, n.º 77, 15 de octubre de 1928, pp. 1-4.

109 BARREIRO, L.: “La antigua ferrería de Abadiano (Vizcaya)”, *op. cit.*, p. 4.

110 *Instituto del Hierro y del Acero de Londres. Congreso de Bilbao*. Bilbao, Imprenta Casa Dochao, 1928, p. 29.

103 “La ferrería de Lebario”, *El Pueblo Vasco*, n.º 6.049, 1 de junio de 1928, p. 1; “La ferrería de Lebario”, *Euzkadi*, n.º 4.863, 2 de junio de 1928, p. 5.

104 “El fin de la ferrería”, *DYNA*, n.º 32, agosto de 1928, p. 46.

La mayoría de los escritos publicados a favor de la conservación de Lebario presentaron un lenguaje y unas interpretaciones particularistas, defendiendo su conservación como un homenaje a la historia de “nuestra” siderurgia, a “nuestra sangre de hierro” y al origen de “nuestra” actual riqueza; conservar la ferrería de Lebario llegó a interpretarse como una forma de conmemorar la raza vasca. Ella sola remitía al carácter bravo, honrado y laborioso de sus hombres, “trozo viril y entero de la raza”¹¹¹, de su religiosidad e independencia. Llegó a apelarse a su significación étnica, era un documento étnico cuya pérdida había que evitar¹¹², un lugar de culto de la religión del trabajo vasco. En definitiva, la silueta de Lebario “es una página viviente que evoca nuestra fama mundial y nos recuerda una época en que la fe, la paz y el trabajo se unieron para exaltar una raza”¹¹³.

Aunque minoritarias, más allá de exaltaciones vasquistas, encontramos algunas apelaciones al valor artístico y al valor histórico. Para Luis Barreiro, Lebario era un “tesoro artístico” que debía ser conservado¹¹⁴; Andrés Bengoa, por su parte, afirmaba que el demostrado valor histórico de la construcción la había elevado a la categoría de monumento¹¹⁵. Finalmente, la protección de Lebario era un medio de guardar un procedimiento, poniendo en valor la conservación de la técnica preindustrial¹¹⁶. Asimismo, este interés por la instalación de Abadiño llevó al escritor Juan Antonio de Zunzunegui a recordar, en una carta abierta al presidente de la Diputación, que Bizkaia poseía otra ferrería aún en funcionamiento: la ferrería de El Pobal¹¹⁷.

Aunque la instalación de Lebario fuese desmantelada, su memoria nunca se perdió. En los años inmediatos a su desaparición solía evocarse en contraposición a las grandes construcciones y potente industria, como Altos Hornos o el puente de Vizcaya: “¡Pobre y simpática ferrería de Lebario! ¿Qué significas tú al lado de estos colosos?”¹¹⁸. En el V

Congreso de Estudios Vascos, celebrado en Bergara en 1930 y dedicado al Arte Popular, se recreó la vida vasca por medio de una cocina, una ermita, un cementerio y una ferrería. Esta última gracias a la maqueta de Lebario realizada por Jesús Larrea¹¹⁹, que ha estado siempre vinculada al Euskal Museoa-Museo Vasco (Fig. 8) y que durante décadas ha contribuido a difundir la importancia de la siderurgia tradicional en la historia y economía de Bizkaia, y ha dado a conocer el procedimiento del trabajo del hierro¹²⁰. Finalmente, cabe destacar, que el entorno de la ferrería de Lebario adquirió en 1997 la categoría de zona de presunción arqueológica¹²¹.

La experiencia de Lebario facilitó, a nuestro juicio, la revalorización de otras ferrerías, especialmente de la ferrería de El Pobal (Muskiz). Cuando en años sucesivos se reclamaba su conservación como “la última ferrería vizcaína”, siempre se recordaba la destrucción de Lebario. En 1953 se autorizó la instalación de un alto horno al carbón vegetal para la producción de arrabio, hecho que para Luis Barreiro conllevaba el fin definitivo del último ejemplo de la siderurgia tradicional vizcaína: “Por mi parte el rescoldo que quedaba en mí, con aspiraciones de conservar una ferrería en Bizkaia, como recuerdo y homenaje a aquellos antiguos ferrones, también se ha apagado completamente para siempre”¹²². Por suerte, Barreiro se equivocaba, pues El Pobal fue la primera ferrería del País Vasco declarada monumento histórico-artístico de carácter nacional por el decreto de 17 de julio de 1984¹²³.

111 “Hechos y dichos”, *La Tarde*, n.º 4.499, 18 de febrero de 1928, p. 1.

112 “La ferrería de Lebario”, *Euzkadi*, n.º 4.863, 2 de junio de 1928, p. 5.

113 BENGEOA, A.: “Nuestro abolengo siderúrgico y la ferrería de Abadiano”, *DYNA*, n.º 29, mayo de 1928, p. 41.

114 BARREIRO, L.: “La antigua ferrería de Abadiano (Vizcaya)”, *op. cit.*, p. 3.

115 “Alrededor del tema de la ferrería”, *La Tarde*, n.º 4.669, 11 de septiembre de 1928, p. 1.

116 BENGEOA, A.: *op. cit.*, p. 40.

117 La ferrería de El Pobal había sido además explotada por el padre y abuelo del escritor. ZUNZUNEGUI, J.A.: “Carta abierta al presidente de la excelentísima Diputación”, *El Pueblo Vasco*, n.º 6050, 2 de junio de 1928, p. 1; LÓPEZ LUSARRETA, M.A.: “Bilbao en la narrativa de Juan Antonio de Zunzunegui”, *Bidebarrieta. Revista de humanidades y ciencias sociales de Bilbao*, n.º 8, 2000, p. 368, nota 8.

118 ANTEM, Ángel, “La Gran Villa Industrial”, *El Heraldo de Madrid*, año XXXIX, n.º 13.616, 18 de septiembre de 1929, p. 9.

119 DÍEZ PATON, E.: *Alma y piedra... op.cit.*

120 La maqueta realizada por Jesús Larrea fue restaurada en 1961, bajo la supervisión del director del museo Mario Grande, y sustituida por una réplica en 1977. Agradezco la información aquí expuesta a Ziortza San Pedro, técnica de colecciones del Euskal Museoa.

121 *Boletín Oficial del País Vasco*, n.º, mayo de 1997, pp. 8942-8944.

122 BARREIRO, L.: “Las antiguas ferrerías de Vizcaya”, *Boletín Minero*, año XXXII, n.º 11, noviembre de 1953, p. 541; *Boletín Oficial del Estado*, n.º 264, 21 de septiembre de 1953, p. 5.688; “Luis Barreiro Zabala; el último romántico de la siderurgia”, en Bizkaikoa <https://bizkaikoa.bizkaia.eus/detalleContenido.asp?t=2&id=4228> (Consultado el 20/03/2023).

123 DECRETO 265/1984, de 17 de Julio, por el que se declaran Monumentos Histórico-Artísticos de carácter nacional.



Fig. 8: Maqueta de la ferrería de Lebario, realizada por Jesús Larrea. MUS/0008. © Euskal Museoa. Bilbao

5. CONCLUSIONES

El patrimonio es un concepto en constante transformación, revisado y actualizado por cada época, que le dota de nuevos significados. La ferrería de Lebario surgió como contraposición del tiempo presente, dominado por una consolidada estructura industrial. En una provincia orgullosa de sus grandes conjuntos de siderurgia fabril, esta primera propuesta de conservación de una instalación ferrona ejerció como reflejo que devolvía “una imagen desconocida de sí misma como alteralidad todavía por definir”¹²⁴. Y es que el patrimonio, como señala Françoise Choay, es capaz de actuar como un espejo reflectante.

Bizkaia tomaba conciencia de una parte de su historia gracias al proceso de resignificación de la instalación preindustrial. Lo que hizo posible que Lebario fuese objeto de la atención de instituciones, organismos culturales y representantes de la industria no fueron sus valores materiales, sino su componente inmaterial. Se reconfiguró como manifestación de una forma de vida tradicional y de unos rasgos considerados como propios, es decir, se le asignaron valores particularistas por encima de los históricos, de los artísticos o de los técnicos. En el proceso de patrimonialización de la arquitectura del pasado, su carácter simbólico y su capacidad representativa se presentan como elementos determinantes¹²⁵. Aquella se erige en contenedor de los rasgos que definen a una comunidad de individuos, en los que éstos deben verse representados. Es entonces cuando se convierte en parte de la memoria colectiva y de la identidad.

Esta resignificación evidenció además la fragilidad de la conservación. Lebario fue considerada a medio camino entre lo industrial, lo tradicional y lo etnográfico; una ambigüedad que pervive en nuestros días en torno al patrimonio preindustrial. A la falta de concreción conceptual se le sumó la gran cantidad de elementos que lo conformaban. A diferencia de otros bienes culturales, la protección no sólo se limita a un edificio, sino también a la maquinaria y a la energía para activarla. Este fue un hecho fundamental en la pervivencia de la ferrería de Lebario, ya que la falta de acuerdo para desviar el cauce del río fue el hecho que determinó su destrucción. Lebario se presenta como ejemplo paradigmático de la precariedad y alta vulnerabilidad que acompañó a la conservación del patrimonio preindustrial, pero que en la actualidad sigue condicionando también la conservación del patrimonio industrial.

124 CHOAY, F.: *Alegoría del patrimonio*. Barcelona, Gustavo Gili, 2007, p. 189.

125 PRATS, LL.: *Antropología y patrimonio*. Barcelona, Ariel, 1997, p. 22

Con todo, el interés despertado dejó un legado de gran trascendencia para Bizkaia. Gracias a la labor de Jesús Larrea, el recuerdo de Lebario sigue vivo en el Euskal Museoa, donde generaciones de vizcaínos han conocido el mecanismo de las ferrerías y la importancia de la actividad ferrona en el País Vasco. El compromiso de Luis Barreiro con el estudio, difusión y conservación de las ferrerías vascas dejó como herencia la base necesaria para la puesta en valor de estas instalaciones y la posterior declaración de la ferrería de El Pobal como monumento histórico-artístico. La ferrería de Lebario fue el punto de partida del reconocimiento de la dimensión patrimonial de lo industrial, pero también es el recuerdo de la vulnerabilidad de este patrimonio, de su especificidad y precariedad, que lo convierten en una herencia que requiere ser constantemente reivindicada.

BIBLIOGRAFÍA

- “Nuestra visita a la ferrería de Lebario (Abadiano)”, *DYNA*, año III, n.º 30, 1928, pp. 39-42.
- AGIRREAZKUENAGA, J.: *Vizcaya en el siglo XIX (1814-1876), las finanzas públicas de un estado emergente*. Leioa, Universidad del País Vasco, 1987.
- AGUIRRE KEREXETA, I.: “El fenómeno industrial en Euskadi”, en MAJORAL, R y SÁNCHEZ, D. (eds.): *III Encuentro de geografía Euskal Herria-Catalunya*. Barcelona, Institut d’Estudis Catalans, 1993, pp. 81-95.
- ALLENDE PORTILLO, F. y VELARDE REVILLA, P.: “Industria, transporte y banca en Vizcaya durante la dictadura de Primo de Rivera”, *Historia Contemporánea*, n.º 9, 1993, pp. 219-242.
- Anuario del comercio, industria, profesiones y tributación del País Vasco*. Bilbao: Cajas de Ahorro de Bilbao, Pamplona, San Sebastián y Vitoria, 1929.
- APRAIZ SAHAGÚN, A. y MARTÍNEZ MATIA, A.: “La defensa del patrimonio industrial en el País Vasco. Tres décadas de trayectoria de la Asociación Vasca de Patrimonio Industrial y Obra Pública”, en CUETO ALONSO, G.J. y MORENO SAIZ, V.M. (coords.). *Actas de las I Jornadas de Patrimonio Industrial de Cantabria (2019)*. Asociación para la Defensa del Patrimonio Cultural del Valle de Villaescusa, 2021, pp. 29-34.
- ARAGÓN RUANO, A.: “Las ferrerías guipuzcoanas ante la crisis del siglo XVII”, *Cuadernos de Historia Moderna*, 2012, n.º 37, pp. 73-102.
- BALBOA DE PAZ, J.A.: “Ferrerías y machucos en el noroeste de España en los siglos XVI al XIX”, *Oppidum. Cuadernos de investigación*, n.º 12, 2016, 303-324.
- BALBOA DE PAZ, J.A.: *La siderurgia tradicional en el noroeste de España (siglos XVI-XIX)*. Universidad de León, 2014.
- BARREIRO, L.: “La antigua ferrería de Abadiano (Vizcaya)”, *Boletín minero*, año VII, n.º 69, pp. 3-4.

- BARREIRO, L.: “Las antiguas ferrerías de Vizcaya”, *Boletín Minero*, año XXXII, n.º 11, noviembre de 1953, p. 539-541.
- BENGOA, A.: “Nuestro abolengo siderúrgico y la ferrería de Abadiano”, *DYNA*, n.º 29, mayo de 1928, pp. 38-41.
- BENITO DEL POZO, P.: “El patrimonio industrial en León, marco de gestión, intervenciones de contraste e impacto en el territorio”, en GARCÍA CUESTA, J.L. y MANERO MIGUEL, F. (coord.): *Patrimonio cultural y desarrollo territorial*. Pamplona, Aranzadi, 2015, pp. 309-337.
- BILBAO BILBAO, L.M.: “Auge y crisis de la siderometalurgia tradicional en el País Vasco (1700-1850)”, en TEDDE DE LORCA, P.: *La economía española al final del Antiguo Régimen*. Madrid, Alianza, 1982, pp. 133-208.
- CEBALLOS CUERNO, C.: *Arozas y ferrones. Las ferrerías de Cantabria en el Antiguo Régimen*. Santander, Universidad de Cantabria, 2001.
- CERDÁ PÉREZ, M.: *Arqueología industrial*. Valencia, Universitat de Valencia, 2008.
- CHOAY, F.: *Alegoría del patrimonio*. Barcelona, Gustavo Gili, 2007.
- CLAVER GIL, J. y SEBASTIÁN PÉREZ, M.A.: *Aproximación y propuesta de análisis del patrimonio industrial inmueble español*. Madrid, UNED, 2016.
- DACOSTA, A.F.: “El hierro y los linajes de Vizcaya en el siglo XV: fuentes de renta y competencia económica”, *Studia historica. Historia medieval*, n.º 15, 1997, pp. 69-102.
- DÍEZ PATON, E.: *Alma y piedra. Ideologías, conservación, restauración. Política del patrimonio arquitectónico en Vizcaya (1844-1936)*, (Tesis Doctoral defendida en la Universidad del País Vasco en 2017, inédita).
- GONZÁLEZ DURÁN, S.: *Lo postindustrial desde los habitantes de la Margen Izquierda del Nervión*. Vitoria-Gasteiz, Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2017.
- Historia de las ferrerías en el País Vasco: técnica y cultura del hierro*. Lasarte-Oria, Etor-Ostoa, 2011.
- IBÁÑEZ, M. y ZABALA, M.: *El patrimonio industrial vasco*. Consejo Vasco de Cultura, 2003.
- Instituto del Hierro y del Acero de Londres. Congreso de Bilbao*. Bilbao, Imprenta Casa Dochao, 1928.
- LABAYRU, E. J.: *Historia general del Señorío de Bizcaya*. Bilbao, Casa Editorial La Propaganda, 1895.
- LEGORBURU FAUS, E.: *La labranza del hierro en el País Vasco. Hornos, ruedas y otros ingenios*. Bilbao, Universidad del País Vasco, 2021.
- LÓPEZ ARBELOA, B. y ZAPATA PEÑA, L.: “Las ferrerías en Bizkaia”, en VV.AA.: *Ibaiak eta haranak. Guía del patrimonio histórico-artístico y paisajístico*. Donostia, Etor, 1989-1991, pp. 139-172.
- LÓPEZ ARBELOA, B.: *Abadiño: historia y patrimonio artístico*. Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia, 1993.
- LÓPEZ LUSARRETA, M.A.: “Bilbao en la narrativa de Juan Antonio de Zunzunegui”, *Bidebarrieta. Revista de humanidades y ciencias sociales de Bilbao*, n.º 8, 2000, pp. 365-377.
- MAGÁN PERALES, J.M.: “El patrimonio industrial, el gran olvidado en la legislación española sobre bienes culturales”, *DYNA*, n.º 4, 2006, pp. 31-36.
- MEDINA, P.: *Libro de grandezas y cosas memorables de España*. Alcalá de Henares, Casa de Pedro de Robles y Iuan de Villanueva, 1566.
- MOGUEL J.A.: *Peru Abarka*. Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca, 1978.
- MUJICA ULAIZA, N.: *El pasado reciente de Durango y su comarca (1960-1991)*. Bilbao, Universidad de Deusto, 2005.
- PARDO ABAD, C.: *El patrimonio industrial en España. Paisajes, lugares y elementos singulares*. Madrid, Akal, 2016.
- Plan Nacional de Arquitectura Tradicional. Ministerio de Educación, Deporte y Cultura, 2015.

Plan Nacional de Patrimonio Industrial. Ministerio de Educación, Deporte y Cultura, 2016.

PRATS, LL.: *Antropología y patrimonio*. Barcelona, Ariel, 1997.

RUIZ BARRERA, J.: “Lebario”, *El Auxiliar de la Ingeniería y Arquitectura*, año XII, n.º 263, 1932, pp. 90-92.

SAGASTIZABAL, J.: *La ferretera vizcaína: personaje histórico*. Bilbao, Imprenta Universal, 2000.

SEBASTIÁN JIMÉNEZ, R., CLAVER GIL, J. y SEBASTIÁN PÉREZ, M.A.: “Análisis de contenidos para el estudio de bienes del patrimonio industrial en la legislación del estado y de comunidades autónomas”, en *Proceedings from the 18th International Congress on Project Management and Engineering*. Alcañiz: AEIPRO, 2014, pp. 637-648.

TORRECILLA GORBEA, M.J.: “La ferrería de El Pobal (Muskiz, Bizkaia)”, *Kobie*, n.º. 26, 2000, pp. 245-272.

TORRECILLA GORBEA, M.J.: “Las ferrerías del cantábrico oriental: perspectivas arqueológicas”, *Kobie*, n.º. 6, 2004, pp. 715-725.

UGARTECHEA, J.M.: “Materiales del Museo Etnográfico Vasco”, *Anuario de Eusko-Folklore*, 1961, pp. 39-48.

URIARTE AYO, R.: *Estructura, desarrollo y crisis de la siderurgia tradicional vizcaína (1700-1840)*. Leioa, Universidad del País Vasco, 1988.

VÁZQUEZ DE PRADA, V.: “Las ferrerías tradicionales del País Vasco”, *Ernaroa. Revista de Historia de Euskal Herria*, 1996, n.º 12, pp. 17-35.

VILLARREAL DE BERRIZ, P. B.: *Máquinas hidráulicas de molinos y herrerías y gobierno de los árboles y montes de Vizcaya*. Madrid, Oficina de Antonio Marín, 1736.

VIZCARRA, B.: *Reseña histórica del multiseccular Santuario de los Santos Antonios de Urquiola*. Vitoria, Imprenta del Montepío Diocesano, 1932.

VV.AA.: *Abadiño ezagutzen*. Gráficas Berriz, 1987.

VV.AA.: *Arqueología industrial en Bizkaia*. Vitoria-Gasteiz, Gobierno Vasco, 1988.

VV.AA.: *Los orígenes de una metrópoli industrial: la ría de Bilbao*. Bilbao, Fundación BBVA, 2001.

ZABALA LLANOS, M. y RUBIO CORMENZANA, S.: *Bizkaia, territorio ferrón*. Muskiz, Ferrería de El Pobal, 2019.

ZABALA LLANOS, M.: “Ferrerías-museo. Patrimonio y difusión de la siderurgia tradicional vasca”, *Revista Internacional de Estudios Vasco*, vol. I, n.º 52, 2007, pp. 287-302.

EL MONUMENTO AL CENTENARIO DE DONOSTIA - SAN SEBASTIÁN (1913-1924)

THE MONUMENT TO THE CENTENARY OF DONOSTIA - SAN SEBASTIÁN (1913-1924)

DONOSTIAKO MENDEURRENAREN MONUMENTUA (1913-1924)

ANA ARREGUI BARANDIARAN

AARE Servicios Culturales

anaarregui@euskalnet.net

<https://orcid.org/0009-0002-6094-6140>

RESUMEN

El artículo narra el proceso constructivo del conocido como Monumento al Centenario de Donostia-San Sebastián. Se analizan los distintos proyectos presentados al concurso público y el proceso constructivo del ganador. Erigido con gran rapidez, fue muy criticado desde el comienzo y ello provocó su despiece en 1924. Las piezas resultantes se repartieron por distintas zonas y espacios de la capital guipuzcoana.

ABSTRACT

The article narrates the construction process of what is known as the Monument to the Centenary of Donostia-San Sebastián. It analyses the different projects submitted to the public competition and the construction process of the winner. Erected very quickly, it was highly criticised from the start and this led to its dismantling in 1924. The resulting pieces were distributed throughout different areas and spaces in the capital of Gipuzkoa.

LABURPENA

Artikuluak Donostiako Mendurrenaren Monumentuaren eraikuntza-prozesua kontatzen du. Lehiaketa publikora aurkeztutako proiektuak eta irabazlearen eraikuntza-prozesua aztertzen dira. Oso azkar eraikia, hasieratik oso kritikatu izan zen eta horren ondorioz 1924an zatitu egin zen. Piezak Gipuzkoako hiriburuko hainbat guneta espaziotan banatu ziren.

PALABRAS CLAVE

Escultura conmemorativa; Junta del Centenario; Javier Luque; Julián de Apraiz; Joan Piqué; Escuela Práctica de Modelado y Talla de Vitoria.

KEYWORDS

Commemorative sculpture; Centenary Board; Javier Luque; Julián Apraiz; Joan Piqué; Practical School of Modeling and Carving of Vitoria.

GAKO-HITZAK

Oroitzapenezko eskultura; Mendurreneko batzarra; Javier Luque; Julián de Apraiz, Joan Piqué; Gasteizko Tailu eta Modelaketa Eskola Praktikoa.

1. INTRODUCCIÓN

En 1913 se celebró el primer centenario del incendio del 31 de agosto de 1813 que arrasó la ciudad de San Sebastián y de la conocida como *reunión de Zubieta*, donde los vecinos de la ciudad se reunieron para decidir su reedificación. Además, se buscaba también conmemorar el cincuentenario del derribo de las murallas que rodeaban la vieja ciudad y cuya demolición propició el desarrollo de la misma a través de los distintos ensanches del siglo XIX.

El programa que se preparó para recordar ambos acontecimientos fue muy amplio¹; se realizaron concursos literarios, exposiciones artísticas e históricas, creación de condecoraciones y, por supuesto, la construcción de un monumento conmemorativo. Todo este programa, y especialmente lo referido al monumento, hay que situarlo dentro de la corriente de efemérides que recorrió España al celebrarse el centenario del fin de la Guerra de la Independencia y que tantos ejemplos de monumentos han dejado por toda la península².

Se produce en estos años un gran auge de la escultura conmemorativa y como afirma el profesor Martín González, “ciudades, regiones y naciones utilizaron el monumento para conmemorar todo lo que estimaran digno de alabanza: hechos de armas, literarios, científicos, personajes esforzados en cualquier campo, virtudes que estimaban inherentes a un pueblo”³. Es indudable que el monumento juega un papel importante en la creación de la identidad y de la memoria colectiva y que, además, se convierte en un elemento de cohesión⁴. En este sentido, no se puede dejar de mencionar el discurso de entrada a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando del escultor Miquel Blay i Fabregas en 1910 cuando defiende la escultura conmemorativa como un vehículo de difusión de las ideas que se quiere transmitir a la sociedad: “..suprema obra de arte unas veces que figura entre las más soberanas y colosales creaciones del genio y menguada expresión de un símbolo

generoso, otras, el monumento público se muestra, a través de la Historia, desde los más remotos tiempos, por los pueblos y las razas todas, como documento expresivo y elocuente de las distintas civilizaciones, atestiguando siempre con sus masas y trazados, cuales son los más altos ministerios y destinos de la vida del hombre”⁵.

Por otra parte, hay que señalar la relevancia que la ciudad de San Sebastián había adquirido ya desde finales del siglo XIX como un importante destino turístico. Como afirma Luis Castells, “entre 1864 y 1936, la ciudad experimentó una metamorfosis que la llevaría de ser una reducida plaza militar a la ciudad abierta y cosmopolita, cuyos rasgos definen, aún hoy en día, su personalidad”⁶. Ayudó mucho que desde 1887 la Reina María Cristina la eligiera como su lugar de veraneo hasta su fallecimiento en 1929. Lo cierto es que San Sebastián competía con otras ciudades europeas como Montecarlo, Spa, Vichy, Biarritz, Wiesbaden, etc., y tenía que dotarse de alicientes y servicios para captar nuevos visitantes. Es ahora cuando se emprenden desde la iniciativa municipal y privada una serie de obras importantes como el Puente de María Cristina, el teatro Victoria Eugenia, el Hotel María Cristina, el Palacio de Justicia o el Paseo Nuevo que contribuyen a la monumentalización de la ciudad y ayudan a la apuesta por la urbe turística⁷. El monumento conmemorativo se convierte en una pieza esencial para la construcción de la capital cosmopolita de este momento⁸. Estamos en el periodo histórico conocido como la Belle Époque, el periodo que va desde finales del siglo XIX hasta comienzos de la Primera Guerra Mundial, en 1914. Gracias a la neutralidad española en este conflicto, el periodo se alargó hasta los años 20, concretamente hasta 1925. Es en este año cuando la prohibición del juego por la dictadura de Primo de Rivera provoca el cierre del Gran Casino, lo que suscitó una desviación de veraneantes hacia Biarritz y un gran malestar⁹.

1 LAFFITE, Alfredo, *Guía del Centenario*, San Sebastián, Tipografía de Baroja, 1913.
 2 GARCÍA GUATAS, Manuel, “Las efemérides de 1808 en sus monumentos” en *Historia y política a través de la Escultura Pública 1820-1920*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Diputación de Zaragoza, 2003, pp. 199-233.
 3 MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, *El monumento conmemorativo en España 1875-1975*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1996, p. 7.
 4 DÍAZ PATÓN, Eva, “Monumento y memoria. La relación de la “Comisión de Monumentos de Vizcaya” con los lugares de la memoria de Bilbao” en *Bidebarrieta*, nº 27, 2011, pp. 55-77, p. 58.

5 BLAY I FABREGAS, Miquel, *El monumento público. Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Excmo. Sr. D. Miguel Blay el día 22 de mayo de 1910*, Madrid, Real Academia de San Fernando, 1910, pp. 12-13.
 6 CASTELLS ARTECHE, Luis, “La Bella Easo: 1864-1936” en *Historia de Donostia-San Sebastián*, Editorial Nerea, Donostia-San Sebastián, 2004, pp. 99-133, p. 100.
 7 BLASCO, Carlos; JAVIER SADA, *La Belle Époque y los locos años 20*, Cuadernos Donostiarras nº 4, Donostia-San Sebastián, 2020, p. 62.
 8 ALONSO PEREIRA, José Ramón, “Agustín Querol y el monumento conmemorativo del novecientos” en *Boletín Académico*, nº 7, 1987, pp. 41-50, p. 41.
 9 CASTELLS ARTECHE, Luis, *op. cit.*, p. 116.

Ya desde 1908 se había creado la llamada Junta del Centenario, una comisión formada por personajes notables de la ciudad y que buscaba coordinar todos los actos que se iban a celebrar con ese motivo, entre ellos la construcción del monumento¹⁰. En un principio, la idea era celebrar el centenario de la destrucción y reconstrucción de la ciudad además de rendir un tributo de admiración a las generaciones anteriores y así lo reflejaban la convocatoria y las bases del concurso escultórico. Los tres primeros puntos aludían claramente a la intención ya mencionada. En primer lugar se querían recordar las desgracias sufridas tras el saqueo e incendio de la ciudad en 1813; en segundo, rendir un homenaje a los promotores que firmaron el Acuerdo de Zubieta, en el que se decidió la reedificación de la ciudad y un tercero que reforzaba estos dos primeros: “3º. Consignar en dicho monumento cuanto haga referencia a los hechos más notables de la historia de esta ciudad en la pasada centuria y pagar a la vez la deuda de gratitud que San Sebastián tiene contraída con cuantas personas ha contribuido en el siglo a que se levantara”¹¹.

Sin embargo, la vinculación de la reina madre María Cristina con la ciudad y el deseo de que la corona continuara favoreciendo con sus estancias a la misma, hizo que el ayuntamiento decidiera que el monumento se coronara con la imagen de la Reina, a pesar de que esta había manifestado su deseo de que la escultura no incluyera su imagen¹². Como afirma Luis Castells, no se podía dejar escapar la oportunidad de resaltar el vínculo que debía existir entre la familia real y la capital guipuzcoana¹³.

2. EL CONCURSO

Las bases se publicaron en 1912 y constaban de 14 puntos muy detallados, donde se explicaban temas importantes como la ubicación, la restricción a artistas del ámbito español, la necesidad de utilizar materiales nobles (“...materiales ricos, tales como areniscas duras de granito fino, calizas, mármoles, esmaltes a fuego sobre gres y tierras cocidas, bronces, hierros forjados y fundidos”¹⁴) o que el coste sería como mínimo de 150.000 pesetas. Se recalca que el monumento debía estar coronado por la estatua de la reina María Cristina y por ello “se sobreentiende que además de la citada estatua [reina María Cristina] sólo podrán figurar en aquel las estatuas de carácter simbólico y alegórico que los citados artistas juzguen necesarios para la mayor interpretación”¹⁵. El resto de los personajes deberían figurar en bajo relieves, medallones, cartelas, frisos e inscripciones y la Junta del Centenario se comprometía a facilitar a los artistas concursantes toda la información que considerasen oportuna. Como en la mayoría de los concursos de la época, los temas que se querían plasmar en el monumento eran muchos, y por ello la composición tendía a ser muy abigarrada.

La ubicación era uno de los puntos importantes de las bases y ya en su publicación se barajaron tres lugares: la plaza formada entre la acera sur de la calle reina Regente y el teatro Victoria Eugenia, la plaza (todavía estaba por construirse) entre la prolongación del paseo de los Fueros y la calle Urbietta y finalmente, la plaza de Cervantes, situada en la confluencia del paseo de la Concha y del Parque de Alderdi Eder. Esta última fue la ubicación elegida (y la que se publicó en las bases) aunque en el fallo del concurso el jurado recomendaba situarlo en el parque de Alderdi Eder, como finalmente ocurrió. Todavía en este momento existía la tendencia generalizada a juzgar los monumentos conmemorativos como piezas aisladas del marco urbano en el que se ubicaban¹⁶ lo que no ayudaba a la visión del conjunto.

El plazo de recepción de los proyectos se cerraba el 20 de diciembre de 1912 y el ayuntamiento manifestaba su intención de que debía estar terminado para el día 1 de agosto de 1913, lo que verdaderamente era muy poco tiempo. Al concurso se presentaron cuatro proyectos (aunque finalmente uno de ellos fue retirado) con los lemas *María Cristina, Amor a la Patria, Aizpurua y Zubieta* (Fig. 1).

10 LAFFITE, Alfredo, *op. cit.*

11 *Construcción del monumento conmemorativo del Centenario del 31 de agosto de 1813 en los Jardines de Alderdi Eder*. Donostiako Udal Artxiboa- Archivo Municipal de Donostia-San Sebastian (en adelante DUA) B-2 223-1.

12 Acta del 12 de septiembre de 1912. *Actas de la Junta del Centenario de las diversas comisiones nombradas para organizar los festejos y actos conmemorativos que han de celebrarse*. DUA.

13 CASTELLS, ARTECHE, Luis, “Celebremos lo local, celebremos lo nacional (La política estatutaria en el País Vasco (1860-1923))” en *Procesos de nacionalización en la España contemporánea*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2010, pp. 355-378, p. 370. El deseo de homenaje a la Reina Madre María Cristina era un sentimiento antiguo en la sociedad donostiarra y ya la prensa en 1906 recoge el sentir de realizar un monumento “como determinación de gratitud a los grandes beneficiarios que la augusta señora ha reportado a San Sebastián desde que en sus días de regencia estableció allí su corte de verano” en “De ayer a hoy” en *La Libertad* 13-III-1906, p. 1.

14 DUA B 2 223-1, *op. cit.*

15 *Ibid.*

16 AZANZA LÓPEZ, José Javier, *El monumento conmemorativo en Navarra. La identidad de un reino*. Colección Panorama nº 31, Gobierno de Navarra, Pamplona, 2003, p. 11.

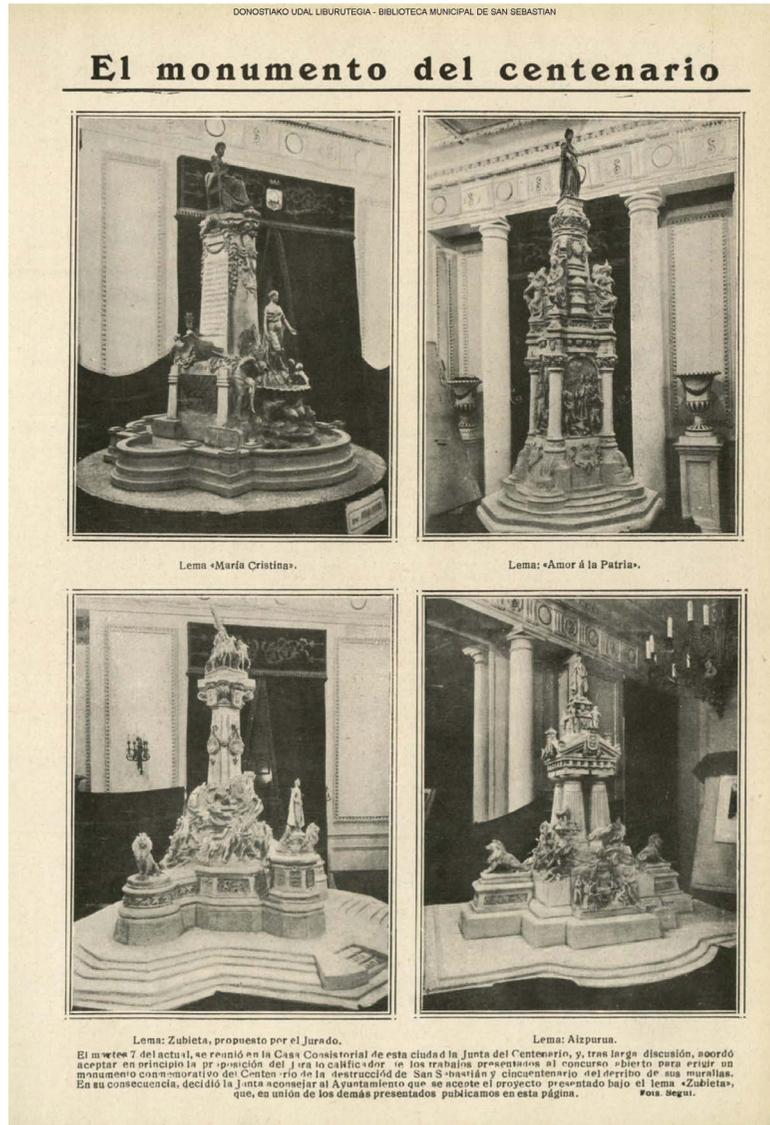


Fig. 1: Bocetos presentados al concurso. *Revista Novedades* (San Sebastián), 13 de enero de 1913. Biblioteca Municipal de San Sebastián

El primero de ellos, *María Cristina*, estaba firmado por el artista catalán Pedro Estany¹⁷, escultor reconocido y autor entre otras obras del sepulcro de Antonio Ríos Rosas en el Panteón de Hombres Ilustres de Madrid (1908). En la memoria presentada, el escultor considera que al monumento debía dársele una nota alegre por el lugar donde estaba emplazado (un parque con mucha afluencia) y por ir coronado con la estatua de la Reina doña María Cristina y como el mismo afirma "...no es cosa que al lado de esa manifestación de agradecimiento a su real protección, se hagan ostentaciones de tristeza y calamidades"¹⁸. Estany comienza la descripción del monumento intentando en todo momento cumplir los requisitos que se formulaban en las bases. Coloca en el basamento dos grandes bajorrelieves que muestran el saqueo y destrucción de la ciudad (izquierda) y la reunión de Zubieta (a la derecha). A media altura de estos grandes bajorrelieves proyectaba colocar atributos y enseres del mar y de la pesca, destacando una barca con una farola decorativa que iluminaría los nombres de los prohombres ilustres reunidos en Zubieta. En la parte central, planteaba construir una alegoría de la ciudad actual. Estaba compuesta por una Matrona representada por la Bella Easo con su concha y con un joven vertiendo agua que representaba al río Urumea. En la concha, juegan varios amorcillos que simbolizaban el esplendor del veraneo. Como remate, la estatua de la reina María Cristina y, a sus pies, un emblema de la realeza en cuyo escudo se lee una dedicatoria a la reina. Como se ve, se trata de una obra compleja, recargada, de lo que es consciente el mismo escultor cuando comenta: "Como puede verse, el monumento, con ser grandioso y verdaderamente monumental, no tiene la altura que a juicio del que ha hecho el estudio debiera tener al tratarse del Centenario y de la multiplicidad de hechos que se conmemoran, pero en este mundo todo es relativo (sólo Dios es absoluto) y relativamente exigido no puede darse al monumento dimensiones exageradas que desentonarían y le perjudicarían en gran manera"¹⁹. Aun así, alcanzaba la altura de 13,5 metros.

Respecto a los materiales, proponía que la cimentación fuera de hormigón hidráulico, o de ladrillo y piedra machacada con mortero de cemento. La construcción se haría en sillares de piedra de samarquín, o de Pitillas o de las propias canteras de la zona, con las que se

17 Pedro Estany (1865-1923) estudió en La Lonja, en la Escuela de Bellas Artes de San Jorge de Barcelona y en París. En 1904 obtuvo plaza de profesor en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid. Es el autor del busto a Federico Chueca (1909), así como de las figuras de los leones en el monumento a Alfonso XII en el parque del Retiro de Madrid junto a Agapito Vallmitjana. Vid. PRIETO PÉREZ, Santiago, "El Panteón de Hombres Ilustres en Madrid" en *Dendra Médica. Revista de Humanidades*, nº 11 (1), 2011, p. 30.

18 DUA B 2 223-1, *op. cit.*

19 *Ibid.*

habían construido las esculturas del Teatro Victoria Eugenia. Las lápidas y otros elementos decorativos se realizarían en piedra y la estatua de la reina madre en bronce. El conjunto se completaría con un estanque alrededor del monumento decorado con plantas acuáticas.

Sin embargo, el 2 de enero de 1913, Estany solicita retirar el proyecto del concurso. La presencia en el jurado de su compañero y colaborador Miguel Ángel Trilles motivó su renuncia y el abandono de Trilles como miembro del jurado²⁰. Su lugar fue ocupado por Quintín de Torre²¹, a quien el jurado agradeció efusivamente su diligencia y disposición para formar parte del mismo.

El segundo proyecto, *Amor a la Patria*, fue presentado por los escultores Emilio Molina, Miguel Picas y Juan Bautista Folia, artistas de distintas procedencias pero todos unidos por trabajar en la decoración escultórica de la Catedral Nueva de Vitoria²².

En su propuesta, el monumento se planteaba como un conjunto de distintos cuadros que reflejaban el derribo de las murallas, la batalla, la toma de San Sebastián, el incendio de la ciudad y por último, el homenaje de gratitud de los hombres ilustres a la Reina. El resultado era bastante abigarrado, sin demasiada definición y se completaba con cuatro figuras enfrentadas que simbolizaban el amor a la patria, la abundancia, la paz y la historia. Todo ello se coronaba con una escultura de pie de la reina María Cristina. El precio se estimaba en 120.000 pesetas y respecto a los materiales se combinaba la piedra de Novelda y el bronce junto con el mármol de Alicante de color rojo. Tanto la memoria como la imagen de la maqueta dan la sensación de ser un proyecto poco trabajado y en el que la complejidad temática de las bases lo hacía muy farragoso.

El tercer proyecto llevaba por lema *Aizpurua*. Se componía de un basamento cuadrado en el que se asentaba la antigua ciudad de San Sebastián representada en el momento en que es saqueada; su resurgir viene simbolizado por un templete dórico que nace de estas ruinas. El conjunto se coronaba por la estatua de la reina María Cristina “dignísima soberana, que con su valiosa y decida protección ha contribuido como nadie a que sea San Sebastián hoy una de las ciudades más bellas de Europa”²³. La estatua de la reina va acompañada por cuatro heraldos con distintos escudos. En el frente del monumento se reproduce el alto relieve del acuerdo de Zubieta y en la parte posterior la colocación de la primera piedra de la plaza de Guipúzcoa. El monumento se completaba con la colocación de dos leones, situados a ambos lados del basamento y que simbolizan el valor y la fortaleza. Los materiales que se proponían emplear eran caliza en el basamento, bajorrelieves, medallones y estatua de bronce y el resto de arenisca.

20 ÁLVAREZ CRUZ, Joaquín Manuel, “Los proyectos de Lorenzo Collaut Valera para el concurso de adjudicación del monumento a las Cortes, Constitución y Sitio de Cádiz” en Laboratorio de Arte nº 24, 2002, pp. 577-600. Los escultores Miguel Ángel Trilles y Pedro Estany presentaron un proyecto conjunto con el arquitecto Benito González Valle en 1911.

21 Quintín de Torre nace en Bilbao en 1877. A muy temprana edad ingresa en la escuela de Artes y Oficios de Bilbao, al mismo tiempo que frecuenta el taller del escultor Serafín de Basterra. Continúa su formación en Barcelona y en 1901 pensionado por el Ayuntamiento de Bilbao y por la Diputación de Vizcaya se instala en París. Junto a Aurelio Arteta conoce las nuevas propuestas artísticas europeas aunque siempre sintió una gran admiración por la tradición escultórica española. A su regreso a Bilbao participa en la fundación de la Asociación de Artistas Vascos en 1911, de la que será el primer presidente. Autor de una obra importante, aborda todo tipo de temas, desde la imaginaria religiosa y los retratos al realismo social o la escultura monumental. [http://www.bd-arteder.com/cgi-bin/BRSC-GI?CMD=VERDOC&BASE=ARTI&DOCR=7&SORT=APE1,APE2,NOMB,PSEU&RNG=20&SEPARADOR=&&IAPE="](http://www.bd-arteder.com/cgi-bin/BRSC-GI?CMD=VERDOC&BASE=ARTI&DOCR=7&SORT=APE1,APE2,NOMB,PSEU&RNG=20&SEPARADOR=&&IAPE=) [consulta 05/04/2018]; LÓPEZ ECHEVARRIETA, Alberto, *Quintín de Torre: el último imaginero*, Bilbao, Muelle de Uribitarte Editores, 2006.

22 Emilio Molina Payés (1872-1947) es un escultor de origen catalán que para 1909 se encuentra ya en Vitoria con taller abierto en la calle de La Estación en pleno centro vitoriano. Aquí realiza obras importantes como el Cristo en mármol para la cripta de la Catedral Nueva de Vitoria y colabora en la realización del monumento al filántropo Pedro Viteri en Arrasate/Mondragón, Gipuzkoa, su localidad natal. A pesar de la paralización de las obras de la Catedral en 1914, continúa viviendo en Vitoria y realiza distintas obras vinculadas fundamentalmente a la escultura religiosa (Iglesia del Carmen, Convento de las Salesas o Convento de las Brígidas, todas en Vitoria). Vid. GONZÁLEZ DE LANGARICA, Alberto, *La Nueva Catedral de Vitoria*, Vitoria-Gasteiz, Diputación Foral de Álava, 1987; ARREGUI BARANDIARAN, Ana, “Un ejemplo de escultura conmemorativa en el País Vasco: el monumento a Pedro Viteri y Arana en Arrasate-Mondragón” en *Ondare* nº 23, Donostia-San Sebastián, 2004, pp. 373-384. Juan Bautista Folia (1881-1945) es un escultor levantino formado en Madrid y Barcelona. Continúa su

formación en París y en Madrid en el estudio de Agustín Querol. Llega a Vitoria para trabajar en las obras de la nueva Catedral y allí permanece trabajando hasta finales de 1912. Marcha posteriormente a Sudamérica y finalmente se instaló en Valencia. Vid. BELLES, Salvador, Juan Bautista Folia Prades. Escultor universal discípulo de Rodin en <http://www3.uji.es/~belles/Salvador%20Belles/Seres%20Humanos%20de%20Castell%F3n/Juan%20Bta.%20Fol%EDa%20Prades.pdf> [Consultado el 17/04/2018], “Arte y artistas. Juan Bautista Folia” en Heraldo Alavés 6-V-1911 p. 1, RUIZ DE LA SERNA; Enrique, “Arte y artistas. Una visita al estudio de Folia” en *Heraldo Alavés* 20-I-1912, p. 1. Miguel Picas es también un escultor de origen catalán, quizá el menos conocido de los tres. Participó en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes a comienzos del siglo XX y en la Exposición Internacional de Barcelona de 1907. En 1910 se encontraba ya como escultor de adorno en las obras de la Catedral Nueva. Vid. *Memoria de obras de la Nueva Catedral de Vitoria*, Madrid, Imprenta y Litografía de Julián Palacios, 1910, p. 27. En 1914 residía en la capital guipuzcoana con estudio abierto en la calle Urdaneta nº 24. Vid. SUSPERREGUI, J. M., *Crónica monumental de Fuenterrabía. Siglo XX*, San Sebastián, Luma Editorial, 1996, pp. 28-29.

23 DUA B 2 223-1, *op. cit.*

El cuarto proyecto llevaba por título *Zubieta*, (Fig. 2) haciendo alusión al famoso acuerdo para la reconstrucción de la ciudad. Se componía de una columna de estilo renacentista que simbolizaba el resurgir de la nueva San Sebastián. En el basamento se colocaban distintos bajorrelieves que conmemoraban los principales hechos de la reconstrucción de la ciudad destacando el altorrelieve que representa el acuerdo de Zubieta. En un lugar preeminente, la figura de la Reina María Cristina, flanqueada por dos leones. El proyecto se acompañaba de un grupo escultórico titulado *El Progreso*, destinado a coronar el monumento “completando con la idea de que la columna simboliza, que la ciudad de San Sebastián no satisfecha nunca con el sorprendente grado de desarrollo y belleza alcanzados, sigue aspirando siempre a un ideal perfeccionamiento”²⁴.

Fuera de plazo se recibió un quinto proyecto, de una empresa donostiarra, García y Compañía, que presentó únicamente unos planos. En ellos se puede apreciar la composición con una escalinata circular rematada en cuatro templos toscanos y en cuatro torreones y muros. De ellos, surge una alegoría de la libertad y se remata con el busto de la reina María Cristina.

Todas las maquetas y bocetos presentados son muy narrativos y coinciden en el uso de la columna como un elemento fundamental, rematada por una figura y rodeada de relieves o grupos escultóricos. Se encuadran dentro de un estilo abigarrado, con demasiados elementos compositivos que se alejan de la escultura conmemorativa del momento que buscaba una mayor depuración y simbolismo.

3. EL FALLO DEL JURADO Y EL PROCESO CONSTRUCTIVO DEL MONUMENTO

El 4 de enero de 1913 se reunía el jurado formado por los señores Pavía, Aguirre, Carlevais, Torre y Alday²⁵. Examinaron los tres proyectos ya comentados (*Amor a la Patria*, *Aizpurua* y *Zubieta*) y desearon el primero por no haber presentado el presupuesto y la memoria.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Como era habitual el jurado estaba formado por políticos como es el caso de Joaquín Pavía o de Aguirre y arquitectos como Juan Alday o Antonio Carlevais. Es de destacar que en este caso se incluyera la figura de un escultor reconocido como Quintín de Torre.



Fig. 2: Boceto del proyecto Zubieta. Enrique Guinea, 1913. Archivo Municipal de Vitoria-Gasteiz (AMVG)

Por ello, la decisión quedaba entre los proyectos titulados *Aizpurua* y *Zubieta*, que como el jurado reconocía "...están ideados, proyectados por la misma mente y llevados a cabo bajo la dirección de la misma persona, y aún cabría añadir persona a vezada en esta clase de empresas"²⁶. No obstante, el jurado consideraba que a pesar de las múltiples similitudes, el presentado con el lema *Zubieta* era superior al otro "...su composición general resulta de más visualidad, su basamento más gracioso y más rico, su columna simbólica más esbelta que el templete y la idea de rematar aquella con una cuadriga donde la Bella Easo se lanza adelante tras el progreso constituye un acierto físicamente al colocar la estatua de S.M. la reina doña María Cristina en el centro del monumento, en el punto culminante, tomada esa palabra en su sentido estético, en el sitio de honor al que dan guardia dos leones, símbolos del valor y de la fuerza"²⁷.

Sin embargo, el jurado sí que exigió una serie de modificaciones, como el mayor estudio del basamento y el cambio en el bajorrelieve del asalto e incendio de la ciudad, para que se expresara más claramente el surgimiento de la nueva ciudad entre las llamas.

Finalmente, se decidió proponer para el primer premio al proyecto que llevaba por título *Zubieta*, con una recompensa de 2.500 pesetas y se declaró desierto el accésit; no obstante, el jurado solicitaba que el importe de este premio (1.500 pesetas) fuera destinado a los autores del proyecto titulado *Amor a la Patria*, como estímulo y como una forma de compensación económica a sus autores. Decidieron no conceder ninguna mención al boceto con el título de *Aizpurua* porque el jurado tenía la sospecha y casi el total convencimiento de que era obra de los mismos autores del proyecto ganador y entendían que prácticamente era una modificación del mismo. Una vez abiertos los sobres, se comprobó que el proyecto ganador venía firmado por "los profesores y alumnos de la Escuela de Talla y Modelado de la Catedral de Vitoria, patrocinada por el señor Obispo de la Diócesis"²⁸.

La Escuela de Talla y Modelado de la Diócesis de Vitoria fue un proyecto que nació totalmente vinculado a la Nueva Catedral de la ciudad. Auspiciada por la figura del obispo José Cadena y Eleta, estaba dirigida por los arquitectos directores de las obras de la catedral, Javier de Luque y Julián de Apraiz²⁹. El objetivo era formar artistas y artesanos

para las labores de decoración y ornamentación de la catedral y que fueran instruidos por los artistas que ya estaban trabajando en las mismas. La Escuela se inauguró en 1909 y fueron sus profesores importantes escultores del momento como Lorenzo Fernández de Viana, José Riu, Joan Piqué, Juan Minguell, Federico Galcerá, etc. Por sus aulas pasaron bastantes alumnos, algunos de los cuales fueron luego importantes escultores como Daniel González, Moisés Huerta, Julio Beobide o en un plano más local Víctor Guevara³⁰.

No era la primera vez que estos artistas -profesores de la Escuela de Talla y Modelado- participaban en distintos proyectos como el concurso para la erección del monumento al filántropo Pedro Viteri en Arrasate-Mondragón en 1910, o en el concurso para la construcción del monumento a la Batalla de Vitoria en 1913³¹. Sin embargo, era la primera vez que aparecía la Escuela como tal y no los profesores escultores como autores.

Para finales de enero de 1913, Luque y Apraiz se encuentran en la capital guipuzcoana para dar comienzo a su construcción³². Las obras se llevan a cabo durante todo el invierno y la primavera, aunque con problemas provocados por el mal tiempo. Distintas partes del monumento se realizaron en Vitoria, posiblemente en los locales de la Escuela de Talla y Modelado sita en la actual calle de Vicente Goicoechea, y fueron trasladadas luego a San Sebastián (Fig. 3). La documentación fotográfica del Archivo Municipal de Vitoria-Gasteiz así nos permite comprobarlo. Sí que podemos afirmar que la figura de la reina María Cristina fue realizada por el escultor Joan Piqué i Carbó, uno de los escultores más importantes y activos de la Escuela de Talla y Modelado³³ y que el escultor José Riu fue otro

más del proyecto de la Catedral Nueva de Vitoria, son autores de destacadas obras en la capital alavesa como la casa Pando Arguelles, Villa Vergara o el palacio Augustin Zulueta (actual sede del Museo de Bellas Artes de Álava). Para más información sobre ellos, RUIZ DE AEL, Mariano J., "Vida y obra del arquitecto Julián de Apraiz (1876-1952)" en *AR Revista Cuatrimestral de Historia de la Arquitectura*, Centro Vasco de Arquitectura / Euskal Herriko Arkitektura Ikerkundera, nº 1, Vitoria-Gasteiz, 1995, pp. 7-27; RIVAS QUINZAÑOS, Pilar; Teresa RAÑÉ SAGRISTÁ, *Instituto Geológico y Minero de España. Historia de un edificio*, Madrid, Instituto Geológico y Minero de España, 2006, pp. 116-141.

30 *Escuela de Modelado y Talla en piedra de Vitoria. Memoria (Años 1909 a 1913)*. Vitoria, Imprenta de Domingo Sar, 1913.

31 ARREGUI BARANDIARAN, Ana (2004), *op. cit.*; ARREGUI BARANDIARAN, Ana; Cristina ARMENTIA ALAÑA, *El monumento a la batalla de Vitoria: historia y avatares*, Vitoria-Gasteiz, Diputación Foral de Álava, 2013.

32 "Películas. Un monumento" en *La Libertad* 28-I-1913, p. 1.

33 BEJARANO VEIGA, Juan C., *Joan Piqué i Carbó. L'últim escultor de l'Eclecticisme*, Imprenta Badia, Barcelona, 2009, pp. 55-60; IBIDEM, "Joan Piqué i Carbó (1877-1928), un professional de l'escultura" en *Bulletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de San Jordi*, XXV, 2011, pp. 101-120, pp. 107-108.

26 DUA B 2 223-1, *op. cit.*

27 *Ibid.*

28 "La sesión del Ayuntamiento. El monumento al Centenario" en *La Voz de Guipúzcoa*, 16-I-1913, p. 2.

29 Julián de Apraiz y Javier de Luque son los arquitectos más importantes de la Vitoria del momento. Ade-

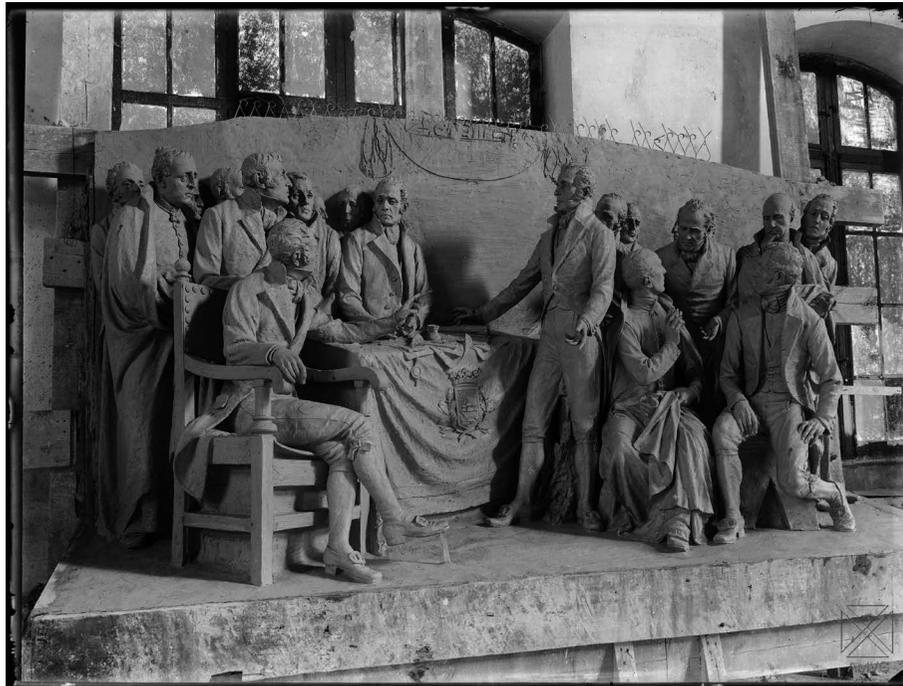


Fig. 3: Grupo escultórico de la Junta de Zubieta. Enrique Guinea, 1913. AMVG

de los participantes más destacados³⁴. En el mes de julio se recibió la visita de algunos de los artistas y el 10 de agosto se colocó la cuádriga que remataba el monumento lo que fue recogido por la prensa: "...con la colocación de la cuádriga en el remate de la columna ha quedado muy hermoso y esbelto el monumento conmemorativo de 1813 que se eleva en el parque de Alderdi Eder. Ayer se procedió a pintar la citada cuádriga que ha sido fundida en

34 Estos dos escultores, Piqué y Riu, colaboraron durante más tiempo con los arquitectos. Piqué se presentara junto con Luque en el concurso al monumento a Cervantes en 1915 y Riu realizará la decoración escultórica del edificio del Banco de España en Bilbao, obra de Apraiz, en 1923.

bronce en Barcelona y luego será dorada a toda perfección. La actividad que despliega es tal que el valioso contratista señor Grau espera que toda la parte escultórica superior quede terminada de modo tal para que el día 15 de agosto pueda quitarse la mita del andamiaje que rodea el monumento. La cuádriga se izó y se colocó gracias a la máquina electrónica elevadora en seis minutos. Dirigió dicha delicada operación uno de los arquitectos autores del monumento, don Julián de Apraiz³⁵.

El 26 de agosto llegó la estatua de la Reina fundida en bronce en Barcelona y se colocó el día 29 en uno de los ángulos (Fig. 4). Finalmente, el 1 de septiembre se procedió a su inauguración, aunque no del todo completo, ya que la escalinata prevista tuvo que ser sustituida por unas obras de jardinería. El acto fue muy importante, no solo en San Sebastián, sino en todo el País Vasco ya que acudieron los reyes, la reina María Cristina con sus correspondientes séquito, el ministro de Estado y distintas personalidades. El acto tuvo un importante reflejo en la prensa del momento³⁶.

Una vez descubierto, se pudo apreciar que el monumento respondía al esquema que se había formulado en la maqueta presentada al concurso. De las ruinas del antiguo San Sebastián, saqueado e incendiado, surge potente la nueva ciudad simbolizada por la columna de estilo renacentista. El basamento se articula de manera triangular; en una de las caras, tres grupos escultóricos reflejan las ruinas y el incendio de la ciudad: un episodio de batalla, la desolación y angustia de los vecinos ante estos sucesos y en el tercero, los que perdieron su vida en esta tragedia. La parte posterior muestra el relieve de la reunión de Zubieta, donde los vecinos que sobrevivieron a la catástrofe decidieron llevar a cabo la reedificación de la ciudad (Fig. 5). El monumento se remata con la figura alegórica de la Bella Easo, que lleva en su mano una corona, símbolo de la paz y del triunfo. El conjunto se completaba con la figura de la reina María Cristina, sobre un pedestal de base octogonal y con la siguiente inscripción: "A S.M. la Reina Doña María Cristina de Austria. El Ayuntamiento y los vecinos de San Sebastián"³⁷. Estaba flanqueada por dos figuras de leones. La columna central presenta cuatro medallones con una serie de fechas fundamentales: 31 de agosto de

35 "El Centenario de 1813" en *La Voz de Guipúzcoa*, 10-VIII-1913, p. 3.

36 "San Sebastián. Las fiestas del Centenario" en *Heraldo Alavés* 1-IX-1913, p. 1; "El monumento" en *La Voz de Guipúzcoa* 1-IX-1913, p. 1; "Inauguración del monumento" en *El Pueblo Vasco* 2-IX-1913, p. 1; "Un monumento" en *El Noticiero Bilbaíno*, 2-IX-1913, p. 1; BIONA, Gregorio de, "Estatuas del País Vasco. Estatua de doña María Cristina de Habsburgo" en *Euskalerrriaren Alde*, 1913, año, 13, nº 64-65, pp. 522-529.

37 "Las fiestas del Centenario" en *Euskal-Erria*, tomo LXIX, 15 de septiembre de 1913, pp. 206-223.



Fig. 4: Escultura de la reina María Cristina, realizada por Joan Piqué. Enrique Guinea, 1913. AMVG



Fig. 5: Vista lateral del monumento. Enrique Guinea, 1913. AMVG

1813 (la fecha que se conmemoraba), el 8 de septiembre de 1813 (fecha de la reunión de Zubieta), 10 de junio de 1828 (fecha en la que el rey Fernando VII puso la primera piedra en la Casa Consistorial) y 4 de mayo de 1863 (fecha del inicio del derribo de las murallas) (Fig. 6).

Lo cierto es que el monumento se realizó de manera muy rápida y ello hizo que no todas las partes estuvieran completamente terminadas. Un ejemplo, es el relieve de la reunión de Zubieta. Se colocó el realizado en yeso y en diciembre de 1913 se acuerda reproducirlo en mármol. Este era un grupo importante porque simbolizaba el resurgir de la ciudad y estaba coronado con un Ave Fénix, que manifestaba claramente esta intención. El 29 de abril de 1915 se devolvió la fianza al contratista de las obras Esteban Grau, tras haberse realizado una serie de reparaciones que la Junta había considerado necesarias³⁸.

4. LA POLEMICA Y LOS INTENTOS DE DEMOLICION

No obstante, el monumento no tuvo una gran aceptación popular en la ciudad. Una de las primeras y más duras reacciones fue la de Juan de la Encina, el más famoso crítico de arte del momento y profundo conocedor de la historia del arte y del movimiento artístico del País Vasco³⁹, que hablaba así de él en 1919:

“Ese espantoso hacinamiento de pedruscos que el discreto ciudadano llama monumento al incendio y reedificación de la ciudad había envenenado mis esperanzas de un futuro acierto estético. ¿Cómo es posible – me he preguntado muchas veces – que una ciudad tan discreta, tan urbana, tan acogedora en muchos puntos, de gustos depurados como está de San Sebastián, no ha rechazado con fuerte indignación ciudadana semejante esperpento?. Si, amigo Alcivar, la persistencia en mantener en el mejor lugar de la ciudad, la desdichada obra de cantería me hacía dudar no poco – y pido mil perdones por ello – del gusto estético de los donostiarras”⁴⁰. (Fig. 7).

38 DUA B-23 223-1, *op. cit.*

39 ALZURI MILANÉS, Miriam, *Juan de la Encina. Una trama para el arte vasco*, Bilbao, Muelle de Urbi-tarte Ediciones, 2013.

40 “El monumento a la Reina doña María Cristina se inaugura hoy” en *El Pueblo Vasco* 12-X-1919, p. 1. El artículo se escribía con motivo de la inauguración del monumento a la Reina María Cristina, comisionado por Rafael Picavea, director del periódico “El Pueblo Vasco” y encargado al escultor León Barrenechea.



Fig. 6: Vista trasera del monumento. Enrique Guinea, 1913. AMVG



Fig. 7: Los jardines de Alderdi Eder en San Sebastián con el monumento en el centro. Fototeca Kutxa, Donostia-San Sebastián

En 1921 se produjo un acto vandálico contra el monumento⁴¹ y para 1922 el asunto de la modificación (aunque en realidad la modificación equivalía a la desaparición) había llegado ya a los despachos municipales. De hecho, tal y como lo confirma la documentación municipal la idea partía del propio alcalde⁴². No obstante, antes de proceder a cualquier iniciativa deciden pedir opinión, realizar una consulta a las dos asociaciones de arquitectos que había en ese momento en San Sebastián, la Asociación de Arquitectos de Guipúzcoa y la Sociedad Guipuzcoana de Arquitectos. La primera estaba presidida por Juan Alday⁴³ y en

41 “Monumento destrozado” en *El Noticiero Bilbaino* 11-VII-1921, p. 2.

42 Modificación del monumento erigido en el Parque de Alderdi Eder para conmemorar el Centenario del 31 de agosto de 1813. DUA B-2 224-5. De hecho, la primera noticia viene dada por la Comisión de Obras, quien por indicación de Alcaldía estudia “llevar a cabo la desaparición del monumento que existe frente al Gran Casino.

su informe declara que el monumento no constituye un acierto, quizá por el problema de la ubicación y que “el deseo de depuración artística de elementos ornamentales de la población encaja perfectamente con las aspiraciones estéticas de la asociación”⁴⁴. Sin embargo, no emite un informe favorable al derribo, sino que lanza una puya al Ayuntamiento ya que considera que debía haberse formado una comisión formada por “arquitectos, escultores, pintores y literatos con la saludable misión de examinar y resolver todo proyecto de construcción antes de ejecutarlo” y que desde luego no van a legalizar con su dictamen a posteriori lo que consideran que ya estaba mal en origen⁴⁵. Es especialmente demoledora la última frase del informe: “Entendemos que de prosperar el procedimiento, habrían de derribarse en España numerosos monumentos y atentar resueltamente a intereses creados que la buena unida a una fatal improvisación sancionó y legalizó”⁴⁶.

La Sociedad Guipuzcoana de Arquitectos presidida por José Ángel Fernández de Casadevante⁴⁷ de una forma más breve opina que únicamente desde el punto arquitectónico y artístico “con la desaparición total del monumento no sufrirá menoscabo el buen aspecto de la ciudad”. No obstante, la Comisión de obras apoyada por el alcalde continúa con la intención de hacer desaparecer el monumento. El tono del informe no deja dudas al respecto: “...el tiempo, el examen más escrupuloso y contrastado, en una palabra, ha venido a calificar de verdadero crimen de belleza...haya sido dispuesto de forma que aparezca como un punto negro, como una mancha de tinta en aquella superficie que podría tener como orgullo de su belleza el mostrar el espíritu más delicado y sensible, la excelcitud de su inmaculada blancura”⁴⁸.

43 Juan Alday era arquitecto municipal de la capital guipuzcoana y había formado parte del jurado del Monumento a Centenario, posiblemente obligado por el cargo que ostentaba. <https://dbe.rah.es/biografias/46694/juan-rafael-alday-lasarte> [Consultado el 19/05/2022].

44 DUA B-2 224-5, *op. cit.*

45 Como afirma Carlos Reyero: “Un jurado académico – o en ocasiones político académico – decidía sobre los bocetos presentados, lo que proporcionaba una especie de ilusión de gusto democrático tomada como garantía de justicia, aunque no hace falta decir que la participación de los artistas y la deliberación se vio interferido por factores diversos” en REYERO, Carlos, *La escultura conmemorativa en España. La edad de oro del monumento público, 1820-1914*, Colección Cuadernos de Arte Catedra nº 35, Madrid, Ediciones Cátedra, 1999, pp. 307-308.

46 DUA B-2 224-5, *op. cit.*

47 Fernández de Casadevante fue arquitecto municipal de Irún y autor de una obra importante en Guipúzcoa y Álava. AZPIRI ALBISTEGUI, Ana, *Arquitectura y urbanismo en Hondarribia 1890-1965*, Hondarribia, Hondarribiko Udala, 2003.

48 DUA B-2 224-5, *op. cit.*

A finales de junio de 1922 surge un grupo de ciudadanos liderados por Joaquín Pavía y Tomás Birmingham que intentan impedir la demolición alegando que aunque el ayuntamiento aportó una cantidad importante del costo del monumento (125.000 pesetas), el resto del importe del monumento fue por suscripción popular⁴⁹.

El asunto se discutió en distintas sesiones municipales, pero lo cierto es que quedó en suspenso hasta diciembre de 1923. En este caso se afronta desde otro punto de vista. Se intenta realizar la reforma de distintos jardines de la ciudad y muy especialmente, el del parque de Alderdi Eder. De hecho, Basilio Menéndez, director de Paseos, Jardines y Arbolado lo expresa claramente: “...hallándose esta reforma íntimamente relacionada con el traslado del Monumento del Centenario y estudiada o proyectada precisamente a ese fin, soy de opinión que únicamente en el caso afirmativo de realizarse el indicado traslado cabe la reforma proyectada debiendo en caso negativo a juicio del que suscribe dejar los jardines tal cual se encuentran hoy por imposibilitar su modificación el actual emplazamiento del monumento”⁵⁰.

Finalmente, el 31 de enero de 1924⁵¹ se decide el despiece del monumento y el emplazamiento de los elementos que se consideren reaprovechables en lugares convenientes de acuerdo al informe y al plan formulado por el arquitecto municipal y por Eduardo Lagarde⁵². La decisión fue tomada por un grupo pequeño de concejales y refrendada por el alcalde Vega de Seane, pero provocó una importante polémica que la prensa de la ciudad siguió fielmente.

En estos artículos se recoge el problema añadido de que el monumento había sido costado en parte por suscripción popular y además distintos colectivos que habían colaborado en su construcción se manifiestan disgustados por no haberse tenido en cuenta su opinión.

Para defender la idea del despiece, el alcalde se apoya en las opiniones de un dictamen emitido por los escultores Mariano Benlliure, Miquel Blay y Mateo Inurria⁵³ “...que han expresado su opinión, han coincidido en calificar ese monumento de verdadero mamarracho y uno de ellos llegó a afirmar que él se consideraba incapacitado para juzgar obras de cantería”⁵⁴.

El derribo comenzó el día 6 de febrero (Fig. 8). Hubo de colocarse un andamiaje muy resistente y para el día 15 se había desmontado la estatua de la reina, tal y como cuenta el Heraldo Alavés: “La operación se efectuó a esa hora para evitar la aglomeración de curiosos. La estatua fue llevada a los salones del Ayuntamiento cubierta con un terciopelo”⁵⁵. Este era un problema ya que había que darle un lugar de relevancia y lo bastante importante. El ayuntamiento proponía que se trasladara a la Plaza de la Constitución y que se colocara en el centro de la misma, “sobre una escalinata, rodeada de macizos de plantas y flores”. Esta ubicación permitiría estudiar una decoración de los arcos a base de inscripciones que recordaran la memoria de los hombres célebres de la ciudad, dando así un carácter genuinamente histórico a esta plaza creada a raíz del incendio de San Sebastián⁵⁶.

En julio de 1925 un grupo de vecinos y propietarios del Antiguo solicitan que la estatua de la reina se coloque en los nuevos jardines de Ondarreta. En 1942, al estar muy deteriorada y utilizando el mismo bronce, el escultor José Díaz Bueno realizó la estatua actual⁵⁷, respetando el pedestal de mármol.

Para el relieve conmemorativo de las Juntas de Zubieta, consideran que el destino apropiado era la fachada de la iglesia de San Vicente “...en este lugar hay una plazoleta que servirá bien para la visualidad del relieve y destacará perfectamente sobre el fondo de la sillería arenisca en la que está construido el muro de la iglesia”⁵⁸. De allí pasó a los almacenes

49 Como afirma Luis Castells esto no era del todo cierto, ya que el presupuesto se disparó y las aportaciones de la Diputación Foral y del Gobierno Central fueron fundamentales a la hora de culminar el monumento. La suscripción popular se quedó en el 14,28% del total. Vid. CASTELLS ARTECHE, Luis, *op. cit.*, p. 396.

50 DUA B-2 224-5, *op. cit.*

51 “En el Ayuntamiento. La sesión de ayer. Se acuerda desmontar el Monumento del Centenario” en *La Constancia* 1-II-1924, p. 2. “La sesión municipal de ayer. Trece concejales iconoclastas deciden que sea desmontado el monumento del parque de Alderdi Eder y otros catorce votos resuelven que se hagan nuevos jardines en el susodicho parque” en *La Voz de Guipuzcoa* 1-II-1924, p. 7.

52 Eduardo Lagarde (1884-1959) fue un militar, arquitecto y dibujante, muy reconocido en la sociedad guipuzcoana del momento. <https://aunamendi.eusko-ikaskuntza.eus/es/lagarde-aramburu-eduardo/ar-84386/> [Consultado el 19/05/2022].

53 El ayuntamiento recurrió a tres de los más importantes escultores del momento, con una amplia trayectoria artística y lo que es más importante con una importante trayectoria en la estatuaria pública. Sólo Mariano Benlliure realizó a lo largo de su vida más de 50 monumentos conmemorativos.

54 Lo cierto es que en la documentación que hemos manejado en el Archivo Municipal de Donostia-San Sebastián no se encuentra ese informe que hubiera sido muy importante dado la trascendencia de los escultores que lo firman.

55 “San Sebastián. La estatua de la reina” en *Heraldo Alavés* 16-II-1924, p. 2.

56 DUA B-2 224-5, *op. cit.*

57 “Desagravio y homenaje de veneración a la Reina Madre, Alcaldesa honoraria de San Sebastián” en *Diario Vasco* 28-IV-1942, p. 8.

58 DUA B-2 224-5, *op. cit.*

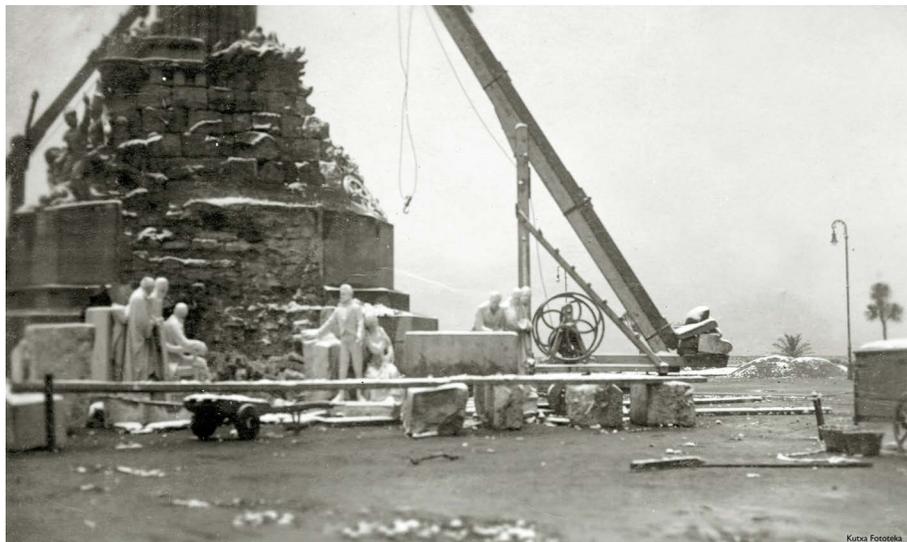


Fig. 8: Obras para el despiece del monumento en febrero de 1924. Pascual Marín. Fototeca Kutxa, Donostia-San Sebastián

municipales para ser luego reubicado en la explanada del Macho en las laderas del monte Urgull. En 1996, los restos del relieve de Zubieta se reutilizaron dentro del proyecto escultórico realizado por Aitor Mendizabal en la Plaza Irún de Donostia-San Sebastián⁵⁹. Se mencionan otros lugares para las cartelas y los leones, y se proponen que los llamados grupos intermedios se destinen al Cementerio de los Ingleses⁶⁰ en la falda del monte Urgull, como así se hizo en septiembre de 1924.

⁵⁹ <https://www.santelmomuseoa.eus/atlas/detalle.php?ni=EP-0050&lang=es> [Consultado el 29/05/2022].

⁶⁰ El Cementerio de los Ingleses alberga las tumbas de los oficiales muertos en acción durante la Primera Guerra Carlista y la insurrección de 1837. En 1924 se produjo una remodelación propiciada por Juan Arzadun Zabala, Gobernador Civil y Militar de Guipúzcoa, y se colocó allí uno de los grupos del Monumento al Centenario, el que representaba a los soldados de la Guerra de la Independencia arrastrando un cañón. LECLERQC SAIZ, J.M., *El Cementerio de los Ingleses, Donostia-San Sebastián*, <http://www.sansebastian1813.es/446802788> [Consultado el 19/05/2022].

En 2013, coincidiendo con el centenario de la inauguración del monumento, el artista José Ramón Ais presentó su proyecto “Tras el Centenario” donde se hacía un recorrido por la historia de este monumento, el devenir de las distintas piezas que lo habían formado⁶¹ y su situación actual en la capital guipuzcoana.

⁶¹ <http://joseramonais.com/tras-el-centenario> [Consultado el 29/05/2022].

BIBLIOGRAFÍA

AIS, J. R., *Tras el Centenario*, <http://joseramonais.com/tras-el-centenario> [Consultado el 29/05/2022].

ALONSO PEREIRA, J. R., “Agustín Querol y el monumento conmemorativo del novecientos”, *Boletín Académico* nº 7, 1987, pp. 41-50.

ÁLVAREZ CRUZ, J.M., “Los proyectos de Lorenzo Collaut Valera para el concurso de adjudicación del monumento a las Cortes, Constitución y Sitio de Cádiz” en *Laboratorio de Arte*, nº 24, 2002, pp. 577-600.

ALZURI MILANÉS, M., *Juan de la Encina. Una trama para el arte vasco*, Bilbao, Muelle de Uribitarte Editores, 2013.

“Arte y artistas. Juan Bautista Folia”, *Heraldo Alavés* (Vitoria), 6-5-1911, p. 1.

ARREGUI BARANDIARAN, A., “Un ejemplo de escultura conmemorativa en el País Vasco: el monumento a Pedro Viteri y Arana en Arrasate/Mondragón”, *Ondare* nº 23, 2004, pp. 373-384.

ARREGUI BARANDIARAN, A.; C. ARMENTIA ALAÑA, *El monumento a la Batalla de Vitoria: historia y avatares*, Vitoria-Gasteiz, Diputación Foral de Álava, 2013.

Atlas de esculturas de San Sebastián, <https://www.santelmomuseoa.eus/atlas/detalle.php?ni=EP-0050&lang=es> [Consultado el 29/05/2022].

AZPIRI ALBISTEGUI, A., *Arquitectura y urbanismo en Hondarribia 1890-1965*, Hondarribia, Hondarribiako Udala, 2003.

BEJARANO VEIGA, J.C., *Joan Piqué i Carbó. L'últim escultor de L'Ecclecticisme*, Barcelona, Imprenta Badia, 2009.

BEJARANO VEIGA, J.C., “Joan Piqué i Carbó (1877-1928), un profesional de l'escultura” en *Bulletí de la Real Academia Catalana de Belles Arts de San Jordi*, XXV, 2011, pp. 101-120.

BELLES, Salvador, *Juan Bautista Folia Prades. Escultor universal discípulo de Rodin*, <http://www3.uji.es/~belles/Salvador%20Belles/Seres%20Humanos%20de%20Castell%F3n/Juan%20Bta.%20Fol%EDA%20Prades.pdf> [Consultado el 17/04/2018].

BERRIZALE, “Arte y artistas vascos. 1913. El mes de septiembre”, *Euskalerrriaren Alde*, nº 66, 1913, pp. 611-613.

BIONA, G. de, “Estatuas del País Vasco. Estatua de doña María Cristina de Habsburgo”, *Euskalerrriaren Alde*, 1913, nº 64-65, pp. 522-529.

BLASCO, C.; J. SADA, *La Belle Époque y los locos años 20*, Donostia-San Sebastián, Cuadernos Donostiarras nº 4, 2020.

BLAY I FABREGAS, M., *El monumento público. Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el día 22 de mayo de 1910*, Madrid, Real Academia de San Fernando, 1910.

CASTELLS ARTECHE, L., “La Bella Easo: 1864-1936” en *Historia de Donostia-San Sebastián*, Donostia-San Sebastián, Editorial Nerea, 2004.

CASTELLS ARTECHE, L., “Celebremos lo local, celebremos lo nacional. La política estatuaria en el País Vasco (1860-1923)” en *Procesos de nacionalización en la España contemporánea*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2010, pp. 355-378.

“De ayer a hoy”, *La Libertad* (Vitoria), 13-3-1906, p. 1.

“Desagravio y homenaje de veneración a la Reina Madre, Alcaldesa honoraria de San Sebastián”, *Diario Vasco*, (San Sebastián), 28-4-1942, p. 8.

DÍAZ PATÓN, E., “Monumento y memoria. La relación de la “Comisión de Monumentos de Vizcaya” con los lugares de la memoria de Bilbao”, *Bidebarrieta*, nº 27, 2011, pp. 55-77.

“El Centenario de 1813”, *La Voz de Guipúzcoa* (San Sebastián), 10-8-1913, p. 3.

“El homenaje a S.M. la Reina María Cristina. Monumento y asilo” *El Pueblo Vasco* (San Sebastián), 6-9-1913, p. 1.

“El Monumento asilo a la Reina María Cristina. Maeztu y Anasagasti”, *El Pueblo Vasco* (San Sebastián), 11-9-1913, p. 1.

“El Monumento del Centenario”, *Novedades*, nº 186, 13-1-1913, p. 13.

“En el Ayuntamiento. La sesión de ayer. Se acuerda desmontar el monumento del Centenario”, *La Constancia* (San Sebastián), 1-2-1924, p. 2.

Escuela de Modelado y Talla en piedra de Vitoria. Memoria (Años 1909-1913), Vitoria, Imprenta de Domingo Sar, 1913.

GARCÍA GUATAS, M., “Las efemérides de 1808 en sus monumentos” en *Historia y política a través de la Escultura pública 1820-1920*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Diputación de Zaragoza, 2003.

GONZÁLEZ DE LANGARICA, A., *La Nueva Catedral de Vitoria*, Vitoria-Gasteiz, Diputación Foral de Álava, 1987.

“Inauguración del monumento”, *El Pueblo Vasco* (San Sebastián), 2-9-1913, p. 1.

“La sesión del Ayuntamiento. El monumento al Centenario”, *La Voz de Guipúzcoa* (San Sebastián), 16-1-1913, p. 2.

“La sesión municipal de ayer. Trece concejales iconoclastas deciden que sea desmontado el monumento del parque de Alderdi Eder y otros catorce votos resuelven que se hagan nuevos jardines en el susodicho parque”, *La Voz de Guipúzcoa* (San Sebastián) 1-2-1924, p. 7.

LAFFITE, A., *Guía del Centenario*, San Sebastián, Tipografía de Baroja, 1913.

“Las fiestas del Centenario”, *Euskal-Erria*, tomo LXIX, 15-9-1913, pp. 206-223.

LECLERCQ SAIZ, J.M., *El Cementerio de los Ingleses. Donostia-San Sebastián*, <http://www.sansebastian1813.es/446802788> [Consultado el 19/05/2022].

LÓPEZ ECHEVARRIETA, A., *Quintín de Torre, el último imaginero*, Bilbao, Muelle de Uribitarte Editores, 2006.

MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., *El monumento conmemorativo en España 1875-1975*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1996.

Memoria de obras de la Nueva Catedral de Vitoria, Madrid, Imprenta y Litografía de Julián Palacios, 1910.

“Monumento destrozado”, *El Noticiero Bilbaíno* (Bilbao), 11-7-1921, p. 2.

“Películas. Un monumento”, *La Libertad* (Vitoria), 28-1-1913, p. 1.

PRIETO PÉREZ, S., “El Panteón de Hombres ilustres en Madrid” en *Dendra Médica. Revista de Humanidades* nº 11 (1), 2011, pp. 26-42.

RIVAS QUINZAÑOS, P.; T. RAÑÉ SACRISTÁ, *Instituto Geológico y Minero de España. Historia de un edificio*, Madrid, Instituto Geológico y Minero de España, 2006.

REYERO HERMOSILLA, C., *La escultura conmemorativa en España. La edad de oro del monumento público, 1820-1914*, Colección Cuadernos de Arte Cátedra nº 35, Madrid, Ediciones Cátedra, 1999.

RUIZ DE AEL, M. J., “Vida y obra del arquitecto Julián de Apraiz (1876-1952)”, *AR Revista Cuatrimestral de Historia de la Arquitectura. Centro Vasco de Arquitectura / Euskal Herriko Arkitektura Ikerkundera* nº 1, 1995, pp. 7-27.

RUIZ DE LA SERNA, E., “Arte y artistas. Una visita al estudio de Folia”, *Heraldo Alavés* (Vitoria), 20-1-1912, p. 1.

“San Sebastián. Las fiestas del Centenario”, *Heraldo Alavés* (Vitoria), 1-9-1913, p. 1.

“San Sebastián. La escultura de la reina”, *Heraldo Alavés* (Vitoria), 16-2-1924, p. 2.

SUSPERREGUI, J. M., *Crónica monumental de Fuenterrabía. Siglo XX*, San Sebastián, Luma Editorial, 1996.

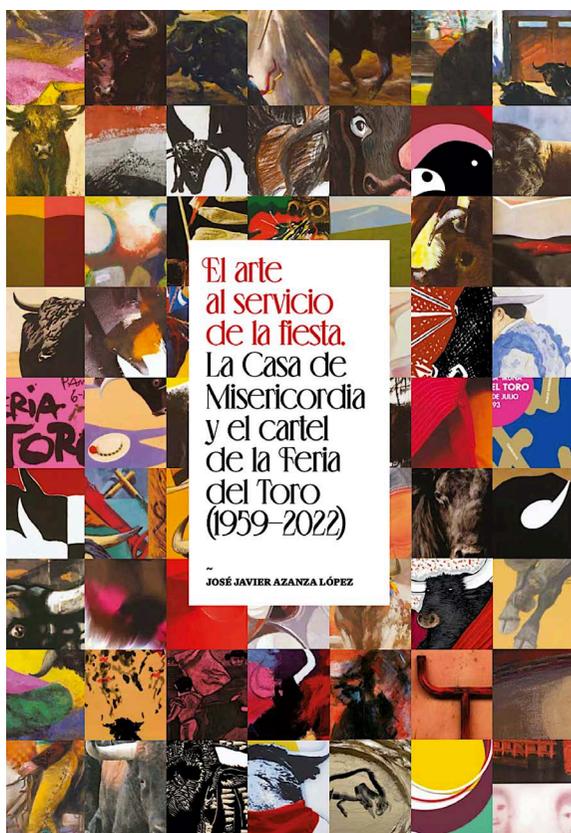
“Un monumento” *El Noticiero Bilbaíno* (Bilbao), 2-9-1913, p. 1.

RESEÑAS.

AZANZA LÓPEZ, José Javier:
El arte al servicio de la fiesta. La Casa de Misericordia y el cartel de la Feria del Toro
(1959-2022).

Pamplona, Casa de Misericordia, 2022, 193 pp.

ISBN: 978-84-09-41137-5



RESEÑA BIBLIOGRÁFICA

Durante los últimos años, las revisiones de los grandes centros de arte moderno y contemporáneo sobre sus propios discursos han situado al documento como punto esencial de sus narrativas. Documentos que en su mayoría no fueron pensados para trascender en el tiempo, entendidos como algo efímero o burocrático. Dentro de esta documentación, a la que hoy se mira desde esa intención de escribir las historias, múltiples y en minúscula, está el cartel. Es anuncio y fugacidad, es una llamada de atención a pie de calle, es una ventana a navegar por la cultura visual de un país, por tendencias artísticas, nombres y temáticas, convirtiéndose, el cartel, en un yacimiento antropológico de lo más nutrido.

José Javier Azanza López aborda en esta publicación el recorrido por el cartel de la Feria del Toro en el Centenario de la Monumental Pamplonesa (1922-2022). El catedrático ya se había acercado a este tema años atrás cuando, en 2006, realizó conjuntamente con Ignacio Jesús Urricelqui la publicación titulada *El Cartel de la Feria del Toro: arte, diseño y tauromaquia* a propósito del III centenario de la Casa de Misericordia. Institución a la que le une una estrecha relación que se consolida de la mano de Beatriz Itoiz, colaboradora científica de esta publicación y, conservadora, de las obras aquí recogidas y expuestas en el Palacio del Condestable (Pamplona, junio-agosto, 2022) con el objetivo de dar a conocer esta parte del patrimonio navarro.

Este libro-catálogo se divide en tres capítulos en los que se abarca un completo recorrido por la historia del cartel taurino, desde los nombres ligados a esta experiencia, a su capacidad para mapear el panorama artístico nacional e internacional de los últimos cien años. En la primera parte del libro se recogen los inicios del cartel de la Feria del Toro ligado a las fiestas de San Fermín. Unos festejos en los que el protagonismo recaerá en la figura del toro. ¿Quién se atreve a torearlo? El cartel anunciador se convierte en tradición y, en el pistoletazo de salida a la preparación de la Feria. La elección del cartel se basará desde sus inicios en una serie de normas: encargo directo, evitar la repetición de autor, deslocalizar, libertad de creación y, polémica, siempre desde el respeto y en el afán de apelar a la sociedad. La comisión que realiza el encargo lo entiende y actúa desde la profesionalidad del coleccionista que mima la búsqueda de su siguiente obra, con la rigurosidad que la conformación de una colección requiere.

En este afán de construir una colección que, desde lo taurino y el arte, hable de la sociedad navarra y sus festejos, se ha contado con 58 autores para las 63 ediciones del cartel de la Feria del Toro. De estos artistas, 28 son navarros, 20 nacionales y, 10 internacionales.

Además, en un mundo de referencias mayormente masculinas, se ha dado cabida a cinco autoras nacionales e internacionales que abren la producción de las tauromaquias más allá de estereotipos de género. Tal y como se recoge en la publicación y en la exposición a través de los textos y diversos materiales, no solo han sido importantes para la colección las obras llevadas a término, sino que la documentación reportada de los diversos contactos con artistas como Francis Bacon, Oteiza, Ibarrola, Chillida, o Ruiz Balerdi, contribuyen a enmarcar la entidad del cartel de la Feria del Toro. Esta documentación inédita muestra la labor de los comitentes en la búsqueda del mejor firmante del cartel, gracias a ello podemos acercarnos a bocetos inéditos como el de Ibarrola (1974), más reivindicativo que festivo, y a la correspondencia con artistas de la talla de Francis Bacon (1974) con el entonces director de la Casa de Misericordia Ignacio Cía a través de la galería Marlborough de Londres.

En un segundo capítulo de este libro, se recogen los nombres y procedencias de los artistas firmantes de los carteles, así como la documentación destilada de estos procesos de encargo y, diversos bocetos inéditos previos a la selección de la obra final. Además, abarcará la dimensión plástica del cartel a través del estudio de dos elementos: la imagen, el texto y, su diálogo. En este capítulo se exploran los elementos que conforman el texto de los carteles, su evolución atendiendo a su función anunciadora y de trasmisión del mensaje y, cómo se resuelve su relación con la imagen. Dentro de este binomio resaltarán el título de la Feria y la presencia del toro, protagonista de la imagen de 54 de los carteles. El toro en sus diferentes escenarios, en la ciudad o en el campo, en el recorrido o en la lidia, en quietud o en movimiento. El toro acompañado del torero, el toro y el capote, la plaza, el paseíllo, el público, el encierro, el toro que aparece en otros objetos, digno del más puro *ready-made* dadaísta. Explorará también en este estudio los elementos plásticos del cartel, los cromatismos ligados a las fiestas, la gran diversidad de lenguajes formales y las técnicas empleadas en su elaboración.

En un tercer capítulo quedan recogidos cada uno de los carteles desde 1959, hasta la actualidad, con la excepción del año 2021, vacío resaltado en la exposición por una cartela en blanco. Accediendo así, página tras página, a un completo recorrido por las tauromaquias contemporáneas ligadas al cartel taurino, ya que tras la lectura de esta publicación creo que resulta imposible desligar este binomio.

Si algo enmarca este libro catálogo y, su respectiva exposición, es el concepto de variedad, variedad de firmas, de estilos, de iconografías, variedad desde el punto de vista de la técnica y de la forma. Variedad que se traduce en riqueza. Sin duda, a través de este completo trabajo, José Javier Azanza López saca a relucir la valiosa colección de carteles taurinos de la Casa de Misericordia. Se expone de esta forma parte de la inmensa labor realizada por los responsables de esta institución para con el Patrimonio Navarro, al mismo tiempo

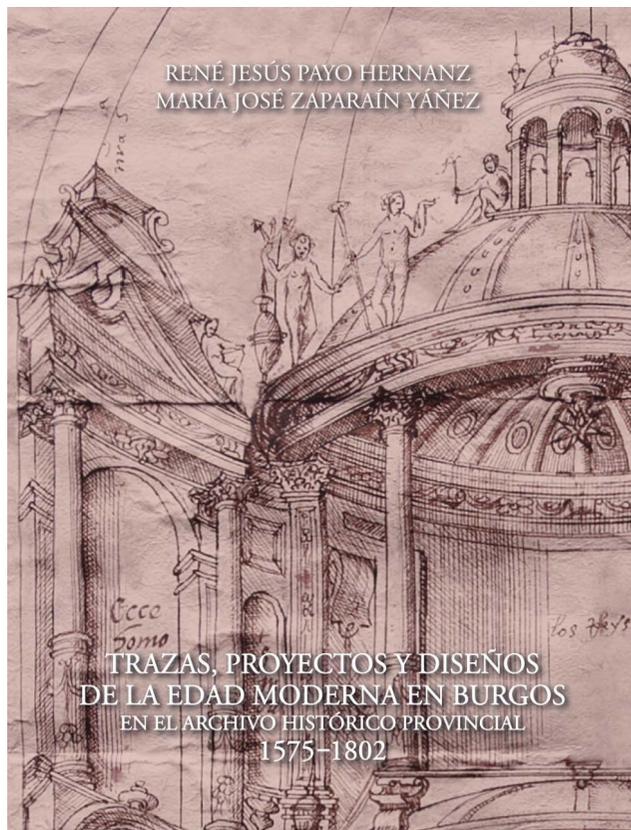
que discurrimos por las distintas corrientes artísticas de los últimos 100 años de la mano de nombres nacionales e internacionales como Botero, Úrculo o Moneo, sin olvidar las principales firmas navarras. Incuestionable labor de investigación apoyada por la Casa de Misericordia que invita a propios y foráneos a valorar el cartel de la Feria del Toro como un documento del pasado y del presente que apela a la memoria visual de los navarros, pero que no deja indiferente a nadie que se asome a este recorrido taurino. Mención aparte para el cuidadoso diseño y maquetación de Errea que junto con el trabajo de Gráficas Castuera acompaña a la investigación empacándola para su disfrute.

MAITE DÁVILA MATA
Universidad de Navarra

PAYO HERNANZ, René Jesús; ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José:
Trazas, proyectos y diseños de la Edad Moderna en Burgos en el Archivo Histórico Provincial 1575-1802.

Burgos, Junta de Castilla y León. Cátedra del Patrimonio Artístico “Alberto C. Ibáñez” de la Universidad de Burgos, 2022.

ISBN: 978-84-09-47053-2



RESEÑA BIBLIOGRÁFICA

El libro titulado *Trazas, proyectos y diseños de la Edad Moderna en Burgos en el Archivo Histórico Provincial 1575-1802* realizado por los profesores René Jesús Payo Hernanz y María José Zaparaín Yáñez es un atinado estudio en el que se pone de manifiesto la riqueza documental gráfica de dicho archivo. Todo este material, compuesto por trazas, proyectos y diseños se presenta en esta publicación, no como complemento a la investigación sino como objeto de estudio. Este corpus recopilado a lo largo de numerosos años nos muestra la gran abundancia, variedad y naturaleza de los documentos gráficos custodiados en el Archivo Histórico Provincial de Burgos. En concreto se recogen los relativos a la Edad Moderna y los inicios de la Contemporánea situados entre 1575 y 1802 en el marco territorial que comprende la provincia de Burgos.

El estudio se estructura en cinco grandes capítulos y un exhaustivo catálogo final. En el primero titulado *laberinto semántico* se profundiza en la terminología empleada para designar estos instrumentos gráficos, lo que ha permitido obtener interesantes conclusiones sobre la comprensión y valoración que sus contemporáneos dieron a estos documentos. Términos como muestras, trazas, dibujos y delineación fueron empleados en la documentación burgalesa, lo mismo que diseño, plan, proyecto e idea, así como otras voces, lo que atestigua la compleja casuística que disponían estas representaciones gráficas. El segundo capítulo se dedica a la autoría donde se reflexiona sobre sus responsables materiales y la redistribución del trabajo, costos y clientes. El tercer apartado se centra en los aspectos materiales, técnicos y formales, dando especial relevancia a los soportes en los que fueron dibujados, sus técnicas de ejecución y tipos de representación junto con sus unidades de medida, textos y claves. El cuarto se titula *Documentos de carácter polivalente* en el que se analizan las características de los gráficos considerando sus funciones y uso. Se pone de manifiesto la importancia de mostrar al cliente o promotor la disposición y la forma de la obra a acometer a través de una imagen previa, lo que fue fundamental y determinante para muchos aspectos contractuales y de actuación. El último capítulo, antes del catálogo, se centra en todo el proceso de aceptación y de ejecución, donde este instrumento visual se convertía en una guía imprescindible para llevar a buen término la obra.

Finalmente, en un exhaustivo catálogo se recoge de forma sistemática los instrumentos gráficos conservados en el Archivo Histórico Provincial de Burgos. Se ordenan cronológicamente y se analizan de forma individualizada con un modelo de ficha diseñada al efecto. Se reúnen 89 registros de entre 1575 a 1802 (8 propuestas del siglo XVI, 52 del

XVII, 28 del XVIII y uno del XIX). El origen de estos documentos estudiados se encuentra mayoritariamente en Protocolos Notariales junto con un reducido número sacado de las secciones Concejal, Justicia Municipal, Hacienda y Obras Públicas, entre otras. Este apartado ocupa buena parte del grueso del trabajo y se acompaña de una exhaustiva bibliografía y completos índices onomásticos y topográficos para facilitar la búsqueda de contenidos. Todo el trabajo dispone de una edición muy lujosa, con imágenes a todo color, lo que hace que el libro sea muy atractivo y sugerente.

Los autores, investigadores de reconocido prestigio, han realizado un trabajo de gran rigor científico con el que se da a conocer el rico patrimonio documental y de instrumentos gráficos que el Archivo Histórico Provincial de Burgos custodia. Con él se advierte la gran relevancia que han tenido y tienen estas representaciones con sus múltiples posibilidades de aplicación y uso. Un elocuente testimonio lleno de riqueza polisémica que pone de manifiesto la trascendencia que este lenguaje gráfico tuvo y sigue teniendo. Con ello se promueve el conocimiento de nuestra memoria escrita y cultural y se convierte en un referente para futuros estudios que sigan esta interesante línea de investigación. Un magnífico trabajo en el que se pone de manifiesto como cualquier soporte artístico se transforma en un medio de comunicación visual y de transmisión de cultura, lo que encaja a la perfección con una sociedad como la nuestra marcada por el poder de la imagen como fuente de conocimiento.

FERNANDO R. BARTOLOMÉ GARCÍA

Universidad del País Vasco (UPV/EHU)

BILBAO SALSIDUA, Mikel:

Entre el arte y el diseño gráfico. Las carátulas de discos en la producción discográfica de Euskal Herria desde mediados del siglo XX. Rentería, Eresbil - Archivo Vasco de la Música-, 2023

Publicación en abierto con formato de web temática:

<https://www.eresbil.eus/sites/karatulak/es/>



RESEÑA BIBLIOGRÁFICA

Todo/a investigador/a es consciente de la importancia de publicar un trabajo en abierto para favorecer la divulgación de la investigación. Tanto es así que las sucesivas leyes de ciencia españolas –la ley 14/2011 y la ley 17/2022 que modifica la anterior – han venido apuntalando estas modalidades de publicación para favorecer la difusión universal del conocimiento y de la investigación realizada con fondos públicos.

Igualmente, la indexación de las publicaciones es fundamental para que investigadores/as hallen los trabajos de su interés en las bases de datos principales de las diferentes áreas de conocimiento. Además de la llamada “ruta dorada” que identifica la publicación en una revista de acceso abierto (*Open access*), existe la “ruta verde” que consiste en depositar la investigación en un repositorio institucional o temático. Este es el caso que más se aproxima a la publicación que se presenta a continuación.

Eresbil - Archivo Vasco de la Música es una fundación que, tal y como se autodefine, “tiene por objeto la investigación, recopilación, conservación y difusión del Patrimonio Musical y, en especial, la producción de los Compositores Vascos”. La institución cuenta con instalaciones para consultar sus colecciones bibliográficas y de archivo, pero también con una exhaustiva página web de la que se enlazan espacios virtuales dedicados a músicos vascos y también webs temáticas dirigidas a sistematizar y divulgar la investigación sobre sus propios fondos. Precisamente, fue este formato de web temática el que Eresbil dio finalmente a la investigación sobre carátulas de discos en Euskal Herria realizada sobre los propios fondos de la fundación por el Historiador del Arte y del Diseño Mikel Bilbao Salsidua.

Mikel Bilbao se ha doctorado en 2023 con la tesis titulada “Voz y memoria en papel. Estudio y documentación de la colección de carteles del Museo de Bellas Artes de Bilbao (1886-1975)”. La investigación de años llevada a cabo para su tesis doctoral, su especialización docente en la Historia del Diseño – imparte la asignatura Historia del Diseño del Grado en Creación y Diseño de la Facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU desde los inicios de la titulación– y las publicaciones que ha venido realizando a lo largo de su carrera académica lo han consolidado como uno de los máximos especialistas en Historia del Diseño Gráfico, Editorial, Artístico y Publicitario en el País Vasco. Además, su perfil de músico –con formación superior en el Conservatorio Juan Crisóstomo Arriaga de Bilbao– y su aproximación a la musicología, le han permitido abarcar temas que mezclan el diseño con su aplicación a la industria y espectáculos musicales, como el caso de la publicación que nos ocupa.

La web temática a la que se refiere esta reseña lleva por título “Entre el arte y el diseño gráfico. Las carátulas de discos”. En el texto de presentación del espacio virtual se menciona cómo la investigación de Mikel Bilbao se inscribe en un proyecto en el que Eresbil participa para la preservación digital de más de 4000 carátulas de discos –en sus más diversas versiones: LP, single o compacto–, todas ellas pertenecientes a múltiples sellos discográficos desde el comienzo de la actividad comercial en Euskadi. Dichas carátulas pueden consultarse a través de *Euskariana*, Biblioteca Digital de Euskadi. Sin embargo, la web temática brinda la oportunidad de mostrar la selección realizada por Mikel Bilbao con el texto historiográfico que la interpreta, que lleva por título “Las carátulas de discos en la producción discográfica de Euskal Herria desde mediados del siglo XX”.

Resulta sumamente útil que el espacio virtual, en la cabecera de la web, permita un despliegue en horizontal del índice de la investigación con sus consiguientes capítulos y apartados y que, según se va haciendo click sobre esta estructura de la cabecera, se vayan desplegando los textos e imágenes en el cuerpo de la web.

Para un/una investigador/a del arte y de las imágenes, la cantidad y calidad de las mismas incluidas en un texto siempre es prioritario. Ésta es una de las grandes ventajas de esta publicación en formato de página web. El texto aparece maquetado a la derecha y a la izquierda aparecen, ordenadas verticalmente, las carátulas que se van mencionando identificadas con un pie. Haciendo click sobre las imágenes, éstas se agrandan para llenar prácticamente toda la pantalla del ordenador, lo cual permite apreciarlas al detalle. Los capítulos y epígrafes con sus imágenes agrupadas, concluyen con unas conclusiones, una bibliografía de profundización y una identificación exhaustiva del currículum del autor de la investigación.

Concentrar la mirada en exclusividad sobre este género del *packaging* discográfico ofrece grandes ventajas, ya que permite ver las múltiples maneras que éste tomó en el País Vasco desde mediados del siglo XX y tomar conciencia de cómo evolucionó de la mano de las diferentes corrientes artísticas y opciones del diseño. El texto principal se estructura en cuatro apartados que emanan del capítulo “Estudio” del índice horizontal de la cabecera: (1) “De soporte de almacenamiento a objeto visual”, (2) “Entre el arte y el diseño”, (3) “Con A de artista” y (4) “Entre la ilustración y el diseño gráfico”.

A lo largo de la investigación, Mikel Bilbao desgrana cómo el diseño de carátulas arrancó cuando la industria discográfica contaba ya con medio siglo de andadura, pero tuvo en poco tiempo una rápida implantación y convirtió al disco en un producto de diseño atractivo y deseable por el público. Igualmente, el investigador explica cómo el diseño de

las carátulas estuvo desde su despegue dominado por dos perfiles profesionales: el de el/la artista que hacía incursiones puntuales en la creación aplicada o el de el/la grafista que planteaba sus propuestas desde el campo exclusivo del diseño.

En el primer grupo, “con A de artistas”, Mikel Bilbao destaca las aportaciones de Nestor Basterretxea, Jorge Oteiza, Félix Baragaña, Rafael Ruiz Balerdi, José Luis Zumeta, Tomás Hernández Mendizabal, Daniel Txopitea, Martín Romero, Vicente Amezttoy, Carlos Zabala Madina “Arrastalu”, Sara Soto Gabiola, Antonio Valverde “Ayalde”, Rosa y Javier Valverde, Juan Luis Goenaga, Juan Luis Goikolea, Erramun Landa, Álvaro Machimbarrena, Ricargo Ugarte, Javier Sagarzazu, Fernando Illana, Ricardo Azkargorta, Xabin Egaña, Javier Mina, Alfredo Álvarez Plágaro, Santos Iñurrieta, Iñaki Cerrajería, Alfonso Gortázar, Iñaki Bilbao, Josu Rekalde, José Antonio Azpilicueta, Rafael García Tejero, Arantza Abaigar, Dora Salazar, Estibaliz Sádaba, Mauro Entrialgo, Itziar Barrio, Eskarne Ajubita, Juanjo Elguizábal, Txus Alday o Claus Groten.

En el segundo grupo, presenta la labor de los/las diseñadores/as que, con una óptica práctica y eficaz, respondieron con solvencia en los proyectos de diseño de carátulas que desarrollaron. Mikel Bilbao afirma que no fue hasta la década de 1960 cuando el diseño gráfico se afianzó internacionalmente y que fue a partir de ese momento cuando comenzó a tener su desarrollo en el País Vasco.

La nómina de autores que selecciona en este segundo bloque y de los/las cuales se muestra un ejemplo creativo, es extensa y llega hasta jóvenes diseñadores/as activos/as actualmente: Mikel Forcada, Félix Garrido, Patrice Rouleau, Josemari Alemán Amundarain, Antton Olariaga, Juan Carlos Eguillor, Jesús Lucas Erro, Jon Zabaleta, Jokin Mitxelena Erize, Bittor Allende, José Javier Lacalle “Laka”, José Félix Igartua, David Abajo Fernández, José Ordorika, Josepe Zuazo, Josetxo Ezpona, Rafa Serras Uría, José Luis Lanzagorta, Mikel y Asisko Urmeneta, Iñaki Redín Eslava “Popi”, Laura Esteve, Joaquín Resano Aristu, Ernesto Murillo “Simónides”, Jokin Larrea, Manolo Gil Gombau, Txabi Oñeka, Ángel Katarain, Iñaki Martiarena “Mattin”, Patxi Huarte “Zaldieroa”, Javi López Altuna, Javier Beristain, David Lapeña Herrero, Iñigo Ordozgoiti, Susana Rico, Iñaki Rosales, Joseba Ponce, Garbiñe Ubeda, Txarli Brown, Juanma Aramendi, Eneko Etxeandia, Iñaki Marquínez, Mel Mardanaz, Ritxi Ostáriz, Concetta Probanza, Ruben Suárez Sousa, Ángel López de Luzuriaga “Ardiluzú”, David Gotxikoa “Gotxi”, Joseba Beramandi “Exprai”, Paco Castro, Nestor Urdanpilleta, Maite Larburu, Ángel Rockaina (Ángel Hellan), Carlos Undergroove, Igor Uriarte, Joseba Larratxe “Josevixky”, Xabier Sagasta Lacalle, María Jesús Pérez, Esther Torres, Marta Ortiz, Lur Merino, Ibai Elortza, Biktór Andueza, Noé Galarza, Buffi Agüero, Olatz Goikouria, Lorea Uribe Etxebarria o Eider Corral.

Igualmente, destaca la labor de fotógrafos/as que han contribuido también al diseño de carátulas de disco con instantáneas o montajes fotográficos: Sigfrido Koch, José María Zabala, Xabi Otero, Agustín Albizu, José Ángel Areta Goñi "Juxe", Juantxo Egaña, Gorka Salmerón, Aitor Ortiz, Alambre Estudio, Metart, Belén Ibarrola, Ainhoa Lukas, Carmen Aguirrezábal, Olaf Ladousse, Ainara Lasa, Aitor Oñederra, Ezequiel Hurtado, Irune Izquierdo, Iker Fernández o Kiko Alcázar.

Son valiosos estos listados de artistas, diseñadores/as y fotógrafos/as seleccionados/as por Mikel Bilbao de entre las más de 4000 piezas iniciales, ya que, además de divulgar alguna de sus carátulas y permitir disfrutarlas al detalle ampliando las imágenes, documenta brevemente la formación, estilo y trayectoria de los/las autores/as y los/las integra en un discurso unitario desde la perspectiva de la Historia del Diseño en el País Vasco. Por tanto, el texto funciona como un breve diccionario de artistas, ilustradores/as y diseñadores/as que trabajaron en la creación aplicada en el País Vasco. Igualmente, es interesante cómo el investigador ayuda a rastrear la huella de los diferentes movimientos artísticos contemporáneos en las carátulas que selecciona.

En definitiva, la especialización historiográfica que Mikel Bilbao había mostrado en publicaciones anteriores en el diseño de escenografías y carteles, se ha visto expandida a otro género gracias a esta publicación. Su amplio conocimiento de la Historia del Diseño en el País Vasco le ha permitido focalizar la mirada aquí sobre un soporte de diseño en papel y cartón que, con el auge de las escuchas en streaming, como el autor mismo reconoce en las conclusiones, está viviendo horas muy bajas. Por tanto, es valiosa su puesta en valor.

Será interesante hacer seguimiento de las publicaciones de este autor tras la lectura de sus tesis. Su perspectiva de historiador del arte y del diseño y su exhaustividad en el análisis complementan en gran medida los trabajos que otros/otras investigadores/as como Begoña Medel, José Antonio Morlesín o Elena González Miranda han dedicado también al campo de la Historia del Diseño en el País Vasco.

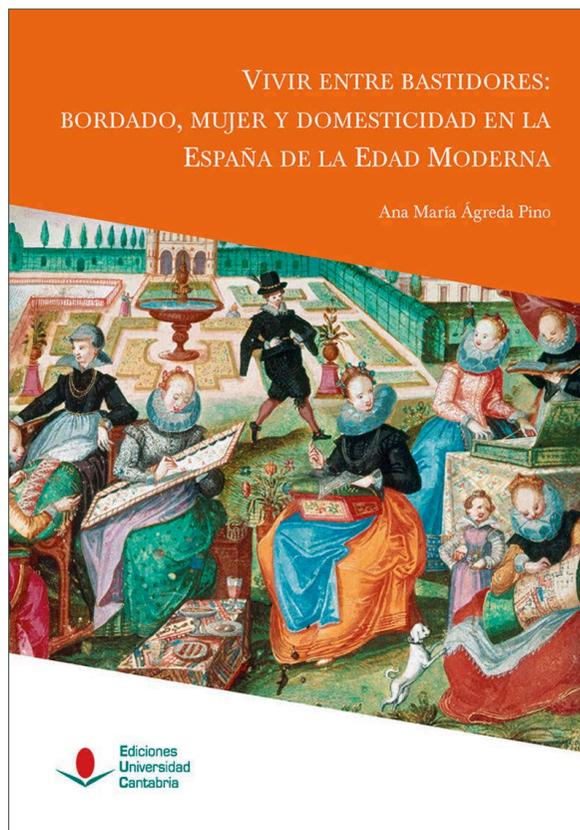
ANDERE LARRINAGA CUADRA

Universidad del País Vasco (UPV/EHU)

ÁGREDA PINO, Ana María:

Vivir entre bastidores: bordado, mujer y domesticidad en la España de la Edad Moderna.
Santander, Ediciones Universidad de Cantabria; Colección Heri 8, 2022. 402 pp.

ISBN: 978-84-17888-19024-08-4



RESEÑA BIBLIOGRÁFICA

“Cloth is a social tissue”. Tal alegato, que viene a condensar el hilo vertebrador de esta monografía editada por la Universidad de Cantabria, está firmado por la escritora norteamericana Charlotte Perkins Gilman en un libro, *The Dress of Women. A Critical Introduction to the Symbolism and Sociology of Clothing*, publicado en la última década del siglo XIX. Esta autora, pionera en la defensa de los derechos laborales de la mujer, es también precursora de estudios, como el que se aborda en este volumen, sobre la sociología de los tejidos y de la actividad textil femenina como un factor de evolución social que construye la identidad cultural de estas.

En su último libro, *Vivir entre bastidores: bordado, mujer y domesticidad en la España de la Edad Moderna*, la especialista en arte textil e indumentaria religiosa de la Universidad de Zaragoza Ana M.^a Ágreda coge el testigo de diferentes generaciones de teóricas feministas y, en su estela, traza un recorrido cultural por la recepción y presencia de la labor femenina del bordado doméstico. En esta actividad, ajena a la profesionalización productiva del gremio textil y cultivada por mujeres de posición social elevada en la modernidad peninsular, confluyen un sinfín de imaginarios simbólicos, minuciosamente desarrollados en el monográfico, que explican su indisociabilidad con la propia construcción y asimilación de lo femenino en Occidental hasta nuestros días.

La autora dedica la primera parte del volumen a rastrear los orígenes del “ángel del hogar” woolfiano desde la Antigüedad y pormenoriza los lugares comunes recurrentes en diferentes medios y audiencias para denostar la femineidad del bordado en el espacio doméstico. Desde la literatura clásica hasta la culminación dieciochesca que revela indisociable a la fémica ideal con las labores textiles, el uso de las labores de aguja está presente en la configuración que realizan las fuentes de la mujer laboriosa, doméstica, virtuosa y callada. Conforme a tales preceptos, Ágreda contribuye, demostrando un profundo conocimiento del contexto cultural que gesta estas prácticas, a la escritura de una historia social del arte textil femenino, con el bordado como metonimia de los trabajos de aguja y metáfora del refinamiento cortesano de las buenas esposas y vírgenes. El volumen se ocupa, así mismo, del estudio de la jerarquización social de las labores femeninas como trabajos presentes en la educación femenina que no son, por otra parte, ajenos a la creatividad o al relato, dado que en este último se gestan y por él está condicionado su estudio.

Estas son las constantes que permiten a la autora conjugar, en la segunda parte del volumen, las aristas que dibujan la labor textil femenina de la España moderna, en el tiempo y en el espacio, contribuyendo, así, a llenar un vacío en la literatura hispánica en lo que respecta al estudio del rico panorama del bordado en la España de la modernidad.

En los capítulos restantes se desarrolla el complejo y específico ámbito de estudio que protagonizan las obras llevadas a cabo por mujeres en el entorno doméstico y cortesano. Un ámbito en el que convergen varios de los supuestos al margen del discurso histórico establecido por el academicismo tradicional: no solo se ocupa del *opus feminile*, sino de uno que tiene lugar en el espacio de la vida privada, a través de unos útiles y de unos medios ajenos a la producción artística elogiada por el positivismo historiográfico. Es por ello por lo que los planteamientos expuestos en esta segunda parte apuestan por un enfoque más técnico, apoyado en una amplia labor de documentación, que resulta en un verdadero catálogo, imprescindible para todo investigador interesado en la producción textil moderna, en sus implicaciones sociales y culturales, o en cuestiones como la transmisión de modelos, técnicas, medios e instrumentos ajenos a la esfera masculina de los contextos públicos.

Resulta imprescindible llamar la atención sobre la copiosa literatura que fundamenta esta monografía. Cuenta con un aparato bibliográfico en el que se conjugan los principales investigadores de textil moderno e historia de las mujeres -con algunas excepciones de la literatura anglosajona- con una nómina de autores que engloba desde Boccaccio a Fernando de Rojas o a Virginia Woolf, y que son los encargados de enriquecer las ópticas desde las que se observa una práctica artística cuyas profundas implicaciones sociales quedan demostradas en este volumen.

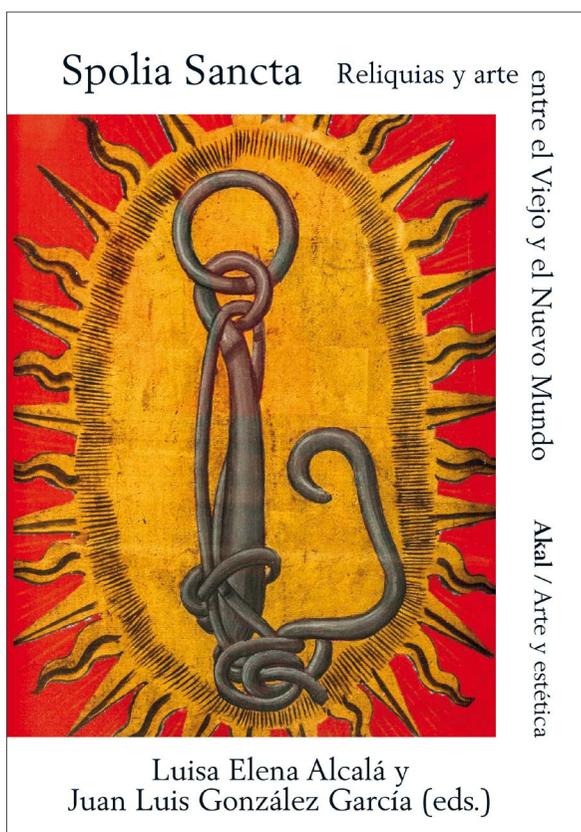
Vivir entre bastidores... se desliga de los caducos planteamientos tradicionales de división entre las Artes Mayores y Menores, en favor de una historia social del arte en la que Ágreda coloca la labor del bordado como configurador de la feminidad ideal desde la Edad Moderna hasta una poco halagüeña actualidad. Con una edición a color que enaltece las virtudes del texto, este contribuye a completar la Historia del Arte mutilada sobre la que escribiera Griselda Pollock, aquella en la que faltan lo que las mujeres cuentan, una memoria superviviente inherentemente fragmentaria. Como concluye la propia autora, el bordado fue un mecanismo de dominación, incluso de domesticación femenina, pero a la vez fue un medio de expresión, cuando no de subversión de los valores sociales imperantes: “estudiar el bordado es conocer la propia historia de las mujeres”.

LARA ARRIBAS RAMOS

Universidad de Salamanca

ALCALÁ, Luisa Elena; GONZÁLEZ GARCÍA, Juan Luis (eds.):
Spolia Sancta. Reliquias y arte entre el Viejo y el Nuevo Mundo. Madrid: Akal, 2023.
334 pp.

ISBN 978-84-460-5224-1



RESEÑA BIBLIOGRÁFICA

Las obras colectivas, cumplida cuenta de su función clásica, se constituyen a través de las aportaciones de diferentes autores, por lo que la parcelación de conocimientos establece unas “lindes” teóricas, editorialmente necesarias. Sin embargo, la obra objeto de análisis manifiesta que, estas férreas líneas son más artificiosas que realistas, visto que el conocimiento fluye entre las contribuciones personales que la componen. Se produce así, un encadenamiento entre premisas, una porosidad epistemológica que interrelaciona las temáticas, ya bien sea entre puntos de contacto o discordancias. Estos vínculos constituyen una significativa publicación que enriquece, sin lugar a duda, el conocimiento acerca de la circulación de reliquias y todo tipo de objetos y documentos relacionadas con ellas en la geografía católica europea y americana durante la Edad Moderna. Las contribuciones ocupan un amplio arco cronológico desde el siglo XVI hasta los albores del siglo XIX, y se estructuran en cuatro secciones de las que se dará cuenta a continuación. En la reseña de los ensayos subsiguientes se intentará esbozar una panorámica de este sugestivo trabajo interesado en el poder de la imagen-objeto sacra, su materialidad, el espacio en el que toma presencia, la transmisión de valores en relación con el sentimiento del pasado y, la construcción de las identidades e historia.

La primera sección «Imagen y reliquia» concita una serie de textos que abordan preguntas relacionadas con el culto a las reliquias, la relación de estas con las imágenes a través de distintas fuentes y contextos y, ciertos apuntes terminológicos.

Con respecto a las controversias suscitadas por la veneración de dichas piezas, en el capítulo inicial, Vicent Cassy estudia la obra de Martín de Roa. Un tratado a propósito de su justificación de uso. Su perspectiva entiende la supeditación de las imágenes y las reliquias al culto recibido, y facilita la coyuntura previa oportuna al capítulo de Del Río Barredo y Mills. Estas comprenden los «artefactos» sagrados como una parte integral y activa en la vida cotidiana de las monjas del convento de las Descalzas Reales de Madrid, por lo que revierten el interés historiográfico hacia enfoques de corte antropológico. La reorientación hacia este punto de vista, en gran parte, es fruto de la extensa argumentación académica que supuso el término de imagen-reliquia acuñado por Jéôme Baschet (1996). Al respecto, Díaz Cayeros realiza una elocuente revisión del concepto, argumentando el riesgo de posibles confusiones, y lo hace mediante las reliquias e imágenes de la catedral de Puebla. Fernández-Salvador se detiene en las estrategias que se pusieron en práctica para corro-

borar el poder sagrado de la imagen de la Virgen del Pilar en la iglesia de San Francisco de Quito. Su ensayo no solo reflexiona acerca de la ontología del retablo quiteño, sino que su proyección se eleva en línea con las propuestas ligadas a la materialidad y la presencia. Consigue recuperar estrategias de exhibición de los artefactos sagrados que propician un aura cargado de intensidad espiritual, presto y dispuesto para el devoto.

La segunda sección «Reliquias en la práctica artística» indaga en la trabazón entre el arte y artista, reliquia y relicario. Riello repiensa la invención y el desarrollo del moderno género del retrato a través del conocido cráneo de María Magdalena (Saint-Maximin) por Francisco de Holanda. Amador Marrero y Pérez de Castro son capaces de mostrar y demostrar dos ejemplos que no giran en el entorno de los grandes promotores. Proporcionan al lector de un canto a lo extraordinario que sirve como contrapunto del canon, ayudando a completar un mosaico artístico tan rico como complejo. El ensayo de Alonso Moral versa sobre la circulación de bustos relicarios desde Nápoles a otras partes de la Monarquía Hispánica. Una propuesta que demuestra cómo esta actividad comercial era una verdadera práctica cultural que precisaba de contactos del más alto nivel. Por último Yessica Porrás realiza un estudio relacionado con la práctica de la filigrana de papel en los relicarios del convento de las Carmelitas Descalzas de Villa de Leyva.

Los textos reunidos en la tercera sección «Identidades y espacios» se dedican a demostrar como la obtención, donación y tráfico de reliquias era un asunto acorde con el prestigio. Noelia García Pérez aborda el estudio de las posesiones sacras de Mencía de Mendoza en el oratorio del Palacio Real de Valencia. Conviene señalar que su ensayo ayuda a concebir este espacio en clave de género. Pérez de Tudela, en siguiente capítulo, revisita el relicario de El Escorial, pero lejos de voces pretendidamente catalogadoras. Juega con la participación sensorial en la exhibición y el ceremonial en torno a las reliquias. Santos Márquez constata el fenómeno de las donaciones del cabildo y los prelados a la Catedral de Sevilla y, Rodríguez Romero finalmente, delinea la circulación de los *lignum crucis* en los virreinos americanos.

«Éxitos, fracasos y resignificaciones» constituye la última sección dedicada a los límites y interrupciones producidas en los procesos de tráfico de piezas. Despunta el capítulo de González Estévez quien, tornando la direccionalidad historiográfica, analiza episodios martiriales en América y Asia. Manteniendo la misma lectura, pero centrándose en ejemplos concretos, Barbara da cuenta de cómo el concepto católico de reliquia se resignificó en el ámbito de pobladores amazónicos. El ensayo de Feliciano sirve como antítesis al relato preestablecido, reconociendo el fracaso del culto al relicario en San Juan de Puerto Rico. Sus palabras hacen que el lector repiense en la diversidad de las experiencias coloniales y la implantación devocional cristiana en ellas. Zalamea Fajardo insiste en este último fenóme-

no, pero a la inversa, demostrando como las personalidades iberoamericanas de comienzos del siglo XIX se apropiaron del poder de estos objetos a fin de establecer puntos de contacto con lo divino.

Lejos de las formulaciones pretendidamente categóricas, aquí se diluyen las conservadoras fronteras cronológicas, entendiendo la historia del arte de forma dinámica, transversal y global. Ejerce, así, el contrapeso perfecto a los estudios más tradicionales basados en la taxonomía estilística. Como bondad colateral este estudio permite conocer reliquias y relicarios distintos a los más recurrentes, y como necesidad absoluta, la aproximación rompe la perspectiva aislacionista del mundo iberoamericano en la Edad Moderna y presenta una panorámica tan diversa, que tras su lectura se experimenta una onda de choque que permite resquebrajar la concepción homogénea de la historia, plagada como saben, de perturbaciones.

JAVIER HERRERA-VICENTE

Universidad de Salamanca

MARTÍNEZ MONTERO, J.:

El viaje que cambió León: monumento a Guzmán el Bueno. De la dispersión patrimonial a la exaltación monumental (1863-1900). León, Editorial MIC, 2022.

978-84-122740-1-1



RESEÑA BIBLIOGRÁFICA

El monumento con el que la ciudad de León quiso conmemorar a Alonso Pérez de Guzmán, apodado “el Bueno” (1256-1309) a finales del siglo XIX sirve de buen pretexto para que el autor de este detallado estudio revise, estructure y actualice la historia patrimonial leonesa de una época de importantes cambios, no siempre valorada como se debería en la historiografía. El autor, profesor asociado de Historia del Arte de la Universidad de León y profesor de Historia del Arte en la Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, demuestra con creces su amplia visión del patrimonio con esta minuciosa descripción del contexto que rodeó al monumento objeto del estudio. La publicación es un exhaustivo trabajo de investigación con una enorme cantidad y variedad de documentación que, además, está profusamente ilustrado con una interesante variedad de imágenes, entre ellas, planos, documentos, fotografías históricas y dibujos, que, aunque algo reducidas, cumplen a la perfección con su cometido de visualizar los densos contenidos del texto.

El primer capítulo constituye una muy bien ajustada contextualización de la ciudad de León que a finales del siglo XIX comenzó, como otras tantas ciudades de España, a transformarse en una ciudad moderna. Bajo el título general de “La ciudad de León en el crepúsculo decimonónico”, a lo largo de nueve apartados específicos bien ordenados se estudian los grandes cambios acaecidos en la ciudad; desde una prioritaria higiene pública que contemplaba varios aspectos, al ferrocarril y el tendido eléctrico. Especialmente oportuno resulta el análisis que el autor hace de las intervenciones de restauración y conservación de los monumentos leoneses en esta época, cuyo eje fue el taller de restauración de la catedral. Los estudios individualizados de las principales intervenciones se completan con la nómina de los hombres que los llevaron a cabo como los arquitectos, maestros de obras y algunos promotores, además de añadir otro apartado a la apertura de nuevas tendencias artísticas de la mano de Antonio Gaudí y Fernando Arbós.

El segundo bloque consiste en un estudio pormenorizado de la gestión del patrimonio leonés en los años posteriores a la desamortización a manos de instituciones como la Biblioteca Provincial, el Museo Arqueológico Provincial y los archivos de la ciudad, así como el papel ejercido por los anticuarios y coleccionistas, que tanto protagonismo tuvieron en aquel contexto. Titulado “Paradigmas culturales al servicio de la enajenación y salvaguarda del patrimonio artístico leonés”, recoge el trabajo realizado por la Comisión Provincial de Monumentos en la salvaguarda de un vasto patrimonio que estaba en peligro, sin olvidar el

patrimonio documental y bibliográfico, aspecto este que merece ser destacado en este libro. De esta manera, el autor evidencia un minucioso trabajo a través de numerosos inventarios de bienes que cita profusamente.

Es en el tercer bloque cuando nos topamos con el tema que da título al libro y que cierra el argumentario, titulado “Preservación de la memoria a través de un monumento conmemorativo: glorietta y monumento a Guzmán el Bueno”. Siguiendo la línea del autor, los más de diez capítulos del bloque narran paso a paso todas las vicisitudes de la creación, diligencias y erección del monumento al ensalzado como héroe leonés. Haciendo gala de un gran corpus documental que cita, en ocasiones, en exceso, los lectores pueden conocer todas las circunstancias del proceso de construcción de la glorietta, acertadamente ilustrado.

En definitiva, se puede afirmar que el autor ha aportado un estudio riguroso y meticuloso, interesante y necesario. De la misma manera que la glorietta y el monumento a Guzmán el Bueno constituyeron un eje que vertebró la apertura de León hacia la ciudad moderna, también son el eje de este estudio que logra describir toda esa época trascendente de la historia leonesa, basándose, para ello, en el patrimonio histórico.

AINTZANE ERKIZIA MARTIKORENA

Universidad del País Vasco (UPV/EHU)

TESIS.

TESIS DOCTORAL

ESPACIOS ALTERNATIVOS PARA LAS ARTES VISUALES DURANTE LA DÉCADA DE LOS 90 EN EL PAÍS VASCO

MARÍA ARAMBURU GIL

nknaram@yahoo.es

<https://orcid.org/0000-0001-9039-3271>

Directores de la tesis:

Iñaki Díaz Balerdi / Universidad del País Vasco (UPV/EHU)**Carlos Trigueros Mori** / Universidad de SalamancaFecha de lectura: **16/12/2022**Link de la tesis en ADDI: <https://addi.ehu.es/handle/10810/59342>

En el País Vasco durante los años 90 se desarrollaron modelos de espacios culturales para las artes visuales que destacaron por sus fórmulas de gestión y capacidad de anticiparse en la difusión y mediación de las prácticas artísticas contemporáneas. Unos modelos que no solo producían actividades expositivas sino que también activaron redes transnacionales. En aquel momento lo alternativo se puso de moda a través de diferentes oleadas mediáticas que lo asociaban a descubrimientos inéditos y actitudes de modernidad. Mas allá del efecto que estas noticias respecto a acciones, programaciones expositivas y nombres de los artistas, la información que de esta etapa se ha transmitido ha sido parcial y sin analizar. Además, los años 90 en general fueron considerados desde la historia oficial del arte español una década insustancial. Si bien es cierto que los espacios independientes empezaron a tener un cierto eco mediático en la segunda mitad de los 90 era debido a una visión fresca y contrapuesta a las ofertas oficiales pensándose como una novedad del sector joven emergente. La tesis se focaliza en establecer sus precedentes históricos. A partir del análisis de los modelos históricos y el comparativo con la evolución de las otras estructuras institucionales y privadas, esta tesis se centra en cómo los proyectos de espacios alternativos fueron pioneros en la mediación educativa, modelos de gestión participativa o la introducción de prácticas artísticas (arte electrónico y arte de acción) en aquel momento mas experimentales para el sistema del arte imperante.

IN HONOREM.

IN HONOREM



Ana Olaizola Alkorta



Ana Olaizola de perfil junto a Jon Zubiaur.
En el árbol aparece una imagen de Xabier Laka

Ana Olaizola Alkorta (1957-2022). *In memoriam*

Artearen Historia eta Musika Saileko Leioako lantaldean heriotza inportanteak suertatu dira azkeneko urteetan: Xabier Sáenz de Gorbea (1951-2015), Francisco Javier San Martín (1954-2021) eta Inaxio Txoperena (1956-2021). 2022ko ekainaren 1ean Ana Olaizola (1957-2022) ere zendu zen, *Ars Bildumaren* 12. zenbakia atera baino egun batzuk lehenago. Heriotza hauei batu egiten zaie hainbat kideren jubilazioa: Jaione Velilla, Adelina Moya, Dulce Ocón, Paloma Rodríguez-Escudero eta Nieves Basurto. Gertakari guzti hauekin badirudi Leioako ataleko Artearen Historia eta Musika Sailaren aro bati itxiera ematen zaiola.

Ana Olaizola Alkorta (1957-2022). *In memoriam*

La sección de Leioa del Dpto. de Historia del Arte y Música ha venido sufriendo en los últimos años importantes pérdidas por defunción: Xabier Sáenz de Gorbea (1951-2015), Francisco Javier San Martín (1954-2021) e Inaxio Txoperena (1956-2021). El 1 de junio de 2022 falleció también Ana Olaizola (1957-2022), apenas unos días antes de que saliera el número 12 (2022) de la revista *Ars Bilduma*. Estos fallecimientos sumados a las jubilaciones de Jaione Velilla, Adelina Moya, Dulce Ocón, Paloma Rodríguez-Escudero o Nieves Basurto rubricaron el fin de una era para la rama del Dpto. de Historia del Arte y Música que imparte docencia en la Facultad de Bellas Artes.

Inaxio Txoperena eta Ana Olaizola, egungo Arte Ederren Fakultateko Ismael Manterola dekanorekin batera, bereziki garrantzitsuak izan ziren euskerako lerroa zentroan eta sailean garatzeko. Arte Ederren Fakultatean 1980. hamarkadaren bukaeran edo 1990.aren hasieran ikasketak hasitako ikasle ohi askok helarazi digute zein baliotsuak izan ziren haientzat beraien euskera bizi, aberats eta jasoko Artearen Historiako eskolak.

Ana Olaizola Artearen Historian lizentziatu zen Bartzelonako Unibertsitatean eta UPV/EHUko Artearen Historia eta Musika Sailera sartu zen arduraldi osoko irakasle asoziatua bezala 1988ko urtarrilaren 15ean. Bere irakaskuntza eta ikerketa meritueta oinarritutako barne promozio baten ondorioz, 2008ko abenduaren 18an arduraldi osoko irakasle kolaboratzailea izatera pasatu zen. Bere eskolak Arte Ederren Fakultatean garatu zituen beti.

Arte Ederretako Lizentziatura zirauen bitartean, irakasgai hauetaz arduratu zen: *Artearen Teoria eta Historia I: XX. mendeko artea*, *Artearen Teoria eta Historia III: Azken joerak* eta, azkenik, *Artea Euskal Herrian XX. mendean*, Gai Bakarreko Ikastaro Aldakorra. UPV/EHUan graduak arautu zirenean, *XX. mendeko Artearen Historiari Sarrera* irakasgaia eman zuen –egungo Arte Ederren Fakultateko hiru graduentzako amankomuna dena, *Artea*, *Sorkuntza* eta *Diseinua* eta *Kultura Ondareen Kortserbazioa* eta *Zaharberritzea*– eta baita *Artearen Azken Joerak* ere, Arteko Gradu 3. Kurtsoko irakasgaia.

Artearen Historia eta Musika Saileko Leioako beste hainbat irakaslerekin batera, Ana Olaizola aintzindaria izan zen bere klaseetan genero perspektiba Artearen Historiaren analisian txertatzen. Bere ikasleek Linda Nochlin, Whitney Chadwick edo Griselda Pollock-en idazkiak eta ideiak ezagutu zituzten –Artearen Historia eta genero perspektiba uztartu zituzten bide-erakusleak– eta Ana Olaizolak emakume artista garaikide garrantzitsuenen lanak gizonezkoen maila berdinean nabarmentzen eta aztertzen zituen.

Bere lan akademikoaren beste alderdi inportante bat da hainbat kudeaketa karguetan aritu zela: Arte Ederren Fakultateko Batzorde Nagusiko kidea izan zen 1994tik 1997ra eta baita zentzoko Euskera Komisiokoa ere 1987-1988 ikasturtean eta 1995-1996 urteen artean. Aldi berean, Adelina Moyaren zuzendaritzapean, Artearen Historia eta Musika Saileko Idazkari Akademikoa izan zen 1997-1999 artean. Euskera Komisioko partaide bezala, bereziki garrantzitsua izan zen euskal lerroa Arte Ederren Fakultatean defendatzeko egindakoa. Irakasle eta ikasleek hauxe defendatzeko antolatutako hainbat ekintzetan gogoz parte hartu zuen eta behin Bilboko Arte Ederren Museoa gau batean giltzaperatu ziren irakasle eta ikasleak beren salaketak oihartzuna izateko.

Inaxio Txoperena y Ana Olaizola, junto con el actual decano de la Facultad de Bellas Artes, Ismael Manterola, fueron determinantes para el desarrollo de la línea de euskera del Dpto. en la Facultad de Bellas Artes. Numerosos antiguos alumnxs del centro que empezaron a cursar sus estudios a finales de los 80 o a lo largo de los 90 del siglo XX, nos han transmitido el valor de las clases de Historia del Arte que recibieron de ellxs en un euskera vivaz, rico y culto al mismo tiempo.

Ana Olaizola se licenció en Historia del Arte en la Universidad de Barcelona y se incorporó al Dpto. como profesora asociada a tiempo completo el 15 de enero de 1988. Tras un proceso de promoción interna fundamentado en sus méritos docentes e investigadores, su estatus cambió al de profesora colaboradora permanente a tiempo completo el 18 de diciembre de 2008. Su docencia siempre se desarrolló en la Facultad de Bellas Artes a la que estaba adscrita.

Durante el periodo de vigencia de la Licenciatura en Bellas Artes, impartió las asignaturas *Artearen Teoria eta Historia I: XX. mendeko artea* (Teoría e Historia del Arte I: Arte del siglo XX) y *Artearen Teoria eta Historia III: Azken joerak* (Teoría e Historia del Arte: Últimas Tendencias), así como el Curso Monográfico Variable *Artea Euskal Herrian XX. mendean* (Arte del siglo XX en el País Vasco). Con la llegada de los grados a la UPV/EHU, impartió *XX. mendeko Artearen Historiari Sarrera* (Introducción a la Historia del Arte del siglo XX), común a los tres grados actuales de la Facultad de Bellas Artes –Arte, Creación y Diseño y Conservación y Restauración de Bienes Culturales– y *Artearen Azken Joerak* (Últimas Tendencias Artísticas), una asignatura de tercer curso del Grado en Arte.

Junto con otras profesoras de la sección, Ana Olaizola fue pionera en aplicar la perspectiva de género al análisis de la Historia del Arte en el Dpto. de Historia del Arte y Música. En sus clases el alumnado conocía y leía de primera mano a Linda Nochlin, Whitney Chadwick o Griselda Pollock –precursoras de la investigación en Historia del Arte con perspectiva de género– y Ana Olaizola ponía en valor las aportaciones de las artistas más destacadas en la creación artística contemporánea en igualdad de condiciones que las de los autores varones consagrados por la Historia del Arte convencional.

Otro aspecto importante de su trabajo académico que nos gustaría destacar es su disponibilidad para participar en los órganos de gestión de la Facultad y del propio Dpto.: fue miembro de la Junta de Centro entre 1994 y 1997 y también de la comisión de euskera durante el curso académico 1987-1988 y los años 1995-1996. Igualmente, ejerció como secretaria académica del Dpto. de Historia del Arte y Música bajo la dirección de Adelina

Bere ikerketa esparru nagusia XX. mendeko euskal artea izan zen, bereziki 1960 eta 1970. hamarkadetakoa. Honen inguruan hainbat argitalpen ditu: “60ko hamarkadako artea eta artista gipuzkoarrak: Euskal Eskolaren proiektua” testua, Francisco Javier San Martín komisario izandako *Artes y artistas vascos en los años 60* katalogorako (Koldo Mitxelena, 1995); CEHAko XI. edizioko kongresurako (*El Mediterráneo y el Arte Español*) idatzitako “El proyecto de la Escuela Vasca y el Grupo Gaur (1966-1969)” (Valencia, 1996); edo “Euskal Eskolaren proiektua eta Gaur Taldea” artikulua (*Euskonews and Media*, nº 77, 12/05/2000). Bere hainbat testuk jarraian aipatzen diren ikerketa proiektuen aterkia izan zuten: Adelina Moyak 1995tik 1997ra zuzendutako *Arte y artistas vascos entre la modernidad y la posmodernidad* eta 1998an Francisco Javier San Martín buru izandako *Actualización metodológica sobre aspectos del arte en el País Vasco durante el siglo XX*.

Aipagarriak badira ere Xabier Sáenz de Gorbea eta Paloma Rodríguez-Escuderoekin batera *El papel y la función del arte en el siglo XX* bi bolumenekin egindako koordinazio eta edizio literario lana (UPV/EHUko Argitalpen Zerbitzua, 1994) –publikazio hau 1991ean Bilbon garatutako eta izen berdineko nazioarteko symposium batean dauka bere abiapuntua– edo bere “Pequeños tesoros plásticos en el Laboratorio ‘Buztin-Txuri-Lur’” artikulua (*Ícónica: revista de artes visuales, didáctica e investigación*, nº 14, 1989).

Bere ikerketa lan aipagarrienen zerrendarekin bukatzeko, hainbat erakusketa katalogorentzat idatzitakoa azpimarratu nahiko genuke: *Zarauzko artistak 1866-1987* (Zarauz, 1987) erakusketarako ekarpena; *Pandoraren kutxa 1994* emakumezko artisten kolektibarako egindakoa (Basauriko Udal Kultur Etxea, 1993); *El puñalito y un puñao* izenekorako garatu zuena (Centro de Documentación y Estudios de la Mujer, 1996) –honek, Adelina Moyaren koordinaziopean, Rosa Andrieuk eta Concha Elorzak idatzitako testuak ere bateratzen ditu–; edo bera eta Adelina Moyaren testuetaz osatutako *María Paz Jiménez-i* Koldo Mitxelena Kulturunean eskainitako erakusketa-katalogoa (Gipuzkoako Foru Aldundia, 2000).

Ana Olaizola bere Arte Ederren Fakultateko irakaskuntzan buru-belarri sartuta zegoen: bere klaseak zorroztasun eta xehetasun handiz prestatzen zituen eta beti zeukan helburu ikasleengan arte garaikidearekiko jakinmina sortzea. Tamalez, osasun txarrak bere ikerlari eta irakasle ibilbidea oztopatu zuen. Horregatik, 2018an ezgaitasun iraunkor totala eman zioten.

Moya entre 1997 y 1999. En relación con su pertenencia a la Comisión de Euskera y su militancia en defensa de la línea de euskera en la Facultad de Bellas Artes, fue especialmente relevante su implicación para defender vehementemente la necesidad de una docencia amplia en euskera para el centro. Ana Olaizola participó activamente en las movilizaciones que se promovieron y que llevaron a profesorado y alumnado de la Facultad, incluso, a encerrarse una noche a dormir en el Museo de Bellas Artes de Bilbao para visibilizar su petición.

Su campo prioritario de investigación fue el arte del siglo XX en el País Vasco, especialmente el guipuzcoano de las décadas de 1960 y 1970. Así lo demuestran su texto “60ko hamarkadako artea eta artista gipuzkoarrak: Euskal Eskolaren proiektua”, escrito para la exposición comisariada por Francisco Javier San Martín *Artes y artistas vascos en los años 60* (Koldo Mitxelena, 1995), su aportación al XI Congreso del CEHA dedicado al Mediterráneo y el Arte Español titulada “El proyecto de la Escuela Vasca y el Grupo Gaur (1966-1969)” (Valencia, 1996) o su artículo “Euskal Eskolaren proiektua eta Gaur Taldea” (*Euskonews and Media*, nº 77, 12/05/2000). Muchos de estos proyectos tuvieron como marco los grupos de investigación *Arte y artistas vascos entre la modernidad y la posmodernidad* dirigido por Adelina Moya entre 1995 y 1997 y *Actualización metodológica sobre aspectos del arte en el País Vasco durante el siglo XX*, dirigido por Francisco Javier San Martín en 1998.

Igualmente interesante es su contribución como coordinadora y editora literaria junto con Xabier Sáenz de Gorbea y Paloma Rodríguez-Escudero a los dos volúmenes *El papel y la función del arte en el siglo XX*, derivados de la organización de un symposium internacional del mismo nombre celebrado en Bilbao en 1991 (Servicio Editorial de la UPV/EHU, 1994) o su artículo “Pequeños tesoros plásticos en el Laboratorio ‘Buztin-Txuri-Lur’” (*Ícónica: revista de artes visuales, didáctica e investigación*, nº 14, 1989).

Para finalizar con su labor investigadora, nos gustaría destacar también varios textos para catálogos de exposiciones: su aportación para *Zarauzko artistak 1866-1987* (Zarauz, 1987); la elaborada para la exposición colectiva de mujeres artistas *La caja de pandora 1994* (Casa Municipal de Cultura de Basauri, 1993); *El puñalito y un puñao* (Centro de Documentación y Estudios de la Mujer, 1996), un proyecto expositivo que, bajo la coordinación de Adelina Moya, reunía en el catálogo textos de Ana Olaizola, Rosa Andrieu y Concha Elorza; o su contribución para el catálogo de la exposición celebrada en Koldo Mitxelena Kulturunea *María Paz Jiménez* (Gipuzkoako Foru Aldundia, 2000) en el que Adelina Moya colaboraba con otro texto.

Artearen Historia eta Musika Sailean beti gogoratuko ditugu bere sentiberatasuna eta giza-kalitatea, Arte Ederren Fakultatean ikasle kopuru handietako irakaskuntzari jarritako interesa eta ardura, bere hausnarketa patxadatsurako gaitasuna eta bere ahots berezia, sendoa eta gozoa aldi berean. Goian bego.

Ana Olaizola se volcó en su docencia en la Facultad de Bellas Artes: preparaba las clases con rigor y minuciosidad, teniendo siempre en mente cómo crear en el alumnado el interés por la Historia del Arte Contemporáneo. Sin embargo, una mala salud lastró su carrera académica e investigadora de manera prolongada, lo que le llevó a la obtención de una incapacidad permanente total en 2018.

El Dpto. de Historia del Arte y Música siempre recordará su sensibilidad y calidad humana, su interés y dedicación a una docencia de gran desgaste en grupos numerosos en la Facultad de Bellas Artes y su capacidad de reflexión pausada y paciente que tomaba forma a través de una voz dulce y contundente al mismo tiempo. Goian bego.

NORMAS DE PUBLICACIÓN.

NORMAS DE PUBLICACIÓN

ARTÍCULOS

Envío de artículos, proceso de selección y plazos de entrega

- Los autores que deseen enviar un artículo a la revista *Ars Bilduma* deberán mandar a arsbilduma@ehu.eus un correo electrónico con el título del artículo, el resumen, las palabras clave y, si es la primera vez que colabora con nosotros, un breve *curriculum* de su trayectoria investigadora (unas 10 líneas) o bien su enlace a ORCID.
- La revista se pondrá en contacto con el autor y le confirmará si el contenido del artículo se ajusta a los criterios de la revista.
- El autor enviará un único pdf anónimo que incluya título, resumen y palabras clave en un idioma, texto del artículo, fotos y pies de foto. Este documento se enviará a la revisión por pares doble ciego.
- Una vez que el artículo haya sido evaluado, se entregará al autor una ficha de revisión en donde se indicará si el artículo ha sido aceptado o no, así como las sugerencias y/o correcciones obligatorias que debe realizar el autor en el plazo máximo indicado.
- Los manuscritos podrán ser sometidos a procesos de valoración de plagio a través del sistema *Similarity Check*.
- Tras realizar las correcciones, el autor tendrá que subir a la web:
 - Un archivo en Word o cualquier otro procesador de textos con el texto definitivo y la bibliografía final, sin imágenes. En la primera página se indicará en tres idiomas (uno de ellos, inglés) el título, resumen y palabras clave, institución, dirección institucional, correo institucional y el número ORCID. Se seguirán las normas que se especifican en el apartado “Formato, estructura y extensión”.
 - Un segundo archivo Word o similar con las fotos y los pies de foto.
 - Fotos e ilustraciones de las que se tenga permiso de publicación, en formato jpg o bmp.
- El plazo de entrega de artículos finaliza cada 30 de junio. Para cada número se elegirán diez artículos que hayan superado la evaluación por pares. En caso de que haya más artículos se aplicará el criterio de la fecha de recepción de los artículos y la calidad de los mismos, quedando el resto pendiente de publicación en el número del año siguiente.
- Cualquier duda, contactar a través del email: arsbilduma@ehu.eus

Formato, estructura y extensión

- Los artículos han de ser originales e inéditos, además de no estar pendientes de publicación.
- El consejo editorial no aceptará aquellos artículos que no cumplan los criterios de publicación aquí expresados.
- Los artículos podrán estar escritos en los idiomas cooficiales de la Comunidad Autónoma del País Vasco, tanto en euskara como en español, aunque se aceptarán artículos en otros idiomas.
- En la primera página del artículo definitivo aparecerá el título, resumen y palabras clave, autor, centro o institución, dirección postal del centro, email institucional e identificador ORCID. Estos datos serán publicados en la portada del artículo.
- El título, resumen y palabras clave tienen que presentarse en tres idiomas: lengua en la que esté escrito el artículo, inglés y una tercera a elección del autor.
- Por problemas de espacio en la maqueta, se recomienda que el título no exceda de 18 palabras, el resumen no más de 80 palabras y entre cuatro y ocho palabras clave.
- La extensión del artículo será de entre 8 a 20 páginas sin fotos, con un máximo de 50.000 caracteres sin espacios. Es una extensión orientativa. No obstante, si el autor ve necesario que se haga una excepción, puede justificar razonadamente el empleo de más caracteres.

- El tipo de letra (fuente) será Times New Roman, con los tamaños siguientes:
 - Cuerpo de texto: tamaño 12, interlineado sencillo.
 - Notas: tamaño 10, interlineado sencillo.
- Si fuera necesario utilizar epígrafes, se ordenarán con números arábigos, por ejemplo (1. Contexto histórico, 2. Contexto social). Si fueran necesarias más subdivisiones, se harán de la siguiente forma: (1. 1. Datos biográficos, 1. 2. Catálogo de obras). Los títulos y subtítulos no llevan punto.
- El uso de la negrita quedará reducido a los títulos y subtítulos.
- La cursiva se utilizará para títulos de obras literarias y artísticas y palabras en otros idiomas.
- Las citas breves irán entrecomilladas, integradas dentro del texto.
- Las notas irán a pie de página, con números arábigos.
- La bibliografía empleada en las notas se colocará también al final del texto del artículo, tras las conclusiones, en orden alfabético y separado cada libro por una línea en blanco.
- La bibliografía a citar en las notas a pie de página y bibliografía final seguirá los siguientes modelos:
 - Libro: APELLIDOS, N.: *Título*. Ciudad, Editorial, año.
 - Capítulo de libro: APELLIDOS, N.: “Título del capítulo”, en APELLIDOS, N.: *Título del libro*. Ciudad, Editorial, año, pp. 1-10.
 - Artículo de revista: APELLIDOS, N.: “Título del artículo”, *Título de la revista*, vol. X, n.º X, año, pp. 1-10.
 - Webs, libros o revistas en línea: APELLIDOS, N.: “Título del artículo”, *Título de la revista*, vol. X, n.º X, año, pp. 1-10. http://www.ehu.es/ojs/index.php/ars_bilduma (Consultado el 28/12/2013).
- Abreviaturas:
 - Cuando se trate de una publicación ya mencionada en una nota anterior se repetirá el apellido del autor e inicial seguido de la abreviatura “*op. cit.*”, en minúscula y cursiva. Ejemplo: APELLIDOS, N.: *op. cit.*

- Si se citan varias obras de un mismo autor a partir de la segunda vez que se cita cada una de ellas se repetirán las primeras palabras del título seguidas de puntos suspensivos y en el caso de títulos entrecomillados se cerrarán comillas. Ejemplo: APELLIDOS, N.: “Título...”, *op. cit.*, p. X. Cuando una nota contenga datos iguales a los citados en la nota inmediatamente anterior se usará “*ibid.*” entrecomillado, en cursiva y minúscula, y el número de página o en mayúscula si inicia párrafo.
 - Las abreviaturas correctas según la última normativa de la RAE (2010) para director, directora, editor o coordinador son las siguientes: (Dir.), (Dir.^a), (ed.), (coord.).

Material gráfico

- Las ilustraciones deberán estar en formato JPG o BMP.
- Máximo 10 fotografías por artículo.
- La resolución de las imágenes será de al menos 300x300 ppp. con un tamaño de impresión real de 15 cm a lo alto o ancho. Las que no lleguen a la calidad suficiente serán eliminadas.
- Se rechazarán las fotocomposiciones hechas por los autores.
- El pie de foto seguirá este esquema: Fig. 1. Obra, lugar o museo. Autor, fecha (Autor de la fotografía).
- Si las fotografías no son propiedad del autor se debe indicar su procedencia en el pie de foto tal y como le indiquen en la institución correspondiente. Será el autor el encargado de obtener la autorización para su publicación. Si las fotografías son del autor, no se indicará nada en el pie de foto.
- Las fotos procedentes de alguna institución o publicación deberán contar por escrito con el permiso pertinente. Este se ha de mandar por correo en papel cuando el artículo sea aceptado para que el artículo pueda ser maquetado.
- Dentro del texto del artículo, en el lugar en el que se desea que aparezca la foto, se incluirán llamadas a las fotografías de la siguiente manera: (Fig. 1)

RESEÑAS

Las reseñas se realizan por encargo, aunque es posible sugerir propuestas al equipo editorial. La extensión recomendable de la reseña será de 6.000 a 7.000 caracteres sin espacios. Al comienzo del texto figurarán los datos bibliográficos (autor, título, ciudad, editorial y año, de la forma indicada en el apartado de bibliografía e ISBN). Se firmará la reseña con el nombre y dos apellidos del autor (de la reseña) y la institución a la que pertenece. La reseña se enviará en cualquier procesador de textos (Word, OpenOffice, etc.). Por otra parte, se subirá una foto de la portada de libro en alta calidad, en formato JPG. Ambos documentos se colgarán en la web de la revista *Ars Bilduma*: http://www.ehu.es/ojs/index.php/ars_bilduma/login

Para ello, el autor de la reseña procede a entrar con su usuario y contraseña y, una vez dentro, se adjunta todo el material eligiendo en el desplegable la opción “Reseñas”. Ante cualquier duda, contacte a través del email arsbilduma@ehu.eus

TESIS

En este apartado figurarán las tesis leídas en el departamento en el año correspondiente. Deberán incluir los siguientes datos:

- Título de la tesis, autor, (institución, si procede), email institucional (o personal, si no se dispone de él), ORCID ID, fecha de lectura, link de la tesis en ADDI, nombre y dos apellidos del director de la tesis e institución.
- Resumen de la tesis (unas 500 palabras).

PUBLICATION RULES

ARTICLES

Delivery of articles, selection process and delivery periods

- Authors wishing to submit an article to *Ars Bilduma* should send an email to arsbilduma@ehu.eus with the title of the article, the summary, the key words and, if it is the first time collaborating with us, a brief curriculum of their research career (about 10 lines) or a link to their ORCID.
- The journal will contact the author and confirm if the content of the article meets the criteria of the journal.
- The next step is that the author must create a single anonymous pdf that includes: title, summary and keywords in one language, text of the article, photos and captions. This document will be sent to the double-blind peer review.
- Once the article has been evaluated, a review form will be sent to the author, indicating whether or not the article has been accepted, and will include the suggestions and / or mandatory corrections that the author must make within one month maximum.
- The manuscripts may be submitted to plagiarism assessment processes through the *Similarity Check* system.
- After making the corrections, the author will have to upload to the web:
 - A file in Word or any other word processor with the final text and the final bibliography, without images. On the first page, the title, summary and keywords, institution, institutional address, institutional mail and the ORCID number will be indicated in three languages (one of them as English). The rules that are specified in the "Format, structure and extension" section will be followed.
 - A second Word file or similar with the photos and captions.
 - Photos and illustrations with permission to publish, in jpg or bmp format.
- The deadline for the delivery of articles ends every 30th of June. For each issue, ten articles that have passed the peer evaluation will be chosen. In the case that there are more articles, the criteria for the date of receipt and quality of articles thereof will be applied, with the rest pending publication in the following year's issue.
- For any questions, contact via email: arsbilduma@ehu.eus

Format, structure and extension

- The articles must be original and unpublished, as well as not pending publication.
- The editorial board will not accept those articles that do not meet the publication criteria expressed herein.
- Articles may be written in the co-official languages of the Autonomous Community of the Basque Country, both in Basque and Spanish, although articles in other languages will be accepted.
- The first page of the final article will include the title, summary and keywords, author, centre or institution, the centre's postal address, institutional email and ORCID identifier. This data will be published on the cover of the article.
- The title, summary and keywords must be submitted in three languages: the language in which the article is written, English and a third of the author's choice.
- Due to problems of space in the model, it is recommended that the title does not exceed 18 words, the summary should not exceed 80 words and between four and eight keywords.
- The extension of the article will be between 8 to 20 pages without photos, with a maximum of 50,000 characters without spaces. It is an indicative extension. However, if the author considers it necessary to make an exception, the use of more characters can be reasonably justified.

- The font will be Times New Roman, in the following sizes:
 - Text body: size 12, single line spacing.
 - Notes: size 10, single line spacing.
- If it is necessary to use headings, they will be arranged with Arabic numerals, for example (1. Historical context, 2. Social context). If more subheadings are necessary, they will be done in the following way: (1. 1. Biographical data, 1. 2. Catalogue of works). Headings and subheadings do not have a full stop.
- The use of bold will be limited to titles and subtitles.
- Italics will be used for titles of literary and artistic works and words in other languages.
- Short quotations will be enclosed in quotation marks, integrated into the text.
- Notes will go at the bottom of the page, with Arabic numerals.
- The bibliography used in the notes will also be placed at the end of the text of the article, after the conclusions, ordered alphabetically and separated by a blank line.
- The bibliography to be cited in the footnotes and final bibliography will follow the following models:
 - Book: SURNAME, A.: *Title*. City, Publisher, Year.
 - Book chapter: SURNAME, A.: "Title of the chapter", in SURNAME, A.: *Title of the book*. City, Publisher, Year, pp. 1-10.
 - Journal article: SURNAME, A.: "Title of the article", *Title of the journal*, vol. X, No. X, Year, pp. 1-10.
 - Websites, books or online journals: SURNAME, A.: "Title of the article", *Title of the journal*, vol. X, No. X, year, pp. 1-10. http://www.ehu.es/ojs/index.php/ars_bilduma (Accessed on dd/mm/yyyy).
- Abbreviations:
 - For publications already mentioned in a previous note, the surname of the author and initial followed by the abbreviation "*op. cit.*", in lowercase and italics. Example: LAST NAME, N.: *op. cit.*

- If several works by the same author are cited, from the second time each is cited, the first words of the title will be repeated followed by ellipses and in the case of titles in quotation marks, quotation marks will be closed. Example: LAST NAME, N: "Title...", *op. cit.*, p. X. When a note contains the same information as that quoted in the immediately preceding note, "*ibid.*" will be used in quotation marks, in italics and lowercase, with the page number or capitalised if it starts a paragraph.
 - The correct abbreviations according to the latest regulations of the RAE (2010) for director, editor and coordinator are the following: (Dir.), (ed.), (coord.).

Graphics

- Images must be in JPG or BMP format.
- Maximum 10 photographs per article.
- The resolution of the images will be at least 300x300 dpi. with an actual print size of 15 cm height or width. Those that do not attain the necessary quality will be deleted.
- Photocompositions made by the authors will be rejected.
- The caption will follow this format: Fig. 1. Work, place or museum. Author, date (Author of the photograph)
- If the photographs are not the property of the author, they must indicate their origin in the caption as indicated from the corresponding institution. The author will be responsible for obtaining the authorisation for its publication. If photographs are taken by the author, nothing will be indicated in the caption.
- Photos from an institution or publication must have a written permission. This must be sent by paper when the article is accepted so that the article can be drafted.
- Within the text of the article, where you want the photo to appear, reference marks to the photographs will be included as follows: (Fig. 1)

REVIEWS

Reviews are carried out on request, although it is possible to suggest proposals to the editorial team. The recommended extension of the review will be 6.000 to 7.000 characters without spaces. At the beginning of the text, the bibliographic data (author, title, city, publisher and year, in the manner indicated in the bibliography and ISBN section) will appear. The review will be signed with the name and two surnames of the author (of the review) and the institution to which it belongs. The review will be sent in any word processor (Word, OpenOffice, etc). Additionally, a photo of the book cover will be uploaded in high quality, in JPG format. Both documents will be posted on the website of the *Ars Bilduma* magazine: http://www.ehu.es/ojs/index.php/ars_bilduma/login

For this the author of the review proceeds to sign in with their username and password and, once inside, all material is attached by choosing the "Reviews" option from the drop-down menu. If you have any doubt, please contact us via email arsbilduma@ehu.eus

THESIS

In this section you will find the theses read in the department in the corresponding year. They must include the following data:

- Title of the thesis, author, (institution, if applicable), institutional email (or personal, if not available), ORCID ID, date read, link to the thesis in ADDI, name and two surnames of the director of the thesis and institution.
- Summary of the thesis (about 500 words).

OBJETIVOS.

OBJETIVOS

DESCRIPTORES DE LA REVISTA

La revista *Ars Bilduma* nace en el seno del Departamento de Historia del Arte y Música de la Universidad del País Vasco con el objetivo de difundir artículos de investigación en el ámbito de la Historia del Arte y sus especialidades, tanto en su vertiente teórica como práctica, comprendiendo como líneas preferentes: historia del arte antiguo y medieval, moderno y contemporáneo, historia del arte en el País Vasco, conservación y restauración del patrimonio artístico, teoría del arte, museología, cine, música y danza.

Ars Bilduma, perteneciente a UPV/EHU Press, pretende ser una publicación científica de ámbito internacional cuyo objetivo fundamental es contribuir al avance y desarrollo del conocimiento de la Historia del Arte. Nuestro propósito es alcanzar un alto nivel de calidad científica para potenciar la comunicación entre las diferentes líneas de investigación de la Historia del Arte. Para ello contamos con un comité de redacción compuesto por investigadores de prestigio a nivel nacional e internacional. Además, la revista cuenta con un comité evaluador externo que garantizará la calidad en la selección de los artículos, velando por el seguimiento correcto de los criterios de publicación.

OBJETIVOS

- Publicar estudios inéditos relacionados con las líneas de investigación preferentes de esta revista.
- Servir de marco de divulgación de las investigaciones generadas en el marco de proyectos de investigación del Departamento de Historia del Arte de la Universidad del País Vasco y de otros centros investigadores estatales e internacionales de reconocido prestigio.
- Servir de punto de encuentro para los estudiosos de la Historia del Arte, permitiendo comparar los resultados de las investigaciones llevadas a cabo por los profesionales del área de las Humanidades.
- Potenciar la investigación y el estudio del patrimonio artístico del País Vasco.

IDIOMAS DE PUBLICACIÓN

Los artículos contenidos en la revista podrán aparecer en los idiomas cooficiales de la Comunidad Autónoma del País Vasco, tanto en euskera como en español, aunque se aceptarán artículos en otros idiomas de interés científico. Sin embargo, atendiendo a la normativa vigente, cada artículo deberá contar con una traducción del título, un breve resumen y las palabras clave en tres idiomas, uno de ellos inglés.

OTROS DATOS DE INTERÉS

Ars Bilduma hará su aparición de forma anual en formato digital, para que su impacto y difusión sea mayor, y será visible a través de la web de la UPV/EHU, en el apartado destinado a las revistas con el que cuenta el Servicio de Publicaciones de esta institución.

OBJECTIVES

JOURNAL DESCRIPTORS

The *Ars Bilduma* journal originated at the heart of the Humanities Faculty's History of Art and Music Department at the University of the Basque Country with the aim of disseminating research articles in the field of History of Art and its specialties, both in its theoretical and practical aspects, understanding historical artistic heritage, conservation and restoration, ancient and medieval art, modern art, contemporary art, museology, musicology, performing arts, film and audio-visual arts, theoretical and systematic knowledge of art, documentary sources and artistic techniques as priorities.

Ars Bilduma, belonging to UPV/EHU Press, aims to be an international scientific publication whose main objective is to contribute to the advancement and development of knowledge of History of Art. Our purpose is to achieve a high level of scientific quality to enhance communication between the different lines of research in History of Art. For this we have a drafting committee composed of prestigious researchers at national and international level. In addition, the journal has an external evaluation committee that will guarantee quality in the selection of the articles, ensuring correct follow-up of the publication criteria.

OBJECTIVES

- Publish unpublished studies related to the preferred research lines of this journal.
- Serve as a framework for disseminating research generated within the framework of research projects of the Art History Department at the University of the Basque Country and other state and international research centres of recognised prestige.
- Serve as a meeting point for students of History of Art, allowing them to compare the results of research carried out by professionals in the Humanities field.
- Promote research and study of the artistic heritage of the Basque Country.

PUBLICATION LANGUAGES

The articles contained in the journal may appear in the co-official languages of the Autonomous Community of the Basque Country, both in Basque and Spanish, although articles in other languages of scientific interest will be accepted. However, according to current regulations, each article must have a translation of the title, a brief summary and the keywords in three languages, one of them English.

OTHER INFORMATION OF INTEREST

Ars Bilduma will appear annually in digital format, so that its impact and dissemination is greater, and will be visible through the UPV/EHU website, in the section dedicated to the journals of this institutions Publishing Service.

2023



Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea



ARS BILDUMA

ARS BILDUMA
ISSN 1989-9262
UPV/EHU Press