

desarrollar el lenguaje oral. Se trata del debate, de la entrevista radiofónica pensada para radios escolares, de la exposición oral ante la clase y de la lectura en voz alta de un cuento.

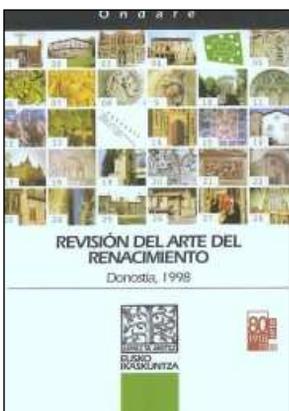
Dichas secuencias presentan los aspectos que deben trabajarse así como los dispositivos de aprendizaje (ejercicios, pautas de intervención precisas, materiales complementarios, etc.) válidos tanto para estudiantes de primaria como de secundaria.

Si bien la lengua objeto de enseñanza es el francés en tanto que lengua materna, las reflexiones y propuestas didácticas son igualmente útiles y recomendables para la enseñanza de cualquier lengua. La razón de esta utilidad estriba en la concepción de lenguaje y de la intervención didáctica que subyace a la obra y a las investigaciones de referencia. En efecto, se concibe el lenguaje como producto social y por tanto de configuración diversa y cambiante, precisamente porque está sujeta a las leyes de interacción social. Los textos que serían la concreción de esas configuraciones deben ser aprendidos específicamente partiendo de modelos de uso, bien descritos lingüísticamente. En lo didáctico, se percibe la atención a todos los principios fundamentales: a la diversidad del alumno y de las formas de lenguaje, a la necesidad de establecer formas de interacción profesor-alumno atractivas (es decir, activas y con sentido) pero sistemáticamente pensadas para avanzar en el aprendizaje (programación rigurosa de las formas de lenguaje perseguidas y de los compromisos de trabajo establecidos). Asimismo, se observa una concepción formativa (no por ello menos rigurosa) de los modos de evaluación propuestos, a pesar de las dificultades que entraña la evaluación del lenguaje oral.

Es excepcional el centrarse en la enseñanza del oral como objeto específico y autónomo con respecto al escrito. Y dentro del oral, en esta obra se ocupan del oral formal que es el más pertinente para ser aprendido en la escuela. El dominio de formas de comunicación pública, constituye en todas las lenguas de uso uno de los índices de capacitación cultural (y personal) más significativos aunque paradójicamente sea de los menos logrados en la escuela.

Es una obra pensada en los enseñantes, rico en recursos prácticos, bien organizados y con una coherencia teórica, tanto en lo lingüístico como en lo pedagógico, excepcional. Nos parece recomendable para todos los profesores de lenguas y esperamos que sea traducido sin demora tanto al euskera como al castellano.

Itziar Idiazabal Gorrotxategi



**ERRENAZIMENDUKO artearen berrikusketa =
Revisión del arte del Renacimiento = Révision de l'art
de la Renaissance**

Fernando Marías... [et al.]. – 1998an Donostian ospatutako jardunaldiak. – 516 orld. : ir. ; 24 cm. – Non: Ondare. Cuadernos de artes plásticas y monumentales / Eusko Ikaskuntza. – Donostia. – N. 17 (1998). – ISBN: 84-89516-59-6

El volumen recoge las Ponencias y Comunicaciones presentadas en el marco de las Segundas Jornadas Artísticas organizadas por la Sociedad de Estudios Vascos y celebra-

das en San Sebastián del 12 al 15 de marzo de 1998, que tuvieron como objeto actualizar los conocimientos sobre el arte renacentista en Euskal Herria y contaron con la intervención de destacados especialistas. Con esta publicación, la Sección de Artes Plásticas y Monumentales de Eusko Ikaskuntza rinde homenaje a la Madre María Asunción Arrázola (†) por sus decisivas aportaciones al Renacimiento guipuzcoano, entre las que destaca su ya clásica obra *El Renacimiento en Guipúzcoa*, editada en tres volúmenes en San Sebastián entre 1967 y 1969.

Abre el capítulo dedicado a las Ponencias Fernando Marías, a quien el análisis de las principales construcciones del País Vasco durante el siglo XVI, entre las que sobresalen el palacio Escoriaza de Vitoria, el Colegio del Sancti Spiritus de Oñate y el monasterio de San Telmo de San Sebastián, le lleva a concluir una voluntaria dependencia con respecto a la arquitectura castellana, tanto cortesana –Madrid y Valladolid– como burgalesa y salmantina. A su juicio, resulta posible que en el siglo XVI lo castellano no fuera percibido en el País Vasco como lo ajeno sino como lo propio, circunstancia que explicaría el que don Rodrigo Mercado tan sólo incluyera los cuarteles de Castilla y León en el escudo imperial que remata la portada del Colegio de Oñate. Junto a ello, subraya el hecho de que la estereotomía de la piedra como técnica moderna apenas tuviese arraigo en la cantería, constatando que las únicas series de bóvedas quinientistas del País Vasco que demuestran ciertos deseos de renovación dependen de modelos andaluces y sus artífices mantuvieron contactos con los centros meridionales.

Un planteamiento similar muestra José Ángel Barrio Loza, para quien muchas de las fórmulas divulgadas por los “canteros vizcainos” en la península provienen, en su origen, de Castilla. Barrio traza un panorama de la arquitectura renacentista en el País Vasco haciendo hincapié en sus matices diferenciadores, debido en muchos casos a la compleja geografía del territorio o a su compartimentación en cuatro diócesis diferentes (Burgos, Calahorra, Pamplona y Bayona). Sostiene además una evolución de la arquitectura a lo largo del quinientos, distinguiendo la fase plateresca, el manierismo internacional y el manierismo romanista.

En el terreno de la escultura, María Concepción García Gainza observa dos períodos en el desarrollo de la escultura navarra. El período renacentista se extiende en los dos primeros tercios de siglo y queda definido por la disparidad de lenguajes, la actividad de maestros extranjeros –franceses y flamencos principalmente– y el sometimiento a la doble influencia aragonesa y riojana. Los centros escultóricos más pujantes del momento se localizan en Sangüesa, Tudela, Puente la Reina y Pamplona, con una mención especial para fray Juan de Beauves, una de las personalidades fulgurantes de la escultura del Renacimiento en Navarra, formado en Aragón con el francés Gabriel Joly. Por su parte, el período contrarreformista, en el que se aprecia un cambio en el concepto y función de la imagen religiosa, supone el auge del foco escultórico navarro, que se convierte en centro impulsor del romanismo o miguelangelismo por tierras de La Rioja, Aragón, Burgos y País Vasco. El guipuzcoano Juan de Anchietta, formado quizás en el taller vallisoletano de Juan de Juni, contribuyó de manera decisiva a unificar la escultura de estas regiones en las que propagó un tipo de retablo inspirado tanto en su arquitectura como en escultura y decoración en el retablo de Astorga.

Pedro Luis Echeverría Goñi reconoce la discreta calidad de la pintura local en el período renacentista, dado que las mejores realizaciones corresponden a tablas y trípticos importados de los Países Bajos. En su análisis de los talleres locales recoge una triple ocupación: una escasa pero interesante pintura de caballete, el habitual dorado y estofado de talla, y la pinceladura mural, especialidad que constituye sin lugar a dudas la manifestación pictórica más genuina del siglo XVI en el País Vasco. Si bien no alcanzaron la proyección de los can-

teros y carpinteros “vizcainos” en Castilla, los pinceladores alaveses, formados con maestros flamencos, desarrollaron esta especialidad no sólo en la propia Hermandad sino en los territorios vecinos de Vizcaya, Guipúzcoa y Navarra. Por su parte, Juan Carrete Parrondo demuestra en su estudio que tanto en el País Vasco como en Navarra circularon durante el siglo XVI numerosas estampas sobre todo de carácter religioso, procedentes de los grandes centros de producción, París, Lyon y Ginebra, convirtiéndose Bilbao e Irún en las vías de penetración. No obstante, algunas de las imprentas establecidas en la zona se dedicaron igualmente al grabado y su estampación, destacando en este sentido la imprenta abierta en Estella por Adrián de Anvers.

La última de las ponencias corre a cargo de Rosa Martín Vaquero, quien realiza un amplio recorrido por las Artes Decorativas en el País Vasco y Navarra durante el Renacimiento. Muestra particular interés por el arte de la platería, que atravesó una época de gran brillantez en el siglo XVI, alcanzado su “Edad de Oro” en estos territorios. Talleres y plateros, artífices, promotores y donantes, y la evolución estilística de las obras, son objeto de estudio por parte de la autora que se detiene en el análisis de cruces y cálices, tipologías que cuentan en este período con piezas de indudable calidad. Considera finalmente otras artes menores dignas de mención, como la rejería, que cuenta con excelentes ejemplos en la provincia alavesa, y el bordado, constatando la actividad de destacados bordadores alaveses, guipuzcoanos y navarros.

El capítulo de las comunicaciones cuenta con un primer apartado dedicado a la Teoría de los Estilos. En el mismo, Ignacio Cendoya, tras analizar las manifestaciones artísticas más representativas del siglo XVI el Guipúzcoa, niega la existencia de un verdadero renacimiento al mantenerse dentro de unos presupuestos muy tradicionalistas. Cierta contradicción muestra con el anterior Monserrat Fornells al abordar la figura del oñatiarra don Rodrigo Mercado, Consejero Real y Obispo de Mallorca y Ávila, a quien considera un verdadero humanista y hombre del renacimiento; a juicio de la autora, el mecenazgo de Mercado resultó determinante para la temprana introducción del Renacimiento y de la cultura humanística en tierras guipuzcoanas, a través de la construcción de su capilla funeraria en la iglesia de San Miguel de Oñate, y sobre todo de la fundación en su villa natal de la primera Universidad del territorio vasco.

Por su parte, Juan Manuel González y Alberto Santana abordan, a lo largo de dos comunicaciones, el estudio de los primeros palacios del País Vasco levantados en el primer tercio del siglo XVI. Partiendo de una visión global, realizan una clasificación tipológica de los ejemplares conservados, corrigiendo determinadas atribuciones clásicas y proponiendo nuevas cronologías. Plantean a continuación la convivencia durante este período de tradición e innovación, pues si bien algunos grandes linajes siguieron apegados al tradicional modelo de casa torre gótica construyendo edificios en los que predomina su aspecto compacto y vertical, otros no dudaron en levantar palacios más acordes con los nuevos tiempos que incorporan patios interiores y galerías exteriores de origen mediterráneo.

Inicia las comunicaciones dedicadas a arquitectura María Teresa Álvarez Clavijo, quien realiza una aportación documental a la historia del arte navarro del siglo XVI dando a conocer diversas fuentes manuscritas conservadas en el Archivo Histórico Provincial de La Rioja. Ramón Ayerza propone una reflexión sobre la génesis de los espacios que configuran el convento dominico de San Telmo de San Sebastián, efectuando un completo estudio de proporciones y con una especial mención para su claustro, que aunque mutilado en su panda meridional, constituye la mejor pieza del convento. Por su parte, Marie Claude Berger pone de manifiesto las dificultades por las que atraviesan las provincias vascas del Norte de Pirineo en el siglo XVI, con frecuentes guerras y destrucciones que impiden el desarrollo del humanismo artístico y literario en el territorio. La mayor parte de las actuaciones se concretan

en la reforma o ampliación de las casas solariegas ya existentes, si bien un amplio programa renacentista fue concebido para el castillo de Bidache, edificio en la actualidad en ruinas.

Ana Castro recoge una cincuentena de nombres de canteros vascos que desarrollaron parte de su actividad constructiva en la Salamanca del primer tercio del siglo XVI, entre los cuales aparecen algunas figuras importantes en el panorama nacional, como Juan de Álava –quien se disputaba la ejecución de las principales fábricas emprendidas en la ciudad del Tormes con el trasmerano Juan Gil de Hontañón–, Pedro de Ibarra, hijo de Juan de Álava, cuya producción se extiende también por tierras extremeñas, Pedro de Larrea, Juan de Orozco y Machín de Sarasola. César Fernández da a conocer algunos datos procedentes de fuentes diversas sobre dos casas renacentistas situadas en la Calle Mayor de San Sebastián y desaparecidas en el incendio de 1813, la Casa-Palacio Otazu o Chorizona, y la Casa-Palacio Oyadener o Peru; plantea el autor la hipótesis de que ambas casas fuesen la misma, puesto que del estudio de las fuentes se desprende su mismo carácter palacial, su emplazamiento en la misma manzana y una abigarrada decoración clasicista en su fachada de sillería. El propio César Fernández, en colaboración con Ana Echevarría, da a conocer nuevos datos sobre las carnicerías de la ciudad en la Edad Media, la construcción a mediados del siglo XVI de un nuevo edificio destinado a la venta del carne y pescado y situado casi en el centro de la población, y los nuevos usos que adquiere el solar tras el incendio de 1813, una vez trasladadas la pescadería y carnicería a la zona de Zurriola por razones higiénicas. Atribuyen además al edificio renacentista las piezas arquitectónicas recuperadas en la intervención arqueológica realizada en 1992-93.

Ana Isabel Leis recoge en su comunicación diversas noticias sobre las casas consistoriales construidas en Vizcaya durante el período renacentista, con especial incidencia en los testimonios que todavía se conservan, caso de la Torre del Concejo de Orduña, la Casa Consistorial de Marquina, construida entre 1521 y 1542, y la Casa Consistorial de Durango, levantada entre 1570 y 1609 conforme a la traza de maese Martín de Iburguen, conector del nuevo lenguaje escurialense como queda de manifiesto en el pórtico clasicista del edificio. Finalmente, Antón López de Aberasturi realiza el estudio de la iglesia de San Martín de Tours de Urretxu (Guipúzcoa) con motivo de la restauración del templo iniciada en 1983. Edificada en la segunda mitad del siglo XIV, correspondía en su configuración originaria a la tipología de iglesia medieval vasca de tres naves, una central de doble altura y dos laterales con tribuna intermedia. La parte baja se construyó con sillería de piedra arenisca, en tanto que el sistema de cubiertas correspondía a un sólido armazón de carpintería con grandes piezas de roble, mostrando así un aspecto idéntico al que presenta la ermita de Nuestra Señora de la Antigua en Zumárraga. Sin embargo, en el siglo XVI el templo-ermita de Urretxu fue transformado en iglesia salón, lo que supuso la eliminación y el enmascaramiento de la primitiva estructura de cubierta al incorporar las nuevas bóvedas, todas ellas construidas íntegramente en madera con un enlucido de cal.

En el terreno escultórico, Ángel Blázquez y José Antonio Romo repasan la obra y el estilo de Andrés de Araoz, maestro activo en la segunda mitad del siglo XVI y figura clave en la transición del plateresco al romanismo, al asimilar las influencias de Alonso Berruguete y propagarlas por aquellos lugares en los que dejó muestra de su arte. Recogen sus principales testimonios en Guipúzcoa, Navarra y Álava, destacando por su calidad los retablos de San Andrés de Eibar y de la Asunción de Lapoblación. Ignacio Cendoya efectúa una aproximación a la tipología del retablo del siglo XVI en Guipúzcoa, distinguiendo cinco variantes: el tríptico, el arco de triunfo, el retablo casillero –tipología más difundida–, el retablo de entrecalles y otros tipos de difícil clasificación. El estudio tipológico queda subordinado a una periodización en tres etapas, la primera definida por la transición de las formas góticas a los

primeros rasgos de signo clasicista, la segunda marcada por el dominio del expresivismo, y la tercera que contempla la generalización del romanismo con artistas como Juan de Anchieta y Ambrosio de Bengoechea.

Dolores de Monte documenta la historia constructiva del retablo mayor de Santa María de Uribarri en Durango, ejecutado entre 1578 y 1590 por Martín Ruiz de Zubiate, discípulo de Juan de Anchieta y principal representante en Vizcaya del romanismo miguelangelesco del último tercio del siglo XVI. A continuación realiza la descripción del retablo compuesto por zócalo de mármol jaspeado, sotabanco, banco, tres cuerpos y ático. La figura de Martín Ruiz de Zubiate es también objeto de estudio por parte de Julen Zorrozueta, a quien el retablo mayor de Santo Tomás de Olabarrieta en Ceberio, uno de los mejores exponentes de la retabística de la época y el último de grandes dimensiones ejecutado por este maestro, le permite realizar una aproximación al período romanista en Vizcaya.

Jesús Manuel Pérez Centeno centra su comunicación en el análisis de la Piedad de la parroquia de San Pedro de Lasarte (Guipúzcoa), grupo escultórico datable a comienzos del siglo XVI en la que conviven elementos que la hacen avanzar hacia el primer renacimiento con otros todavía de tradición tardogótica. Por último, Ana Isabel Ugalde estudia en profundidad el coro de la parroquia de Santa María de Salvatierra (Álava), una obra arquitectónico-escultórica erigida en los años 30 del siglo XVI a modo de gran arco triunfal para conmemorar la reincorporación de la villa a la Corona de Castilla tras la derrota del conde don Pedro López de Ayala frente a las tropas imperiales. Su programa iconográfico, concentrado en dos de sus tres frentes y en las treinta y seis claves de la bóveda que lo sustenta, fue concebido por un mentor influido por la ideología erasmista –la autora apunta la hipótesis de Guiot de Beaugrant– y se convierte en una de las primeras manifestaciones del nuevo lenguaje humanista en el País Vasco. En él se dan cita todos los tópicos de exaltación de la persona de Carlos V, el héroe guerrero, virtuoso, victorioso, pacificador, y la idea de dinastía arraigada en la antigüedad romana.

También la pintura cuenta con aportaciones en forma de comunicación. Ion Berasain y Maite Barriola estudian la policromía del retablo de San Antón en la parroquia de San Pedro de Zumaya (Guipúzcoa), ejecutado en la primera mitad del siglo XVI. Dorado y policromado en su totalidad, el retablo presenta un rico muestrario de técnicas policromadas que desarrollan elementos del gótico y anuncian ya el estilo renacentista: oro bruñido, oro mate, hojas de plata, estrellas encoladas... Entre todas ellas sobresale la del brocado aplicado, técnica refinada y laboriosa cuyo origen se sitúa en Flandes, y que en Guipúzcoa fue utilizada, además de en el retablo de Zumaya, en el retablo mayor del monasterio de Bidaurreta en Oñate y en el retablo de la Coronación de la Virgen de Rentería. El brocado aplicado es igualmente objeto de estudio en la comunicación presentada por Rosaura García Ramos y Emilio Ruiz de Arcaute, quienes concretan el empleo de esta técnica entre mediados del siglo XV y mediados del XVI y su penetración en España a través de Castilla, merced a la presencia de policromadores centroeuropeos. Tras comprobar que la mayor parte de los ejemplos en los que se emplea el brocado aplicado se concentran en un área compuesta por Burgos, La Rioja, País Vasco y Navarra, analizan someramente los casos descubiertos en Álava, citando los del resto del País Vasco y Navarra.

Rosaura García Ramos y Emilio Ruiz de Arcaute son autores de otra comunicación centrada en las pinturas murales de reciente descubrimiento en la parroquia de Santa María de Délica (Álava), excepcionales tanto por lo atípico de los motivos ornamentales como por la técnica de ejecución, de influencia aragonesa. A partir de la opinión de expertos que datan las pinturas hacia el año 1500, proponen adelantar la fecha de su ejecución a mediados del siglo XV, dejando abierta la puerta a una posible autoría mudéjar. Por su parte, Ion Muruaga

realiza el análisis iconográfico de la obra "Las Tentaciones de San Antonio", anónimo flamenco del siglo XVII realizado sobre tabla y custodiado en el Museo de Bellas Artes de Bilbao. Analizando ciertas alegorías encarnadas por los animales de la composición, entre los que figuran la cigüeña, el gallo, el ibis, la tórtola, el jabalí, el pero, y el macho cabrío y la cabra, el autor pretende dotar al espectador moderno de las claves para que la obra recupere su función moralizante originaria. Finalmente, Raquel Sáenz Pascual, en su comunicación sobre el retablo de San Esteban de Ribera de Valderejo, fechado en 1548, da cuenta de los diversos repintes e intervenciones de que ha sido objeto en el transcurso de los siglos, realizando a continuación su estudio iconográfico.

El grabado cuenta con dos comunicaciones, la primera a cargo de Celia Rodríguez Pelaz, quien aborda la ilustración en los impresos de Arnao Guillén de Brocar, uno de los mejores impresores de su tiempo tanto por la calidad de sus impresiones como de las ilustraciones que utiliza. La apertura de su taller en Pamplona entre 1489 y 1501 supuso el inicio de una carrera ascendente que culminará con la impresión de la *Biblia Poliglota*, para cuya realización fue llamado por el Cardenal Cisneros a Alcalá de Henares en 1511, ocupándole hasta 1517. Raquel Sáenz Pascual da noticia de las fuentes visuales de las que se sirvió el autor del retablo manierista de la parroquia de San Vicente de Añes (Álava) en las tablas del Nacimiento de Cristo y la Adoración de los Magos; se trata de dos grabados del bruselense Jan Sadeler basados en composiciones del pintor flamenco Martín de Vos y pertenecientes a una colección dedicada al Ciclo de la Infancia de Cristo que tuvo una gran influencia en la pintura de la época en que se fechan las tablas, los primeros años del siglo XVII.

La orfebrería protagoniza el capítulo dedicado a las Artes Suntuarias. Juan Cruz Labeaga Mendiola aborda, con su habitual rigor documental, la figura de Pedro de Eslava, uno de los plateros más representativos del taller de Sangüesa en el período en el que éste alcanzó su máximo esplendor. Entre las numerosas obras que cuenta en su haber destacan el cáliz de Tabar, las crismas de Liédena y el copón-ostensorio de Ayesa, todas ellas con su marca personal. Asunción de Orbe y Sivatte constata la existencia de relaciones entre la platería navarra y del País Vasco en el siglo XVI, en ambos sentidos: plateros de origen vasco que se asientan o trabajan para núcleos navarros, como el donostiarra Juan de Zornoza que labró diversas piezas destinadas a las parroquias de Vera de Bidasoa y Areso, y plateros navarros que trabajan para localidades vascas, caso de José Velázquez de Medrano en Berástegui y Tolosa, para las que ejecutó sendas cruces parroquiales.

El volumen se cierra con una completa y actualizada bibliografía sobre el arte del Renacimiento en Euskal Herria elaborada por Julen Zorrozuza, que se convierte en elemento de obligada consulta para todo investigador sobre dicha materia. En ella se recogen el primer lugar las obras de carácter supraprovincial en las que aparecen referencias a dos o más territorios aquí estudiados. A continuación, siguiendo un criterio geográfico, se concreta la bibliografía de las provincias del País Vasco, Álava, Guipúzcoa y Vizcaya, así como de Navarra e Iparralde. Cada una de ellas cuenta con un apartado de bibliografía general al que siguen otros dedicados a Arquitectura y Urbanismo, Escultura y Pintura, y Artes Decorativas.

En definitiva, con las aportaciones recogidas en este volumen dedicado al Renacimiento, la Sección de Artes Plásticas y Monumentales de la Sociedad de Estudios Vascos marca un nuevo e importante jalón en su propósito de revisar y poner al día los conocimientos sobre los diferentes períodos del Arte Vasco, que le conducirán desde el Arte Medieval hasta el Contemporáneo.

José Javier Azanza López