

El primer Renacimiento en Euskal Herria: el Arte Plateresco

(The first Renaissance in the Basque Country: the Plateresque Art)

Plazaola Artola, Juan

Univ. de Deusto. Camino de Mundaiz, 50. 20012 Donostia

BIBLID [0212-7016 (2003), 48: 2; 651-709]

En este capítulo se diseña el marco histórico del reinado de los Reyes Católicos para encuadrar en él la nueva estilística que procede de Italia. Se inicia por la arquitectura –los palacios e iglesias de Álava– los templos de Guipúzcoa, y el plateresco de Bizkaia. En Navarra se expone todo el arte del Primer Renacimiento. También se recorre y valora la retabística y la orfebrería.

Palabras Clave: Renacimiento. Plateresco. Gótico renaciente. Palacio. Coro. Portada. Sepulcro. Orfebrería. Platería.

Italiatik zetorren estilistika berria kokatzerakoan aurkitu esparru historikoa –Errege Katolikoek erregealdia – azaltzen da atal honetan. Arkitekturatik hasten da– Arabako jauregi eta elizak–, eta Bizkaiko platereskoa. Nafarroan, Lehen Pizkundeko arte guztia agertzen da. Era berean, taulagintza eta urregintza arakatu eta horien balorazioa egiten da.

Giltza-Hitzak: Pizkundera. Platereskoa. Errenazimenduko gotikoa. Jauregia. Korua. Portada. Hilobia. Urregintza. Zilargintza.

On dessine dans ce chapitre le cadre historique du règne des Rois Catholiques pour y encadrer la nouvelle stylistique qui vient d'Italie. On commence par l'architecture –les palais et les églises d'Alava– les temples de Guipúzcoa, et le plateresque de Biscaye. Tout l'art de la Première Renaissance est exposé en Navarre. On examine et évalue également l'art des retables et l'orfèvrerie.

Mots Clés: Renaissance. Plateresque. Gothique renaissant. Palais. Choeur. Façade. Sépulcre. Orfèvrerie.

* Ilustraciones: figuras 1, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16 y 17: Enciclopedia General Ilustrada del País Vasco, Cuerpo A. Diccionario Enciclopédico Vasco. Vol. V, pp. 191, 192. Vol. XLVI, pp. 99. Vol. XLVII, pp. 457, 461, 463, 465, 467. Vol. XXXVI, pp. 171, 172. Editorial Añamendi. Figuras 2, 3, 4, 5, 6, 7 y 8, fotografías cedidas por Arantza Cuesta.

* Se trata del octavo artículo de una serie que viene publicando la RIEV dedicada a la historia del Arte Vasco: PLAZAOLA ARTOLA, Juan. "Cuando no existía Vasconia". RIEV, 44, 1 (1999) pp. 117-145. "El primer arte abstracto". RIEV, 44, 1 (1999) pp. 359-398. "Vinieron los romanos". RIEV, 45, 1 (2000) pp. 93-122. "Entre francos y visigodos". RIEV, 45, 2 (2000) pp. 541-567. "El arte vasco se cristianiza". RIEV, 46, 1 (2001) pp. 61-104. "El Arte Románico en Euskal Herria". RIEV, 47, 1 (2002) pp. 93-181. "El Arte Gótico en Euskal Herria". RIEV, 47, 2 (2002) pp. 543-631.

CONTEXTO

El matrimonio de Isabel de Castilla y Fernando de Aragón había logrado la unificación de los dos reinos, pero no garantizó la continuidad dinástica nacional, pues en 1497 murió el hijo y heredero don Juan, casado con la princesa Margarita de Austria, y en 1500 falleció también don Miguel, niño de dos años, nieto de los Reyes Católicos, hijo de la princesa Isabel y del príncipe Don Manuel de Portugal. Pero ese mismo año nacía en Gante otro nieto de los Reyes Católicos, el príncipe Carlos, quien, por ser hijo de la princesa Doña Juana y del Archiduque Felipe el Hermoso, vendría a ser pronto el heredero de la corona real de España y luego de la corona imperial de Alemania.

La crisis de la continuidad dinástica no fue obstáculo para que quien iba a regir los destinos de España durante medio siglo encontrase en los reinos de España una espléndida situación política, social, económica y cultural. Los Reyes Católicos habían realizado la unificación de los reinos cristianos venciendo y arrojando de la península a los últimos musulmanes; habían logrado la pacificación del país, poniendo un freno decisivo a la antigua nobleza y a las casas señoriales; habían conseguido la estabilidad de su monarquía acabando en la batalla de Toro con las aspiraciones de los partidarios de la Beltraneja; habían logrado un verdadero saneamiento de la economía protegiendo entre otras cosas, la Mesta y el comercio de la lana con Flandes y los países septentrionales (un hecho que abría cauces a la influencia cultural y artística de Castilla en el País Vasco); habían incrementado el prestigio de España en Italia con las victorias del Gran Capitán, facilitando así el paso a España del Humanismo y el Renacimiento italiano; habían financiado y patrocinado la empresa de Cristóbal Colón que reportaría a España las riquezas y el mando sobre un inmenso y desconocido Imperio transoceánico; y habían finalmente protegido la cultura y su difusión mediante la recién nacida imprenta, capaz de dar impulso incalculable a las ciencias y a las artes.

*Por lo que se refiere a Vasconia, la extinción de las banderías trajo un período de paz interior que se manifestó en un palpable crecimiento de la población rural. Aumentó sensiblemente el número de parroquias rurales, lo que, unido al inmediato desarrollo económico, provocó una sustitución o renovación de las viejas iglesias e inspiró el deseo de levantar nuevos templos. La realeza, que había contribuido a la decadencia del feudalismo medieval promoviendo el progreso del poder municipal frente a los Parientes Mayores, consolidó y engrandeció su autoridad, representada por la figura del Corregidor. El predominio de la Corona no significó todavía, como ocurrirá más tarde, el Estado absolutista. Lo que surgió fue un sistema de equilibrio entre la monarquía y el régimen foral, una especie de “soberanía compartida” que quedó reflejada, por ejemplo, en el **Fuero Nuevo de Vizcaya** (1526), y que se concretaba en la obligación de que el Señor jurase los Fueros, y en el Pase Foral o aquiescencia formal de las autoridades de la región a las disposiciones reales relacionadas con el territorio.*

En el plano económico, en los primeros decenios del siglo XVI, se sentaron en el País Vasco las bases de un desarrollo comercial, pues la coyuntura euro-

pea facilitó el incremento de relaciones entre la península y las naciones manufactureras del norte (Inglaterra y Flandes). La situación de paz que se había logrado con la represión del poder feudal satisfizo a la población rural que tanto había sufrido de la rapiña de los nobles, y además afectó positivamente a los intereses de la burguesía urbana que pudo ahora desplegar sus facultades de industria y de comercio y sus iniciativas de transporte marítimo. La manufactura férrica conoció ahora un extraordinario desarrollo, que en Bizkaia solo sufrirá un cierto declive en la segunda mitad del siglo por razón de la guerra con Flandes. Pero, con el descubrimiento de las tierras americanas, la demanda colonial, la llegada de envíos de metal (oro y plata) y el desarrollo de planes de construcción y navegación se sumaron a las condiciones de recuperación, en pleno siglo XVI.

Cuando Carlos empezó a reinar en 1517, después de que el cardenal Cisneros preparara concienzudamente los detalles de su advenimiento, se encontró con un país que estaba acaso en el mejor momento de su historia. La insurrección de las Comunidades fue un serio obstáculo para el nuevo rey, pero fue superado en dos años. La circunstancia demográfica y económica era también de progreso. Y los nobles, aun siendo poseedores de gran parte de las tierras hispánicas, se iban instalando en las ciudades en expansión (Burgos, Medina del Campo, Valladolid, Madrid, Salamanca, Toledo, Córdoba, Sevilla, etc.)¹, y manifestaban su voluntad de integrarse en la política real y en sus planes de desarrollo cultural y artístico. El primero y más notable de los palacios de estilo "isabelino", el de los Duques del Infantado en Guadalajara, fue construido (1480-1492) por Don Íñigo López de Mendoza "para más onrrar la nobleza".

En el orden religioso toda la Iglesia cristiana adolecía de una notable decadencia moral a todos los niveles. Y especialmente en sus más altas jerarquías. No faltaban, con todo, almas sanas y puras que lamentaban aquella situación y denunciaban la urgente necesidad de una reforma que debía comenzar por la corte romana: *reformatio in capite*, se decía entonces. Pero la reforma llegaría demasiado tarde. A comienzos del siglo XVI el bienestar económico hizo que se viviera con una cierta inconsciencia, y nadie preveía la catástrofe que se produciría solo 20 años más tarde: la ruptura de la unidad cristiana.

Es verdad que en España había razones para cierto optimismo, pues los Reyes Católicos, secundados por nobles espíritus como Alonso de Madrigal (el "Tostado"), Hernando de Talavera, Diego de Deza y el cardenal Cisneros, habían iniciado la reforma del clero y de los monasterios. Pues bien, puede decirse que a ese momento histórico, esperanzador, corresponde el arte plateresco "un arte gozoso, alegre, ligero, espontáneo" que parecía destinado a engalanar iglesias y palacios en las ciudades en plena fase de elegante crecimiento. La pertenencia

1. "En Castilla la Vieja las tierras poseídas por los propios campesinos no pasaban del 30%, y en las de Castilla la Nueva de un 20%; lo demás eran tierras señoriales o del realengo o de la Iglesia". CHUECA GOITIA, F. *El plateresco. Imagen de una España en tensión*. Ávila, 1998, p. 10.

de las provincias vascas a Castilla y la anexión de Navarra en 1515 a un reino en el que van a fundirse las dos coronas (Castilla y Aragón) serán determinantes en las técnicas, formas y estilos que van a introducirse y promoverse en Vasconia en el segundo tercio del siglo XVI. Pero esta integración será lenta y restringida, como si las alegrías platerescas no se avinieran cómodamente con el más profundo espíritu de Euskal Herria².

1. EL PRIMER RENACIMIENTO EN VASCONIA

Cuando los historiadores tratan de explicar la vida de las formas artísticas en una región que, desde el punto de vista étnico, político, social y religioso, goza de una idiosincrasia muy singular, es frecuente que intenten buscar las raíces de los cambios estilísticos en causas que podríamos llamar endógenas. Los nuevos estilos y las nuevas formas nacerían así como fruto natural de un desarrollo lógico, orgánico y casi homogéneo de un estilo anterior. No es fácil aplicar este esquema al surgimiento del Renacimiento en muchos países europeos. En los reinos peninsulares, en concreto, el Renacimiento fue desde el principio considerado como una novedad necesaria pero importada, concretamente de Italia. Los innovadores trataron de construir “a lo romano”, es decir, conforme a modelos de la Roma antigua, en oposición al arte del pasado inmediato (el gótico). De Italia, donde el Humanismo, como restauración de la cultura antigua, iniciada en los poetas y literatos del siglo XIV, había alcanzado su madurez durante el siglo XV, las novedades renacentistas no pasaron a los reinos de España hasta fines de ese siglo y principios del XVI. Mientras tanto, en Vasconia se siguió respirando en gótico y en flamenco. Cuando se empezó a pensar, a construir y a expresarse “a lo romano”, fue principalmente mediante los dialectos de las regiones limítrofes, Aragón y Castilla. El Renacimiento, pues, llegó tarde, en el segundo tercio del siglo XVI, y no en su pureza “italo-romana”, a pesar de que algunos de los mecenas más dinámicos en el campo de la nueva arquitectura vasca aportaban el entusiasmo de las bellezas renacentes itálicas nutrido por la experiencia propia, es decir, por haberlas conocido directamente, como el Primer Conde de Oñate, don Iñigo de Guevara, el deán de Tudela don Pedro de Villalón y el obispo oñatiarra Rodrigo Mercado de Zuazola.

Al margen de vivencias y conocimientos que de los nuevos ideales renacentistas pudieran directamente tener posibles mecenas, viajeros, militares o emigrantes vascos de alta o baja alcurnia, lo más probable es que los canteros del país que empezaron a hablar de modelos “romanos” los conocieran solamente por grabados o dibujos, en torno a la fecha de publicación de las *Medidas del Romano* del humanista burgalés y capellán real, Diego de Sagredo (1526). Esto explicaría, por una parte, la larga pervivencia del gótico tardío en este País, y por otra, el que las primeras importaciones “romanas” formen

2. CHUECA GOITIA, F. “Arquitectura del siglo XVI”. En: *AH XI*, 343; WEISE, G. *La Plástica del Renacimiento y del Barroco en la España septentrional. Aragón, Navarra, las provincias vascas y la Rioja*. Un resumen del texto alemán, de los vol. I y II. Tübingen, p. 10.

en Vasconia una curiosa amalgama con lo gótico, lo flamenco y lo mudéjar en los primeros decenios del siglo. En todo caso, si se intenta una contextualización del arte del Primer Renacimiento en Vasconia, parece evidente que esa primera amalgama entre lo pasado (gótico tardío) y lo moderno (romano) fue favorecida por dos corrientes que actuaron simultáneamente por el Norte y por el Sur. Unos historiadores subrayan el influjo del Sur (por la vía Toledo-Madrid-Burgos-Vitoria) argumentando sobre las relaciones matrimoniales y profesionales entre familias de la nobleza o alta burguesía vasca con importantes personajes de Castilla³. Según otros, lo decisivo fue el trasiego comercial abierto entre las provincias vascas y los puertos del Norte de Europa⁴. Esto supuesto, conviene añadir que la arquitectura renacentista no se presenta en Vasconia con formas homogéneas⁵, que hay zonas en las que apenas logra instalarse el Renacimiento, que se advierte una diversa tipología entre la arquitectura renacentista de Navarra, de Álava y de las provincias cantábricas, y que las personas responsables de las obras, tanto mecenas y patronos como artistas y artesanos, parecen a veces, y casi en las mismas fechas, fluctuar entre las fórmulas “isabelinas” y las “romanas”.

No nos detendremos a hablar del estilo “isabelino” porque no arraigó en Vasconia y fue muy pronto absorbido en el plateresco o Primer Renacimiento. Es fácil comprobar igualmente que el estilo renacentista adopta formas muy peculiares en este País, tan aferrado a sus tradiciones, tan matriarcal, habitado por gentes tan secularmente apegadas a la tierra madre (*Ama Lur*)⁶. Es obvio igualmente que, una vez admitido el nuevo lenguaje, su ritmo evolutivo no se ajuste al de las otras zonas hispánicas.

Es suficientemente conocido el espíritu del Renacimiento, magistralmente descrito por Jacobo Burckhardt en el siglo XIX (antropocentrismo, indivi-

3. MARÍAS, F. *El Renacimiento “a la castellana” en el País Vasco: concesiones locales y resistencia a “lo antiguo”*. Revisión del Arte del Renacimiento. “Ondare” 17, A.P.M., Donostia 1998, pp. 17-31.

4. “Ello permitió el conocimiento de un arte inspirado en las formas del renacimiento italiano, aunque traducido a la particular visión representativa nórdica, a través de la venida de maestros flamencos y la importación de obras de arte”. MARTÍN MIGUEL, M^a Ángeles. *Arte y Cultura en Vitoria durante el siglo XVI*. Ayuntamiento de Vitoria, Vitoria, 1998, p. 513.

5. “El inventario de edificios, en efecto, nos dice que hay más áreas rurales donde apenas tiene relevancia el renacimiento, Valles de Cuartango, Valdegobía, Tierras de Ayala, Montaña alavesa, por ejemplo. En esos valles lo que predomina, en lo religioso, es otra arquitectura medieval, la románica, rico paisaje de pequeñas iglesias llenas de encanto”. BARRIO LOZA, J. A. “Paisaje aproximado de la arquitectura renacentista en el País Vasco”. En: *Revisión del Arte del Renacimiento*. “Ondare 17”, A.P.M., Donostia, 1998, p. 34.

6. Hay que reconocer un fondo de verdad a las anotaciones líricas con las que Chueca Goitia explicaba la lenta aclimatación del Renacimiento latino en esta Vasconia que “conserva todavía un sabor a tierra arcaica y maternal, y que, en el siglo XVI, apenas llegados los resplandores del mundo moderno a este confín montañoso, sería mucho más penetrante. Sumida en lo primigenio y elemental de una vida lindando con el matriarcado, esos anhelos precisos de forma y línea, de proporción y ritmo, que siente el alma individual, no llegaban o no se sentían en el fondo de los valles angostos y húmedos, de los que parece subir, hasta tocar los cielos bajos, un vaho de establo, donde fermenta el humus nutricional de la tierra”. “Arquitectura del siglo XVI”. En: *A.H. XI*, p. 342.

dualismo, racionalismo, etc.) y conocidos son también los caracteres de su lenguaje (sentido de la medida y de la proporción, preferencia por el orden y la claridad de la composición, gusto por la simetría, etc.). En arquitectura el Renacimiento italiano prefería una organización del espacio conforme a las leyes de la perspectiva, la vuelta a los elementos constructivos de la antigüedad como las columnas, capiteles, entablamentos y frontones, la recuperación de los cinco órdenes arquitectónicos (dórico, jónico, corintio, compuesto y toscano), la simplificación del espacio tendente a la elementalidad del cubo y el cuadrado, y su unificación por medio de la planta de cruz griega y la semiesfera de las cúpulas. Junto a estos elementos estructurales, se añadieron otros factores de ornamentación que se desarrollaron sobre todo en el Renacimiento lombardo. De toda esta suma de novedades, fueron precisamente los factores de ornamentación los que se adoptaron en España con mayor entusiasmo, probablemente porque ofrecían una transición fácil desde las formas abigarradas del gótico flamígero e isabelino. Y así nació el estilo de ese “Primer Renacimiento” español, que luego se denominó **Plateresco**.

2. EL ESTILO PLATERESCO

Extraño e impropio, pero bonito nombre: el **Plateresco**. Su invención, o al menos su divulgación, parece que se debió a Diego Ortiz de Zúñiga, quien en sus *Annales eclesiásticos y seculares de...Sevilla* (Madrid 1677) se refirió a este estilo “revestido de follaje y fantasías que los artífices llaman plateresco”. Aunque las formas fundamentales de este estilo provienen de Italia, no hay duda que su tendencia ornamental y algunos de sus rasgos decorativos se vinculan con el llamado “estilo isabelino” y por tanto, hay razones para ver en él un estilo típicamente hispánico.

Aunque hoy se prefiere sustituir ese término por el de **Primer Renacimiento**, no era muy impropia la denominación de “plateresco” pues, a finales del siglo XV y principios del XVI, el arte de la platería adquirió un desarrollo extraordinario en España, especialmente la platería de carácter religioso con la que se fabricaron infinidad de custodias, ostensorios, cálices, crismas, relicarios, y otras piezas con destino litúrgico⁷. Por otra parte, la relación del arte del metal con la arquitectura se hizo natural. A este respecto es significativo que algunos de los afamados autores de las rejas de catedrales estuvieran muy ligados con la construcción de iglesias.

Téngase presente que el goticismo no desaparece durante todo el siglo XVI, y que la estructura de casi todos los templos renacentistas de ese siglo es gótica. Además de esta impronta medieval se reconoce en muchos edifi-

7. Son famosísimas las custodias españolas, y a ellas se liga muy directamente el nombre de los Arfe: custodias de las catedrales de Toledo, Ávila, Granada, Cuenca, etc. En su famoso libro *De varia conmensuratione* advertía que “antiguamente no avía diferencia de los Artífices que aora llamamos Escultores y Architectos a los que aora son plateros; por lo cual es cosa cierta que los preceptos de los unos son necesarios a los otros”.

cios de esta época la persistencia de lenguajes mudéjares, combinados con elementos claramente renacentistas de tipo más propiamente plateresco.

El **plateresco**, aunque el término sugiere algo español, en realidad utiliza una serie de elementos ornamentales de origen italiano, si bien es verdad que en España se emplearon de un modo peculiar. Esos elementos decorativos constituyen un “vocabulario plateresco” que lo hacen muy fácilmente reconocible⁸. En primer lugar, hay que señalar la importancia que en el primer Renacimiento tiene el **grutesco**, un término que delata su origen italiano, y que remite a una ornamentación caprichosa constituida por follajes, bichas, sabandijas, quimeras, seres híbridos y monstruosos, que se llamó así por imitación de los que se encontraron en las **grutas** o ruinas del palacio de Tito, y que en España se conocieron por importación de grabados italianos y el trasiego de artistas entre ambas penínsulas⁹. El grutesco, con su gran variedad de formas, es probablemente el elemento decorativo más característico del estilo plateresco. En España encontró, como hemos dicho, el terreno abonado por las fantasías del gótico isabelino.

Además del grutesco, está la columna **abalaustrada**: una columna cuyo fuste tiene una parte superior terminada en su base en forma bulbosa y revestida de hojas (como la flor del granado, *balaustium*) y de otras partes hundidas o superpuestas a la forma cilíndrica de la columna, como guiraldas, vasijas, ristas de frutos, cartelas colgantes, etc. Con los balaustrados se relacionan los **candelabros** (*candelieri*), que muchas veces se rematan en puntas llameantes. Otra característica del plateresco son las formas caprichosas que frecuentemente adoptan los **capiteles**, aunque siguiendo fundamentalmente el esquema del orden corintio. Son rarísimos los capiteles que pudiéramos llamar dóricos o toscanos, y muy pocos también los estrictamente jónicos. Las pequeñas volutas se construían en forma de caulículos que se entrecruzan formando líneas melódicas en S. El libro de Diego Sagredo nos presenta una variedad muy grande de capiteles de ese tipo.

Los **arcos** son de una variedad extraordinaria. Predominan los de medio punto y adintelados; pero también se ven arcos carpaneles, arcos escarzanos, arcos peraltados, arcos de colgadizo o de cortinaje, arcos florenzanos, y otros carentes de definición geométrica puesto que están contruidos por elementos figurativos entrelazados entre sí y muchas veces su cuerpo lo forman animales simbólicos que provienen de los blasones nobiliarios. (Palacio del Infantado en Guadalajara). El **escudo** heráldico con su simbología nobiliaria se prodigó enormemente en el arte isabelino español.

8. Véase CHUECA GOITIA, *El plateresco...* pp. 28-30.

9. Parece que tales engendros se veían representados en muchos monumentos itálicos, labrados en todo género de elementos arquitectónicos, y también “pintados en edificios antiguos de Nápoles y Roma debajo de la tierra, en cuevas o bóvedas que los italianos llaman *grote* de donde deribarón el *grotesco*”. GUEVARA, Felipe de. *Comentarios de la pintura* (c. 560), p. 68.



Fig. 1. Medallones platerescos del remate de las ventanas del palacio conocido como Casa del Almirante (Tudela).

Nace igualmente el gusto por los **medallones**, ostentando cabezas masculinas o femeninas, casi siempre de héroes de la antigüedad, por lo general dentro de discos o medallones. Esas cabezas son unas veces muy prominentes o saledizas, otras casi planas y como en silueta. Se sitúan preferentemente en las enjutas de los arcos. No faltan tampoco en portadas, ventanas, tímpanos y hasta en algunos zócalos.

Son también características las **cresterías** que se prodigaron mucho en fachadas importantes (Palacio Monterrey de Salamanca), coronando con sus perfiles flamígeros o semivegetales los testeros de las rejas y los paramentos de claustros, torres y edificios.

El historiador queda perplejo a la hora de decidir por cuál de las provincias de Euskal Herria debe empezar su reseña del nacimiento y desarrollo del estilo plateresco. La alternativa dependerá de la importancia que otorgue a diversos factores. Tratándose de la irrupción de un estilo importado de Italia ¿querrá subrayar el hecho de que una construcción se haya iniciado sobre meras “alusiones”, verbales o plásticas, a “lo romano”, o preferirá que se pondere la constitución madura y total del nuevo estilo? ¿Valorará más la influencia de los artistas de Aragón en los primeros brotes del Renacimiento en las iglesias de Navarra, o preferirá prestar atención ante todo a la paternidad de la arquitectura castellana sobre los palacios nobles de la capital alavesa? La perplejidad puede surgir igualmente a la hora de fijar el *terminus ad quem* de este Primer Renacimiento. Por nuestra parte, en esta reseña histórica nos inclinamos, como algún otro historiador, a dar por concluido ese período en la fecha de terminación del Concilio de Trento, a partir de la cual se fueron prohibiendo los grutescos.

Empezaremos por Álava, no tanto por la abundancia de sus manifestaciones platerescas, que no es mucha, cuanto por el hecho de que su situación geoestratégica en el camino del comercio castellano con Flandes y su mayor cercanía a Castilla, la dotaban de condiciones doblemente ventajosas para recoger “las primeras manifestaciones renacentistas en el País Vasco y las de matiz más fino y burgalés, como es lógico”¹⁰.

10. CHUECA GOITIA, F. “Arquitectura del siglo XVI”. En: *A.H.*, XI, p. 343.

3. LOS PALACIOS ALAVESSES

No abundan en Álava los palacios renacentistas. Más bien se constata que lo más común es el paso de la casa fuerte gótica al palacio barroco del siglo XVII¹¹. Las residencias señoriales de Álava que adoptan parcial o completamente el nuevo estilo renaciente se concentran en tres grandes núcleos: Vitoria, Salvatierra y Laguardia.

En Vitoria el palacio de **Bendaña** es donde, por haber sido construido en sucesivos períodos de tiempo, puede verse la transición del Gótico al Renacimiento. En una primera fase, hacia 1525, fue construido por don Juan López de Arrieta, y en su segunda fase, a partir de 1545, por su nieto Pedro López de Arrieta Escoriaza. En la fachada y en el torreón se ostentan las armas de ambas familias. Hoy este palacio, llamado palacio de Bendaña por los marqueses de ese nombre que lo heredaron en el siglo XIX, es el Museo "Fournier" de naipes.

Edificio de tres plantas con una cubierta a dos aguas, el aspecto cerrado y compacto de su fachada, de pocos y estrechos vanos, contrasta con las galerías abiertas del patio interior.

El acceso se hace a través de una gran puerta apuntalada con arco ojival enmarcado por dos arquivoltas, una cilíndrica y otra geométrica, que conforman un pequeño abocinamiento. La puerta está encuadrada en un alfiz y se decora además con un cordón franciscano.

Es más vistoso el interior. El bloque primeramente construido es más alto que el que se hizo posteriormente. Está constituido por tres plantas, formando un patio de galerías en escuadra, que abarcan tres pisos de arcos escarzanos sobre columnas de fuste liso. En su conjunto respira un aliento isabelino castellano, pero sus basas, capiteles, enjutas y barandillas abalaustradas le confieren un rostro plateresco. El patio y la escalera del mismo se deben a Domingo de Oria.

Adosado a esta galería hay un cuerpo más moderno, debido al maestro Pedro de Elosu (1556-1560), donde arcadas y columnitas son ya de perfil renacentista. Cubre la escalera una bóveda de yeso, octogonal, estrellada, sobre trompas aveneradas, de buen arte burgalés.

Tras esta incipiente manifestación del nuevo estilo siguen otras obras más resueltamente renacentistas, como el palacio de los **Álava-Esquivel**, al que desde 1714 se le conoce con el nombre de Palacio de **Montehermoso**. En el curso de los siglos tuvo diversos destinos: Hospital, Seminario, cuartel de artillería, hasta llegar a ser en 1887 Palacio episcopal.

11. ZORROZUA, J. *El arte del renacimiento en Álava*. Vitoria, 1989, p. 40.



Fig. 2. Palacio de Montehermoso (Vitoria).

El edificio es de planta rectangular y está organizado en torno a un patio central cuadrado, con torres en sus cuatro esquinas. Su exterior presenta muros lisos y un ventanaje hoy completamente alterado; tiene una espléndida y original cornisa que parece inspirada, aunque algo simplificada, en la del hospital de Santiago de Compostela, repitiendo el original motivo de la gran cadena de recios eslabones.

La portada agrada por su vigor y prestancia. Tiene una ancha puerta recta, y sobre ella, a la altura del segundo piso, una ventana con picudo frontón. Entre la puerta y esa ventana superior se incluye una ancha faja decorada, con cartela en el centro, a estilo burgalés, leones tenantes de escudos a los lados, querubes y medias figuras. El patio interior tiene arcos casi de medio punto en la planta baja y carpaneles muy abiertos en la alta, columnas estriadas, antepecho de balaustres y medallones elegantísimos tallados con nervioso cincel. Podría fecharse entre 1530 y 1540.

Otro interesante palacio vitoriano es la residencia que don Martín de Salinas, embajador de Fernando, el Rey de Romanos, se construyó entre



Fig. 3. Portada de Villa Suso (Vitoria).

1538 y 1542, y hoy se llama **Villa Suso**. Es un edificio de potente alzado con cuatro plantas, en el que destaca la galería exterior arquivada de diez columnas dóricas que remata su cuerpo principal y que se dice inspirada en la *loggia* del palacio florentino de Guadagni (obra de Pollaiuolo de 1503). El palacio Salinas tiene una portada adintelada, decorada con dos columnas corintias, sobremontadas con pináculos; y en el frontón, el escudo del fundador entre profusos lambrequines, sostenido por dos leones tenantes.



Fig. 4. Villa Suso (Vitoria).

Pero el palacio que puede considerarse el primero del País Vasco en aceptar sin titubeos ni compromisos el estilo renacentista en su plenitud es el de **Escoriaza-Esquivel** (1540-1550). Fue encargado por el médico don Fernando López de Escoriaza¹², y presenta notables influjos italianos y castellanos, que se han pretendido relacionar con diferentes artistas; primeramente con Juan de Vallejo y Diego de Siloé, y más recientemente con Luis de Vega, arquitecto del Emperador Carlos y de otros ilustres personajes de la corte. Nombrado maestro mayor de los alcázares de Madrid, Toledo y Sevilla, en 1539 debió de coincidir en la corte con el Dr. Escoriaza, médico del Emperador¹³. Esta intervención no impediría una ejecución por canteros locales ni una cierta impregnación de rasgos burgaleses.

12. Sobre este personaje, v. SANTOYO, Julio César. *El doctor Escoriaza en Inglaterra y otros ensayos británicos*. Vitoria, 1973; VIDAL ABARCA, Juan. *Linajes alaveses: los Escoriaza*. En BISS, 1977.

13. Las referencias ya clásicas que se han hecho al Colegio de San Ildefonso de Alcalá de Henares (1537-1553) al analizar la casa vitoriana, encontrarían en esta misma atribución su base más lógica a tenor de la intervención protagonista de Luis de Vega como arquitecto de esta fábrica, frente al recurso de vincular la obra alavesa con Rodrigo Gil o Fray Martín de Santiago. MARIAS, F. O.c., p. 22.



Fig. 5. Palacio de Escoriaza-Esquivel (Vitoria).

Es un edificio de planta rectangular en el que deben destacarse la portada y el patio. El mensaje humanista y florentino de la portada se hace elocuente en las figuras mitológicas que la adornan –Hércules y la hidra, Teseo y el cancerbero–, de difícil interpretación si se quiere ir más allá de la idea general de la lucha entre el Bien y el Mal. El patio sugiere reminiscencias de obras del arquitecto Luis de Vega. No obstante la moderación de sus dimensiones –tres tramos con arcos de medio punto en el lado largo y dos escarznos en los cortos, como en el piso superior–, este patio vitoriano recuerda el salmantino del Colegio Fonseca. Y la escalera claustral –posiblemente, según Fernando Marías, la primera construida en suelo vasco–, por su conexión con el patio y su embocadura columnaria, se aproxima a la del Palacio del Pardo.

4. EL PLATERESCO EN LAS IGLESIAS DE ÁLAVA

La arquitectura religiosa del Primer Renacimiento, aunque madurga en esta provincia antes que en Bizkaia, no está muy abundantemente representada. Es verdad que se advierte ya en la primera mitad del siglo XVI un gran empuje constructivo, pero se trata de ampliaciones o modificaciones de los antiguos templos medievales más que de construcciones de nueva planta y de nuevo estilo. Por otra parte, ese desarrollo afecta básicamente a zonas rurales¹⁴.

4.1. El Plateresco en la arquitectura

Si quisiéramos ver cómo apunta un nuevo estilo de construcción en las zonas rurales de Álava, habría que señalar algunas iglesias de la llanada oriental, como las de San Vicente de Arana, Heredia, Munáin y Vicuña; algu-

14. ZORROZUA, J. O.c., p. 19 ss.

nas otras en la llanada occidental, como las de Antezana, Ilarraza, Mendiola, Echavarri-Viña y Estarrona; en la Rioja destacaríamos las de Elciego, Elvillar y Samaniego; en el condado de Treviño, las de Obécuri, Treviño, Salinas de Añana, y varias más. En todas ellas, más que el edificio en su totalidad, el nuevo estilo se hace presente en las obras de mejora, ampliación, retablística y ornamentación.

Se trata de edificios trazados y realizados, en su mayoría, por canteros vascos especializados, cuya maestría va siendo cada vez más estimada en nuestros días. Antes de que estos excelentes canteros itinerantes o sus herederos construyeran las amplias iglesias columnarias de tres naves, de las que nos ocuparemos más adelante, lo normal es verlos alzando iglesias rurales de una única nave rectangular con cabecera recta (pocas hay de ábside poligonal), de dos o tres tramos, teniendo como soportes los mismos muros de la fábrica, y las pilastras que afloran al interior. El gótico se mantiene siempre en las cubiertas que son bóvedas de terceletes, frecuentemente con combados que se van complicando cada vez más, según avanza el gusto por el plateresco.

La novedad del **Primer Renacimiento** se centra especialmente en la realización de coros, portadas, sepulcros y torres. En esos puntos nos es más fácil hallar los elementos que constituyen el estilo plateresco. Señalaremos lo que encontramos de más valioso e interesante.

De lo más antiguo en el territorio alavés es la tribuna del coro de la iglesia de **Santa María**, en **Salvatierra**, suntuosa construcción del primer tercio del siglo XVI, “plena de barroco sabor por la abigarrada mixtura del más prolijo plateresco primitivo con el isabelino anterior” (Chueca Goitia). El antepecho es de balaustres y lleva en el centro un edículo con las armas del Emperador. Se trata, sin duda, del coro de más alta calidad artística que pudo ofrecer el plateresco en el País Vasco. Sustituye a otro anterior en el que se colocó el escudo de armas de Carlos I; porque, en realidad, esta obra excepcional debe interpretarse como un arco triunfal por la victoria obtenida por el Emperador sobre el jefe comunero, don Pedro López de Ayala, Conde de Salvatierra¹⁵.

Alzado, a los pies de la iglesia, sobre un arco escarzano en el lado más ancho y sobre arcos apuntados rectos en los lados estrechos, arrancando los tres desde gruesos pilares fasciculados de sabor goticista, se cubre con bóvedas de terceletes de complicada y bella tracería; en ellas lucen 35 claves alojando tondos con cabezas de primorosa factura. Está documentada la autoría de la obra arquitectónica¹⁶, pero no la labor escultórica e iconográfica. Para ésta, se supone la contribución de, al menos, dos equipos de escultores. Chueca Goitia insiste en que se ve la mano de

15. PORTILLA, M. C.M.V. Vitoria, 1992, t. V, p. 96.

16. Se contrata la obra con el maestro vizcaíno Sancho Martínez de Arego y su hijo Pedro, pero no se da el nombre de los entalladores.

entalladores burgaleses (con alusión a la iglesia de San Esteban y al sepulcro de Santa Dorotea) observando en Salvatierra los mismos temas decorativos, los mismos medallones entre láureas, el mismo acumulación de grutescos llenando todas las superficies; sin olvidar la persistencia de lo isabelino en los funículos ornamentales y la estirpe goticista en las columnillas y agujas con que se forraron los pilares de la iglesia para dar más seguridad a la bóveda del coro, verdaderamente atrevida. Más recientemente, quien ha realizado el mejor análisis iconológico de las figuras y ornamentos de este coro, ha sugerido la autoría del artista nórdico Guiot de Beaugrant quien, por las mismas fechas, se ocupaba de varias obras en Bizkaia y a quien se deben las tallas de la famosa chimenea de Brujas (1520-1532) en la que, como en Salvatierra, se plasmó en imágenes un panegírico a la dinastía imperial¹⁷.

A la iglesia de **Santa Cruz de Campezo**, probablemente cuando se le puso la cubierta a mediados del siglo, se le añadió también un coro renacentista, con gran arco rebajado, apoyado en pilastras muy decorativas. Aunque conserva una traza gótica, las enjutas del arco están decoradas con grandes grutescos de tallos subientes, mascarones y seres fantásticos entre follajes. Probablemente es obra de Domingo de Guevara a quien se pagaban obras desde 1521 hasta 1551.

Algo parecido se puede decir del coro de la iglesia de **Erenchun** (1556-58), de arco escarzano con grutescos y tondos muy bellos en las enjutas; y del de la parroquia de San Blas de **Alegría** (1529-1551), también de arco escarzano, muy rebajado, apeado en pilares fasciculados con altos basamentos aún góticos, adosados a los pilares del último tramo del templo. Las enjutas del arco se ornamentan con grutescos muy pronunciados, y el entablamento, con sarta de perlas. El bajo-coro se cubre con bóveda nervada con florones en las claves. Asimismo en la parroquia de San Andrés de **Estarrona**, el gran maestro Iñigo de Zárraga diseñó hacia 1560, además de la portada y la torre, un bello coro que conserva su decoración plateresca.

Obra notable no solo por su coro, sino también por su grandiosidad y la originalidad de su fachada es la parroquia de **San Andrés de Elciego**. Al exterior impresiona su altura y su ausencia de decoración añadida, si no se cuenta su portada. En el Este, a una cabecera en forma de ábside, se le añadieron dos obeliscos adosados a las paredes como contrafuertes. Al Oeste, flanqueada por dos torres, se abre la portada encajada bajo un enorme arco semicircular creando un gran espacio vacío a modo de pórtico. La portada es sencilla: dos molduras verticales enmarcan la puerta, con parteluz prismático y arcos rebajados, cobijados por otro arco mayor, de medio

17. "El programa iconográfico de este coro fue concebido por alguna mente muy influida por la ideología erasmista para mayor gloria de la dignidad imperial. En él se dieron cita tempranamente todos los tópicos de exaltación de la persona de Carlos V, es decir, el héroe guerrero, virtuoso, victorioso, pacificador y la idea de dinastía arraigada en la antigüedad romana". UGALDE GOROSTIZA, Ana Isabel. *El coro de la parroquia de Santa María de Salvatierra*. "Una loa al Emperador". En: *Revisión del Arte del Renacimiento*, "Ondare" 17. A.P.M., Donostia 1990, p. 363.

punto moldurado y con el tímpano liso. Sobre el gran arco que se abre entre las dos torres, corre una *loggía* de siete arcos rebajados que confieren un original carácter a toda la fachada. En el interior, la iglesia es de una sola nave de tres tramos con un crucero de pequeñas dimensiones, y una cubierta gótica estrellada con combados, sostenida por grandes pilastras clásicas. Esta misma hibridez entre lo gótico y lo clásico se advierte especialmente en el crucero. La obra fue dirigida hasta 1551 por Juan de Astiasu, y desde 1553 por Domingo de Emasabel, que terminó la fachada, la portada y la *loggía*. A su muerte le sucedió su hijo al frente de la fábrica, que no se dio por concluida hasta bien entrado el *siló* XVII.

Entre las **portadas** que conservan sabor plateresco (Ozaeta, Villafranca, Echávarri-Urtupiña, etc.) destaca, por su estilo avanzado más resueltamente hacia el Renacimiento clásico, la portada de la iglesia conventual de **Santa Cruz** (en **Vitoria**), construida para una inicial comunidad de monjas dominicas entre 1530 y 1547. Esta bella portada tiene un arco de medio punto entre pares de columnas, y encima un estrecho entablamento sobre el cual, entre dos blasones de la familia fundadora del convento, va montada una gran placa rectangular ostentando un relieve de la Vía Dolorosa, coronándose todo el conjunto con un gran escudo imperial.

No podemos hacer un elenco completo de las iglesias, casi siempre de nave única, alzadas en la primera mitad del *siglo* XVI en las que el plateresco ha dejado huellas, ni tampoco hacer la lista de sus autores. Investigadores de las últimas décadas en este País han cumplido esa tarea, señalando la presencia en Álava de los canteros “vizcaínos” (vascos) y de los que, en la misma línea, vinieron de Cantabria en la siguiente generación¹⁸. De Bizkaia y Gipuzkoa provenían muchos de ellos, a veces sucediéndose de padres a hijos y constituyendo así verdaderas sagas familiares de maestros. Su trabajo sería identificable por rasgos propios, provocando en la segunda mitad del *siglo* un estilo que, con denominación inadecuada, se ha llamado el “Gótico vascongado”.

4.2. Retablos y esculturas exentas en Álava

En Álava, lo mismo que en los otros territorios vascos, la escultura de más calidad que expresa los ideales del Renacimiento pertenece a dos momentos estilísticos que se ha convenido en llamar **expresivista** y **romanista**, que reseñaremos en capítulo aparte. Pero ocurre que frecuentemente el marco de mazonería en el que se encuadran estas tallas mantiene aún una morfología plateresca. En consecuencia, no resulta fácil precisar con qué escultores y con qué obras se está pasando de un estilo a otro. Para superar de alguna manera esta indefinición, en nuestro ordenamiento por periodos nos atenderemos preferentemente a un criterio cronológico.

18. ZORROZUA, J. O.c., pp. 21-23; también BARRIO LOZA, J. A. “Los canteros vizcaínos (1500-1800)”. *Diccionario biográfico*. En: *Kobie* 1981.

Igual que en los otros territorios vascos, el Primer Renacimiento escultórico en Álava se inicia mediante piezas importadas del Norte de Europa. Así ocurrió con la pequeña **Virgen del Rosario** (0,41 m.), que, según la tradición, fue traída de Flandes en 1510 por el comerciante don Diego Martínez de Maestu, y hoy está colocada en su capilla de la catedral vieja. Lo mismo cabe decir de los cinco bustos-relicarios de Santa Ursula y sus compañeras mártires (c. 1520-30) destinadas a una iglesia de Vitoria, y hoy expuestas en el Museo de Bellas Artes.

De regiones norteñas llegaron incluso retablos completos: entre ellos destacaremos el del **Dulce Nombre**, antes en la capilla de Santa Ana de la catedral, y hoy en el Museo Diocesano de Vitoria. Ejecutado hacia 1550, es un retablo mixto (tres tablas pintadas en el banco y seis relieves en los cuerpos superiores), en el que se desarrolla un completo programa mariano, con la Dormición de María bajo arco triunfal en el nicho central superior, y que interesa sobre todo por la influencia que pudo ejercer en los artistas locales esta delicada fusión de la decoración plateresca con imaginería del renacimiento flamenco, con muchas marcas de la escuela de Amberes.

Durante el primer tercio del siglo XVI perdura el estilo hispano-flamenco acentuándose paulatinamente la impronta renaciente en la minuciosidad anatómica y vestimental, como puede comprobarse en el Calvario de **San Juan de Laguardia**, obra probablemente contemporánea de la ampliación del crucero en el siglo XVI, un grupo al que aludimos en capítulo anterior como ejemplo de “superación del goticismo”. También reseñamos en ese momento los retablos gótico-renacentes de Yurre, Aspuru y Arceniega.

Otros retablos a tener en cuenta, por citar solo los principales, son los mayores de **San Vicente de Arana**, San Juan Bautista de **Obécuri**, San Esteban de **Aberasturi** (c. 1531), que destacan por la riqueza y armonía de su mazonería plateresca y por la viveza ingenua de su imaginería: al escultor de Aberasturi se le ha relacionado con la obra de Juan de Valmaseda en Becerri¹⁹. El retablo mayor de **La Puebla de Arganzón**, (actualmente provincia de Burgos) es singularmente interesante por varios motivos: por su remate en forma de tímpano apuntado, por contener el ciclo completo de la vida de la Virgen y por las figuras de Adán y Eva presentadas en sendos tableros del banco.

Una historia del arte escultórico, en el momento del Renacimiento, no puede marginar el arte de los sepulcros y cenotafios que constituye una de las manifestaciones más elocuentes del individualismo renacentista. Era una época en que, los que disponían de medios suficientes, pretendían exorcizar a la muerte mediante la suntuosidad de los sepulcros²⁰. El lenguaje plateresco (putti, ovas, candelabros, etc.) aparece ya, mezclado aún con motivos isabelinos (escudetes y filacterias), en algunas láureas conmemorativas. Pero lo más característico del Renacimiento es el sepulcro bajo arcosolio con figura

19. C.M.V., IV, p. 142 ss.

20. PLAZAOLA, J. *Historia y Sentido del Arte Cristiano*. BAC Maior, 1996, p. 682 ss.

yacente y abundante decoración, un tipo de sepulcro que, inventado en Italia en el siglo XV, tuvo su primera importación a España en el imponente sepulcro del cardenal Diego Hurtado de Mendoza en la catedral de Toledo²¹.

Por lo que se refiere a Álava, mencionemos el de Álvaro Díaz de Esquivel y su esposa, y el de don Martín Sáez de Salinas (c. 1530) en la catedral vieja de Vitoria, el de don Miguel de Estella (c. 1540) en la iglesia vitoriana de San Pedro, y el de doña Juana de Acuña en Salinillas de Buratón. Especialmente notable es el arco o capilla sepulcral (no arcosolio) de los Arriaga (1530), labrado por los canteros Juan de Herbeta y Martín de Azurio, colocado hoy ante uno de los paramentos laterales de la capilla mayor de la parroquia de San Miguel de Vitoria, ornado con copiosa morfología plateresca, y coronado por un precioso relieve que representa la escena de la Resurrección. Piénsese en las evocaciones que suscitaría en el ambiente humanista de la época esta capilla con su estructura en forma de “arco triunfal”.

5. TEMPLOS GUIPUZCOANOS DEL SIGLO XVI

Como en Álava, la primera mitad del siglo XVI en Gipuzkoa es una época de ardores constructivos. Fuera de unos pocos lugares en que el Renacimiento plateresco nos dejó unos ejemplares espléndidos que en seguida comentaremos, y que se debieron a la munificencia de ilustres mecenas, las obras arquitectónicas que se realizaron en la mayor parte de las villas guipuzcoanas durante las primeras décadas del siglo apenas presentan nada que deba reseñarse como específicamente artístico. Tales obras eran casi siempre ampliaciones de iglesias ya existentes, y su engrandecimiento planteaba serios problemas económicos a los patronos y mayordomos, a los Concejos y a los mismos vecinos que, a veces, comprometían sus bienes en la fábrica. Era muy frecuente que no se pudiera pagar, según lo contratado, a los maestros canteros y que éstos abandonaran las obras iniciadas y fueran a trabajar a otro lugar.

El fervor religioso que llevaba a los fieles a demandar una ampliación de su iglesia en Gipuzkoa no daba medios para embellecer lo que se iba realizando con filigranas platerescas, ni siquiera en determinados puntos del edificio, como podían ser las capillas, las portadas, las balaustradas de los coros o las ménsulas y capiteles, tal como se estaba haciendo en algunas iglesias contemporáneas de Álava.

En el libro dedicado al Renacimiento en Guipúzcoa, M^a Asunción Arrázola dedica un capítulo a este tipo de iglesias; un capítulo que debe ser considerado más bien como introducción al tema, pues las iglesias reseñadas tienen muy poco de renacentistas. Las parroquiales de Oyarzun, Zumaya, Lezo,

21. Puede pensarse que las formas claramente renacentistas del sepulcro del Cardenal Mendoza fueron un producto de las *Medidas del Romano*, de Diego de Sagredo (1526); pero también puede aceptarse, con Fernando Marías, que “superan en mucho las directrices que emanaban de ese tratado”. V. Introducción a la edición-facsímil de 1986.

Villafranca de Ordizia y la del santuario de Iciar, (para no hablar de algunas iglesias rurales) responden al mismo tipo del último gótico. Todas son de nave única, generalmente sin crucero, con un sistema de cubrición cuyos soportes son los propios muros y los pilastras adosadas a él, a veces formando haces de columnas, a los que corresponden en el exterior unos poderosos contrafuertes prismáticos, dando a todo el conjunto un aspecto de pesadumbre y gravedad. Las bóvedas son de crucería, a veces estrelladas y con combados.

Es verdad que el intento de engrandecer la iglesia, es decir, de crear amplios espacios vacíos, y la complicación progresiva de las redes de nervios de las bóvedas, sugiere y anuncia lo que van a ser en seguida las “iglesias-salón”. La longitud de las iglesias citadas oscila normalmente entre los 25 y los 30 metros; y su anchura, en torno a los 15 m. Esta tendencia a la grandeza es significativa, y es lo que permite pensar que se está fraguando un nuevo estilo.

6. EL MONASTERIO DE SAN TELMO (SAN SEBASTIÁN)

La fundación y construcción del monasterio de San Telmo, en San Sebastián, fue una empresa que tuvo una larga “prehistoria”²². Ya a principios del siglo XVI los dominicos habían formulado su deseo de implantarse en la capital de la Provincia, un deseo que parecía estar secundado por la corte del joven emperador Carlos, pero que tropezó con la oposición de una parte del clero y algunos religiosos de la ciudad. La Orden dominicana eligió a un delegado suyo para ocuparse activamente, entre los años 1520-30, de comprar los terrenos aptos para la fundación. En 1530 intervino la reina gobernadora, Isabel de Portugal, a favor del proyecto, y en apoyo de esa voluntad regia se añadieron en seguida los buenos oficios del contador real Martín Sánchez de Arayz. Los dominicos pusieron el convento bajo la advocación del santo palentino Pedro González Telmo, un santo del siglo XIII, a quien la piedad popular confundió e identificó con San Erasmo, un mártir del siglo IV, obispo de Formia, patrono de marinos y navegantes. El proyecto no tenía visos de llegar a puerto, cuando el casamiento del secretario del Consejo de Estado del Emperador, el tolosarra Alonso de Idiáquez, con Gracia de Olazábal, motivó el que ambos esposos tomaran a pecho el plan (1539) y resolvieran la dificultad principal, la económica, con el destino generoso que dieron a sus cuantiosas rentas.

Durante varios años se fueron elaborando los estatutos jurídicos de la fundación, y se encargó de la traza a Fray Martín de Santiago, un arquitecto que residía en el convento de San Esteban de Salamanca y había colaborado con Rodrigo Gil de Hontañón en el Palacio Monterrey de esa ciudad. El

22. Ha sido documentada y narrada primeramente por MANSO DE ZÚÑIGA, G. *Historia del monasterio de San Telmo*. San Sebastián, 1951; y luego por AZCONA, Tarsicio de. *Fundación y construcción de San Telmo de San Sebastián*. San Sebastián, 1972.



Fig. 6. Monasterio de San Telmo.

plan comprendía la construcción del convento, claustro e iglesia, y fue objeto de dos contratos sucesivos (1544 y 1547). Las obras comenzaron a ritmo lento en 1544. Los maestros canteros a los que se confió la ejecución de la traza de Fray Martín de Santiago, de 1547 a 1550, fueron cuatro: Domingo de Aranzalde (vecino de San Sebastián), quien más tarde se ocuparía de la iglesia de Rentería, Martín de Gorostiola (de Aya), a quien se debió también la traza de Santa María de Tolosa, Domingo de Estala (de Hondarribia) que se ocupó de las iglesias de Berástegui y de Irún, y Martín de Axobin (de San Sebastián). Más tarde, fallecido ya Alonso de Idiáquez, su viuda siguió financiando la empresa, aunque descargando en los frailes la administración y gestión de la fábrica. Entre 1551 y 1562 otros maestros –Martín de Barbucoa y Martín de Sagarzola– entraron a dirigir las obras, que debieron de terminarse hacia 1562.

A juicio del arquitecto Francisco Urcola, que dirigió la restauración de San Telmo en los años 1928-1932, “es el único ejemplar, en Guipúzcoa, de la arquitectura *isabelina*”. Es verdad que hay elementos recordatorios del gótico hispánico; pero el impacto principal que se recibe ante la severa fachada del edificio es de claro sello renaciente.

La iglesia es especialmente interesante por su conjunción entre el gótico de su cubierta de arcos ojivales y bóvedas de crucería con los soportes cilíndricos (de “colosales columnas” las calificó Jovellanos en su Diario) y la tendencia a la unificación del espacio interior. Un ensanchamiento del tramo próximo al presbiterio, como si fuera un crucero, sugiere que la planta del templo podría considerarse de cruz latina. La nave principal mide 48 m. de longitud por 10 de ancho y 20 de altura²³. Chueca Goitia lo ha calificado de “edificio grandioso, pero sobrio, sin primores artísticos que lo destaquen”.

23. ARRAZOLA, M^a Asunción. *El Renacimiento en Guipúzcoa*. (2^a ed.) San Sebastián, 1988, I, pp. 106-114.

Hoy, en San Telmo, lo más bello, especialmente tras su restauración de 1998, es el claustro, que probablemente se inspiró en el del convento de San Esteban de Salamanca.

El piso bajo tiene amplios y sencillos ventanales entre contrafuertes, con columnillas por maineles y óculos del estilo de Rodrigo Gil; el piso alto, típica galería renacentista con doble número de arcos. Conforme a los planos de fray Martín de Santiago, con sus motivos salmantinos, fue ejecutado por el maestro Juan de Santisteban. No es seguro que el claustro, tal como hoy lo admiramos, corresponda exactamente a la primera traza, felizmente conservada, del fraile salmantino. Fernando Marías, piensa que la traza de Fray Martín de Santiago se realizó a distancia, y que no responde exactamente a lo que hoy vemos. Cree también que la larga gestación del conjunto de San Telmo y la oscuridad existente respecto a la cronología de su ejecución hacen pensar que Gil de Hontañón pudo intervenir en el diseño del sobreclaustro a partir de 1556. En todo caso, la traza de la iglesia de San Telmo por Fray Martín de Santiago remite a la remodelación que Juan de Álava hizo en el monasterio de San Esteban de Salamanca, aunque con alguna necesaria variante. En cuanto al claustro, Marías recuerda que las condiciones del terreno debieron de hacer imposible un claustro perfectamente ortogonal, con la lógica irregularidad de su planta y la consecuente asimetría del alzado de sus pandas. Por otra parte, ve en el claustro “ecos de la solución del Hospital de Tavera, de Alonso de Cobarrubias, así como de su contemporáneo patio de de los dominicos de Ocaña en el claustro”, demostrándose así que “Fray Martín se encontraba en un importante momento de transformación, aunque sin llegar a dominar los recursos de simetría y coherencia lingüística que el toledano había introducido en Castilla”²⁴.

Un claustro semejante pero sin la galería superior, se edificó en el convento dominicano de Vitoria. Estos claustros llegan a constituir grupo en el siglo XVI, grupo que, como sugiere M^a Asunción Arrázola, podría llevar como nombre el de claustros dominicos.

7. UNA VILLA PLATERESCA: OÑATE

Oñate fue un condado feudal, dependiente de los Condes de Guevara; pero la villa se regía, al menos desde el siglo XIV, por su propio Concejo municipal presidido por un Alcalde. El Conde conservaba una serie de prerrogativas de carácter civil y militar cuya derecho y ejercicio dio lugar a reiterados conflictos con las gentes de la villa. En la época de los bandos Oñate quedó al margen de las Hermandades; y siguió siendo Villa de Señorío hasta que se agregó definitivamente a la provincia de Gipuzkoa en 1845.

24. MARÍAS, F. O.c., pp. 17-31.

7.1. El Monasterio de Bidaurreta

En capítulo anterior hemos recordado que a un hijo del pueblo, Don Juan López de Lazarraga, tesorero de Isabel la Católica, se debe la construcción en 1510 del monasterio de Bidaurreta, el primer monasterio de monjas en Gipuzkoa²⁵. En la iglesia y en el convento predomina el estilo gótico. Su traza se debe al maestro cántabro Juan de Ruesga que dirigió la obra desde sus comienzos en 1510 hasta 1520, siendo sustituido entonces por Pedro García de Olave. Los trabajos se alargaron mucho porque las rentas garantizadas por los bienes del fundador no eran suficientes, a pesar de que la voluntad de éste fue que se construyera con gran austeridad y evitando toda suntuosidad²⁶. Además de las piezas necesarias para la vida de la Religiosas Clarisas, se construyó un amplio claustro, muy austero en sus elementos estructurales: madera y arquerías de ladrillo.



Fig. 7. Monasterio de Bidaurreta (Oñate)

La pieza que aquí más nos interesa es el retablo. Cuando se trató de tallarlo, soplaban ya aires renacentistas. Y los ejecutores no se atuvieron a las minuciosas consignas que sobre la iconografía había fijado el fundador en su testamento. Ese retablo primitivo (más tarde sustituido por el actual de estilo barroco) es el que, recientemente restaurado, luce hoy en el brazo derecho del crucero.

25. La decisión de construir este monasterio se debió a la negativa con la que el Conde de Oñate respondió al deseo del demandante de poner su enterramiento en la parroquia de San Miguel.

26. Sobre el convento de Bidaurreta, véase la documentada monografía de LANZAGORTA, M^a José y MOLERO, M^a Ángeles. *Los Lazarraga y el convento de Bidaurreta (siglos XVI-XVIII). Un linaje en la historia de Oñate*. Eusko Ikaskuntza 1999.



Fig. 8. Retablo. Monasterio de Bidaurreta (Oñate).

Es el primer retablo plateresco de Gipuzkoa. Hasta hace poco se creía que, conforme a lo mandado por Juan López de Lazarraga en su testamento, el retablo había sido trabajado en Burgos (por manos hoy anónimas) y trasladado a Oñate. Por documentación, muy recientemente descubierta, se puede afirmar que el autor del retablo fue el oñatiarra Juan Martínez de Olazarán que por esos años (1532-33) se ocupaba de la capilla de la Piedad en la parroquia de San Miguel de Oñate²⁷.

La estructura del retablo es de cinco calles y dos cuerpos con banco (o predela). Las figuras están elaboradas, en relieves, con una talla muy fina. En el banco, en cuatro grupos (dos por cada lado) se narran episodios de los Apóstoles; en el primer

piso, cuatro escenas de la historia de la Virgen María; en el tercer plano, otras cuatro escenas sobre la creación y el pecado de Adán y Eva. El retablo remata en un hermoso Calvario. Los elementos decorativos afirman el más decidido y puro estilo plateresco: con profusión de conchas, balaustres, grutescos y demás elementos decorativos del protorenacimiento español.

El fundador ordenaba que se hicieran capillas laterales y retablos; pero, si realmente se hicieron, hoy no se conservan. Solamente, en la capilla del Rosario, puede observarse un grupo de la **Piedad** del siglo XVI, trabajado por el escultor Andrés de Urgoiti.

7.2. El Plateresco en la parroquia de San Miguel

Vimos ya que la parroquia de San Miguel de Oñate se había empezado a construir en los primeros años del siglo XV. Pero su acabamiento fue una tarea prolongada que fue dejando señales del último gótico; por ejemplo, en el bello claustro, que, como una graciosa balconada sobre el río Ubao, fue realizado en el segundo tercio del siglo XVI por el oñatiarra Pedro de Lizarazu, a expensas del generoso benefactor, el obispo Don Rodrigo Mercado de Zuazola; obra que ya recordamos en el capítulo anterior.

27. LANZAGORTA, M^a J. y MOLERO, M^a A. O.c., p. 64.



Fig. 9. Claustro de la Parroquia de San Miguel (Oñate).

La parroquia de San Miguel es un buen muestrario del cambio de estilo en el siglo del Renacimiento, pues, junto a esas piedras en las que laten los últimos alientos del gótico, pueden verse bellos ejemplares del plateresco. Algunos rasgos del nuevo estilo apuntan tímidamente, como en el **púlpito**, donde mostró una sensibilidad renacentista el escultor, también oñatiarra, Martín de Iragorri, que es ya de la segunda mitad de ese siglo, cuando el plateresco difundía una gran cantidad de deslumbrantes ejemplos en las principales ciudades españolas. Este púlpito tiene detalles decorativos platerescos en las pequeñas columnas que sostienen su balaustrada. Se ha observado igualmente que, en la puerta entre la nave lateral y el claustro, aparece quizá el primer elemento arquitectónico renacentista de este templo²⁸. Pero donde mejor se percibe y se goza del nuevo estilo es en la **Capilla de la Piedad** en la que, en contraste con el **arca funeraria** que contiene los restos del obispo fundador, labrada con extrema sencillez, puede admirarse un conjunto de obras escultóricas de gran calidad. Sobre el arca funeraria se lee la fecha de la muerte del obispo don Rodrigo: 1548. Pero, más que en el arca, la atención del visitante de esta capilla se centra en tres puntos: el retablo, la reja y el mausoleo del fundador.

La doble **reja** que aísla la capilla por la parte delantera y por el lado que da al presbiterio es una verdadera joya en su género. Se desconoce su autor. La parte frontera mide 7 x 8 m. aproximadamente. Se compone de dos cuerpos horizontales, divididos en tres espacios; el central ocupa la puerta. La sobrepuerta es una verdadera filigrana de hierro, formada por el grupo del Santo Entierro, bajo artístico arco y espléndida decoración plateresca de finísimos vástagos con campaniles en los extremos y bichas fantásticas. Todo ello coronado con crestería monumental; y en la parte más alta, el escudo del obispo

28. V. FORNELLS, Montserrat, *La Universidad de Oñate y el Renacimiento*. Diput. Foral de Gipuzkoa, 1995, 60. Sobre la construcción de la parroquia de San Miguel, v. M^a Asunción ARRAZOLA, *Oñate*. San Sebastián 1973; Ignacio ZUMALDE, *Historia de Oñate*. San Sebastián 1957, pp. 470 ss.

Mercado. Esta obra de rejería debió de fabricarse a gusto del patrono, todavía en vida, pues en una cartela se lee la fecha: 1535.

Pero sin duda lo más notable de la capilla es el **mausoleo** que se halla enfrente del arca funeraria. Aunque no se ha conservado documentación absolutamente fehaciente respecto a su autoría, la coincidencia del obispo Mercado con Diego de Siloé en Granada en los años 1525-1530, y el análisis de los temas icónicos y de las formas estilísticas ha llevado a la mayoría de los investigadores a la certidumbre de que el autor fue Diego de Siloé, de quien se sabe que anduvo por Oñate en esos años²⁹. Lo que no admite duda es que el retablo se trabajó en Granada, con mármol de la sierra de Filabres.

El mausoleo presenta todos los caracteres de una obra renacentista. Su parte central, en arcosolio de medio punto, la ocupa la figura del obispo, arrodillado, con un familiar detrás, también arrodillado y a su lado una santa o figura alegórica, en actitud de protección³⁰. Es un grupo de singular atractivo y belleza. La organización arquitectónica se compone de cuatro columnas corintias sobre basamento con pedestales; entre ellas, el arco que cobija la figura del obispo y hornacinas; debajo, el epitafio panegírico del obispo en cinco dísticos latinos, grabados en un cartel sobre tres leones, de frente el del medio y de perfil los otros. En las enjutas se ven las figuras de Adán y Eva, y a cada lado del arco se disponen dos hornacinas superpuestas, flanqueadas por columnas abalaustradas que cobijan las figuras de los cuatro evangelistas. En el cuerpo superior se esculpieron el escudo del fundador y encima una imagen de la Virgen con el Niño. A los lados, San Pedro y San Pablo; y rematando el conjunto un medallón con la figura de Dios Padre. Por todos los lados, y animando frisos, columnas y entablamentos de esta estructura bien proporcionada, se ven sargas de frutas, monstruos, querubines, medallas; un mundo de menudencias platerescas de difícil lectura simbólica.

El **retablo** está dedicado a la Piedad de María. Es uno de los mejores de estilo plateresco que pueden verse en Gipuzkoa. Consta de cinco calles, y tres cuerpos rematados en un ático con frontón triangular. Fue contratado con el escultor vallisoletano Gaspar de Tordesillas quien se responsabiliza del ensamblaje y la ornamentación. En cuanto a la imaginería, consta que en ella trabajaron varios escultores locales: Juan de Ayala, vecino de Vitoria, Martín de Iragorri, Andrés de Mendiguren y Juan de Olazarán, vecino de Oñati³¹. Es posible que colaborara también Pierres Picart³². Aunque Weise y Camón Aznar

29. Sobre la probable autoría de Siloé, v. GÓMEZ MORENO, Manuel y M^a Elena, "El sepulcro de Don Rodrigo Mercado de Zuazola en Oñate". En: *Revista Oñate*, 1950, pp. 40-46; ARRAZOLA, M^a A. O.c., t. II, 1988, 87; GONZÁLEZ DE ZARATE, J. M. y RUIZ DE AEL, M, *Humanismo y Arte en la Universidad de Oñate*. Vitoria: Ed. Ephialte, 1989, pp. 56-57; FORNELLS, Montserrat, O.c., p. 67.

30. "Debe de ser la alegoría de la Sabiduría ya que tras ella aparece un relieve del Espíritu Santo". M. FORNELLS, O.c., p. 65.

31.. ARRAZOLA, M^a A., O.c., p. 35. V. también LATORRE ZUBIRI, J., *Retablo de la Piedad (Oñati)*. Restauración. Diput. Foral de Gipuzkoa 1999.

32. G. Weise lo considera probable. *Die Plastik der Renaissance in Spanien*. t. I, Tübingen, 1957, p. 83.

reservan al de Tordesillas solo la responsabilidad de la ornamentación de este retablo, tampoco hay por qué negar a priori la intervención personal y directa del mismo en la plástica de las figuras pues consta de la habilidad escultórica del artista vallisoletano que en 1536 daba por terminado su trabajo.

La estructura del retablo hace pensar en el último gótico, pero la labor de talla ornamental y figurativa (con escenas de la vida de la Virgen y de la Pasión de Cristo) es plenamente renacentista. Los grutescos dominan por todas partes con verdadera profusión y variedad de dibujo. Y aunque es verdad que en los relieves que narran la Pasión hay un goticista abigarramiento de figuras y unos rostros cercanos a la caricatura, muy del estilo de Juan de Ayala II, hay también figuras talladas con gran maestría y delicadeza, como es el grupo central de la Piedad, en el que el estofado es espléndido y está muy bien conservado.

En la misma parroquia de San Miguel, en un altar barroco, se han conservado felizmente cuatro esculturas que representan al Bautista, a San Jerónimo, San Francisco y Santa Marina, y que evidentemente corresponden a la primera mitad del siglo XVI. Heredan del gótico su fuerza expresiva, pero su exhibición correcta de musculaturas y la libertad y elasticidad de la indumentaria denotan la mano de un escultor abierto al Primer Renacimiento.

7.3. La Universidad

Movido por el deseo de levantar el nivel cultural de su villa natal, el mismo obispo don Rodrigo Mercado de Zuazola, decidió la fundación de esta Universidad, proyecto que fue aprobado por una bula papal (de Paulo III) en 1540. Las vicisitudes de esta institución fueron muchas y de todo tipo. Extinguida por decreto en 1807, restablecida por los Carlistas, fue suprimida de nuevo en 1842 y convertida en Instituto de Segunda Enseñanza. Del 1 al 8 de Setiembre de 1920 fue escenario del Primer Congreso de Estudios Vascos. En este edificio se guarda hoy el Archivo de Protocolos de Gipuzkoa.

Afortunadamente el edificio se ha conservado muy bien, aunque ha sufrido algunas modificaciones para adaptarse a las necesidades impuestas por las diversas funciones a las que se vio sometido en el curso de los siglos. Debe ser considerado como uno de los más bellos del Primer Renacimiento hispánico con caracteres técnicos y formales que lo singularizan dentro del amplio panorama plateresco de la península.

Es muy posible que en la planificación del edificio se siguieran consignas del fundador Mercado de Zuazola quien, además de ser un gran humanista con amplios conocimientos en Derecho, Matemáticas y otras ciencias, había desempeñado altos cargos en diversos lugares de la península³³, que

33. "Entre los años 1530 y 1540 en los que ocupó la sede episcopal de Ávila, su principal preocupación fue la fundación y construcción del Colegio Sancti Spiritus, en su villa natal, para la que donó todos sus bienes en el testamento otorgado en Valladolid cuatro años antes de su muerte". M. FORNELLS, O.c., p. 83.



Fig. 10. Universidad de Oñate.

le habían permitido conocer otros colegios universitarios (Santiago, Salamanca, Valladolid), con los que el de Oñate tiene claras conformidades de planta y distribución funcional. Pero el nombre del arquitecto diseñador, a falta de documentación, sigue siendo una incógnita, aunque se han sugerido los nombres de Diego de Siloé y de Rodrigo Gil de Hontañón³⁴. El responsable de su ejecución fue el maestro Domingo de Guerra que ya había trabajado para el obispo en la capilla de la Piedad. El edificio, que ocupa una planta ligeramente rectangular, de 1.732 m², consta de dos pisos con escalera claustral, de piedra, con sencilla balaustrada, pero con espléndido artesonado mudéjar, gran claustro y capilla. Modernamente se ha construido otra escalera en el vestíbulo de entrada, frente a la puerta principal.

La **fachada** de la Universidad es quizá lo que confiere su **carácter** al edificio. Está formada por tres cuerpos. El central ostenta la portada, muy bien decorada. En él, por tradición gótica, avanzan dos recios contrafuertes decorados a modo de templetos, con dos órdenes corintios de hornacinas, sobre lujoso zócalo y rematados por grandes candeleros. Es muy fácil que sirviera de orientación el Colegio de Santa Cruz de Valladolid, donde se ven también los contrafuertes resaltados en fachada y al que don Rodrigo aludió al firmar el contrato con el escultor **Pierres Picart**. Este artista, francés de nacimiento, que se había instalado en Oñate casándose con Catalina de Elorduy, vecina de la villa, y que trabajaría en varias localidades del País Vasco, debió de ser el responsable de la obra ornamental de esta fachada³⁵. El cuerpo central de la fachada corre a igual altura hasta unirse, a uno y otro lado, a otros dos cuerpos del edificio, a manera de torres, que llevan en sus extremos dos contrafuertes o pilastrones, aún más lujosos que los centrales. Chueca Goitia supone que, cuando Pierres Picart fue contratado para construir estos

34. F. Mariás se inclina decididamente por Rodrigo Gil de Hontañón: *O.c.*, pp. 24-25.

35. El estilo de Pierres Picart, autor también del retablo de la capilla universitaria, “revela a un artista totalmente integrado en la órbita de la escultura castellana y más en concreto vallisoletana”. M. FORNELLS, *O.c.*, 99; M^a Elena GÓMEZ MORENO, *O.c.*

pilastres (1545), ya estaba hecha la portada, y que para construir aquellos, que no son estructurales sino meramente decorativos, se inspiró en los contrafuertes del Colegio vallisoletano de Santa Cruz. Adosado al torreón oriental, se construyó un porche protector contra las inclemencias climáticas, que luego desapareció. Nos ha quedado documentación que demuestra el cuidado que Pierre Picart puso para que las torres alcanzaran la altura proporcionada y que se salvara la ley de la simetría de los cuerpos, conforme al recto ideario renacentista.

Los muros son de sillarejo rústico, que contrasta con la riqueza de la sillería y fina labra de la parte decorada. Es extraordinaria la profusión de estatuas, grutescos y repisas que llenan los espacios, sin que por eso se oculten las líneas arquitectónicas. El conjunto es de líneas clásicas, pero en la disposición de las torres laterales, así como en la de los contrafuertes de uno y otro lado, se pueden advertir reminiscencias de las cresterías góticas, por su esbeltez y altura. Se hace más patente esta influencia en la abundancia anticlásica del adorno, en las ménsulas de las estatuas, en los fustes de las columnas, en los frisos y, sobre todo, en los remates de exquisito gusto. En el zócalo de los pedestales pueden contemplarse relieves con temas de las hazañas de Hércules: estrangulando al león de Nemea, luchando con Aqueloo que, en forma de serpiente, lleva cabeza humana; venciendo a Anteo. En el zócalo central, inmediato a la puerta, se representa un centauro con una joven sobre la grupa: el rapto de Deyanira.

En la portada se contempla la figura orante del obispo don Rodrigo, bajo gran arco de medio punto, cuyo intradós lleva casetones. El grupo escultórico es muy semejante al del mausoleo de la capilla de la Piedad, en la parroquia, pero falta aquí el paje o familiar que acompaña allí a la figura del obispo. Los elementos decorativos en enjutas y jambas, así como las imágenes escultóricas alojadas en nichales confieren una gran belleza a esta portada y le dan un marcado sello renacentista de fase plateresca. Un gran escudo de Carlos V remata la portada por su parte superior.

Interesaba realizar un estudio completo de las imágenes de vírgenes y santas que dentro de sus hornacinas, con sus símbolos o con sus instrumentos martiriales, decoran los pilastres de la fachada. Ese trabajo iconográfico



Fig. 11. Portada de la Universidad de Oñate.

co, iniciado ya por M^a Asunción Arrázola, Ael y otros investigadores, ha sido completado prácticamente de manera exhaustiva por Montserrat Fornells³⁶. Aunque las estatuas están erosionadas por el tiempo, se pueden hoy identificar algunas personas históricas, si bien de algunas de ellas queda flotante la duda de que sean figuras alegóricas. Además de la Virgen María, se han reconocido a Santa Bárbara, Santa Inés, Santa Apolonia, Santa Catalina, Santa María Egipcíaca, Santa María Magdalena, Santa Elena, Santa Úrsula, Santa Dorothea, más las alegorías de la Esperanza y la Caridad.

La **Capilla** de la Universidad quizá no merece la categoría de iglesia, como la de Fonseca de Salamanca, pues es una simple y pequeña nave gótica de crucería y arcos apuntados; pero posee un rico y pletórico retablo renacentista. No hay documentación sobre la autoría de este retablo, pero según Weise y otros estudiosos, hay que atribuirlo a Pierres Picart por el análisis estilístico y su semejanza con el retablo de la ermita de San Martín, documentado como obra suya³⁷. El retablo tiene banco, y tres cuerpos rematados en un ático de dos niveles. Las calles son siete en los dos primeros cuerpos, y cinco en el tercero y en el ático. Todas las imágenes se encuentran un tanto orientadas hacia la calle central. En el banco se ven figuras de profetas. Los huecos centrales se han reservado a San Miguel en el primer cuerpo, a Pentecostés en el segundo y a la Asunción de María en el tercero. Las calles de los dos primeros cuerpos, próximas al centro, se destinan a los cuatro evangelistas, y las otras a diversos santos y obispos. En el tercer piso, a los lados de la Virgen Asunta se ve a San Sebastián y a San Gabriel en un lado, y a San Roque y San Rafael, al otro. En un cuarto cuerpo, de dimensiones reducidas para adaptarse a la arquitectura, el escudo de Don Rodrigo Mercado y varios bustos. Finalmente, coronando toda esta enorme máquina, en un gran arcosolio de medio punto, la figura del Padre Eterno rodeado de serafines.

El estilo plateresco domina en todo el retablo. Es extraordinaria la riqueza ornamental que presenta en grutescos, columnas, balaustres, medallones y figuras. Las armas del obispo don Rodrigo, por todas partes, proporcionan elementos decorativos, al mismo tiempo que dan testimonio de su obra en la Universidad. El blasón está compuesto de dos soles divididos por una banda de oro, en campo de azur, con leyenda: *Ad iustitiae Xpo. Deus noster a solis ortu usque ad occasum*. Las figuras de Picart se caracterizan por un canon poco esbelto, un dominio correcto de la anatomía, una tendencia a la expresividad en la gesticulación y posición movida del cuerpo.

Pieza magnífica de este Colegio universitario es el **claustro**. Sus arcos de medio punto, decorados de finas molduras, los capiteles clásicos y

36. FORNELLS, O.c., M., pp. 110-137.

37. Azcárate señala que aunque los grotescos y motivos alegóricos "evocan la riqueza de la talla de Gaspar de Tordesillas, muestran más bien relación con las derivadas del taller burgalés de Siloé y de Forment, y es probable la intervención del francés Picart". "La escultura...". En: *AH*, t. IX, 205. También Echeverría Goñi lo atribuye sin titubeo alguno al escultor francés. *Erretauloak. Retablos*. Gob. Vasco 2001, t. II, pp. 594-600.

las basas áticas de sus columnas, los bustos en medallón y los escudos que adornan las enjutas, así como la ancha y moldurada cornisa con las gárgolas que la coronan, hacen de este claustro la mejor obra del renacimiento en Gipuzkoa. Una inscripción latina sobre la puerta de entrada nos recuerda una vez más el nombre del obispo fundador, con sus títulos más apreciados –el de Obispo de Ávila, Virrey de Navarra y Presidente de Granada– junto con la fecha de la terminación de la obra: 4 de Febrero de 1548.

Consta de dos pisos comunicados por la escalera claustral. La balaustrada de la galería es sencilla y sencillo es, también, el artesonado de los techos, en ambas plantas; en las claves de sus casetones alterna el anagrama de Cristo con el Sol del escudo del Obispo. El claustro tiene forma ligeramente rectangular; lleva seis arcos en los lados más estrechos y siete en los otros. Se observa un dato singular entre las columnas que sostienen los arcos: sólo una columna está totalmente acabada, la que hace el número tres, en la hilera paralela próxima a la puerta del vestíbulo; a todas las demás les falta el último retoque en enjutas y fuste.

Los tondos o medallones que decoran el claustro son 32. No todas las cabezas han sido identificadas. Se reconoce fácilmente al emperador Carlos V, la emperatriz Isabel, Felipe II y su mujer, María de Portugal, teniendo presente la fecha de la construcción del patio. También parecen identificables algunas cabezas mitológicas, como las de Hércules y Deyanira, Ulises y Penélope, etc. Constituyen una serie de patética hermosura, expresada con un modelado ágil y nervioso del que no está ausente la influencia castellana y que evoca a Berruguete.

Llaman la atención los artesonados de la Universidad. Son trabajo mudéjar. Están documentados y se sabe que fue Gibaja, natural de Ávila, quien en 1552 hizo constar que don Rodrigo Mercado de Zuazola le había encomendado los artesonados de la Universidad, por el precio de 1.020 ducados de oro, y que el mismo año en que contrató dio por terminado su trabajo.

Aunque el maestro cantero que se hizo cargo de las obras de la Universidad fue, como hemos dicho, Domingo de Guerra, el escultor que inmortalizó su nombre en Oñate, fue Pierres Picart. En él se ha pensado también como probable autor del **Cristo de la paz y la paciencia** que se venera hoy en una capilla de la basílica de Santa María de San Sebastián, y que se conoce como proveniente de un nicho de la antigua muralla. Muy parecido a este Cristo es otro que se halla en la iglesia de San Esteban de **Oyarzun**. En su larga vida, Pierres Picart debió de realizar, en Gipuzkoa y Navarra, muchas obras no documentadas, no solo como escultor sino también como rejero y bordador, evolucionando, como recordaremos más adelante, hacia el manierismo romanista. Además actuó como testigo, tasador y contratista en diversas empresas artísticas hasta su muerte en 1588, año en que también falleció el gran iniciador del romanismo en el País Vasco, Juan de Anchieta.

8. OTROS RETABLOS PLATERESCOS EN GIPUZKOA

Ateniéndonos a un criterio cronológico quizá debiéramos empezar por reseñar algunos retablos importados (por tanto, preferentemente pictóricos) del Primer Renacimiento, por ejemplo, el de San Miguel de la parroquia de San Pedro en Bergara; pero hemos preferido agrupar tales obras en otro capítulo; y aquí empezar por realizaciones coetáneas de escultores locales, como el que encontramos, precisamente en la parroquia de San Pedro de Bergara, dedicado al titular y al que Camón Aznar calificó de “fastuoso retablo plateresco”.



Fig. 12. Retablo de San Pedro de Bergara.

Consta de cinco calles y tres cuerpos con un ático. En el banco se efigian los evangelistas, sentados ante sus pupitres y acompañados de sus animales simbólicos. Una imagen sedente de San Pedro ocupa el nicho central del primer cuerpo. En las calles laterales están representados los Apóstoles en el primer cuerpo; otros santos, en el segundo; escenas de la Pasión en el tercero; y el Calvario en el ático.

La documentación ha demostrado que la imaginería se hizo al menos en dos períodos diferentes. En casi todas las imágenes domina un claro goticismo; desde luego, en el Calvario; pero también la imagen central de San Pedro presenta una figura demasiado rígida, de rostro inexpresivo y miembros poco proporcionados. Evidentemente son imágenes del primer tercio del siglo XVI. Posteriores y de un claro

sello renacentista son las efigies de los Evangelistas que decoran el banco: son ágiles en sus actitudes y, a pesar de cierta desproporción por exceso en las cabezas, son bellas por el drapeado realista de su indumentaria. Se ha visto en ellas (Biurrun, Weise, Arrázola) una relación directa con las figuras de los retablos de Gastiáin y Portugaleta, por lo que estas imágenes, quizá de un segundo período, pueden atribuirse a **Juan de Ayala II**. Por lo demás, el retablo, dentro de esta variedad de calidad artística, merece el nombre de plateresco por la profusa y característica ornamentación de su mazonería.



Fig. 13. Retablo de Nuestra Señora de Iciar.

Otro ejemplar bellísimo del plateresco en Gipuzkoa es el retablo de **Nuestra Señora de Iciar**, que hoy no podemos contemplar en su plenitud originaria, sino solamente en lo que se salvó de los incendios sufridos en 1718 y 1893. El P. Félix López del Vallado lo elogia casi en demasía, “En el de Iciar –dice– el arte refinado del plateresco llega a su colmo”. Según él, hay cabezas “que nada tienen que envidiar a las mejores de Berruguete o de Anchieta”³⁸. Consta de banco y sotabanco, cuatro cuerpos y cinco calles, más un ático con el Calvario. Su imaginería representa los misterios de la vida de Cristo y de la Virgen. M^a Asunción Arrázola analiza muy agudamente las opiniones que han vertido diversos historiadores sobre la autoría del retablo, y termina expresando su propio juicio y distinguiendo dos tipos diversos de componer las escenas representadas, lo que la lleva a atribuir su realización a dos artistas o talleres distintos:

“siendo uno el estilo y composición que coincide con el de Lapuebla de Arganzón (grupos en relieve), y otro el de los grupos del segundo cuerpo: la **Anunciación**, el **Nacimiento**, y la **Adoración de los Reyes**, que reflejan a otro artista o por lo menos un tiempo bastante posterior. El primero, por ciertas coincidencias con la obra en Oñate, podría ser Juan de Ayala. Las escenas de una composición más evolucionada han hecho pensar en una posible intervención de Andrés de Araoz. En todo caso, la impresión inmediata que se recibe al contemplar la arquitectura del retablo de Iciar, con su pródiga ornamentación de columnitas abalaustradas, candeleros, cabezas y grutescos, es inolvidable. El que trazó esa compleja mazonería en la que reina la variedad, la armonía y la recta composición de formas, perfiles y volúmenes, era un gran maestro.

El retablo que hoy se halla en la parroquia de **Alzaga** debiera más bien llamarse de **Idiazábal**, pues proviene de esa villa, donde fue reemplazado por un retablo barroco. Es de la primera mitad del siglo XVI. Consta de dos cuer-

38. LÓPEZ DEL VALLADO, Félix. *Crónica del Primer Congreso de Estudios Vascos*, p. 755; V. también “Arqueología. Provincias Vascongadas”. En: *Geografía General del Pueblo Vasco: Provincias Vascongadas*, p. 936.

pos sobre un banco, y el ático; tiene tres calles. En la central, sobre el nicho del ostensorio, la figura del titular, el arcángel San Miguel; y sobre él, el Padre Eterno en el ático. En las cajas laterales, hay relieves dedicados a los Evangelistas en el banco y, en las otras, a escenas relacionadas con la aparición de San Miguel en el Monte Gárgano. El estilo adolece de goticismo, buscando más la expresión que la belleza y la elegancia formal. No obstante, la mazonería es ya renacentista: escenas bajo veneras, columnillas abalaustradas, querubines y grutescos.

Probablemente una estimación algo más positiva merece el retablo de **San Miguel de Garagarza**, una de las cuatro anteiglesias de Mondragón, aunque su estructura es muy semejante: banco, dos cuerpos, tres calles, y un ático. En el nicho central falta la estatua del titular, que fue trasladada al altar mayor, siendo sustituida por la del Bautista. Es un retablo pequeño, algo más rico que el de Alzaga en el dorado y estofado, y más plateresco por la variedad de sus grutescos, y mayor abundancia de las cabezas de ángeles. La imaginería de sus relieves se dedica a las santas mártires Lucía, Catalina y Águeda; y a las apariciones de San Miguel en el Monte Gárgano. Estilísticamente suponen un avance en el arte renacentista pues el verismo en actitudes y movimiento de las figuras es de más calidad.

También el retablo de **Ezquioga**, como los dos anteriores, está dedicado a **San Miguel**, y como ellos corresponde a los primeros decenios del siglo XVI.



Fig. 14. Retablo de San Miguel de Ezquioga.

Consta de un banco, tres cuerpos, tres calles y guardapolvos. Los tres nichos de la calle central se reservan a San Miguel, la Virgen y el Calvario. En los otros nichos se ven escenas de la Vida y Pasión de Cristo. El estilo es de variada calidad, mostrando que probablemente fueron talladas por diversas manos. Más experta fue la que talló la imagen central de la Virgen María, sentada, coronada y rodeada de ángeles. Contrastan con ella las figuras de los episodios de la Pasión, en las que se acentúa la expresividad con descuido de la proporción de las cabezas con el resto de los miembros. La arquitectura es claramente plateresca.

Aunque no responden a la idea que generalmente se tiene de los **retablos**, habría que mencionar aquí los trípticos de pequeñas dimensiones, que se

fabricaban para coronar o presidir los altares y capillas en los que se oraba y se celebraba la Eucaristía en provecho de ciertas familias nobles. En el caso de Gipuzkoa se trata de obras artísticas que podrían llamarse de importación, pues no parece que fueran hechas por artistas locales. Tales son el tríptico del Obispo Rodrigo Mercado de Zuazola en **Oñate**, y el de **Albistur**. El primero servía al Obispo para decir la Misa en su capilla particular. En el espacio central, sobre un cuadrado de madera está encajada una pieza circular de alabastro con la escena del Nacimiento; y en las alas de cierre, a dos niveles, cuatro escenas: **Anunciación** y **Adoración de los Reyes** en un lado, y el **Ecce Homo** y la **Resurrección** en el otro. Estos retablos no ofrecen, naturalmente, mucho espacio para la ornamentación. En este tríptico (hoy en el Museo Diocesano) la decoración es discreta, pero es francamente renacentista, como lo son asimismo las figuras y sus fondos, en los que se hacen valer la perspectiva y las anotaciones paisajísticas.

El segundo tríptico digno de mencionarse aquí es uno que se guardaba en la parroquia de **Albistur**, y que hoy es propiedad particular. Su tema central es el Planto de la Virgen ante Cristo muerto, rodeada de las personas que acompañan al descendimiento de la cruz. Aunque se advierte cierta desproporción en las medidas de los cuerpos y una cierta rusticidad en el modelado de las figuras, la perfección anatómica de las figuras principales, el dominio en los escorzos y en la perspectiva del paisaje denotan un renacimiento avanzado. Una datación de mediados del siglo XVI estaría justificada.

9. EL PLATERESCO EN BIZKAIA

No existen en territorio vizcaíno, si se exceptúan las iglesias columnarias, edificios que puedan denominarse renacentistas como construidos en el siglo XVI; pero indudablemente, en algunos de los ya existentes pueden verse claros impactos platerescos.

Lo que se hace evidente en los albores del siglo XVI no es el Renacimiento sino la persistencia del Gótico, como en la iglesia de **Santa María de Güeñes**, de la cual dice Sesmero que “la mitad pertenece al gótico y la otra mitad al renacimiento”. De un tímido renacimiento, calificable también de estilo todavía gótico-flamenco, es la bella portada lateral que construyó a partir de 1516 el maestro cantero Martín Sánchez de Olave.

También la iglesia de **San Antón** (Bilbao) tiene una noble y bien compuesta portada, protegida por un alto porche de esquina. Flanquean un arco carpanel dos hornacinas para San Pedro y San Pablo, entre columnas corintias. Una de estas hornacinas forma ángulo con el resto de la puerta. En los salmeres del arco se ven las hojas que tanto gustaban a Rodrigo Gil. Ordenes, molduras y detalles son de buen arte, bien arreglados, indicando la mano de un espíritu clásico y cultivado. Su fecha está labrada en la clave: 1543.

Comparadas con esta portada de San Antón, la del santuario de **Begoña**, la del convento de la **Encarnación**, y la de la iglesia de **San Vicente** de Albia

desmerecen mucho; Chueca Goitia las juzga como ensayos torpes de maestros locales que imitan con escaso conocimiento y ningún genio modelos de Rodrigo Gil.

La de **Begoña**, iglesia reedificada de 1519 a 1588, con su arco carpanel, sus salmeres de follaje, su ático con aletas, es la más fiel a los modelos del maestro castellano, pero en las desproporciones, torpeza, minúscula imaginería y otros achaques, opina Chueca Goitia que se nota la diferencia entre un maestro y un mal imitador.

En el convento de la **Encarnación**, que lleva la fecha de 1554 en las hornacinas de la portada y la de 1560 en la clave, se intentó remedar esquemáticamente la estructura de la fachada de San Esteban de Salamanca, pero resulta poco agradable la incongruencia entre la traza renacentista de la puerta y el arco apuntado y arcaico que le sirve de marco. En el siglo XVII se le añadieron espadaña y remates barrocos. Conserva esta iglesia un púlpito plateresco de hierro forjado.



Fig. 15. Iglesia de San Vicente de Albia.

Sesmero califica también como renacentistas las portadas de San Bartolomé de **Villaro**, San Martín de **Morga** y Santa María de **Amorebieta**.

El resto del Señorío es más bien escaso en residuos de arquitectura pétrea plateresca. Destaca el claustro de la colegiata de **Cenarruza**, de planta cuadrada, midiendo 13,05 ms. por cada lado, dividido en cuatro tramos por columnillas sencillas de base atica, arcos de medio punto en el primer cuerpo y rebajados en el segundo; éste está ceñido por una balaustrada de piedra y rematado con una cornisa de dentellones. Iniciado el claustro hacia 1530 por Miguel de Zengotita y Juan de Beznon, fue terminado por otros canteros hacia 1560.

En la hermosa iglesia parroquial de **Balmaseda**, don Juan de Urrutia fundó una capilla cubierta con bóveda octogonal (estrellada) sobre trompas, que lleva obra calada en su centro, en lo cual parece copiar algo que carac-

teriza a las capillas burgalesas. Como construida en el siglo XVI, tiene detalles renacentistas y molduración romana.

Tan visible o más que en piezas arquitectónicas, el plateresco vizcaíno luce en algunos retablos del llamado **Primer Renacimiento**; como ocurre en Markina y en Galdáka. En la segunda o tercera década del siglo debió de iniciarse el enorme retablo mayor de **Markina-Xemein** en el que no faltan la veneras tardo-góticas y la ornamentación propia de la época a base de jarrones, animales fantásticos, niños y querubines; un conjunto en el que, según parece, debió de intervenir **Juan de Ayala el Viejo**. Pero gran parte de la plástica de ese retablo, a juzgar por su carácter expresivista, debe adscribirse a una datación posterior (1540-45).



Fig. 16. Convento de la Encarnación (Bilbao).

Lo mismo puede decirse del retablo mayor de **Galdakao**, en cuyas casas se alojan esculturas y relieves relativos, en su mayoría, a la vida de la Virgen. Estilísticamente es un retablo complejísimo, con obras que van desde el tardo-gótico al barroco. En él se ha visto la intervención de tres maestros³⁹, alguno de ellos todavía muy afecto al goticismo. Lo plateresco se acusa de una manera clamorosa con la exhibición de diez veneras ocupando en su totalidad el espacio de cada casilla.

No hay que olvidar que también en Bizkaia como en las otras provincias hubo, en esta primera mitad del siglo, importación de obras de arte flamenco. A título de simple ejemplo, recordemos el bello tríptico que se conserva en la sacristía de Santa María de Portugaleta, que presenta tres paneles pintados al óleo sobre tabla, representando los misterios de la Asunción de María, de su Coronación y de la Ascensión del Señor, en un estilo que parece tener resabios de Memling, al menos en la escena de la Coronación. Es cierto que, en las figuras, se hace patente un cierto refinamiento manierista, pero no exento de un aire italianizante.

39. ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. et al.: *Erretauloak. Retablos* t. II, p. 564.

10. EL PRIMER RENACIMIENTO EN NAVARRA

El siglo XVI fue en Navarra especialmente fecundo en obras artísticas. Como en las provincias vascas, ello se debió sin duda a un cierto desarrollo económico y cultural que se produjo en esa época. En la región de Pamplona, y especialmente en tierra Estella y en su merindad, donde las peregrinaciones a Compostela habían sido ocasión de un especial esplendor artístico, el fin de las guerras dinásticas y la incorporación a Castilla propició a principios del siglo un nuevo auge de la cultura humanista y de la actividad artística. En el monasterio de Irache hubo un **Estudio General** desde 1534; y en ese mismo siglo XVI funcionó en Estella un **Estudio Municipal** que cobró merecida fama por la brillantez de algunos profesores. Muy pronto (1546) se abrió en Estella la imprenta de la familia Eguía⁴⁰, que publicó, entre otras obras, la Gramática de Nebrija y algunas obras de Erasmo. En Tudela, tras su capitulación en 1512 y la anexión de Navarra a los reinos hispánicos, se produjo un notable auge a nivel cultural. Su famoso **Estudio de Gramática** contribuyó al progreso de las ideas humanísticas y en el deán de la Colegiata, don Pedro de Villalón, que había sido en Roma mayordomo del Papa Julio II, tuvo un mecenas entusiasta del Renacimiento.

Las formas del Primer Renacimiento se van difundiendo en el segundo tercio del siglo XVI, adoptando en muchos casos con cierta moderación algunos elementos de la morfología plateresca, que siguen adhiriéndose a la ornamentación de los templos, incluso ya muy avanzado el siglo. De ahí que no sea fácil, desde el punto de vista del estilo arquitectónico, marcar con nitidez fronteras entre los diferentes momentos del arte renacentista, como lo es en las diversas fases que presenta la escultura. En ese campo iconográfico, además, resulta también más fácil advertir las influencias que se reciben en Navarra. Por ejemplo, en la zona de la Ribera las artes plásticas hacen bastante visible el influjo de artistas y talleres aragoneses, mientras que en las otras cuencas se advierte mejor la impronta riojana, más próxima, y la castellana.

10.1. Arquitectura plateresca en Navarra

En este período se construyen algunas nuevas iglesias parroquiales, pero sobre todo se engrandecen y transforman muchas de las ya existentes desde siglos anteriores. Esta ampliación da por resultado un tipo de iglesia muy común en todas las cuencas del reino de Navarra: una planta de nave única con crucero no muy largo, y una cabecera poligonal. El aparejo suele ser de buena sillería, salvo en la zona de la Ribera del Ebro donde más comúnmente se emplea el ladrillo.

En Pamplona el edificio más representativo de esta época es la iglesia de **Santiago** de la Orden dominicana, cuya construcción, iniciada en 1529,

40. Sobre la importante labor humanista de dicha imprenta, véase J. GOÑI, "El impresor Miguel de Eguía, procesado por la Inquisición". En: *H.S.* I, 1948, pp. 35-88.

fue contratada por el vergarés **Pedro de Echaburu** y no se terminó hasta 1543; pero la edificación del convento y de su claustro se prolongó algunos años más. La iglesia responde a la tipología de los templos dominicos: nave espaciosa con capillas entre los contrafuertes comunicados entre sí, crucero saliente y cabecera pentagonal entre dos capillas cuadradas⁴¹. En ella podría darse por muy probable, como en San Telmo de San Sebastián, la intervención de Fray Martín de Santiago.

La iglesia de **San Agustín**, construida para el convento de su nombre se edifica entre los años 1525 y 1530. Llama la atención por la amplitud de los arcos de medio punto que conforman los seis tramos de su nave, en contraste con la estrechez de la cabecera, probable residuo del templo medieval. Está flanqueada por capillas, tres por cada lado, incomunicadas entre sí. Pero la edad renacentista de la gran nave quedó oscurecida por muchas transformaciones posteriores.

En la misma capital se construye en este mismo período el **Hospital de Nuestra Señora de la Misericordia** (hoy Museo de Navarra), fundado en la cuarta década del siglo por el tesorero y vicario general de la diócesis, don Remiro de Goñi. Su portada, fechada en 1556, fue ejecutada por Juan de Villarreal, veedor de obras del obispado, con arreglo al plan manierista inspirado, a lo que parece, en los escritos de Serlio. Utiliza en ella estípites antropomorfos, flanqueando un arco de triunfo. No debe extrañar que se señale una posible influencia de la escuela de Toulouse, en cuya Universidad había enseñado el citado promotor de la obra, Remiro de Goñi.



Fig. 17. Hospital de Nuestra Señora de la Misericordia (Museo de Navarra).

En **Puente la Reina** es obligado mencionar la iglesia de **Santiago** de la Rúa Mayor, construida en el siglo XVI. Fue contratada en 1543 con el cantero guipuzcoano Martín de Oyarzábal. Después de su muerte, la obra fue pro-

41. C.M.N., t. V,3, p. 229.

seguida por Lázaro de Iriarte, natural de Albistur, terminándose en 1554. La nave principal se apoya en los antiguos muros románicos, pero se amplió el espacio con crucero, cabecera y capillas entre los contrafuertes. Como es habitual en todas estas construcciones renacentistas, las cubiertas son bóvedas estrelladas, y los nervios, con la molduración propia de la época, descansan en ménsulas semicirculares con follaje. El coro, a los pies de la iglesia, fue ejecutado en 1575.

Se ha observado justamente que, conforme a una tradición que va a durar siglos en Euskal Herria, los maestros vascos miran más a la solidez constructiva que a la ornamentación. Una brillante excepción a esa regla podría ser la iglesia de Santa María de **Viana**, en la que se hace especialmente visible el gusto plateresco, probablemente por sus conexiones con Castilla. No resulta fácil para el historiador situar este templo de porte catedralicio en el lugar cronológico que le corresponde, pues posee obras que pueden calificarse de magistrales y que pertenecen a distintas épocas. Obra originariamente medieval, con carácter de fortaleza, tiene tres naves, de cuatro tramos cada una, con otras dos de capillas laterales alojadas entre los contrafuertes, dos por cada lado, y sin crucero. Sorprende por su monumentalidad; 22,25 ms. de altura en la nave central y 14,35 en las laterales, y por su bello triforio de tracería tardogótica, que recorre los muros perimetrales, estando cegados los del lado norte. Con el extraordinario despegue económico que

conoció Viana en ese siglo y particularmente su iglesia, enriquecida por la tributación diezmal, y el entusiasmo renacentista del momento, se añadió al edificio una espaciosa girola rodeada por capillas, una sala capitular, y una grandiosa sacristía. Tanto en la capilla mayor como en las capillas laterales se fueron poniendo espléndidos retablos barrocos, en su mayoría durante el último tercio del siglo XVII y la primera mitad del XVIII.



Fig. 18. Iglesia de Santa M^a de Viana.

Pero la intervención renacentista afectó fundamentalmente al aspecto exterior, y muy especialmente a su portada sur. Los trabajos se comenzaron en 1549 bajo la dirección del maestro **Juan de Goyaz**, artista formado en Burgos, y a su muerte (1556) fueron continuados por el cantero vizcaíno **Juan Ochoa de Arranotegui**, un maestro impactado probable-

mente por el plateresco de la Universidad de Oñate cuya obra tuvo que tasar. La fábrica de Viana se prosiguió lentamente, y no se terminó antes de 1567. Esta magnífica portada es la que da carácter al exterior por su forma en exedra, que parece inspirada en el famoso “nichione” del Belvedere romano de Bramante, y es, a juicio de Chueca Goitia, ejemplo único en el renacimiento hispánico, y será imitado en varios templos posteriores de nuestra región: Logroño, Sorlada, San Sebastián. Además, el gran nicho, queda enriquecido por su estructura en arco de triunfo, provisto de elegantes columnas compuestas. “La falta de vigor arquitectónico de las partes altas y los derroches decorativos de frisos y encuadres hacen que su proyecto sea deudor aún del plateresco”⁴².

El maestro Juan de Goyaz y sus sucesores en Viana dejaron su sello del primer renacimiento en la ampliación que realizaron en Santa María de **Aras**, villa dependiente de Viana en aquel entonces. De la iglesia medieval quedó sólo un pequeño tramo a los pies de la nave que se levantó en el siglo XVI junto con el crucero y la cabecera. Las dos nuevas bóvedas de terceletes y la gallonada de la cabecera se estructuran con nervios que descansan en ménsulas cilíndricas, molduradas y ornamentadas con querubines y dobles volutas, conforme al gusto plateresco. Algo similar debe decirse de la parroquia de San Juan Evangelista de **Barbarin**, ampliada a mediados del siglo XVI por los canteros Pedro Mendizábal y Francisco de Alzaga.

Una empresa equiparable a la de Viana se llevó a cabo en la parroquia de **Los Arcos**. Fue una transformación del templo anterior protogótico, encargada a los afamados canteros guipuzcoanos **Martín y Juan de Landerrain**, que ya habían intervenido en el palacio zaragozano de la Maestranza, razón por la cual Chueca Goitia ve en esta portada una síntesis del “vigor plástico aragonés con la elegancia castellana”. Más inmediatamente, la portada de Los Arcos se inspira en la de Viana en lo que respecta al arco de triunfo. Presenta cuatro columnas de fuste acanalado, a ambos lados, aprovechando los entrepaños para nichos destinados a efigies de San Pedro y San Pablo. Un edículo con la Virgen bajo tímpano recto remata la composición. En la superficie del arco abocinado se disponen cuatro series de casetones con motivos florales, querubines y bustos de apóstoles y profetas, presididos por el Padre Eterno. El claustro de Los Arcos, aunque pueden descubrirse en él algunos detalles platerescos, debe ser considerado como de estructura tardogótica. Viana y Los Arcos constituyen un buen exponente del camino recorrido por el renacimiento arquitectónico navarro a mediados del siglo XVI.

Otra manifestación de notable riqueza decorativa la hallamos en el claustro del monasterio de **Irache**. Está documentado el contrato de 1540 con el cantero guipuzcoano **Martín de Oyarzábal**; pero en 1545 le sucedió al frente de la obra su colaborador **Juan de Aguirre**, a quien quizá deba atribuirse la Puerta Especiosa, que comunica el claustro con la iglesia, que ostenta

42. V. la bella monografía de LABEAGA, Juan Cruz, *Santa María de Viana, joya del Camino de Santiago*. Pamplona 2001; también *C.M.N.*, T.II, 1, Merindad de Estella, 1, XXVIII.

“adornos y figuras de lo más mórbido y gentil”⁴³. Más tarde entraron otros maestros a terminar la obra. Este claustro es un ejemplo típico de un plateresco en el que se mantienen estructuras todavía góticas, conviviendo con otras resueltas “a lo romano”. Esencialmente lo que impacta al espectador son los elementos decorativos en capiteles, ménsulas y claves, aunque con una discreción que parece anunciar el romanismo⁴⁴.



Fig. 19. Iglesia de Santa Mª de Gracia (Tudela).

En **Tudela** el movimiento renacentista tuvo en el deán don Pedro de Villalón un eficiente promotor de las ideas humanistas del Renacimiento⁴⁵. A él se debe la presencia de Esteban de Obraj para ejecutar el coro y la reja de la colegiata con la que se inaugura la ornamentación renacentista en Navarra. En la zona de la Ribera aparecen ahora algunas iglesias de tres naves con planta de salón; pero lo normal y más frecuente es el tipo ya descrito que está representado especialmente en las monumentales iglesias de **Valtierra** (1532-1548) y de **Arguedas** (segunda mitad del siglo): nave única, de dos tramos, crucero, cabecera pentagonal y coro alto a los pies, cubriéndose con bóvedas estrelladas de nervios mixtilíneos. La de Arguedas destaca por la profusión de su ornamentación plateresca: querubines,

pájaros, calaveras, etc. La parroquial de Arguedas se caracteriza por su portada lateral, compuesta por su medio punto a modo de arco de triunfo entre pilastras, con tondos de bustos en la enjutas, y como remate un friso de serafines y un frontón triangular con efigie del Padre Eterno. En algunos templos de la misma región no se marca el crucero, como en Santa María de Gracia de **Tudela** (1568-1572) y en la Victoria de **Cascante** (1587). Añadamos que, en las iglesias cistercienses de Navarra se condesciende también con el gusto de la época en las ampliaciones y modificaciones que se hicieron en iglesias y claustros.

43. CHUECA GOITIA, F., “Arquitectura del siglo XVI”. En: *A.H.*, IX, p. 352. Este autor anota el nombre del Maestro Hernando, imaginero, a quien “cabría la gloria, no escasa, de esta decoración”.

44. El sobreclaustro es ya manierista, no quedando nada del plateresco. *C.M.N.*, II, 1, XXX.

45. GARCÍA GAINZA, Mª C., “El mecenazgo artístico de don Pedro de Villalón de Calcena, Deán de Tudela”. *Seminario de Arte Aragonés*, XXIII, pp. 113-120.

En Santa María de **Tafalla** se aprovecharon los muros de la antigua nave gótica para una profunda transformación, pues se renovó la cubierta y quedó finalmente conformada como nave única, de planta de cruz latina, de tres tramos, crucero saliente de grandes brazos, y cabecera pentagonal. En la iglesia de San Pedro de la misma población se realizó una ampliación similar, conforme al gusto renaciente, aunque manteniendo algunos rasgos decorativos del estilo Reyes Católicos. Según va avanzando el siglo, las transformaciones que se hacen en algunos templos van perdiendo sus reminiscencias platerescas; por ejemplo, en San Pedro de **Mendigorría**, atribuido al Maestro Diego de Eraso; en la Asunción de **Barásoain**⁴⁶, y en San Miguel de **Larraña**. Esta última, ensanchada en la segunda mitad del siglo XVI con una serie de capillas a ambos lados de la nave, presenta en su cabecera una solución netamente renacentista. Primero se construyó en 1571 un nuevo crucero con su capilla mayor, según los planos del maestro Juan de Villarreal, acreditado arquitecto de la época, que era veedor del obispado de Pamplona; y la obra fue ejecutada por el cantero Antón de Anoeta primeramente y luego por Juan de Aguirre; pero no quedó terminada hasta 1617, cuando se demolió la antigua cabecera; pero en alguna de sus capillas ha quedado alguna huella del estilo isabelino.

De la Navarra nororiental habría que mencionar la amplia nave que se construye en la parroquial antigua de San Juan Evangelista de **Ochagavía**; es de tres naves, cubiertas con bóvedas estrelladas, capilla a modo de crucero y cabecera poligonal. Más impresionante aún es la alta y espaciosa iglesia de San Cipriano de **Isaba**, con sus cuatro tramos y su cabecera pentagonal, que conserva grutescos decorativos en algunos puntos, atestiguando su fábrica de principios del siglo XVI. De cierta monumentalidad es también la parroquial de **Cáseda** cubierta con complicada bóveda tardogótica de ligaduras mixtilíneas. Iniciada en 1532, sigue el esquema consabido de nave única, pequeño crucero y cabecera poligonal; y ostenta en el lado de la Epístola una portada de un renacimiento severo, sin arrequibes platerescos. Más estrecha y menos monumental, pero fiel al mismo modelo, la iglesia de San Miguel de **Aoiz**, fue construida por el cantero Juan de Osés, ya a finales del siglo. En la iglesia románica de **Aibar** la ampliación del siglo XVI produjo la sustitución de su cabecera por otra rectangular y la adición de un crucero demasiado grande para el cuerpo total del edificio. En la obra intervino el famoso maestro Lázaro a quien se debe atribuir la bella portada renacentista en el lado meridional.

Templos que merecen mencionarse como obras de la primera mitad del siglo XVI son las de San Esteban de **Roncal**, majestuoso edificio construido a mediados del siglo XVI en gótico-tardío; la de San Pedro de **Burgui**, de cruz latina, tres tramos, crucero destacado y cabecera trapezoidal; la de Santa Engracia de **Uztárroz**, con bóvedas de bello diseño mixtilíneo; la de San Mar-

46. En 1561 Martín de Aguirre era contratado para ampliar el crucero y la cabecera, una obra que no se terminó hasta el siglo siguiente. *C.M.N.* III, p. 33.

tín de **Urzainqui**, y la de San Miguel de **Eslava**, en la que se ven mezclados elementos de muy diversa datación, desde el románico hasta el siglo XVII.

La arquitectura civil en la Navarra de principios del siglo XVI es especialmente digna de atención en una historia artística de Euskal Herria. Es la época en que, como en otras regiones de los reinos hispánicos, la nobleza se instala definitivamente en ambientes urbanos. Se trata de palacios en los que parece respirarse la atmósfera de los Reyes Católicos y del Emperador Carlos. Destacaremos los más notables artísticamente.

Estella es especialmente rica en tales construcciones. Entre ellas destaca el Palacio de San Cristóbal, llamado también de Fray Diego de Estella, emplazado en lo más céntrico de la Rúa. Ostenta balcones con riquísimos balaustres y frisos decorados con figuras mitológicas, de valor simbólico, correspondiendo al ambiente humanístico del momento. La fachada culmina con un alero de madera en voladizo adornada con aparatosas volutas. En el interior hay un patio de rica decoración que marca la cumbre del plateresco estellés.

En **Tudela**, donde predomina la construcción de ladrillo que ofrece posibilidades para un bello juego de aparejos mudéjares, merece mencionarse la fachada del palacio del Deán don Pedro de Villalón, quien como camarero que fue del papa Julio II empleó el blasón pontificio para adorno de la fachada. Presenta ésta un cuerpo bajo de ladrillo con un ingreso en arco de medio punto, una planta principal con un gran vano rectangular de estilo plateresco, y una galería corrida con arcos rebajados sobre la que descansa el alero de madera con labores mudéjares. Por frisos y pilastras corre una decoración de grutescos. A un renacimiento más tardío corresponden los palacios del Marqués de San Adrián, construido de ladrillo, de una severidad clásica, con un magnífico patio renacentista, y el del Almirante, también de ladrillo, monumental conjunto de tres cuerpos, quizá el edificio más impresionante del casco antiguo de Tudela.

Tafalla es otra de las ciudades ricas en artística arquitectura civil. Su más insigne mansión es el palacio de los Mariscales de Navarra, llamado la "Casa del Cordón", por el grueso cordón franciscano que sirve de ornamentación al antepecho y cornisa de la fachada. El edificio es un bloque monumental de sillares bien encuadrados con dos esbeltos cuerpos más un ático.

En **Olite** es notable el palacio del Marqués de Rada, soberbio ejemplar del arte renaciente tardío. Impresiona por la grandeza y proporciones de su sillería, por el alero de madera que descansa sobre un friso de grutescos con mascarones entre putti desnudos y un ostentoso blasón sobre la fachada.

A la segunda mitad y finales del siglo del renacimiento pertenecen numerosas casas señoriales que pueden verse en **Sangüesa** y en otros lugares. Citemos, para no mencionar más que un ejemplo, el palacio de Azpilcueta en **Barásoain**.



Fig. 20. Palacio del Deán Pedro de Villalón (Tudela).



Fig. 21. Palacio del Marqués de San Adrián (Tudela).



Fig. 22. Palacio del Almirante (Tudela).



Fig. 23. Palacio de los Mariscales de Navarra (Tafalla).

10.2. Primeros escultores renacentistas en Navarra

Ya hemos recordado que al deán Pedro de Villalón se debe, en gran parte, la promoción del humanismo renacentista en **Tudela**. Él fue quien trajo a **Esteban de Obray**, un francés natural de Saint-Thomas (Ruán), a trabajar en la colegiata tudelana a partir de 1519, haciéndole responsable de la nueva sillería. Como varios escultores que trabajaron en Navarra y que incluso se formaron en talleres aragoneses, Esteban de Obray tuvo relaciones familiares y profesionales con artistas del Renacimiento aragonés, y debió conocer algunas de sus obras, concretamente las realizadas en Jaca, Zaragoza y Tarazona por el activísimo escultor florentino Juan de Moreto, con quien acabaría emparentándose y colaborando por los años 1542-48 en la sillería del Pilar de Zaragoza, una de las empresas más importantes del plateresco peninsular⁴⁷. Pero 20 años antes, la traza de Esteban de Obray para la sillería de Tudela, es aún esencialmente gótico-flamígera, y solo apuntan algunos motivos renacentistas. Obray se encargó asimismo de la reja que cierra este recinto y donde el plateresco domina completamente. En 1525 el artista contrata el retablo mayor de la parroquial de **Cintruénigo**. Se trata de un hermoso retablo provisto de banco, y varios cuerpos con hornacinas, separados por columnas abalaustradas y ricamente decoradas, en donde se siente la cercanía de los maestros aragoneses. Se ha atribuido la imaginería al francés Guillén Obispo, a quien Obray traspasó la contrata de la mazonería⁴⁸. En la tendencia al expresivismo se adivina la influencia de Forment y quizá también la de Joly.

Liberado de su compromiso en Cintruénigo, Obray se ocupó de la mazonería del retablo de San Juan Bautista de **Burlada** (1529), que hoy se halla en el Museo de Navarra, y que nos interesa quizá más por las tablas pintadas por Juan del Bosque. Pocos años después, ya en plena madurez artística, Obray contrata (agosto de 1549) su más importante obra: la sillería de coro de la catedral de **Pamplona**. Esta vez el promotor de la empresa es el prior de la catedral don Sancho Miguel Garcés de Cascante (1517-1549). Bajo la supervisión de Obray, la obra del coro fue ejecutada por un equipo de fusteros navarros y algún extranjero⁴⁹. En la reciente restauración de la catedral, el coro ha sido trasladado al presbiterio. Consta de dos series de sillas a dos niveles, constando cada silla de un asiento abatible, con “misericordia”, brazal y respaldo. Sobre la sillería alta se alza un tablero con su banco, balaustrés con pilastra, contrapilastra y friso. Parece que los relieves de los

47. “Los datos documentales y el análisis de las obras permiten concluir –escribe García Gainza– que son los círculos de Gabriel Joly y Juan de Moreto los de mayor influencia”. En *Revisión del Arte del Renacimiento*. “Ondare” 17, A.P.M., San Sebastián 1998, p. 59.

48. Sobre la persona y la obra de Esteban de Obray, véase: CASTRO, J.R., *La escultura en Navarra en el siglo XVI*. San Sebastián 1936; Idem, *Cuadernos de Arte Navarro. Escultura*. Pamplona 1949, pp. 18-23; GARCÍA GAINZA, M. C. (dir.) C.M.N., I, 72; GOÑI GAZTAMBIDE, J., “El coro de la Catedral de Pamplona”. En: P.V. 1966, p. 381 ss.; ECHEVERRÍA GOÑI, P. y FERNÁNDEZ GRACIA, R., *Precisiones sobre el Primer Renacimiento escultórico en Navarra*. P.V., n. 168, Enero 1983, pp. 29-60.

49. ECHEVERRÍA GOÑI, P., *La Catedral de Pamplona*. Pamplona 1994, t. II, pp. 6-18.

tableros corrieron a cargo de Guillén de Holanda y de su equipo de entalladores con los que ya había trabajado en la sillería coral de Calahorra.

Las figuras talladas en los tableros (Profetas, Apóstoles y Santos) se presentan solitarias, sin fondo ninguno de paisaje. Muestran una gran corrección y variedad en sus formas anatómicas; todas se presentan en posición estática, aunque en actitudes variadas recordando más el estilo señero y apacible de Vigarny que el arrebatado y manierista de Berruguete, los dos grandes maestros que poco antes (1538-1543) acababan de dejar en la admirable sillería de Toledo muestras de su diferente genio creador. Weise ve también en algunas figuras “la persistencia de la tradición a lo Guillén de Holanda” que poco antes había trabajado en la sillería de la catedral de Calahorra⁵⁰. En los frisos, tabiques, recuadros y tablas horizontales que completan esta sillería abundan los temas del renacimiento humanista, tales como figuras y hazañas de dioses y héroes de la antigüedad pagana seguramente con intencionalidad simbólica, mientras que las partes más accesorias se recargan con la consabida ornamentación plateresca: cestas de frutas, guirnaldas, jarrones, cálices, pájaros, querubines, niños, candeleros, etc.



Fig. 24. Detalle de la sillería de coro de la Catedral de Pamplona.

La sillería de Pamplona fue determinante para la formación, ya en la primera mitad del siglo, de uno o varios talleres que sirvieron retablos a iglesias cercanas. La capital del reino será así el foco escultórico en el que

50. “En Pamplona persistían los tipos de cabeza característicos de Guillén de Olanda, con su detallismo de líneas duras, la esqualidez gótica y el alargamiento de las facciones, con una expresión de seriedad reconcentrada, ascética y grave”. WEISE, G., *La Plástica del Renacimiento y del prebarroco en España septentrional: Aragón, Navarra, las provincias vascas y la Rioja. Un resumen del texto alemán*. Tübingen, s.a., p. 25.

trabajarán varios maestros excelentes que harán avanzar el arte renaciente hacia el período final del romanismo.

Sabido es que donde mejor se explaya la escultura del primer renacimiento es sin duda en los retablos. En 1538 se terminó la mazonería del retablo de **Zizur Mayor**, felizmente conservado. Se compone de un banco articulado por pilastras de grutescos y coronado por un friso de roleos y medallones con cabezas. Sobre el banco van dos cuerpos organizados en cinco calles, separadas por balaustres que flanquean cajas en las calles laterales y hornacinas en la central. Corona la mazonería un ático tripartito entre aletones, cubierto por un frontón triangular. El contenido iconográfico de este singular retablo, tanto de los tres grupos escultóricos que ocupan la calle central, como las tablas pictóricas, por ser de estilo expresivista los comentaremos en otro capítulo.

Parecido y posterior al retablo de Zizur, aunque más espectacular y grandioso, es el retablo mayor de **Legarda**. Contratado en 1552 por el entallador Juan de Iturmendi, ofrece una compleja arquitectura: un pequeño banco asentado sobre cuatro pilastras, tres cuerpos divididos en cinco calles y un ático entre aletones y frontón triangular de remate. Las calles se resuelven en hornacinas aveneradas enmarcadas por columnas de diverso tipo: abalaustradas unas y acanaladas otras. Es interesante observar que, un retablo de la segunda mitad del siglo, conserve aún una morfología plateresca que cubre frisos, nichos y entablamentos con abundancia de grutescos, querubines, mascarones, jarrones, etc. La iconografía es muy variada: los Santos Pedro y Pablo en el banco, separados por paneles en los que figuran escenas marinas y báquicas, testimonio de una asimilación cultural humanista; en el primer cuerpo se efigian los cuatro evangelistas sentados y activos ante sus escritorios; el segundo cuerpo se reserva a esculturas de santos (no todas son de la misma época renacentista); en el tercero se representan escenas de la Anunciación, Nacimiento y Adoración de los Magos; en el ático, la imagen de Cristo crucificado, y encima en un frontón triangular, el Padre Eterno. Un San Sebastián del siglo XVI se aloja en el nicho del expositorio en medio del tercer cuerpo. Este retablo puede deslumbrar por la grandiosidad de su mazonería y el brillo y cromatismo que le dio su dorador; pero el arte escultórico se mantiene a un nivel muy deficitario; las figuras, demasiado rechonchas y los rostros carentes de expresividad, revelan una mano popular más que técnicamente experta.

Tras la figura de Esteban Obrajón hay que situar la de Domingo de Segura quien, con otros maestros de Sangüesa se ocupó del retablo mayor de Santa María Magdalena de **Tudela**, subastado en 1551, concluido en 1556, y que responde a un plateresco muy avanzado, de tipo aragonés. Consta de banco, cuatro cuerpos y un ático. Los frisos y los fustes columnarios se revisten de la típica ornamentación plateresca, pero ya con cierta sobriedad. En el estilo de su iconografía se muestra un bello expresivismo que recordaremos más tarde.

En **Olite** y no obstante su carencia de talleres de escultura, la plástica renacentista se hace evidente en el retablo de Santa María. Su traza es gótica, pero tiene un pedestal plateresco con balaustres y un banco con seis

tondos decorados con bustos. Centran los medallones motivos platerescos. El retablo consta de cinco cuerpos, divididos en siete calles por pináculos y en el remate el ático recto. Destaquemos la belleza de las tres figuras del Calvario que remata el retablo. Parece que estaban ya terminadas por el Maestro Ugert en 1514. Otras figuras son más bien exponentes del estilo hispano-flamenco, que es también el estilo que predomina en las tablas pictóricas, como recordaremos en seguida.

En la capilla del Rosario se venera una estatuilla deliciosa de la Virgen María, vestida con drapeado anguloso, y un tocado muy original, revelando en su porte y en la finura de su anatomía una inspiración clásica.

La influencia del renacimiento aragonés se advierte igualmente en el retablo mayor de Santa María de **Sangüesa** (1540), atribuido antes a Jorge de Flandes, residente en la ciudad entre 1552 y 1586, donde tenía su taller⁵¹. De ese taller y de otros donde obraban algunos escultores dentro de la órbita aragonesa debieron de salir algunos retablos del Primer Renacimiento. Las figuras de los Evangelistas del retablo sangüesino Georg Weise las pone como ejemplo de la transición paulatina que se está produciendo desde la inicial asunción objetiva y pasiva de modelos renacentistas por parte de los escultores del Norte de España (por ejemplo, en los retablos de Huarte y Elcano) hacia “una configuración más movida de las vestiduras y una mayor tensión en la actitud y la expresión”⁵².

La influencia castellana, y más concretamente del plateresco riojano, se hace palpable en otros retablos como el de **San Juan de Mendavia**, notable por sus grandes dimensiones, que presenta escenas de la vida del Bautista, talladas por “Maese Metelín imaginero” y Jacques Tomas, residentes en Mendavia en 1546. Weise añade la probable participación del escultor riojano Francisco Ximénez, subraya el carácter gótico-plateresco de la mazonería, las afinidades de la obra escultórica con el estilo de Juan de Valmaseda, y el tardo-goticismo de algunas figuras⁵³. Igualmente domina lo plateresco en el monumental retablo de **Isaba**. Fue contratado en 1555 por Miguel de Gárriz y a fin del siglo fue dorado y policromado. En el banco se tallaron escenas de la Pasión; el primer cuerpo se reservó al titular San Cipriano con San Pedro y varios santos; en el segundo se ven escenas de la vida de la Virgen; y en el ático, más figuras de santos y santas.

De mediados del siglo XVI es el imponente retablo mayor de **Tabar**, atribuido a Pedro de Pontrubel, cuya mazonería (tableros, frisos y tercios inferior-

51. ECHEVERRÍA GOÑI, J. y FERNÁNDEZ GRACIA, R., *Precisiones sobre el Primer Renacimiento escultórico en Navarra. Esteban de Orbay y Jorge de Flandes*. P.V. 1983, 49; LABEAGA MENDIO-LA, J.C., “Noticias de algunos retablos aragoneses del taller de Sangüesa (Navarra)”. En: *El Arte Barroco en Aragón. Actas del III Coloquio de Arte Aragonés*. Huesca 1983, pp. 207-221.

52. WEISE, G., *La Plástica del Renacimiento y del prebarroco en España septentrional ...Un resumen...* p. 17.

53. *Die Plastik der Renaissance und des Frühbarok ...* Tübingen 1957, p. 39.

res de columnas) persiste en mantener elementos decorativos del plateresco. Algo parecido puede decirse del retablo de **Induráin**, también de mediados del siglo, provisto de alto banco, cinco calles y dos cuerpos con su habitual remate, y una iconografía de exigua calidad artística; todo él ornamentado con grutescos y motivos propios del plateresco.

Podrían mencionarse aquí otros retablos navarros, algunos de notable calidad, como los de Genevilla y La Población, y los que salieron de los talleres de Puente la Reina, etc., fabricados en ese segundo tercio del siglo, en los que perviven aún ciertos caracteres platerescos; pero siendo de un renacimiento manierista, los reseñaremos más adelante.

11. LA PINTURA DEL PRIMER RENACIMIENTO

Los caracteres de la pintura del Renacimiento son suficientemente conocidos, y corresponden a los postulados ideológicos y culturales (realismo racionalista, antropocentrismo, individualismo, etc.) que señalamos anteriormente: atención mayor a la morfología natural, respeto a la estructura anatómica de los personajes, afición a lo narrativo más que al simbolismo suprahistórico, fidelidad a las leyes de la perspectiva, gusto creciente por el paisaje, mayor sentido de la claridad y armonía de la composición dentro de la sugerencia del espacio real, etc.

11.1. Navarra

En **Navarra** se advierte pronto una atracción particular por las tablas pintadas con destino al casillero de los retablos, sustituyendo a esculturas y relieves o, también, combinándose con ellos. Están documentados varios talleres navarros que proveían de pinturas para retablos en los primeros decenios del siglo XVI: en Pamplona, Zizur Mayor, Estella.

En el Museo de Navarra se conservan varias tablas pictóricas, no de mucha calidad, provenientes del pequeño retablo que en **Barbarin** está dedicado a Santa Catalina.

De un renacimiento bastante temprano parecen ser las pinturas del retablo mayor de Santa María de **Olite**, cuya mazonería y tallas se pagaron al "imaginero Maestro Ugert", vecino de Olite. En las pinturas se representan los episodios de la vida de Cristo y de la Virgen, conforme a los Evangelios. En el ático, los cuatro evangelistas, interrumpidos por el Calvario. El análisis estilístico da como muy probable la intervención del pintor aragonés Pedro de Aponte y su taller, un artista que en sus obras documentadas muestra una afición a fuertes cromatismos y contrastes de colores complementarios, junto con ese gusto, tan común en la pintura germánica, por la expresividad más que por la belleza, prefiriendo rostros gesticulantes que lindan con la caricatura.

Particularmente interesante nos parece también el pequeño retablo de la Visitación que se conserva en la parroquia de Santa María de **Los Arcos**. Tanto

su estructura plástica, como el guardapolvos y los baldaquinos que coronan las pinturas, son de factura goticista. Consta de un único cuerpo de tres calles, sobre una alta predela o banco de seis paneles. En la calle central, el grupo titular –María e Isabel– está representado en bellas tallas de estilo hispano-flamenco. El resto iconográfico lo constituyen tablas pintadas narrando escenas de la vida de María en un estilo que recuerda el de Pedro Díaz de Oviedo, con rasgos expresivos muy acentuados en los rostros y vibrantes cromatismos en el conjunto. La figura sedente de San Blas domina la composición en la calle central. En los paneles del banco se pintaron seis figuras de patriarcas y profetas, identificables por sus filacterias. Todo este conjunto, con los destellos dorados en el fondo de algunas pinturas y de los marcos góticos que las encuadran, impresiona por su exhibición de riqueza; el estilo pictórico, por otra parte, hace presentar la pintura de Juan de Borgoña.

El impacto de las coetáneas pinturas de Díaz de Oviedo parece revelarse también en el retablo mayor de San Saturnino de **Artajona**. Obra contratada en 1505, es, como el de Los Arcos, de traza gótica, pero más ampuloso, pues presenta sobre un alto banco tres cuerpos de cinco calles, reservándose la calle central para tres hornacinas superpuestas en las que se alojan las tallas: un San Saturnino sedente, la Virgen con el Niño (gótica), y el Calvario. En las otras calles, dos por cada lado, están los tableros pintados con escenas de la vida del titular, de la vida de la Virgen, y de la Pasión de Cristo. En el guardapolvos se pintan también figuras de santos y profetas. La documentación de este excepcional retablo remite a un “Maese Francisco pintor” de Tafalla que contrata la obra en 1505. Este conjunto atrae sin duda por la riqueza de su ornamentación dorada y por su valor estilístico ya que sus figuras son de gran realismo “con rasgos marcados y expresivos, según tipos hispano-flamencos, lo mismo que sus pesados ropajes con abundantes y angulosos pliegues, de aspecto duro y acartonado, que producen contrastados estudios de luces⁵⁴. Merece destacarse que en este retablo, junto a la escena de la Anunciación, aparece una de las más antiguas representaciones de la **Inmaculada**, efigiada como “Tota pulchra”, de pie, en actitud orante rodeada por los símbolos de las letanías, como será luego representada por los artistas del Renacimiento español: Juan de Juanes y otros.

11.2. La pintura del primer renacimiento en las provincias

La pintura del Primer Renacimiento en las provincias vascas no puede compararse en cantidad ni en calidad con la de Navarra. Puede decirse que se inicia con la importación de obras de artistas flamencos y el conocimiento de grabados de pintores italianos. Lo que se ha conservado de tal importación en **Bizkaia** y **Gipuzkoa** es relativamente exiguo y su posible influencia sobre artistas locales debió de ser tardía, por lo que la recordaremos en el

54. “Las historias de San Saturnino y de la Pasión se organizan como densas composiciones, mientras que las escenas marianas aparecen más desahogadas, pero siempre con preeminencia de los personajes sobre los efectos espaciales y de perspectivas, que sin embargo avanzan hacia una concepción renacentista”. *C.M.N.* III, p. 9.

capítulo reservado al arte de la segunda mitad del siglo XVI. Con todo, quizá convenga citar aquí, como hace Sesmero en su monografía sobre el Renacimiento en Bizkaia, el **tríptico flamenco** de la capilla de los Gorostiza en la iglesia de Santa María de Portugalete.

Más notable parece ser lo conservado en Álava, cuyo museo posee hoy algunas piezas auténticas o copias de los grandes iniciadores flamencos del siglo XV.

El continuo comercio con Flandes facilitó dicha importación, y vía Amberes fueron llegando a Vitoria y otros lugares de las provincias vascas algunos trípticos que se han relacionado con el taller de Peter Coeck (1502-1550) y su yerno Jan van Dornicke⁵⁵. En ellos se percibe una doble influencia flamenca (Van Orley) e italiana (Rafael), y se caracterizan por el sentido narrativo, la minuciosidad y la esplendidez del colorido. Algunas de esas piezas lucen hoy, como decimos, en el Museo de Bellas Artes de Vitoria. Son obras originales o copias de los más destacados pintores de la escuela flamenca: Hugo van der Goes, Gerard David y Quentin Metsys. Entre las piezas del Museo vitoriano sobresalen algunas bien datadas y documentadas, como el tríptico de la Epifanía del taller de Peter Coeck y el del Planto de la Virgen, fechado en torno a 1540, con escenas del Descendimiento y la Resurrección en los paneles de las puertas.

La pintura flamenca influye indudablemente en la pintura de retablos formando una escuela que justifica la denominación de hispano-flamenca. A esa escuela "autóctona" deben asignarse algunas pinturas de las primeras décadas del siglo, como las que proceden del antiguo retablo mayor de **San Miguel de Labraza**: sus tablas centrales narran la aparición del Arcángel en el monte Gárgano; otras seis, probablemente de la predela, representan agrupados de dos en dos, a los Apóstoles identificables por sus consabidos símbolos. Su estilo se define por un cierto "horror vacui", el detallismo narrativo, el intenso dramatismo de colores primarios, y el uso del oro en determinadas zonas como nimbos, cenefas, y algunos fondos⁵⁶. Especial atención merece también el retablo mayor de San Bartolomé de **Olan** (Álava), que es mixto, en cuanto que en el banco y en el ático hay relieves de los Apóstoles y de varias santas, y en sus tres cajas centrales, en sentido vertical, se muestran esculturas del santo titular, de la Coronación de María y del Calvario; mientras que en las calles laterales, dos por cada lado, se narra en seis tablas pictóricas la vida de San Bartolomé, la Infancia y la Pasión de Cristo. Se le sitúa cronológicamente en torno al 1520. Deteriorado con el tiempo y los repintes del siglo XVIII, se le acaba de someter a una

55. "Los temas más representativos son, por un lado, los de la Virgen con el Niño, Sagrada Familia y Epifanía, y por otro, los del Calvario y lamentación sobre Cristo muerto". ZORROZUA, J., *El Arte del Renacimiento en Álava*, p. 81 ss.

56. Se ha observado con justificado interés el hecho de que en Labraza se presenta pintado un retablito dentro de una de los tableros del retablo. SÁENZ PASCUAL, Raquel, "El dualismo pictórico en la primera mitad del siglo XVI". En: *Erretauloak. Retablos*. I, pp. 166-177.

restauración que hace de este retablo uno de los más apreciables de Álava en este primer tercio del siglo XVI.

Quizá el más valioso y representativo de los retablos pintados de este período es el de San Blas de la parroquia de San Vicente de **Hueto Abajo** (c. 1530): tiene ocho tablas bajo doseletes, pintadas al óleo, que rodean la escultura exenta del obispo San Blas. En el bancal, destaca un Cristo paciente, y a los lados, las figuras de medio cuerpo de varios Apóstoles, distribuidos de tres en tres y en actitud de “sacra conversazione”, igual que en las otras dos escenas que, en el segundo piso del retablo, figuran a los Santos Juanes en un lado y a Sta. Catalina y San Lorenzo en el otro. En el primer cuerpo del retablo van las escenas de la vida y martirio del titular. Este conjunto manifiesta que el Primer Renacimiento avanza con paso firme en la pintura retabística de Álava entre los años 1540 y 1570: resulta sorprendente comprobar la habilidad con que se reproduce la anatomía humana, la naturalidad de las varias actitudes del cuerpo en movimiento, el cuidado por los “valores táctiles”, y sin renunciar a un dibujo firme que define las formas, la armonía cromática con predominio de los colores primarios.

Se ha observado justamente que, en comparación con las dos provincias cantábricas, éste es un gran momento de la pintura alavesa, y muestra el progreso hacia un Renacimiento clásico: las figuras se van tornando más estilizadas y clásicas y en el colorido de la paleta empleada van a empezar a dominar las gamas frías⁵⁷. Se conocen ya algunos artífices locales entre los que descuella **Martín de Oñate**, fundador de una dinastía artística radicada en Vitoria, y a quien debemos las tablas de pincel y las tallas doradas de los retablos mayores de **Domaiquia** y **Morillas** (1554). En este segundo retablo, concluido por su hijo Tomás y su yerno Pedro López de Marieta, se aprecia su forma de hacer en el Apostolado del banco con agrupaciones de tres personajes, como en las tablas dedicadas a la Vida de San Pedro, que vemos en el primer grupo del retablo y en las referidas a la Virgen situadas en el segundo.

En la sacristía de la iglesia de **Luzuriaga** se guarda el banco del antiguo retablo mayor (1556-57) en cuyos tableros se representa a los cuatro Evangelistas escribiendo, flanqueando una representación de Cristo entre ángeles. Se advierte en él un cierto estilo hispano-flamenco, pero carente de fuerza expresiva.

En la parroquia de la Asunción de **Subijana de Morillas** se localiza un retablo mixto, concluido antes de 1571, en el que se dan cita el navarro Juan de Salazar y los vitorianos Tomás de Oñate y Andrés de Miñano. Al primero de ellos se deben las mejores piezas del conjunto, las situadas en el banco dedicadas a la Visitación, Nacimiento, Circuncisión y Epifanía, Los mismos temas, más el de la Lamentación sobre Cristo muerto, recoge el anónimo retablo de la Asunción de **Mesanza** (c. 1550) que, como en los casos ya citados, se inspiran en grabados y presentan un dibujo muy lineal.

57. ZORROZUA, J., O.c., p. 84; C.M.N. IV, pp. 450-451.

Un ejemplo de este momento interesante para la historia de la pintura en Álava es el retablo de la parroquia de **Villanueva de Valdegobía**. En esa misma zona es notable el de San Esteban de **Ribera de Valderejo** (1548), hoy en el Museo de Bellas Artes de Vitoria. Encuadrado en una muy decorada mazonería plateresca, este retablo presenta una predela de cuatro tablas dedicadas a los Apóstoles, cuatro en el primer cuerpo narrando el martirio del titular, y otras cuatro en el segundo cuerpo sobre la vida de la Virgen. Una inscripción da su fecha: 1548; pero desde entonces ha sufrido gran deterioro y excesivos repintes⁵⁸.

Finalmente, conviene mencionar, dado el pequeño número de retablos de pintura existente, las puertas del tríptico de San Sebastián de la capilla de los Otazu en **Añua**, en torno a 1560, con escenas de la Vida del santo, y otras tablas sueltas que, como la de la Epifanía del convento de san Juan de Quejana, recuerdan el arte de Rafael.

Por lo que atañe a las otras dos provincias vascas, al lado de los retablos y pinturas importadas que reseñaremos en otro capítulo, no podemos omitir la mención del retablo de **Zeánuri**, que recordamos anteriormente como pieza asignable al gótico tardío. Con todo, por su posible datación (c. 1520), justificada estilísticamente por la monumentalidad de sus figuras, por su suficiente corrección anatómica, por el cuidado de los valores táctiles y sus apuntes de perspectiva, estas pinturas no estén fuera de lugar aquí, acompañadas con piezas del Primer Renacimiento.

12. ORFEBRERÍA

12.1. La platería navarra

Dentro de las artes llamadas “menores” deberíamos hablar de obras de muy diversas técnicas, pero los límites impuestos a este compendio nos obligan a ceñirnos a la orfebrería y, concretamente, a la platería.

La importación en el reino navarro de bellas piezas de orfebrería trabajadas en Francia, como vimos en el capítulo anterior, promovió sin duda el gusto por la artesanía litúrgica y contribuyó al nacimiento y desarrollo de talleres locales. Este arte continuó en expansión a principios del siglo XVI y alcanzó un auge extraordinario en cantidad y en calidad, especialmente en Navarra y Álava.

En el curso del siglo XVI, puede ser un centenar el número de talleres de platería que se documentan trabajando en **Navarra**. Reunidos en cofradías y gremios, eligen sus santos patronos, redactan estatutos, promulgan orde-

58. V. un detallado estudio iconográfico de este retablo en SAENZ PASCUAL, Raquel, “En torno al retablo de Ribera de Valderejo”. En: *Revisión del Arte del Renacimiento*. “Ondare” 17, A.P.M. Donostia 1998, pp. 423-433.

nanzas y establecen sus marcas de taller, que se harán visibles sobre la plata mediante el punzón metálico.

Los principales centros plateros se localizaron en Pamplona, Estella y Sangüesa. Poco a poco los modelos del último gótico van siendo sustituidos por fórmulas y técnicas renacentistas, importadas por contacto con plateros de Aragón y Castilla. En la decoración se difunden los grutescos y candelabros que sustituyen a los temas vegetales propios del último gótico⁵⁹. Esta evolución es relativamente tardía y tanto en los talleres de Pamplona como en Estella y Sangüesa, los modelos de calidad plenamente renacentista no aparecen hasta mediados del siglo XVI.

Una de esas obras, quizá la más notable, es la **custodia de la catedral de Pamplona**, hermosa pieza de 84 cm. de alto y 42/37 de base. Tiene un basamento polilobulado, un astil muy abarrocado, y encima el templete de apariencia hexagonal formado por un espacio cuadrado central y dos triangulares a los lados. Va recubierta por abundante decoración plateresca y figuras bíblicas. Lleva la marca de Pamplona, y ha sido atribuida a Pedro de Mercado (c. 1550) y relacionada con la platería aragonesa. Otra pieza notable es el **busto-relicario de Santa Úrsula** salido del taller de Pedro de Ochovi (1538-48). Mide 78 cm. de alto. El busto está parcialmente dorado y decorado con incisiones platerescas, mientras su cabeza y manos tienen un policromado de carnaciones.

También la parroquia de San Nicolás, riquísima en ajuares litúrgicos posteriores al primer renacimiento, posee un singular relicario-escultura, dedicado al evangelista **San Marcos**, representado en figura completa con un ligero *contraposto*, con el simbólico león a sus pies. Por su estilo y los motivos de decoración plateresca cincelados en el podio, podría fecharse en el segundo tercio del siglo XVI.

En el tesoro de la capital navarra, destacando incluso entre las obras de calidad ya citadas, hay que mencionar como pieza singular la cubierta de **evangelario**, de plata dorada y cincelada sobre alma de madera. Mide 28 x 18 cm. y lleva la marca de Pedro de Mercado. En las tapas se han efigiado, en una, a Cristo resucitado y entronizado entre los símbolos de los Evangelistas, y en la otra, la Crucifixión. Ambas escenas van ornamentadas en sus bordes y en sus fondos con roleos, vegetales y otros motivos platerescos.

Las piezas de ajuar litúrgico más numerosos en este primer período del Renacimiento son los cálices y las cruces parroquiales, en cuya variedad se puede seguir la evolución estilística. En cuanto a los cálices, algunas piezas de calidad, como el **cáliz de Santa Clara de Fitero**, pueden ser consideradas como obras de transición. Como pieza atípica puede calificarse el **cáliz de San Miguel de Estella**, de un estilo renaciente muy sobrio, carente de todo

59. HEREDIA, María del Carmen, "Platería del Renacimiento". En: *El Arte en Navarra*, n. 24. Pamplona: Diput. Foral de Navarra, 1994, p. 374.

rasgo plateresco, y que Cruz Valdovinos atribuye al platero Pierre de Toulouse, situándolo en torno al 1500. Muchas cruces y cálices y ostensorios que se ven en las sacristías de Navarra, son piezas que deben asignarse a las postreras décadas del Renacimiento, y habría que mencionarlas en el capítulo del arte expresivista y manierista. En todo caso, se observa que el goticismo va reduciéndose según avanza el siglo XVI, limitándose a la base de los cálices. Estos suelen ser polilobulados, el astil se presenta abalaustrado articulado con cilindros, y copa con la subcopa calada, con decoración plateresca de querubines, etc. Es el modelo que se sigue en los bellos cálices del **Roncal** y **Ochagavía**. El de **San Pedro de Olite** (1552) incorpora relieves figurativos de cuerpo entero en los medallones circulares de la copa.

En cuanto a las cruces, el modelo del siglo XV se mantiene hasta mediados del siglo XVI, con brazos florenzados y cuadrón cuadrado, pero recubierto de decoración plateresca. Tal es, ante todo, la hermosa cruz de **San Miguel de Estella**, y tales son otras salidas de talleres de Pamplona: la de **Alcoz** es una verdadera joya de la orfebrería que sigue el esquema de crucero cuadrado, brazos rectos con ensanches intermedios y terminaciones flordelisadas⁶⁰. El esquema gótico de la cruz no debilita la impresión de novedad estilística que imponen las figuras, las formas y los motivos renacientes. Lo mismo puede decirse de las cruces procesionales de **Leiza**, **Baraibar**, **Tirapu**, **San Martín de Amescoa**, etc., todas probablemente de la primera mitad del s. XVI. En el segundo tercio del siglo se desarrollan las cruces que amalgaman tendencias formales distintas: brazos abalaustrados planos recubiertos de ornamentación plateresca y figuración expresivista.

12.2. La orfebrería en las provincias vascas

Aunque sin alcanzar el número de talleres y la abundancia productiva de la platería navarra, también en **Álava**, más concretamente en Vitoria, la orfebrería litúrgica conoce un sorprendente desarrollo. Rosa Martín Vaquero, que ha estudiado a fondo la vida y actividad de los talleres de platería, sus marcas y punzones y cuanto puede hoy saberse de los plateros vascos, especialmente los del territorio alavés, considera el Renacimiento como la “Edad de Oro” de la platería vasca⁶¹.

El primer período se distingue por la pervivencia del gótico: en cruces, cálices y copones las bases son polilobuladas, los astiles poligonales y los nudos tienden a formas esféricas. Merecen mencionarse los cálices de

60. C.M.N., V, 2, p. 628: “Su superficie se recubre de una abigarrada decoración cincelada de motivos vegetales que siguen la disposición a **candelieri**, completada con una crestería de hojas y florones que recorre todo el perfil de la cruz”. En el crucero del anverso se efigia el Calvario, en el reverso a San Esteban y símbolos del Tetramorfos.

61. MARTÍN VAQUERO, R., “Artes decorativas en el Renacimiento vasco: la Edad de Oro de la Platería”. *Revisión del Arte del Renacimiento*. “Ondare” 17, pp. 115-151. De la misma autora véase su tesis doctoral: *La platería en la diócesis de Vitoria (1350-1650)*. Vitoria 1997.

Heredia y de **Marquínez**. De formas simples pero con bellas incisiones platerescas son también el cáliz de **Andollu** y el copón de plata de **Argómaniz**.

Pero sin duda las dos piezas más bellas que de este período plateresco posee la diócesis vitoriana son dos cruces procesionales de plata cincelada: la de la parroquia de San Millán de **Ali** (c. 1540) y la de **Samaniego** (c. 1550), que tiene marca de Nájera y punzón de Juan Alonso Butrón, y hoy se guarda en la Catedral Vieja de Vitoria. En ambas se despliega, en torno a la efigie del Crucificado, tanto en la macolla como en el astil abalaustrado y en los brazos florenzados, junto a una abundante ornamentación de grutescos, bustos y motivos “a candelieri”, una increíble riqueza de escenas iconográficas.

Cruces más tardías, como las de **Yécora**, **Santa Coloma** o **Arechavaleta** nos introducen ya en el estilo manierista.

En **Gipuzkoa** no son muchas las piezas del servicio litúrgico que se han conservado y pueden adscribirse al siglo XVI. Casi todas se conservan en el Museo Diocesano. Mayoritariamente están cinceladas en plata dorada. Varias custodias conservan rasgos platerescos, como la proveniente de Santa Marina de Oxirondo en **Bergara**, y las dos que poseen las parroquias de **Arrasate**. La más alta de ellas (0,96 m.) es especialmente bella con su base exagonal decorada con grutescos, un nudo en forma de templete y agujas góticas acogiendo imágenes de Cristo, San Pedro y el Tetramorfos. Posteriores, pero con caracteres claramente renacientes son varias cruces procesionales, provenientes de **Villabona** (Amasa), de **Albistur**, de **Bergara**, de **Goyaz**, **Zumárraga**, **Usúrbil**, etc., varios incensarios de plata provenientes de **Régil**, **Berástegui**, **Hernani** y **Urnieta**, varios cálices, algunos de ellos firmados, como los de **Arrasate** y **Villarreal de Urretxu**; y algún otro “cincelado a la romana”, como es el que regaló don Rodrigo Mercado para su capilla de San Miguel. Lo más bello quizá hay que buscarlo entre los ostensorios, que se prestan para labrar columnillas abalaustradas y decoración plateresca.

En **Bizkaia** consta de la existencia en torno al 1500 de numerosos artífices y talleres, residentes casi únicamente, en Bilbao. Muchas de las obras se han perdido, pero aún pueden asignarse al siglo XVI algunas piezas de calidad: cálices como los de Plencia, Ondárroa, y San Agustín de Echevarría, Elorrio; varios copones, como los de Sopelana, Santurce y Ondárroa; y algunas custodias magníficas como la de Santa María de Axpe-Busturia, notable por abundante y lujosa decoración.

Como si las cruces procesionales se resistieran mejor a los robos, al vandalismo y a la usura del tiempo, son las piezas que se conservan con mayor abundancia. Destaquemos la de Santa María de Cortezubi, magníficamente cincelada, y la de Axpe-Busturia, con figuras de los Evangelistas, elementos arquitectónicos y profusa decoración plateresca; la de Mundaca, parecida a la anterior en algunas de sus figuras pero de una ornamentación más sencilla; la de Urdúliz, con el Tetramorfos grabado en su anverso; y varias otras en Arrieta, Aránzazu, Galdakao y Mañaria. A veces se echa de

ver que en tales piezas persiste el goticismo en la estructura y lo renaciente hace su aparición en lo decorativo.

No hay que olvidar que se conservan también bastantes piezas importantes, como la custodia de la Asunción de Markina-Xemein, obra de un platero sevillano llamado Castillo y que fue regalada a la parroquia. También puede darse por cierto que procede de la corte española el *Triptico de la Familia Mascurúa* del que es tradición fue regalo de Felipe II a uno de sus secretarios, de dicha familia.

En 1986, con motivo de una exposición de platería antigua de **Bizkaia** (siglos XVI-XIX) en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, se publicó un hermoso Catálogo con fotografías de todo lo expuesto, al que se añadió un **Diccionario** que da constancia de unos doscientos nombres de plateros⁶².

13. SÍNTESIS

El estudio profundizado del Renacimiento en Vasconia nos lleva a la conclusión de que el apelativo de “importación” con el que hemos encabezado este capítulo está justificado.

El historiador Georg Weise no dejó de anotar las reticencias y lentitudes con las que el nuevo lenguaje “romano” fue aceptado en las provincias noroesteñas de nuestra península. La región acabó aceptando el nuevo estilo, pero tardíamente y sin renunciar radicalmente a un cierto apego al expresivismo goticista. Muy lentamente –dice Weise– se va pasando “de una actitud inicial pasiva y tímida, de pura apropiación receptiva de los fundamentos estilísticos y de los ideales artísticos italianos, hasta una manifestación cada vez más fuerte de la individualidad peculiar y de un extático subjetivismo expresionista”⁶³.

Si de esa consideración genérica del investigador alemán referida al primer renacimiento en el Norte de España pasamos a nuestro terreno particular de Euskal Herria, la inconsciente resistencia al italianismo invasor deberá afirmarse con expresiones más rotundas, como lo hace Chueca Goitia, quien afirma que “el plateresco no llegó a impregnar la dura corteza vasca”⁶⁴.

Esa influencia se inicia a través de una élite castellanizada: la nobleza alavesa que se va integrando en la naciente monarquía hispánica y se construye, como hemos visto, sus palacios según la moda que proviene del sur. Incluso en Oñate, lugar al que hemos aplicado el calificativo de “villa plate-

62. BARRIO LOZA, J.A. y VALVERDE, J.R., *Platería antigua en Vizcaya*. Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1986. V. También SESMERO, F., *El arte del Renacimiento en Vizcaya*. Bilbao 1954, pp. 143-145.

63. WEISE, G., *La plástica... Un resumen*, pp. 50-51.

64. CHUECA GOITIA, F., *Arquitectura...* AH XI, p. 343.

resca”, y donde, por influjo de hombres tan abiertos a Castilla como el Conde de Oñate Iñigo de Guevara, el secretario de los Reyes Juan López de Lazarraga y el Virrey de Navarra y Presidente del Consejo de Castilla, Don Rodrigo Mercado de Zuazola, era inevitable la impronta del nuevo estilo, debemos reconocer la misma tendencia vasca a encerrar las innovaciones renacientes en los límites impuestos por la fidelidad a una sólida construcción, a cierta austeridad formal, a la técnica del sillarejo rústico y a un cierto anticlasicismo en la ornamentación. Se trata de una fidelidad a una tradición edilicia más proclive a la austeridad que a una espontánea y rápida apertura a la festiva algarabía plateresca. “En la Universidad de Oñate –escribe Chueca Goitia– está el mejor espejo de lo que venimos diciendo, la resistencia de un pueblo a un estilo, lo adventicio de éste dentro de sus fábricas”⁶⁵.

En Navarra no entra el Primer Renacimiento sino después de que algunos eminentes personajes, mediante sus Escuelas de Humanismo (en Estella, Iruche, Tudela, etc.) hubieran preparado el terreno. Y en general, puede decirse que, salvo en aquellos puntos en los que es decisiva la intervención de agentes singulares y elitistas (Oñate, y San Telmo), donde más ampliamente se acepta el nuevo estilo no es en las zonas más inveteradamente vascas de la Bizkaia y Gipuzkoa profundas, sino en las zonas fronterizas (Viana, Tudela, Ochagavía) en las que más fácilmente se producen filtraciones de Castilla y Aragón. Y en algunos lugares donde finalmente logra penetrar el nuevo estilo, como en Bizkaia, (Nuestra Señora de Begoña, San Vicente de Bilbao,...) el historiador constata que, más que de asimilación de un estilo, se trata de malas imitaciones de los grandes maestros hispánicos.

Otra de las constataciones que como conclusión de este capítulo debe hacerse es la importancia que adquiere ahora el retablo en las iglesias. Es suficientemente conocido el origen de los retablos, pero los historiadores del arte harán bien en estudiar a fondo sus causas dentro de la vida de la Iglesia, las diversas formas que va tomando y las razones socio-religiosas que han promovido el colosal desarrollo de esta maquinaria que ha hecho del conjunto de los templos cristianos el escaparate de un patrimonio icónico-artístico de 20 siglos superior a toda la riqueza museística de Europa entera.

Cuando las iglesias no pudieron abastecerse de reliquias de mártires, que por ser testigos heroicos de Cristo debían colocarse en el altar eucarístico, echaron mano de sus iconos; y así nació la predela. De esta se pasó al pequeño tríptico, al que tuvimos que referirnos ya en capítulos anteriores. El tríptico se desdobló, se multiplicó y fue acrecentando sus dimensiones, y acabó apoyándose aparentemente sobre el altar, oscureciendo la capital importancia de éste como centro del misterio litúrgico cristiano; al mismo tiempo la liturgia oficial quedaba secuestrada por el clero mediante el repliegue del presbiterio al fondo del ábside, el mantenimiento de un idioma litúrgico incomprensible para el creyente laico, y el uso de unas formas simbólicas y alegóricas poco asimilables para el pueblo fiel.

65. *Ibidem*.

Si el arte cristiano del primer Renacimiento, fiel al humanismo y a sus ideales de mesura, equilibrio y moderación, rechazaba las dimensiones ingentes de la arquitectura tardo-gótica, por otra parte, en el interior de sus templos, por causas que solo se explican por la vida misma de la Iglesia, se vio arrastrado a una mutación de consecuencias imprevisibles: el corazón del misterio se convirtió en aula de catequesis, la morada del silencio mistagógico empezó a transformarse en un espléndido “palacio de la fe”, de tal modo que lo que empezó siendo la sencilla morada de la comunidad orante acabará convirtiéndose en algo más parecido a un museo que a un lugar de culto participativo.

El arte plateresco, en Euskal Herria, lo mismo que en otras regiones de España, da testimonio de esta deriva que se había iniciado en los siglos góticos. Y el capítulo del arte en el Primer Renacimiento de Vasconia nos ofrece ejemplos que van desde el sencillo tríptico que en el ábside de una capilla palacial se ofrece a los ojos del obispo celebrante (don Rodrigo Mercado de Zuazola), pasando por los retablos que, como en Oñate, Bergara, Alzaga o Garagarza, empiezan a seducir la atención de los fieles, hasta las ingentes máquinas que abruma el altar y cubren el ábside para asombro, que no devoción, de los fieles campesinos que acuden a las iglesias de Cintruénigo, Isaba y Mendavia; a la espera de que, como reacción contra innovaciones heterodoxas, la Contrarreforma eche mano de todos los extremismos del Barroco.

BIBLIOGRAFÍA

- ARRAZOLA ECHEVERRÍA, M^a Asunción. *El Renacimiento en Guipúzcoa*. San Sebastián, 2^a ed. 1988, 2 vols.
- AZCÁRATE RISTORI, José M^a. “Escultura del siglo XVI”. En: *A.H.*, XIII, Madrid, 1958.
- AZCÁRATE RISTORI, José M^a. “La influencia miguelangelesca en la escultura española”. En: *Goya*, n. 74-75, 1966, pp. 104-121.
- BARAÑANO, Kosme M^a; GONZALEZ DE DURANA, J.; JUARISTI, I. *Arte en el País Vasco*, Madrid, 1987, pp. 95-122
- BARRIO LOZA, J. A. *Los Beaugrant*. Bilbao, 1984.
- BIURRUN Y SOTIL, Tomás. *La Escultura Religiosa y Bellas Artes en Navarra, durante la época del Renacimiento*. Pamplona, 1936.
- CAMÓN AZNAR, J. *La arquitectura plateresca en España*. 2 vols. Madrid, 1945.
- CAMÓN AZNAR, J. “La escultura y la rejería españolas del siglo XVI”. En: *S.A.*, XVIII, Madrid, 1961.
- CASTRO, J. R. *Cuadernos de Arte Navarro*. Pamplona, 1949.
- CHECA CREMADES, F. *Pintura y Escultura del Renacimiento en España, 1450-1600*. Madrid, 1983.
- CHUECA GOITIA, Fernando. “Arquitectura del siglo XVI”. En: *A.H.*, Madrid, 1963.
- CHUECA GOITIA, Fernando. *El plateresco. Imagen de una España en tensión*. Madrid, 1998.

- CONDE, P. J. *Historia de Santo Domingo de Pamplona*. P.V. 1977, pp. 513-563.
- ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro L. y FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo. *Precisiones sobre el Primer Renacimiento escultórico en Navarra. Esteban de Obray y Jorge de Flandes*. P.V., n. 168, En. Dic. 1983; pp. 29-60.
- ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis, y FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo. "Arquitectura religiosa en Navarra durante los siglos XVI-XIX". En: *Ibaiak et Haranak*, t. 8, San Sebastián, 1991.
- ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. et al. *Erretauloak. Retablos*. 2 vols. Vitoria: Gob. Vasco, 2001.
- FORNELLS ANGELATS, Montserrat. *La Universidad de Oñati y el Renacimiento*. Diputación Foral de Gipuzkoa, 1995.
- GARCÍA GAINZA, M^a Concepción. "La escultura navarra del Renacimiento". En: *Historia del Arte Hispánico*, t. III, 1980.
- GARCÍA GAINZA, M^a. C. (Dir.), *Catálogo Monumental de Navarra (C.M.N.)* 9 vols. Pamplona, 1980-1997.
- GONZÁLEZ DE ZARATE, J. M. *La literatura en las Artes. Iconografía e Iconología en las Artes en el País Vasco*. San Sebastián, 1987.
- MARTÍN VAQUERO, Rosa. *La platería en la diócesis de Vitoria (1350-1650)*. Vitoria, 1997.
- MARTÍN MIGUEL, M^a Ángeles. *Arte y Cultura en Vitoria durante el siglo XVI*. Vitoria, 1998.
- ITURGAIZ, Domingo. *Iglesia de Santiago. Convento de Santo Domingo. Padres Dominicos*. Pamplona, 1994.
- SAGREDO, Diego de. *Medidas del Romano* (Madrid 1986, ed. Facsímil de 1549).
- TARIFA CASTILLA, María Josefa. *Juan de Villarreal: Tradición e innovación en la arquitectura navarra del siglo XVI*. P.V., n. 221, Sept.-Dic. 2000, pp. 617-654.
- SEBASTIÁN, Santiago. *En torno al Primer Renacimiento*. P.V., Anejo 10 (1991), pp. 103-107.
- SEBASTIÁN, S.; GARCÍA GAINZA, M. C. y BUENDÍA, R. "El Renacimiento". En: *Historia del Arte Hispánico*, III, Madrid, 1980.
- URANGA GALDEANO, J. E. *Retablos navarros del Renacimiento*. Pamplona, 1947.
- VV.AA. *Monumentos Nacionales de Euskadi*, 3 vols. Bilbao, 1985.
- VV.AA. *El País Vasco y la Rioja durante el siglo XVI*. L. D. 31, 1985.
- VV.AA. *Damian Forment, escultor renacentista*. San Sebastián, 1995.
- WEISE, Georg. *Spanische Plastik aus sieben Jahrhunderten*. Reutlingen, 1927.
- WEISE, Georg. *Die Plastik der Renaissance und des Frühbarock in nördlichen Spanien*. 2 vols. Tübingen, 1959.
- WEISE, Georg. *La Plástica del Renacimiento y del Barroco en la España septentrional. Aragón, Navarra, las provincias vascas y la Rioja*. Un resumen del texto alemán, de los vols. I y II. Tübingen, s/d.
- ZORROZUA SANTISTEBAN, Julen. *Errenazimenduko Artea Araban. El arte del Renacimiento en Álava*. Vitoria, 1999.