

Marcos Ordozgoiti, una figura polémica de la escultura vasca del siglo XIX

(Marcos Ordozgoiti, a polemic figure in 19th century Basque sculpture)

Paliza Monduate, Maite
Univ. de Salamanca
Fac. de Geografía e Historia
Cervantes, 3
37007 Salamanca

BIBLID [1137-4403 (2002), 21; 415-426]

Hasta el momento son pocas las publicaciones, que se han ocupado de la escultura vasca del siglo XIX, por lo que el conocimiento de esta manifestación artística en esa fase es aún poco profundo, aunque hay indicios para concluir que no fue una etapa especialmente boyante. Uno de los escultores activos en aquel período fue el vitoriano Marcos Ordozgoiti Murua (1824-1875), quien en ocasiones desempeñó labores de mero contratista, práctica que parece que estuvo bastante extendida entre los escultores vascos del siglo XIX, lo que tal vez evidencie la precariedad del mercado escultórico en aquella coyuntura. El nivel artístico del protagonista del presente estudio no fue muy brillante, tal y como ratifican algunas de las obras salidas de su estudio, de las que tenemos conocimiento, y las noticias con las que contamos respecto al rechazo que sus proyectos y bocetos despertaron en los jurados de algunos de los concursos a los que se presentó, pero debe ser conocida para poder concretar el panorama escultórico de esos años.

Palabras Clave: Escultura decimonónica. Escultura funeraria. Escultura monumental. Escultura religiosa. Marcos Ordozgoiti.

Gaur arte gutxi izan dira XIX. mendeko eskulturaz arduratu diren argitalpenak, eta, ondorioz,aldi horri dagokion arte azalpenaren ezaguera ez da oso sakona, nahiz eta aztarnak badiren aldi distiratsuegi ez zela ondorioztatzeko. Marcos Ordozgoiti Murua gasteiztarra (1824-1875) izan zen garaitsu hartan lanean ari ziren eskultoreetako bat; batzuetan, kontratista soilaren eginkizunak bete zituen, eta praktika hori –antza denez– aski zabaldua izan zen XIX. mendeko euskal eskultoreen artean, eta horrek agerian jartzen du eskultura merkatuaren eskasia garai hartan. Azterlan honen protagonistaren maila artistikoa ez zen inola ere lehen mailakoa, –bere lantegitik ateratako obra batzuek aditzera ematen dutenez, horietaz informazioa baitugu, bai eta haren proiektuek eta bozetoek aurkeztu zen lehiaketa batzuen epaimahietan sortarazi zuten ukoaz ditugun berrietatik dakigunez–, baina ezagutu beharrekoa da, urte horietako eskulturaren panorama zehaztu ahal izateko.

Giltz-Hitzak: XIX. mendeko eskultura. Hilobietako eskultura. Eskultura monumental. Eskultura erlijiosoa. Marcos Ordozgoiti.

Jusqu'à maintenant il existe peu de publications qui se soient occupées de la sculpture basque du XIXe siècle, ce qui fait que la connaissance de cette manifestation artistique dans cette phase est encore peu profonde, bien qu'il existe des indices pour conclure que ce ne fut pas une période spécialement brillante. L'un des sculpteurs actifs appartenant à cette période fut Marcos Ordozgoiti Murua (1824-1875), de Vitoria, qui accomplit des travaux de simple entrepreneur, pratique qui semble avoir été assez répandue parmi les sculpteurs basques du XIXe siècle, ce qui, peut-être, met en évidence la précarité du marché sculptural dans cette conjoncture. Le niveau artistique du protagoniste de cette étude ne fut pas très brillant, comme confirment certaines oeuvres sorties de son atelier, de celles dont nous avons connaissance, et les nouvelles que nous possédons concernant le refus que ses projets et ses ébauches provoquèrent chez les jurés de quelques-uns des concours auxquels il se présenta, mais qui doit être connue pour pouvoir concrétiser le panorama sculptural de ces années-là.

Mots Clés: Abando. Sculpture du XIXe siècle. Sculpture funéraire. Sculpture monumentale. Sculpture religieuse. Marcos Ordozgoiti.

A lo largo del siglo XIX, la nómina de escultores activos en Bilbao fue reducida y esta circunstancia sólo cambió en los últimos años de la centuria y, sobre todo, en las primeras décadas del XX, al abrigo de la creación de la Escuela de Artes y Oficios (1879) y la pujanza económica y de todo tipo adquirida por la ciudad en esos años finiseculares. Esto se tradujo en un incremento considerable de la demanda de obras de carácter escultórico tanto por organismos oficiales como por particulares. Las características del mercado y la insuficiencia de encargos de naturaleza artística debieron de condicionar el devenir de la trayectoria de algunas de los escultores, que con mucha frecuencia, como ocurrió con el personaje que nos ocupa, desempeñaron labores de meros contratistas de cantería o carpintería. Aporta luz a esta situación el hecho de que en una fecha relativamente tardía como el año 1873, tan sólo figuraban inscritos en la ciudad tres escultores: el bilbaíno Bernabé de Garamendi (1833-1898)¹, el vitoriano Marcos Ordozgoiti (1824-1875) y el también bilbaíno Adolfo Areizaga². El primero de ellos fue sin duda la figura más destacada de la escultura decimonónica vizcaína y hay indicios para suponer que existió cierta rivalidad entre él y el alavés, pues, como veremos más adelante, en alguna ocasión obras, que en principio fueron encargadas a este último, finalmente fueron materializadas por el vizcaíno. Por último, Areizaga, que pertenecía a una generación posterior a la de Garamendi y Ordozgoiti, comenzaba en aquellos tiempos su andadura profesional.

Sin embargo, como acabamos de anunciar, el número de escultores radicados en Bilbao aumentó considerablemente en poco tiempo, pues en 1892 ya eran diez³. Por entonces habían irrumpido en nuestro panorama artístico figuras como Francisco Durrio (1868-1940) o Nemesio Mogrobejo (1875-1910), que en sí mismos serían un revulsivo para la modernización de la estatuaría vizcaína⁴, aunque sus innovaciones no tendrían grandes consecuencias a corto plazo, de modo que hasta bien entrado el siglo XX las formas académicas de raíz decimonónica continuaron en vigencia.

Nombres como los de Quintín de Torre Berástegui, Higinio de Basterra Berástegui, Moisés de Huerta Ayuso, Valentín Dueñas Zaballa, etc., que fructificarían plenamente años más tarde, iniciaban su actividad profesional en torno a 1900. Junto a ellos hubo otra serie de figuras de menor entidad, aunque también se anunciaban como escultores (Alfredo Lucarini, Tomás Fiat, Doroteo Mora, Pascual Aurrecochea, Amado Eguía, etc.).

De todos modos, en lo referente a la escultura, Bilbao no alcanzó las cotas de calidad conseguidas por Madrid y, muy especialmente, Barcelona en estos

1. Respecto a Bernabé de Garamendi vid. PALIZA, M.: *Bernabé de Garamendi, un escultor bilbaíno (1833-1898)*. Temas Vizcaínos. Nº 297. BBK. Bilbao, 1999.

2. A.H.D.F.B.: Fondo Municipal. Sec. Bilbao. Leg. 106. Exp. 7.

3. SÁENZ DE GORBEA, X.: Mausoleo de Uribarren y Aguirrebengoa, en Lekeitio. Deia (Bilbao). Nº 7-9:1998.

4. Respecto a este contexto, vid. entre otros SÁENZ DE GORBEA, X.: *Escultura vasca 1889-1939*. Banco de Bilbao. Bilbao, 1984.

años finiseculares, de modo que la Villa del Nervión no pasó de ser un discreto foco provincial en auge. Además parece fuera de toda duda que el nivel adquirido por nuestra escultura en el siglo XIX y en las primeras décadas del XX fue muy inferior a lo logrado en la arquitectura y la pintura. Varios hechos demuestran que esto último fue obvio para las autoridades de la época, que, como veremos, en más de una ocasión, tras la insatisfacción producida por algunos bocetos de Ordozgoiti, decidieron abrir concursos nacionales o internacionales de cara a conseguir buenos proyectos. Pautas similares siguieron en los procesos de selección de los artistas, que finalmente materializaron los monumentos conmemorativos erigidos en la ciudad en torno a 1900 (Don Diego López de Haro⁵, Poeta Antonio Trueba y Doña Casilda de Iturrizar), siendo significativo que ninguno de ellos corrió a cargo de artistas vascos.

En lo referente a Ordozgoiti, éste es, hoy por hoy, una figura oscura, de la que hay pocas noticias publicadas, más allá de lo recogido en una breve nota en la *Enciclopedia General Ilustrada del País Vasco* (1992), en la que se alude a él en los siguientes términos *pintor alavés del siglo XIX; fue secretario de la Academia de Dibujo de Vitoria. Realizó un retrato al óleo del Marqués de la Alameda para el Palacio de la Diputación y un busto en yeso del mismo personaje*⁶. De ser esto cierto⁷ es más que probable que tuviera alguna relación de parentesco con los también alaveses Julián Ordozgoiti, de quien Ossorio y Bernard nos dice que era secretario de la Academia de dibujo de Vitoria⁸, y Manuel Ordozgoiti, autor de un proyecto de cementerio de estilo neoclásico para la misma capital en 1831⁹. Aparte de esto, varias obras, entre las que se encuentra algún libro de reciente publicación, le atribuyen erróneamente la autoría del famoso Monumento en memoria de las víctimas en la Primera Guerra Carlista, inaugurado en el desaparecido Cementerio bilbaíno de Mallona en 1870¹⁰.

5. Sobre los entresijos previos a la elección de Mariano Benlliure para la materialización del monumento a Don Diego López de Haro vid. PALIZA MONDUATE, M.: La construcción de la imagen de la ciudad. Bilbao en torno a 1900. *Actas del Congreso conmemorativo del VII centenario de la fundación de Bilbao*. En prensa.

6. VV.AA.: *Enciclopedia General Ilustrada del País Vasco. Diccionario Enciclopédico Vasco* (Tomo XXXIV). Editorial Auñamendi. San Sebastián, 1992, pág. 308.

7. Tenemos que aclarar que da la impresión que alguno de los datos recogidos por Ossorio y Bernard sobre Julián Ordozgoiti han sido atribuidos erróneamente en otras publicaciones a Marcos Ordozgoiti.

8. OSSORIO Y BERNARD, M.: *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Gaudí. Barcelona, 1975, pág. 494.

9. NAVASCUES PALACIO, P.: *Arquitectura española (1808-1914)*. Summa Artis (T. XXXV**). Espasa Calpe. Madrid, 1993, pág. 158.

10. Creo haber aportado algo de luz a esta cuestión, pues en realidad, como explicaré en las siguientes páginas, Ordozgoiti tuvo muchas posibilidades de ser el artífice, ya que recibió este encargo de parte del Ayuntamiento de Bilbao en 1865, pero, al igual que ocurrió en otras ocasiones, su boceto fue rechazado por su escasa calidad, de modo que finalmente no pasó de ser contratista de obras. En este sentido vid. PALIZA MONDUATE, M.: Un solar emblemático del Bilbao decimonónico. Distintos proyectos para los terrenos del Convento de San Agustín y el monumento a los caídos en la Primera Guerra Carlista de Mallona. *Actas del Simposio Bilbao 700 años de memoria. Los Bilbao soñados. Bidebarrieta* (Bilbao). N.º VIII (2000), págs. 213-244.

Por nuestra parte podemos fijar su nacimiento en Vitoria el día 25 de abril de 1824, siendo hijo de José Antonio Ordozgoiti y María Andrés de Murua. Fue bautizado pocas horas después de su venida al mundo en la iglesia parroquial de San Pedro de la capital alavesa. En esta ceremonia recibió los nombres de Marcos Bernardo Antonio y tuvo por padrino a Bernardo de Oyarbide¹¹. Así las cosas, podemos englobarlo en la misma generación que Bernabé de Garamendi, aunque había nacido casi una década antes que el escultor bilbaíno¹².

Ignoramos la fecha exacta, en que Marcos Ordozgoiti se estableció en Bizkaia, en concreto parece que en la antigua anteiglesia de Abando, donde por entonces estaban vecindados otros Ordozgoiti¹³, que, al igual que el escultor¹⁴, eran de ascendencia guipuzcoana, pero que han dejado descendencia en Bilbao. Lo cierto es que consiguió relevancia en la vida bilbaína, a juzgar por los encargos, que recibió en primera instancia y sin mediar concursos, y además con el tiempo llegó a ser concejal del ayuntamiento de la Villa del Nervión. De acuerdo con las obras que conocemos y lo que indican varios documentos, el nivel artístico de su producción no fue especialmente destacado, al tiempo que, como veremos, algunas de las maniobras que realizó a lo largo de su trayectoria demuestran que la conducta del escultor no fue del todo honorable.

Ordozgoiti estuvo casado con Petra de Rementería Ybarra, natural de Ondategui (Alava)¹⁵, y vivió con su esposa, sus hijos y parte de su familia política, en concreto su suegra, Dominica de Ybarra, y su cuñado, Juan de Rementería Ybarra, presbítero de la iglesia de San Vicente Mártir de Abando, en el nº 4 de la calle de la Estación¹⁶, en cuyos bajos tenía su taller de

11. A.H.E.A.: Libro 5 de bautizados de la iglesia parroquial de San Pedro de Vitoria, f. 113.

12. Varios documentos contienen información errónea sobre la edad de Marcos Ordozgoiti, algo que se arrastrará hasta el asentamiento de su defunción en el correspondiente libro de finados, al que aludiré más adelante. No obstante, las fechas de su nacimiento y muerte, tomadas de los libros parroquiales, que aquí aportamos en primicia, son lógicamente irrefutables. Así, el ocho de septiembre de 1867 en escritura firmada ante el notario Serapio de Urquijo el escultor manifestaba que tenía 42 años (A.H.D.F.B.: Sec. Municipal. Fondo Bilbao. Sec. 2ª. Leg. 585. Exp. 49), mientras que en otro documento el dieciocho de noviembre de 1874 decía tener 47 años, lo que en este caso no se atenía a la realidad (A.H.D.F.B.: Corregimiento. Leg. 578. Exp. 13).

13. Los Libros de Bautizados y Fallecidos de la Iglesia de San Vicente Mártir de Abando así lo ratifican. A lo largo de nuestras pesquisas tendentes a hallar a posibles descendientes del escultor, hemos localizado a estos Ordozgoiti, pero lamentablemente no hemos dado con los parientes del artista.

14. Los datos de la partida de bautismo del escultor demuestran que por vía paterna descendía de Cegama y Arechavaleta (Guipúzcoa). A.H.E.A.: Libro 5 de bautizados de la iglesia parroquial de San Pedro de Vitoria, f. 113.

15. Este dato sobre el origen de la esposa del escultor procede de la nota del Libro de finados, correspondiente al óbito de Marcos Ordozgoiti, que citamos más adelante.

16. Corresponde a los terrenos de la antigua anteiglesia de Abando, después anexionados a la villa de Bilbao.

escultura y ebanistería¹⁷. Tuvo que encontrar su principal actividad en el terreno específicamente artístico en la escultura religiosa y funeraria, aparte de su faceta de contratista, y llegó a tener una posición desahogada, a tenor de la importancia de alguno de los encargos que recibió y las noticias que tenemos respecto al mobiliario y la ornamentación de su vivienda, que estaba decorada con una rica colección de cuadros de pintura religiosa y de paisaje, trofeos de caza y buenos muebles¹⁸.

Por lo que se refiere a su producción artística, que no puede ser analizada en estas páginas en plenitud, dadas las limitaciones de extensión habituales en todos los congresos, podemos decir que en el campo de la escultura religiosa, en 1865, realizó obras en el altar mayor y el púlpito de la Basílica de Santiago a cargo del Ayuntamiento de Bilbao¹⁹, en su condición de patrono de todas las parroquias del municipio, y, dos años más tarde, hizo un nuevo altar para el mismo templo y el mismo comitente²⁰. El presupuesto del último ascendió a 40.000 reales y sabemos que los mármoles para realizar este último vinieron de Sevilla, en concreto, del almacén de José Frapoli²¹.

En el ámbito de la escultura funeraria, es de suponer que Ordozgoiti tuvo que realizar más de una obra en el camposanto de Mallona en Bilbao, cuya desaparición nos ha privado de conocer algunas sepulturas interesantes, también fue el autor del panteón de José San Román en el cementerio de Traslaviña en la localidad vizcaína de Arcentales, cuyas esculturas aparecen en su totalidad firmadas con las iniciales MO. Esta tumba, que, a juzgar por la fecha que aparece en la cartela, dispuesta sobre el acceso de la misma, debió construirse en 1873, está ubicada en un lugar preeminente de la citada necrópolis, ya que flanquea junto con el panteón de la familia Arsuaga la capilla. Por lo demás, estas tres edificaciones están elevadas sobre una terraza, circunstancia que potencia aún más su importancia.

El panteón San Román es una construcción de planta cuadrilonga con dos cuerpos curvos salientes a modo de exedras. Está en pésimo estado de conservación, ya que la cubierta se ha hundido, aunque aún mantiene parte de los frontones triangulares que remataban cada una de las caras del edificio. Precisamente el tímpano de la fachada principal está decorado con un búho, animal que vive en la oscuridad y simboliza la capacidad del muerto para ver más allá de la vida, gracias a la inteligencia para captar la luz a tra-

17. A.H.D.F.B.: Corregimiento. Leg. 578. Exp. 13.

18. *Ibidem*. (Aparte de los objetos a los que hemos hecho referencia, en 1874, había en la casa del escultor *ocho libros de ilustraciones en francés*, dato, que, dada la escasez de noticias al respecto, aporta algo de luz, aunque sea de una forma vaga, sobre las fuentes de este artista).

19. *Ibidem*: Sec. Municipal. Fondo Bilbao. Sec. 1^a. Leg. 86. Exp. 9.

20. *Ibidem*: Sec. Municipal. Fondo Bilbao. Leg. 585. Exp. 49.

21. *Ibidem*.



Fig. 1. Panteón de José San Román en el cementerio de Traslaviña en Arcentales.



Fig. 2. Panteón de José San Román en el cementerio de Traslaviña en Arcentales. Detalle de la Caridad.

vés del mensaje bíblico; mientras que el de la fachada lateral que aún está en pie tiene un reloj de arena, alegoría de la inexorabilidad del paso del tiempo y, en definitiva, de la muerte, y una rama de palma, signo de la consecución de la vida eterna. Este repertorio simbólico es de uso frecuente en la escultura funeraria del momento.

Con todo, lo más relevante de la sepultura tal vez sean los dos leones, que escoltan la escalera que salva el desnivel de la terraza a que hemos hecho referencia, y las dos figuras femeninas de bulto redondo, que están dispuestas en torno al acceso a la tumba de los San Román. Estas últimas, podrían ser alegorías de virtudes, cuya práctica facilitaría la consecución de la vida eterna, ya que una de ellas porta una jarra, lo que podría ser una referencia a la

caridad romana, mientras que la otra lleva un libro y una corona, que tal vez aludan a la fe. No obstante, también es bastante probable que fueran concebidas como dolientes, que fueron de presencia habitual en la escultura funeraria del siglo XIX y de la primera parte del XX. Representan el dolor ante la muerte y acompañan al difunto. En este sentido, el gesto melancólico de una de ellas o el ademán de llevarse la mano al rostro de la otra -símbolo de duelo- son explícitos. Son estatuas desproporcionadas, ya que la cabeza y las manos no están en armonía con el resto del cuerpo. Esto, ciertos detalles de los rostros y la circunstancia de que en ellas domina claramente la sensación de bloque podríán remitirnos al románico como punto de inspiración, mientras que el plegamiento y ciertos detalles de la indumentaria resultan más neogóticos. No obstante y a falta de un estudio en profundidad, el análisis de estas efigies, cuyo estilo, modelado y nivel técnico son bastante modestos, induce a ratificar junto con otros datos, de los que nos hacemos eco en el presente texto, que el nivel de las obras de Marcos Ordozgoiti fue ciertamente pobre, de modo que hablar de aspectos estilísticos resulta un tanto pretencioso.

En cuanto a las figuras de los félicos, hay que decir que dada la ubicación de estas esculturas en la parte delantera de la sepultura, podríán tener que ver con el símbolo de la vigilancia del que también eran partícipes estos animales, ya que el león cierra los ojos cuando está despierto y los abre cuando está dormido, peculiaridad que también ha inducido a identificarlo

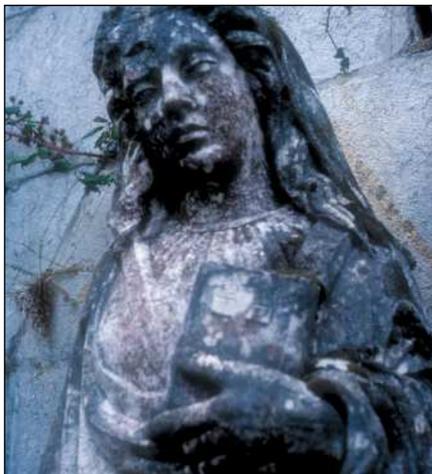


Fig. 3. Panteón de José San Román en el cementerio de Traslaviña en Arcental. Detalle de la Fe.



Fig. 4. Panteón de José San Román en el cementerio de Traslaviña en Arcental. Detalle de la Fe.

con Dios, que siempre ve y protege al hombre de todo mal. Por lo demás, el hecho de que una de estas fieras esté dormida, con la cabeza apoyada sobre las patas delanteras, mientras que la otra esté erguida, en actitud amenazante y despierta pudiera tener que ver con la circunstancia de que los cachorros de estos mamíferos nacen muertos y setenta y dos horas después reviven, por lo que se identifican con Cristo que tres días después de su muerte resucitó²².



Fig. 5. Panteón de José San Román en el cementerio de Traslaviña en Arcentales. León.

Hay que destacar la inclusión de los leones, puesto que algunos especialistas en la escultura funeraria han puesto en evidencia su escasa presencia en los panteones construidos en la cornisa cantábrica en los siglos XIX y XX²³, aunque la existencia relativamente abundante de estos animales en el estudio del escultor en algunos momentos tal vez podría apuntar su frecuente inclusión en las obras de carácter funerario, proyectadas por Ordozgoiti. En concreto en 1874 había *dos leones modelos* y *dos leones de yeso grande* en el taller de la antigua Plaza de la Estación²⁴.

22. MARIÑO FERRO, X.R.: *El simbolismo animal. Creencias y significados en la cultura occidental*. Encuentro. Madrid, 1996, pág. 286.

23. BERMEJO LORENZO, C.: *Arte y arquitectura funeraria. Los cementerios de Asturias, Cantabria y Vizcaya (1787-1936)*. Universidad de Oviedo. Oviedo, 1998, pág. 274.

24. A.H.D.F.B.: Corregimiento. Leg. 578. Exp. 13.

Dentro de la misma tipología, tenemos que decir que en principio el personaje que nos ocupa tuvo muchas posibilidades de ser el artífice del Monumento a los caídos en la Primera Guerra Carlista, que tras varias tentativas fallidas para erigirlo finalmente fue construido en el desaparecido cementerio de Mallona por iniciativa del Ayuntamiento de Bilbao. La circunstancia del emplazamiento aportó connotaciones funerarias a una obra, que durante más de veinte años fue concebida como esencialmente conmemorativa²⁵. Hoy por hoy, el hecho de que no se conserven los libros de actas municipales, correspondientes a los años 1864 y 1865, y la información, que se desprende de los documentos con que contamos, no permite conocer con claridad la vía a través de la cual Ordozgoiti recibió este encargo, del que cuando menos presentó dos soluciones²⁶. Lo cierto es que llegó a hacer los bocetos del mismo y en febrero de 1866 ya tenía en su estudio los bloques de piedra necesarios para materializar las esculturas²⁷, pero finalmente la corporación municipal rechazó su proyecto *por considerarlo diminuto*²⁸. En septiembre de ese año el artista recibió una compensación económica de 3.032 reales por parte del consistorio como desagravio de los perjuicios, que le podía haber ocasionado la rescisión del encargo²⁹, pero en noviembre de 1869 Ordozgoiti volvió a reclamar en concepto de indemnización la cesión de una parcela de terreno del Cementerio de Mallona, que estuviese valorada en 6.400 reales, pues al parecer en su día así se lo había concedido verbalmente la corporación municipal, que presidiera Victoria de Lecea³⁰. Finalmente fue José Bellver, afincado en Madrid, quien materializó la parte escultórica del panteón, pero, el artista vitoriano no quedó totalmente desvinculado de este monumento, ya que, tras presentar una propuesta ventajosa en la correspondiente subasta, fue contratista de las labores de cantería del mismo.

Ordozgoiti hizo también incursiones en la escultura monumental, bien es cierto que alguna de ellas no fue muy afortunada, ya que sabemos que este escultor recibió el encargo de parte del Ayuntamiento de Abando para realizar los bocetos en yeso de dos leones, que más tarde debían ser fundidos en la fábrica de Santa Ana de Bolueta y estaban destinados a decorar los antepechos del puente colgado, antiguo Puente de Los Fueros. El león, símbolo, como hemos visto, de guardia y vigilancia, parece muy adecuado para la decoración de la entrada de un puente y, de hecho, desde antiguo estos félicos escoltaban los accesos de todo tipo de recintos, por lo que no es extraña la decisión de la municipalidad de Abando.

25. Respecto a la ambigüedad tipológica de este monumento y los entresijos de su construcción vid. PALIZA MONDUATE, M.: Un solar emblemático del Bilbao decimonónico..., págs. 213- 244.

26. A.H.D.F.B.: Sec. Municipal. Fondo Bilbao. Sec. Libros de Actas Municipales. Libro de Actas Municipales de 1866 a 1868, f. 8 v.

27..Ibidem.

28. Ibidem, f. 48.

29. Ibidem.

30. Ibidem: Sec. Municipal. Fondo Bilbao. Sec. Libros de Actas Municipales. Libro de Actas Municipales de 1869, f. 103.

Sin embargo, la comisión artística nombrada por las autoridades municipales para revisar y aceptar los modelos, que estaba formada por Juan de Barroeta, Sabino Goicoechea, Fernando Mieg y Manuel Naveran, cuando, en noviembre de 1869, visitaron el taller del escultor, rechazaron los diseños, a los que se refirieron en los siguientes términos *falta de proporción en el conjunto, exageración desmedida en la musculatura de la cara, extremidades anteriores y parte del tronco y falta de detalles de importancia, de los que no puede prescindirse tratándose de objetos de arte que han de esponerse al público*³¹. Tras reclamaciones por parte del artista, una serie de problemas y pequeños infortunios condujeron a los ediles de la antigua anteiglesia a pensar en la posibilidad de adquirir las figuras en el extranjero, ante lo cual reaccionó Garamendi en los primeros días de 1870, quien se manifestó contrario a esta decisión, porque daba a entender que en la villa no había artistas suficientemente cualificados y solicitó se convocara un concurso³². El certamen, al que concurren escultores de Madrid, Barcelona y Logroño, aparte de los citados Garamendi y Ordozgoiti, se resolvió el uno de abril del citado año y el jurado, del que una vez más formaron parte Fernando Mieg y Sabino Goicoechea, otorgó el primer premio a Garamendi, aunque indicó la conveniencia de realizar algunas modificaciones³³. No obstante, los felinos no debieron pasar nunca del yeso, parece que los numerosos problemas económicos, derivados de la anexión de la antigua anteiglesia de Abando a Bilbao, motivaron que la obra no se materializara, de hecho no se vislumbran en algunas ilustraciones del referido puente³⁴.

En septiembre de 1871, Marcos Ordozgoiti había ganado la subasta para realizar en hierro de fundición los antepechos de las galerías y escaleras de la Casa de beneficencia de San Mamés o Santa Casa de Misericordia, según un diseño neogótico proyectado por el arquitecto Pedro de Belaunzarán³⁵. Los fundidores José de Aramburu y Arteta y Lino de Zúñiga y Porres suministraron las piezas para este cometido por la cantidad de 7.680 reales, pero el escultor no efectuó el correspondiente pago, por lo que los primeros entablaron un juicio en 1874³⁶.

Unos meses antes, el artista había sido nombrado concejal del Ayuntamiento de Bilbao, del que fue regidor entre diciembre de 1872 y marzo de 1873³⁷. Poco después, en diciembre de 1873, Ordozgoiti se había

31. *Ibidem.*: Sec. Municipal. Fondo Abando. Sec. 6. Leg. 44. Exp. 9.

32. *Ibidem.*: Sec. Municipal. Fondo Abando. Sec. 6. Leg. 44. Exp. 11.

33. *Ibidem.*: Sec. Municipal. Fondo Abando. Sec. 6. Leg. 44. Exp. 9.

34. En este sentido vid. GORTAZAR, J.C.; GORTAZAR, I. y SMITH IBARRA, M.M.: *Bajo los puentes*. Editorial Vasca. Bilbao, 1955.

35. A.H.D.F.B.: Sec. Municipal. Fondo Bilbao. Sec. 2ª. Leg. 447. Exp. 87.

36. *Ibidem.*: Corregimiento. Leg. 578. Exp. 13. (Este y todos los datos que aportemos a continuación sobre el pleito en cuestión y las manifestaciones del propio Ordozgoiti, de las que nos hacemos eco, proceden de esta documentación).

37. AGIRREAZKUENAGA, J. y SERRANO, S.: *Viaje por el poder en el Ayuntamiento de Bilbao 1799-1999*. Ayuntamiento de Bilbao. Bilbao, 1999, págs. 201 y 202.

trasladado a Madrid con su familia. Entonces traspasó su taller a Luis Arroyabe Olano, ebanista, que para esa fecha llevaba una década a su servicio, mientras que el derecho de arriendo de su vivienda pasó a titularidad de la suegra del personaje que nos ocupa. Sin embargo, cinco meses más tarde, en mayo de 1874, el escultor regresó nuevamente a Bilbao y pasó a vivir en la misma casa junto a su familia política y a trabajar en el que había sido su estudio, supuestamente al servicio de quien había sido su oficial.

Desconocemos los motivos exactos que originaron su traslado a Madrid, aunque hay que tener en cuenta que coincidió con la Segunda Guerra Carlista y la época, en la que la Villa del Nervión estuvo duramente asediada por las tropas reaccionarias, coyuntura poco propicia para el desarrollo de las artes. Es de suponer que fue en busca de mejores condiciones de trabajo y de un mercado que, en su condición de corte y capital del reino, generaba más encargos de tipo escultórico. De hecho, posteriormente él mismo manifestó que se había trasladado *a fin de procurar una colocación en su arte*. No obstante, el cambio no fue una iniciativa especialmente afortunada, toda vez que en la ciudad del Manzanares había más competencia que en Bilbao, pues allí residía un elevado número de escultores, la mayoría de los cuales tenía un nivel muy superior al del personaje que nos ocupa. Así las cosas y como era previsible, Ordozgoiti no tuvo suerte, ya que al retornar a la capital vizcaína manifestó *regreso a esta ultima villa de la de Madrid después de cinco meses de ausencia y de experimentar gastos y amargos desengaños*.

Afincado nuevamente en Bilbao, el escultor se declaró arruinado, debido a *desgracias que ha tenido en su arte en los ultimos tiempos*. En esta época, dijo que vivía a costa de su familia política y que trabajaba por un pequeño jornal en las obras del puente provisional, que se estaba construyendo en la ciudad. De todos modos, fue acusado de falso testimonio y de que tanto el traslado a Madrid como las supuestas ventas de sus propiedades habían sido una maniobra para evitar saldar las deudas contraídas con Aramburu y Zúñiga, a las que hemos hecho referencia. A lo largo del pleito, el escultor Adolfo Areizaga, a quien nos referimos brevemente al comienzo de estas líneas, testificó en favor de Ordozgoiti, pues manifestó que éste le había ofrecido en venta su taller, pero que no lo aceptó por *las malas condiciones que atravesaba el país*. Ninguna de las acusaciones pudo ser desmostrada, pero, en septiembre de 1874, el juez del caso dictaminó el embargo de las pertenencias, que el artista aún tenía en los que habían sido su domicilio y su taller. Por lo que se refiere a los objetos, que tienen interés para nuestro trabajo³⁸, hay que señalar que en el estudio confiscaron *rotulo de taller; un templete gótico; dos estatuas de yeso; tres santos; 3 estatuas más pequeñas, dos leones modelos; una partida de tabla de olivo; una partida de tabla de palo santo; dos leones de yeso grande*.

38. A.H.D.F.B.: Corregimiento. Leg. 578. Exp. 13. De la documentación de este pleito se desprende que en 1873 Ordozgoiti estaba construyendo un panteón para su familia en terrenos adquiridos al Ayuntamiento de Bilbao en el cementerio de Mallona, pero no sabemos nada respecto al diseño de esta sepultura.

No sabemos qué hubo de verdad en todo esto, pero lo cierto es que a partir de este momento el nombre del artista, que hasta entonces se prodigaba en la documentación municipal, deja de aparecer en la misma. De hecho, falleció poco tiempo después, el doce de abril de 1875, cuando contaba cincuenta años de edad, aunque en el correspondiente asentamiento del libro de finados de la iglesia de San Vicente Mártir de Abando consta que tenía cincuenta y tres años. Su óbito fue como consecuencia de una afección cerebral. Dejó viuda y dos huérfanos, María Victoria y Ramiro, de diecisiete y quince años respectivamente, y fue enterrado en el camposanto de la referida Iglesia de San Vicente Mártir de Abando³⁹. Dadas las peripecias que rodearon al artista en los últimos años de su vida y su frecuente actividad como contratista de obras, conviene señalar que, sin embargo, el postrer documento, que recoge su defunción, se hace eco de su condición de escultor y, por tanto, esta inscripción ponía el acento en la naturaleza artística de la labor del personaje.

ABREVIATURAS

A.H.D.F.B.: Archivo Histórico de la Diputación Foral de Bizkaia.

A.H.E.A.: Archivo Histórico Eclesiástico de Alava.

A.H.E.V.: Archivo Histórico Eclesiástico de Vizcaya.

39. A.H.E.V.: Libro de Finados de la Parroquia de San Vicente Mártir de Abando 1871-1877, fs. 141 v. y 142. Sign. 9-129.