

# El Renacimiento “a la castellana” en el País Vasco: concesiones locales y resistencias a “lo antiguo”

(Renaissance in the Basque Country: local concessions  
and resistances to “the old style”)

Marías, Fernando  
Universidad Autónoma de Madrid  
Ciudad Universitaria de Canto Blanco  
28049 - Madrid

BIBLID [1137-4403 (1998), 17; 17-31]

---

*Un repaso de las principales construcciones religiosas del País Vasco durante el siglo XVI parece testimoniar una voluntaria dependencia con respecto a la arquitectura castellana, tanto cortesana (Madrid y Valladolid) como burgalesa y salmantina, mientras que la renovación de las técnicas del arte de la monea fue mediatizada por las experiencias andaluzas de los canteros. La renovación de la arquitectura vasca “a lo romano” –a falta de una definición de un “modo” formal vasco– habría hecho de lo castellano lo propio.*

*Palabras Clave: Renacimiento. País Vasco. Arquitectura. A la romana. Concesiones. Resistencias.*

*Euskal Herriko XVI. mendeko eraikuntza erlijiosoa berrikusteak Gaztelako arkitekturarekiko berariazko mendetasunaren testigantza ematen bide du, bai gortearrekikoa (Madril eta Valladolid) eta bai Burgos eta Salamancarekikoa. Bestalde, montia artearen tekniken berrikuntza harginen Andaluziako esperientziez bideratu zen. Euskal arkitekuntaren berrikuntzak, “erromatar erara” –euskal “modu” formalaren definizioa eskas dugula–, Gaztelakoa beretuko zuen.*

*Giltz-Hitzak: Errenazimentua. Euskal Herria. Arkitektura. Erromatenera. Emateak. Erresistentziak.*

*Une révision des principales constructions religieuses du Pays Basque pendant le XVIème siècle semble témoigner d'une dépendance volontaire en ce qui concerne l'architecture espagnole, aussi bien courtesane (Madrid et Valladolid) que de Burgos et de Salamanque, alors que la rénovation des techniques de l'art de la montée fut médiatisée par les expériences andalouses des tailleurs de pierre. La renaissance de l'architecture basque “de style romain” - faute d'une définition d'un “mode” formel basque aurait fait sien ce qui était espagnol.*

*Mots Clés: Renaissance. Pays Basque. Architecture. “De style romain”. Concessions. Résistances.*

No es fácil enfrentarse con el fenómeno cultural de la introducción y desarrollo de la arquitectura renacentista en el País Vasco a lo largo del siglos XVI. Y menos para un historiador cuyo conocimiento es limitado, que disiente de generalizaciones –“el País Vasco no parece muy afecto a brotes estilísticos” dijo Fernando Chueca Goitia; “en las Provincias Vascongadas el Renacimiento no presenta la evolución lógica ni la personalidad regional que en otros lugares de España” escribió José Camón Aznar–; que no puede sentir ningún tipo de autocomplacencia localista ante sus monumentos<sup>1</sup>, ni está interesado en importar violenta y mecánicamente desde otros ámbitos culturales mentalidades, motivaciones e intencionalidades ajenas al tejido local.

Las afirmaciones antes citadas parten de una concepción naturalista y orgánica de los estilos; dan por sentado que a un estilo gótico tenía que sucederle por norma un estilo renacentista que, a su vez, evolucionara coherentemente por toda la faz del Occidente europeo, la Península Ibérica incluida. Nada más lejos de la realidad y menos en el caso de la arquitectura del Renacimiento, que supuso uno de los ejemplos más radicales de adamsimo, de ruptura con la tradición –aunque ello no suponga no haberse alimentado de muchas– y de reinención de un nuevo sistema formal, con un vocabulario, una sintaxis y unas tipologías que fueron sustituyendo a las preexistentes. Tal cambio suponía la existencia de unas motivaciones culturales que consideraran “lo antiguo” y “lo romano” como un valor de cambio. Fuera del ámbito florentino, en muchas de las regiones italianas esta voluntad de romanidad fue lentamente ganando adeptos y adaptándose a los diferentes “usos” arquitectónicos locales, mientras se depuraba al mismo tiempo el nuevo lenguaje.

Ese mismo fenómeno se dió desde el momento, a finales del Cuatrocientos, en que una voluntad mimética de lo que en Italia se creaba se fue extendiendo más allá de las fronteras de la Península itálica. Ese deseo imitativo requería lógicamente dos condiciones, el conocimiento de la nueva arquitectura de la antigüedad y una justificación ideológica para su imitación; la asimilación de unos modelos ajenos dependía de lo que se viera en ellos –meras decoraciones postizas utilizables de forma arbitraria, un vocabulario y una sintaxis con unas reglas, unas tipologías que reconstruyeran, modernizándolos para hacerlos operativos, los espacios de un tiempo remoto.

¿Dónde y cuándo se reprodujeron en el País Vasco estas condiciones? ¿Cuál fue el modo de percepción de “lo antiguo” en el territorio vascongado? ¿Es cierto que las obras realizadas desde el exterior fueron “vasquizadas... desde el momento de su instalación al exponerse ante los ojos de los vascos”?, como se ha sostenido recientemente<sup>2</sup>. No deja de ser curioso que uno de los primeros ejemplos de supuesta imitación de una obra romana –a partir de la apreciación del historiador quinientista Esteban de Garibay– se diera en Álava, concretamente en Guevara; según este autor, el castillo de Guevara se habría levantado a mediados del siglo XV “a traza del castillo de San Angel de Roma”, esto es, del antiguo mausoleo de Adriano transformado en fortaleza papal a la entrada del Vaticano; la justificación de este proceder se habría encontrado en el hecho de que su dueño el I Conde de Oñate, don Íñigo de Guevara, había querido dejar en su tierra natal un testimonio de sus andanzas militares por Italia al servicio de Alfonso V el Magnánimo, con el que se habría desplazado a la conquista del reino de Nápoles en 1435. No obstante, tal referente personal del futuro

---

1. Véase por ejemplo, Salvador Andrés Ordax, “Arte”, en *Tierras de España. País Vasco*, Fundación March-Noguer, Madrid, 1987, pp. 205-221.

2. Kosme María de Barañano, Javier González de Durana y Jon Juaristi, *Arte en el País Vasco*, Cátedra, Madrid, 1987, p. 108.

Conde de Aniano, Apice y Potenza y Marqués del Vasto, no parece haber tenido ningún tipo de consecuencia. No podía ser de otra manera si pensamos en la distancia entre el País Vasco y el mundo italiano más próximo para las necesidades locales, el de la Roma papal, aunque sólo fuera por la inexistencia de un episcopado en el territorio vasco que requiriera ideas y venidas y, con ellas, de la posibilidad de la percepción de lo doblemente –en términos geográficos y temporales– ajeno. Tierra de emigrantes, el País Vasco sólo podría interesarse por “lo romano” desde el exterior de sus fronteras, y a través de los filtros de los intereses de sus protagonistas –los clientes más que los artífices– y de las experiencias artísticas de los destinos de su inmigración. Es quizá necesario, en consecuencia, volver a trazar la historia de esta arquitectura y tomar conciencia de los mecanismos –que



1. San Miguel de Oñate, arco de entrada al claustro.

a través de la producción de los monumentos más importantes del País Vasco– y las intenciones de los encargos podemos vislumbrar, aunque puedan parecer políticamente incorrectos desde una perspectiva actual, tan diversa en todos los sentidos de la realidad vasca del Quinientos, como lo fueron asimismo las realidades de otras regiones europeas como el Piamonte italiano, las islas de Córcega y Cerdeña, los cantones suizos, Irlanda o Escocia.

De hecho, aparentemente hemos de esperar hasta 1520 para volver a encontrar una referencia a un modelo “romano” si ésta no procedía de la percepción tardoquinientista de Garibay. En el contrato de 1520 del cantero Pedro de Alcega, para la ejecución del sepulcro del obispo de Tuy Martín de Zurbano de Azpeitia (†1516) –con destino a su capilla funeraria de la parroquia de San Sebastián de Soreausu de Azpeitia– aparecía quizá por vez primera la expresión “de arte romana”, referida a unos “pillares” del sepulcro, para designar en concreto unas columnillas abalaustradas. La hermana del prelado, doña Catalina de Zurbano, estaba reaccionando desde Castilla a los nuevos vientos artísticos que circulaban por el ambiente cortesano.

Es más que posible que la primera referencia a una obra estrictamente arquitectónica al romano en el País Vasco –por marginal que pueda parecernos– date sintomáticamente de 1526. En el contrato (diciembre de 1526) del claustro –y la capilla funeraria de la Piedad– de la parroquia de San Miguel de Oñate, suscrito con su tracista Pedro de Lizarazu de Villarreal de Urrechua, y solo en una cláusula del mismo, relativa a las puertas de comunicación del claustro y la iglesia góticos (Fig. 1), se hizo una referencia a la introducción de “molduras romanas” para enmarcar los escudos del entonces obispo de Mallorca Rodrigo Sánchez de Mercado de Zuazola (†1548). Hemos de situar al obispo en Granada, como presidente de su Chancillería, en medio del ambiente imperial que precipitaría la construcción del Palacio de Carlos V en Granada –“edificio romano que no castellano” diría más tarde el cronista real

Fray Prudencio de Sandoval– y de su catedral, como mausoleo cesáreo. Medio año antes, en Toledo, Diego de Sagredo había publicado sus “Medidas del romano”.

Ninguna otra señal del nuevo vocabulario parece apreciable en esta obra de Oñate, concluida quizá en 1532, aunque en 1529 Diego de Siloé hubiera estado en Oñate –quizá para llevar su monumento sepulcral<sup>3</sup>– pues en junio Lizarazu, al excusarse de los retrasos de la obra, solicitaba que “Maese Siloé” informase de los problemas inherentes a la construcción.

No obstante este contacto, no parece haberse proseguido por tal senda, ni siquiera haber tenido verdadera repercusión el sepulcro siloesco –tan próximo a su portada interior de la torre de la iglesia burgalesa de Santa María del Campo (1527-1537) y previo a su inmediata inflexión granadina– y hemos de esperar a la década de los años cuarenta para encontrarla –de forma simplificada, probablemente filtrada a través de la del propio Colegio de Oñate– en obras como las portadas del convento de la Santa Cruz de Vitoria (1543) o la de la iglesia de San Antón de Bilbao (trazada por Juan de Garita en 1544 y realizada por Guiot de Beaugrant y Ochoa de Murueta entre 1546 y 1548).

El prelado introducía con su sepulcro, con materiales, trazas y realización foráneas, un monumento totalmente importado, procedimiento que abandonaría ante sus otros proyectos retablisticos o arquitectónicos. De hecho, en 1533 el ya obispo de Ávila (desde 1530) Rodrigo de Mercado, pero residente en la corte de Valladolid, contrató al entallador Juan de Olazarán para que, con trazas del vallisoletano Gaspar de Tordesillas, realizara el retablo de la capilla, concluido en 1536, testimonio de un deseo –indiscriminado al pasar de las trazas de un italianizado Siloé a las del castellano Tordesillas– de estar al día. Y el procedimiento debió de volver a repetirse con el retablo del Colegio de Sancti Spiritus de Oñate, contratado por Pierres Durán Picart (1511-1580) –sin que se conserve el documento– antes de 1548, quizá en 1545, cuando Picart aparecía ya como vecino de Oñate, algunos de cuyos elementos vuelven a ponernos en contacto con el ambiente vallisoletano, en concreto con el retablo de la Epifanía de Diego de la Haya, en la parroquia de Santiago, que en 1537 había proyectado Alonso Berruguete; pero Picart, aún vecindado en el País Vasco, procedía de Castilla.

La figura del entallador Pierres Picart se ha convertido aparentemente en la central en el desarrollo arquitectónico del Quinientos vasco, síntoma de una historiografía que se ha mantenido aferrada, en primer lugar, a una recopilación de las fuentes documentales que se engarzaban en una secuencia estilística tradicional –y en la que el estudio del ornamento plateresco sustituía al análisis de la arquitectura– y que ha saltado después a una iconología

---

3. Se ha supuesto que la obra escultórica del retablo funerario se desarrollara entre 1529 y 1532 y que la contratara en Toledo, antes de junio de 1529 (fecha del contrato del sepulcro del Patriarca Fonseca y del replanteamiento del Colegio Fonseca de Salamanca de Juan de Álava) pues ya en estas fechas Siloé había estado en Salamanca para entregarlas y hacer un nuevo replanteamiento sobre el terreno. Siloé permaneció en Castilla –quizá tras regresar otra vez desde Granada– a finales del año, para ocuparse de la traza de la Capilla de Reyes Nuevos de la catedral de Toledo.

No obstante, si se le daba en 1529 como “estante” en Oñate y a comienzos de junio se lo citaba como testigo de lo que se hacía en la Capilla de la Piedad, es más probable que su estancia en tierras vascas se debiera a su labor de traslado del sepulcro. Siloé ya se había trasladado a Toledo en enero de 1529 para regresar en marzo a Granada y quizá desde la corte se hubiera trasladado a Oñate. Dado que Mercado fue nombrado en 1525 presidente de la Chancillería de Granada y Siloé se encontraba en Granada desde marzo-abril de 1528, es posible que la cronología del mausoleo de Mercado fuera la de 1528-29, sobre el modelo del sepulcro siloesco de 1526 del arzobispo de Burgos (y antes de Mallorca, Granada y Palencia) Antonio de Rojas, para el monasterio franciscano de Santa María de Gracia de Villasilos de Astudillo (Palencia).

Se ha supuesto que en 1529 un joven Rodrigo Gil de Hontañón hubiera tasado el claustro dejando un “rollo de los pareceres” del mismo; como veremos más adelante, me inclino por retrasar este hecho hasta 1539.

muchas veces primaria y descontextualizada. Pero incluso la figura de Picart parece haberse rehuido hasta la fecha; es posible actualmente recuperar los principales hitos de su primera biografía y quizá situarlo correctamente en la historia de la arquitectura del momento. Nacido en 1511, y quizá emparentado con el pintor León Picardo, Pierres vivió en Burgos por lo menos entre 1533 y 1536, formando parte del taller de Felipe Bigarny, como otros entalladores franceses como Diego Guillén o su propio suegro Juan de Langres, al haberse casado con Ana de Langres<sup>4</sup>; en 1537-38 se encontraba trabajando en Toledo con otros miembros del grupo Bigarny –entre ellos Gregorio Pardo y Esteban Jamete– en la Puerta de la Capilla de la Torre de la catedral; y probablemente en Madrid en 1538-39, con el mismo grupo, colaborando en la obra de la capilla del obispo de Calahorra Alonso de Castilla para Santo Domingo el Real, donde trabajaban a las órdenes de Luis de Vega, Pedro de Albiz y Martín de Ibarra. Todavía mantuvo sus contactos con Burgos hasta más o menos 1545, fecha de su aparición por Valladolid y del abandono de su mujer<sup>5</sup>, siendo probable que se ausentara definitivamente tras la muerte, acaecida en 1543, de Felipe Bigarny.

Dado que se encontraba vecindado en Oñate en 1545 hemos de suponer que en esta fecha llevaba algún tiempo en el País Vasco y que su entrada natural fuera a través de Vitoria. Es posible que esa biografía que hemos trazado pueda explicarlo, de la misma forma que su formación burgalesa con Bigarny explicaría los vínculos de sus primeras obras en territorio vasco con las decoraciones de los principales palacios de Burgos, como las más o menos contemporáneas casas del Abad de Salas Francisco de Miranda Salón (a.1543-1545) y de Don Lope Hurtado de Mendoza (de Íñigo de Angulo y proyectada por Juan de Vallejo, 1547-1553) y de la portada del Colegio de San Nicolás (1550, de Pedro de Rasines y donde intervino su vecino y colaborador Diego Guillén).

Todos los elementos que sugieren una conexión Burgos-Toledo-Madrid aparecen en el País Vasco por vez primera en Vitoria, en la casa que el Doctor Fernán López de Escoriaza (ca.1485-1541) y su mujer Victoria de Esquivel proyectaran desde la corte madrileña en 1539 –fecha de la solicitud de la licencia municipal para su construcción– y que ya estaba en obra en 1540, casa que incluye un interesante conjunto de portada y patio<sup>6</sup>. El palacio de Vitoria se emparenta claramente con obras madrileñas realizadas por el arquitecto del Emperador –del que Escoriaza fue arquiatra desde 1529– y maestro mayor de las obras reales Luis de Vega (1495-10-XI-1562)<sup>7</sup>. También era arquitecto del secretario imperial

4. Alberto C. Ibáñez Pérez, *Arquitectura civil del siglo XVI en Burgos*, Caja de Ahorros, Burgos, 1977, p. 162, n. 106 y p. 361; Isabel del Río de la Hoz, “Referencias documentales para la historia del arte en Burgos, en el País Vasco y La Rioja durante el siglo XVI”, *Letras de Deusto*, 31, 1985, pp. 171-187, especialmente p. 178.

5. J. Martí y Monsó, *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid*, Valladolid-Madrid, 1901, p. 336; en 1548 señaló, al aparecer como testigo del escultor francés junto a los vallisoletanos Gaspar de Tordesillas, Antonio de Escalante y Diego de Castro, que solo conocía a Juan de Juni desde hacía tres años (del que conocía su traza – “más tocada en arte romano” – para el retablo de Santa María de la Antigua y su retablo de la capilla del obispo de Mondoñedo Fray Antonio de Guevara en San Francisco de Valladolid, terminado en 1544) y que no había conocido a Francisco Giralte (aunque había visto su obra del retablo de la capilla del Doctor – oidor de la Chancillería y miembro del Consejo real–Luis del Corral de la Magdalena). En julio de 1555 su mujer declaraba que no sabía dónde se encontraba su marido, ausente de la ciudad de Burgos desde hacía más de diez años.

6. Véase Julio-César Santoyo, *El doctor Escoriaza en Inglaterra y otros ensayos británicos*, Vitoria, 1973; Juan Vidal-Abarca, “Linajes alaveses. Los Escoriaza”, *B.I.S.S.*, 1977; Luis S. Granjel, *La medicina española renacentista*, Universidad, Salamanca, 1980 y *Diccionario histórico de médicos vascos*, Universidad del País Vasco, Bilbao, 1993.

7. La única biografía moderna de Vega, con la bibliografía previa, en Jesús Urrea Fernández, “El arquitecto Luis de Vega (c.1495-1562)”, en *A Introdução da Arte da Renascença na Península Ibérica*, Epartur, Coimbra, 1981, pp. 147-168.

Francisco de los Cobos desde 1524, del arzobispo toledano Alonso de Fonseca desde 1527, del miembro del Consejo de Indias el Doctor Diego Beltrán desde 1528 y del mismísimo César Carlos desde el mismo año; ya en 1536 Luis de Vega se ocupaba de algunas obras en el Alcázar de Madrid, para ser definitivamente nombrado el 21 de diciembre de 1537 –con Alonso de Covarrubias– maestro mayor de los Alcázares de Madrid, Toledo y Sevilla, cargo que ocupó hasta su muerte. Luis de Vega, en esos momentos, había proyectado la fachada del Colegio de San Ildefonso de Alcalá de Henares (1537-1553)<sup>8</sup>, y poco después iniciaría las obras del Palacio Real de El Pardo (1543-1555). Por otra parte, las referencias ya clásicas al Colegio de San Ildefonso que se han hecho 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 de Hontañón o Fray Martín de Santiago, aquél tasador del claustro de San Miguel de Oñate en 1539 y éste tracista en 1538 del Hospital de Santiago de Vitoria y en 1542 del monasterio de San Telmo de San Sebastián<sup>9</sup>.

Siendo Luis de Vega el arquitecto más importante de la corte –a caballo entre Madrid y Valladolid– nada más lógico que el médico Escoriaza le hubiera encargado las trazas de su palacio alavés y que, salvando las distancias, intentara imitar un palacio castellano moderno como el del Alcázar madrileño. No obstante, una ejecución local e impregnada de rasgos burgaleses interviene en la definición última de su estructura. La idea del bloque palaciego casi enteramente centrada en torno a una portada parece haber sido ajena al ambiente vasco y la portada nos remite en su composición global a la del Palacio del Pardo y en los detalles de la portada –proyección hacia afuera de las cornisas y repertorio decorativo– a ejemplos burgaleses.

La lectura iconográfica a la que se ha sometido la fachada subrayaba el carácter mitológico –Hércules y la Hidra, Teseo y el Cancerbero– de sus figuraciones, y las conexiones de su “idea” con el humanismo cívico florentino<sup>10</sup>, parecen caer por su propio peso si nos atenemos a una descripción preiconográfica precisa. Las figuras de ser humano –tanto podría ser un hombre como una mujer– y ángel luchando con sendos animales fantásticos nos remiten –a través de unas fuentes precisas– a otro contexto; los animales responden a una manipulación formal de las imágenes apocalípticas de Alberto Dürero (1498); no obstante, es imposible vincular tales formas –en realidad habría que calificarlas de meros “motivos artísticos” cuyo significado último se nos escapa pero que habría que poner en relación con la lucha del bien y del mal, fueran morales o meramente físicos, y con una función apotropaica próxima a la de los salvajes– con el Dragón de color de fuego que pretendía tragarse al Hijo de la Mujer envuelta en el Sol y con el Bestia del Mar, del Apocalipsis de San Juan (12 y 13). En esta operación de rompecabezas, las imágenes del humano y el ángel derivan también de fuentes durerianas (la “Flagelación” de la Pasión Albertina o del “Martirio de los 10.000 cristianos” de 1496), mientras que sus posturas equestres parecen depender,

---

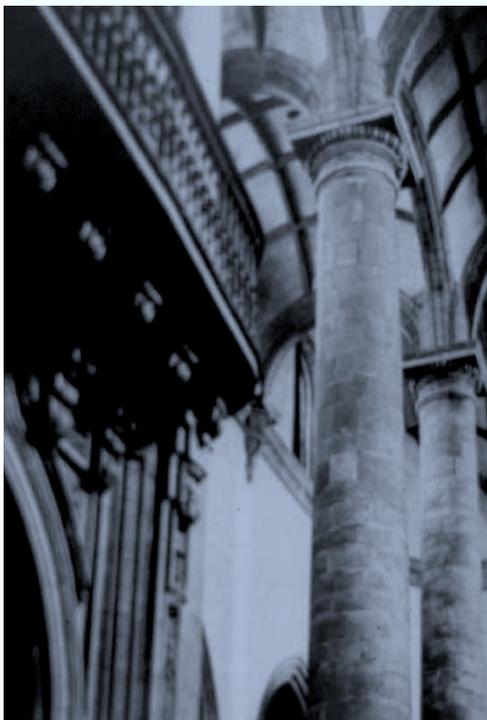
8. Fernando Marías, “Orden arquitectónico y autonomía universitaria: la fachada de la Universidad de Alcalá de Henares y Luis de Vega”, *Goya*, 217-218, 1990, pp. 28-40.

9. José Fernández Arenas, “Martín de Santiago. Noticias de un arquitecto andaluz activo en Salamanca”, *Boletín del Seminario de Arte y arqueología*, 1977, p. 166.

10. Jesús María González de Zarate, *El Palacio Escoriaza-Esquivel como imagen del Buen Ciudadano y de la Mansión del Amor*, Ayuntamiento, Vitoria, 1987. Su lectura de la inscripción FVC como *Fernandus Victoriaque Cives* no limitan otras como Fernando de Vitoria Chirurgo o *Fernandus Victoriaque Coniuges*.

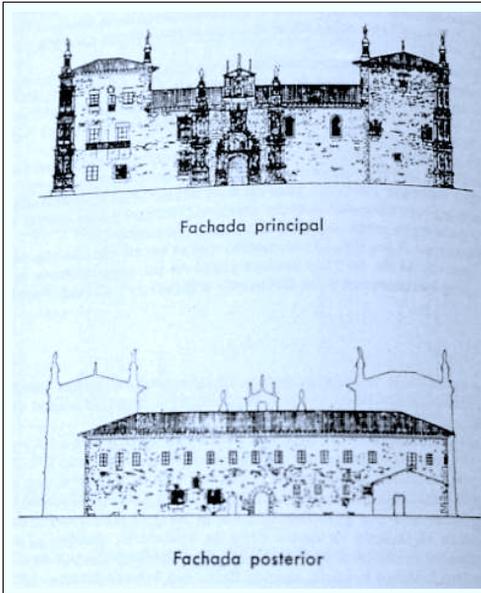
a través de las decoraciones siloescas de la Escalera Dorada de la catedral de Burgos, de uno de los relieves de la Victoria de Trajano contra los Dacios, inserto en el Arco de Constantino. Otros detalles, igualmente transformados, se habrían tomado de la “Batalla de los dioses marinos” de Andrea Mantegna (ca.1475) que grabaría en 1496 el mismo Durero. Algunos otros de los elementos del ornato de su arquitectura dependen del dureriano Arco Triunfal del Emperador Maximiliano (1515) y otros motivos del Gran Carro triunfal de Maximiliano (1518).

Quedarán como representaciones de la lucha contra el vicio o la muerte en términos religiosos o puramente físicos –más lógica desde el punto de vista profesional del cliente vitoriano– nos alejamos de una contextualización no solo “extranjera”, ya fuera desde planteamientos peninsulares o vascos, sino fundamentalmente “ajena”.



2. San Sebastián de Soreasu, Azpeitia, interior de la iglesia.

El patio y la escalera vitorianos se vinculan decididamente con soluciones de Luis de Vega, sobre todo de aquellas que pondría de inmediato en obra en la Casa del Pardo (Fig. 2). Aunque su estructura rectangular con sólo tres paños impidiera un despliegue homogéneo de la composición (tres arcos de medio punto en el lado largo y dos más amplios escazanos en los cortos y siempre tres vanos con arcos escazanos en el segundo piso), tanto en vertical como en horizontal, nos encontramos con uno de los primeros intentos castellanos de asimilar la lección siloesca del patio del Colegio Fonseca de Salamanca –con su motivo albertiano– a la tradición de patios sobre columnas exentas; en Vitoria –y recordemos la intervención de Luis de Vega en este colegio como tracista en 1527– las medias columnas adosadas solo se adosan a un pilar en la solución de la esquina. La escalera claustral –quizá la primera construida en suelo vasco– con su conexión con el patio y su embocadura columnaria se aproxima a la del Pardo, mientras que la balconada interior vuelve a acercarnos al colegio salmantino. Otros elementos, como las columnas con estrías en su tercio superior, estrías con cañas en el central y fuste liso en el tercio bajo del fuste, vinculan el patio vitoriano con algunas obras todavía en busca de autor, como la casas de los Condes de Miranda en Peñaranda de Duero y de Francisco de Miranda Salón en Burgos, que quizá hubiera que atribuir algún día también a Luis de Vega. La extraña solución de las esquinas superiores de Vitoria, con parejas de medias columnas fusionadas y cuyos capiteles han sido sustituidos por una zapata, lo vincula también a la Casa burgalesa del Abad de Salas, con su excepcional y en este caso completa fusión de capitel y zapata en su estructura adintelada.



3. Colegio de Oñate, planta.

El carácter castellano de esta obra se evidencia en la introducción del patio y escalera claustral y contrasta con el tradicionalismo de la capilla funeraria de los Escoriaza en San Vicente Mártir, forma también de origen castellano pero asimilada desde hacía algún tiempo por el ambiente vasco, como demostraba la de don Rodrigo de Mercado en San Miguel de Oñate<sup>11</sup>.

El caso del Colegio del Sancti Spiritus de la Universidad de Oñate puede ser también ilustrativo<sup>12</sup>. Ideado por el obispo de Ávila en Valladolid en 1534 –donde residía el prelado– y aprobado en Roma en 1540, fue fundado oficialmente en 1542; no obstante, las obras tuvieron que haber comenzado con anterioridad, desde el momento en que en 1540, en Zaragoza, se contrataban siete artesones y arrocabes para la escalera, librería y cinco salas, esto es, para los ámbitos de los dos pisos

de la delantera que rodeaban la capilla abovedada; aunque finalmente el maestro de carpintería de Ávila Gibaja de Ávila solo realizó seis (zagúan, escalera, librería y tres “gules”) antes de 1548, como se señaló en 1552, todos ellos correspondientes con el cuarto de la fachada, parece evidente que hacia 1539 el colegio estaba proyectado y quizá re proyectado (más tarde se hablaría de la existencia de una “plantaforma”, de una “primera traça” y de una “segunda traça”). El candidato más idóneo para la realización de este proyecto es sin duda alguna Rodrigo Gil de Hontañón (1500-1577), a pesar de las más recientes adversativas<sup>13</sup>; por aquellas fechas, Rodrigo Gil había sido nombrado maestro mayor de la Colegiata de Valladolid (1536) y había contratado la construcción de la delantera del Colegio de San

11. Otros patios “a la castellana” parecen excepcionales; sólo aparecen en Guipúzcoa en los palacios de Lazarraga de Oñate y Ubillos en Zumaya, de cronología imprecisa, y quizá también en los de Palacios de Tolosa (de Juan Mosquera de Molina, 1538) y San Sebastián de la familia cortesana de los Idiáquez (1546).

En su testamento madrileño de 1541, López de Escoriaza preveía su enterramiento en la Capilla de San Roque de la iglesia de San Vicente Mártir de Vitoria, estructura gótica estrellada de planta cuadrada situada en el extremo septentrional del crucero a tenor de su heráldica, que debió de quedar en manos de maestros locales.

Una nueva renovación – también a la burgalesa – de la tipología funeraria se estaba dando de forma contemporánea, entre 1534 y 1545, en la capilla de don Juan de Urrutia, del Santo Cristo, en San Severino de Valmaseda (Vizcaya), proyectada por Juan de Rasines sobre el modelo octogonal de la Capilla de los Condestables de la catedral de Burgos.

12. J. A. Liparralde, *La Universidad de Oñate*, Tolosa, 1930; Ignacio Zumalde, *Historia de Oñate*, San Sebastián, 1957; María Asunción Arrazola Echeverría, *Renacimiento en Guipúzcoa. I. Arquitectura*, Diputación de Guipúzcoa, San Sebastián, 1988, pp. 275-293; sobre las otras obras del obispo Mercado, pp. 79-82 y 96-105.

13. Antonio Casaseca Casaseca, *Rodrigo Gil de Hontañón (Rascafría, 1500-Segovia, 1577)* Junta de Castilla y León, Salamanca, 1988, pp. 236-237.

Ildefonso de Alcalá de Henares (1537) y de la capilla del Colegio de Santiago Zebedeo de Salamanca (1539). Un análisis de la planta (Fig. 3) y alzado de Oñate nos remite por una parte al colegio madrileño –estructura tripartita de la delantera con escalera lateral y patio rectangular oblongo– y, por otra, al salmantino –colocación de la capilla con dos tramos abovedados y ya construidos por Juan de Álava–. En Oñate incluso, la inflexión del muro que une el lienzo central y la torre oriental parece indicar que pudo haberse iniciado –para abandonarse de inmediato– con un primer proyecto de capilla que hubiera añadido –como Rodrigo Gil hizo en Salamanca añadiéndole incluso un crucero– una capilla mayor o incluso tal solución salmantina; el cambio de proyecto pudo haber sido el justificante de la asimetría axial del colegio, con el lienzo este de la fachada más largo que el oeste y el saliente de la torre oriental con respecto al cuarto occidental.

Además, la lectura de la morfología del patio de Oñate vuelve a remitirnos a Rodrigo Gil de Hontañón; las arquerías con solución de esquina simple, columnas pseudocorintias en los dos pisos y molduración de las roscas de los arcos que cae verticalmente al alcanzar los arranques y medallas en las enjutas son elementos característicos del quehacer de Rodrigo, puestos de manifiesto en la década de los cuarenta en la fachada y patio de la Casa de la Salina (del Señor de La Guardia de Jaén Rodrigo de Messía y Carrillo) de Salamanca.

Esta posibilidad parece tomar visos de probabilidad si, tras una lectura atenta de la documentación, trasladamos de 1529 a 1539 la fecha de la estancia de Rodrigo Gil de Hontañón en Oñate, justo en el momento en que su más lejana responsabilidad –Alcalá de Henares– se encontraba detenida. Es posible, por lo tanto, que la obra proyectada por Rodrigo Gil de Hontañón se comenzara en 1539/40, quizá de la mano de Pedro de Lizarazu hasta 1544 o de la de Domingo de Guerra, habiéndose construido para entonces la envoltura de cuartos y el bloque de la delantera, incluida la portada principal<sup>14</sup>, contratándose para la talla de la misma –sobre el modelo sepulcral del obispo– a Domingo de Guerra, quien aparecerá de inmediato colaborando con el entallador francés Pierres Picard, cuyo primer trabajo parece haber sido el del retablo de la capilla colegial.

En 1545, el ya vecino de Oñate Pierres Picard debió ser requerido por el cliente para que ideara un método formal que contribuyera a enriquecer la fachada del colegio, sobre el modelo más próximo al obispo, el Colegio del Cardenal Pedro González de Mendoza en Valladolid, dedicado a la Santa Cruz. Picard quizá permaneciera en Valladolid entre noviembre de 1545 y abril de 1546, procediendo a la elaboración de un proyecto que “modernizara” y “decorara” –los estribos no responden a necesidades constructivas como en Valladolid– la organización cuatrocentista cardenalicia, pero en un sentido que iba decididamente en contra de los nuevos aires –antiquizantes– que se vivían en Castilla tras la aparición del texto de Sebastiano Serlio. De hecho, concibió, a la manera del edificio tardocuatrocentista, el añadido de cuatro “pilares estribos”, aunque su organización vertical con parejas de columnas encerrando nichos parece depender de las soluciones retablisticas que en 1546 iniciaba Juan de Juni con el retablo de la Antigua de Valladolid, y la declinación de sus columnas en relación a la molduración de los nichos demuestra su concepción ornamental del elemento romano por antonomasia y su desinterés por las reglas de superposición de los órdenes (Fig. 4).

Para mayor abundamiento, Picard elevó los dos laterales de la fábrica guipuzcoana (acabada en 1558), hasta conferirles la morfología de tradicionales torres de sabor más cas-

14. Es posible que este fuera el detonante para la iniciativa municipal para dotar de una portada a la iglesia de San Miguel, trazada en 1542 por Pedro de Sarasu y Domingo de Guerra, pero que quedó en proyecto a pesar de los contactos con Guiot de Beaugrand, el entallador flamenco traído de Bilbao para que la contratara.



4. Colegio de Oñate, detalle de un pilar de la fachada.

tellano (piénsese en las de los palacios real de Valladolid o de los Condes de Monterrey en Salamanca) que vernáculo, al sobreelevarlas un tercio de su anchura y proyectar salientes aleros, la única concesión localista.

Nos encontramos, en consecuencia, con otra obra decididamente ajena al medio vasco, en la que Rodrigo de Mercado pretendió nuevamente imitar soluciones castellanas, aunque también hubiera deseado introducir unos artesanos “aragoneses” que, no obstante, eran vistos en Castilla como “castellanos” más que como mudéjares<sup>15</sup>. Como en sus otras actuaciones tardías como cliente, Mercado incorporó unas trazas foráneas –como foránea era la idea de un colegio universitario<sup>16</sup>– y unos artifices especializados que, aun procedentes de fuera de la tierra, estaban ya instalados en la misma y por lo tanto pudieran tener en cuenta algunas de las necesidades más utilitarias, como la solución de los aleros de las torres, el único elemento que nos trae a la memoria estructuras vernáculas.

La voluntad de extrañamiento reaparece en las decoraciones de antiguallas de los basamentos de la portada y los estribos, ajenas a cualquier idea de programa coherente de carácter mitológico<sup>17</sup>, y que al mismo tiempo demuestran el inexistente impacto de las inter-

15. Así se expresaba Luis de Vega, en 1529, al contratarse el artesanado del zaguán de la Casa del Doctor Beltrán de Medina del Campo (Valladolid) y darse al cliente la doble opción de utilizar “molduras romanas” o “castellanas”. Véase el documento en Esteban García Chico, *El arte en Castilla. La colegiata de Medina del Campo y otros estudios*, Valladolid, 1957, doc. 10, p. 102.

16. Hasta 1544 los benedictinos de Sahagún no abrían en Navarra, en Irache, un colegio, sólo transformado en universidad en 1605.

17. La lectura de Jesús María González de Zárate y Mariano J. Ruiz de A el, *Humanismo y arte en la Universidad de Oñate*, Ayuntamiento, Vitoria, 1989, carece de una correcta identificación iconográfica de muchos de los motivos utilizados: no puede identificarse a un putto o a un sátiro alado con Hércules luchando con el Dragón en el Jardín de las Hespérides o con la Hidra de Lerna (de una sola cabeza), ni a Perseo con un personaje cuyos brazos se transforman en cabezas de dragones. De igual forma, su identificación de las virtudes y vírgenes presenta todavía problemas, pues su Prudencia podría identificarse –por el cedazo– con la Castidad y es difícil admitir la aparición de la Inmaculada Concepción en lugar de Santa Marina. Algunas adversativas contra este proceder ya habían aparecido en Rosa López Torrijos, “Representaciones de Hércules en obras religiosas del siglo XVI”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, xlvii, 1980, pp. 293-208 y han sido reiteradas en Fernando Marías, *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*, Taurus, Madrid, 1989.

pretaciones de signo tubalista que desde 1530 –de la pluma de Lucio Marineo Sículo y, más tarde, de la de Florián de Ocampo– se dieron en Castilla sobre los orígenes más remotos del País Vasco.

El tercer edificio en importancia, el monasterio de San Telmo de San Sebastián, fue finalmente iniciado en 1544, gracias a la munificencia del secretario del Consejo de Estado Alonso de Idiáquez y su mujer Gracia de Olazábal, con una traza del lego dominico Fray Martín de Santiago (1500–1545 o 1556) que se aprobó en Valladolid en 1542<sup>18</sup>. Una nueva traza, más simplificada tanto en el templo como en el claustro conventual, fue aprobada en Palencia en 1546 y un nuevo contrato –quizá con una nueva definición de detalles por parte del veedor Juan de Sarobe y los patronos– permitió la reanudación de la fábrica en 1551, concluida en 1562 con mano de obra local<sup>19</sup>.

La iglesia parece remitir claramente a la solución adoptada por el fraile en su remodelación de la de Juan de Álava del monasterio de San Esteban de Salamanca, aunque nuevamente sufrió una profunda revisión, suprimiéndose el arco de entrada al templo, verdadera incongruencia difícil de explicar al situarse la iglesia tras una estructura claustral. Los ecos de la solución del Hospital Tavera de Toledo, de Alonso de Covarrubias, así como de su contemporáneo patio de los dominicos de Ocaña en el claustro, demuestran 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.

El claustro abovedado actual parece una remodelación radical de la propuesta dibujada por el dominico –pandas artesonadas sobre soportes columnarios y arcos– pero todavía se aproxima en su alzado al de San Esteban de Salamanca<sup>20</sup>, aunque sobre la idea de Siloé para el segundo cuerpo de la torre de la iglesia de Santa María del Campo. Habría que investigar, por lo tanto, quién pudo estar envuelto, entre Valladolid y Palencia en 1546-47, en el cambio del proyecto, buscar al responsable último –más que el fallecido lego– del resultado final de la fábrica donostiarra<sup>21</sup>. El análisis de la traza de Fray Martín, afortunadamente conservada, demuestra que el proyecto fue realizado a distancia, sin controlar la imposibilidad de ejecutar un claustro perfectamente ortogonal, sino irregular en planta (condición que justifica la asimetría del alzado de sus bandas). En su conjunto, al mismo tiempo, el monasterio donostiarra nos remite a la opción arquitectónica castellana más tradicional para la época, en la que a un sistema gótico se le añaden mínimos elementos tomados del repertorio renacentista, en este caso en el diseño de las arquerías claustrales, con una correcta superposición de columnas dóricas y jónicas, y detalles covarrubiescos (espejos de piedra)

18. Fray Martín de Santiago habría intervenido en 1530-40 (aunque el claustro parece ser de 1547) en los Dominicos de Vitoria y habría sido llamado antes, en 1538, a Vitoria, para trazar el Hospital de Santiago. Se supone que la traza de la Encarnación de Bilbao (1540/1560) dependería también de este artífice.

19. Tarsicio de Azcona OFM Cap., *Fundación y construcción de San Telmo de San Sebastián*, San Sebastián, 1972; F. Marías, *El largo siglo XVI*, pp. 138-139.

20. La cronología y autoría de este claustro permanece todavía absolutamente oscura; se ha supuesto una obra de 1539-1544 de Fray Martín y un sobreclaustro de Rodrigo Gil de Hontañón a partir de 1556.

21. Un análisis comparativo de los claustros de Vitoria y San Sebastián debiera reforzar la idea de su relativa independencia proyectual.

y hontañonianos (molduración de los arcos), quizá introducidos ya en la década de los cincuenta<sup>22</sup>.

Es digno de subrayarse también en este edificio que, todavía en 1612 (tras un proyecto de Jerónimo de Soto de 1609), Juan de Idiáquez promovió la construcción de la sacristía conventual, con trazas del maestro mayor de la catedral de Segovia Pedro de Brizuela (ca.1563-ca.1633); en el contrato de la obra se insistió en que se debía cubrir con bóvedas tabicadas “al uso de Castilla y de la corte”, al ser una de las novedades técnicas que en la zona central de la península se habían puesto en boga desde finales del siglo anterior.

No deja de ser sorprendente, por otra parte, que en un mundo, como el “vizcaino”, de canteros, la estereotomía de la piedra como técnica moderna tuviera tan poco peso; la traducción a la piedra de las formas renacentistas fue uno de los rasgos más sobresalientes de nuestra arquitectura del siglo XVI; sin embargo, el arte de la traza de monte se desarrolló básicamente por tierras meridionales, Murcia y Andalucía. Por ello no es extraño que las únicas series de bóvedas quinientistas del País Vasco, que demuestran deseos de renovación en este terreno canteril, dependan de modelos andaluces y aparentemente sus artifices hubieran mantenido contactos con estos centros. Así, si la bóveda trapezoidal –una capilla cuadrada artesonada por hiladas cuadradas diferentes en la terminología del arte de la montaña– y el ábside en media naranja avenerada de la iglesia de Santa María de Laguardia fueron construidas por Diego de Asteasu (ca.1549-1569), éste maestro pertenecía a una familia –la de Pedro y la del hermano Martín<sup>23</sup>– activa en Granada. En la iglesia de San Sebastián de Soreasu en Azpeitia, las bóvedas baídas artesonadas –capillas cuadradas por cruceros o capillas de Cuenca– fueron trazadas por Martín de Armendia de Régil (†ca.1575) antes de 1563, iniciadas por Miguel de Bolívar y Pedro de Mendiola y cerradas en 1597, dependen nuevamente de soluciones siloescas y vandelvirescas, como las de las iglesias de Nuestra Señora de la Consolación de Cazalla de la Sierra o la colegiata de Huéscar (Fig. 5); similares, aunque también tardías, de hacia 1580, serían las vaídas de la parroquia de Orio, de Juan de Apoita, aparejador de Mendiola en Azpeitia. Todavía más tardía sería la capilla cruzada –a la manera de las de San Francisco de Baeza de Vandelvira y Santiago de Orihuela de Jerónimo Quijano– de la iglesia de San Francisco de Tolosa (1597-1612) de Fray Miguel de Aramburu y Pedro de Mendiola, éste el sucesor del “andaluz” Miguel de Bolívar en la iglesia de Azpeitia.

No es de extrañar que la primera iglesia columnaria con soportes tratados como verdaderas columnas clásicas fuera la parroquia de Azpeitia, cuyos capiteles dóricos –con un equino con ovas– utilizan el modelo publicado por Serlio y antes empleado por arquitectos

---

22. De los últimos contratistas, Martín de Barbuco y Martín de Sagarzola nada se sabe; este último, sin embargo, era hermano de Miguel de Sagarzola, que había trabajado en Alcalá de Henares, con Rodrigo Gil de Hontañón, en la obra del Colegio de San Ildefonso.

En otras obras es comprobable actuaciones similares de filiación mixta y más amplia en el registro de sus referencias geográficas; la obra de la Colegiata de Cenarruza, en Marquina, fue promovida por su abad Diego de Irusta (1514-1552), con una nueva iglesia y claustro más tardío (ca.1560). Este fue construido por Miguel de Bolívar (†1580), hermano del maestro de cantería Martín de Bolívar (†1551); Miguel trabajó hasta desde 1541 a 1558 en Santa María la Mayor de la Abadía de Alcalá la Real (Jaén) y también en los cuarenta en la iglesia parroquial de Carcabuey (Córdoba) y en los cincuenta en Illora. Véase Lázaro Gila Medina, *Arte y artistas del Renacimiento en torno a la Real Abadía de Alcalá la Real (Jaén)*, Universidad, Granada, 1991. Ausente de Jaén entre 1556 y 1558, reaparecería sólo de forma momentánea en 1560 y 1565.

23. Pedro estuvo a las órdenes de Siloé en San Miguel (1555) y la Casa de los Miradores (1556) de Granada, aparentemente activo en la ciudad del Darro entre 1540 y 1567; Martín estaba preso en Granada en 1578.



5. Casa de Fernán López de Escoriaza, Vitoria. El palacio Escoriaza-Esquivel.

andaluces. También de Serlio proceden los dóricos, con tres anillos pero sin ovas, de Santa María de Deva (de Martín de Armendia y Pedro de Mendiola, d.1557) y ya, a fines de la centuria, Santa María de Tolosa (de Pedro de Mendiola y Francisco de Landa, d.1591)<sup>24</sup>. También reaparecerían en la iglesia Santa María de Zumárraga, aunque sus capiteles –de Miguel de Altuna y posteriores a 1610– con dos filetes en lugar de los tres de Azpeitia dependan ya de la edición de 1593 de Vignola, como los de Nuestra Señora de la Real de Azcoitia o los de Santa Marina de Oxinondo de Vergara (realizados por Hernando de Loidi antes de 1607); en San Andrés de Eibar, los dóricos vigolescos no fueron introducidos hasta después 1603, como los capiteles verdaderamente corintios que sostienen el nuevo crucero, aunque los pseudocorintios, alejados de cualquier modelística culta, fueran tallados antes de 1547, quizá como los de la Purísima Concepción de Elorrio. Si en la iglesia de la Natividad de Nuestra Señora de Cestona Armendia introdujo capiteles jónicos en 1562, la fecha de los de Santa María de la Asunción de Guernica se nos escapa.

Como en el resto del país, aunque en menor medida, los tratados de Serlio y Vignola daban las lecciones del detalle. No obstante, es difícil percibir una voluntad de coherencia formal; en todas estas obras –como en los pilares del Colegio de Oñate por otras consideraciones– no existió nunca un criterio unificador de las formas; un examen atento del conjunto así lo evidencia. Se daba una acumulación sucesiva de formas, que permitía en la mayoría

---

24. La fecha de los de San Vicente Mártir de Bilbao no es controlable. Los soportes trazados en 1564 por Juan de Vallejo –y contruidos por Armendia– en Santa María de Segura dependen también de Serlio pero rompen con la tradición italiana al incluir cuatro columnillas que apean la bóveda de crucería y se introducen rompiendo la idea de capitel.



6. Colegio de Oñate, portada principal

de los casos, por ejemplo, una clara disparidad entre los soportes o ménsulas de los muros y las columnas exentas correspondientes, y en muchos de ellos la sucesión de soportes de muy diverso tipo, modernizándose paulatinamente al compás del transcurso de los años y la aparición de nuevos modelos.

De todas formas, un absoluto tradicionalismo tipológico, como sintáctico, se mantuvo a lo largo de todo el siglo XVI –ni una cúpula puede encontrarse, no digamos una estructura más compleja de carácter anticuario– como demostraría de entrada la persistencia de las iglesias-salón y más tarde su evolución en iglesias columnarias<sup>25</sup>. No obstante el número de sus ejemplos vascos, debiéramos nuevamente pensar en su dependencia con respecto a las propuestas burgalesas y meridionales, y en el carácter reductivo y simplificador –como en otras regiones castellanas– de las soluciones de las catedrales siloescas, con pilares compuestos, como formulación hispana del uso propio y

moderno de la manera antigua.

No sólo encontramos una castellanización en las obras “al romano” encargadas por clientes vascos “desde fuera”, sino también –algo más tardíamente– “desde dentro” de las corporaciones parroquiales y municipales del señorío de Vizcaya y las provincias de Álava y Guipúzcoa. Esta castellanización, sin embargo, no fue privativa de “lo romano”; ya el monasterio de clarisas de la Santísima Trinidad de Bidaurreta en Oñate, construido desde 1515 a expensas del contador y secretario de Isabel la Católica Juan López de Lazarraga, en estilo gótico, recurría consciente y expresamente a los modelos castellanos –tribunas a la manera de la iglesia de San Jerónimo de Madrid– e incluso a la importación de materiales –azulejería andaluza– foráneos. Los signos de una puesta al día, cualesquiera que fueren, parecer haber procedido del reino de Castilla y dictaminaron que los deseos de modernización del País Vasco se apoyaran en las dichas formas castellanas. Y en el siglo XVI, “lo romano” –siempre a la manera moderna de los modos hispánicos– no pudo suponer sino una nueva forma castellana.

Pero esta afirmación introduce a la postre una adversativa a los planteamientos con que iniciábamos este trabajo; es posible que lo castellano no fuera percibido en el País Vasco

25. Véase F. Marías, *El largo siglo XVI*, pp. 117-119 y 434-436.

como lo ajeno sino como lo propio. No deja de ser curioso que el escudo imperial que remata la portada del Colegio de Oñate (Fig. 6), contra la norma, sólo presente los cuarteles de los reinos de Castilla y León –eliminando los escudos de Aragón, Granada e incluso de Navarra– como si Rodrigo de Mercado hubiera considerado, en consecuencia, sólo el reino de Castilla como el propio. Pero hasta que no podamos definir –a partir de testimonios históricos– los perfiles y las características formales de un “modo vasco”<sup>26</sup>, de haber llegado alguna vez a existir, no podremos dar una respuesta a esta interrogante.

---

26. Pocas pistas proporciona el reciente *Ars Ligneá. Las iglesias de madera en el País Vasco*, Electa, Madrid, 1996.