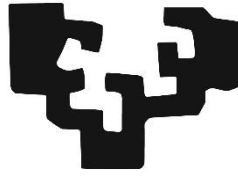


eman ta zabal zazu



Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE Y MÚSICA

ARQUITECTURA RELIGIOSA DEL RENACIMIENTO EN ÁLAVA (1530-1611)

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR

VIRGINIA URRESTI SANZ

DIRECTOR
Dr. JOSÉ JAVIER VÉLEZ CHAURRI

Vitoria-Gasteiz, 2016

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	9
I. ÁLAVA EN EL SIGLO XVI. ARQUITECTURA Y SOCIEDAD	25
1. El marco histórico.....	27
1.1. Organización política	27
1.2. Población y economía	32
1.3. Álava encrucijada de rutas comerciales	35
2. El marco diocesano. Álava en el obispado de Calahorra y La Calzada	37
II. LOS PROMOTORES. CORTESANOS, PRELADOS E HIDALGOS	41
1. La nobleza cortesana del segundo tercio del siglo XVI	46
1.1. El licenciado Ortuño Ibáñez de Aguirre.....	47
1.2. El doctor Fernán López de Escoriaza.....	56
2. Prelados y nobles. Las transformaciones de la arquitectura del último tercio del siglo XVI.....	65
2.1. El triunfo del Renacimiento. Los obispos Juan Bernal Díaz de Luco y Juan de Quiñones y el vicario Francisco de Vicio	66
2.2. Nobles y clérigos. La renovación de la arquitectura desde el patrocinio privado.....	70
2.2.1. Pedro Sáez de Maturana.....	75
2.2.2. Gabriel Ortiz de Caicedo.....	76
2.2.3. Bartolomé Sarría de Abecia	78
III. EL OFICIO DE LA CANTERÍA Y LA CONDICIÓN ECONÓMICA Y SOCIAL DEL CANTERO	81
1. El oficio de la cantería	84
1.1. Modos de trabajo y asociaciones laborales: la “cuadrilla”, la compañía de trabajo y las cesiones y traspasos	84
1.2. Jerarquía laboral y organización del trabajo.....	95
1.2.1. El aprendiz: el acceso al oficio.....	95

1.2.2.El oficial: la ejecución de la obra	100
1.2.3.El maestro y el aparejador: la dirección de la obra y del taller	103
1.2.4.La figura del arquitecto	107
2. Condición social y económica	116
2.1. La condición hidalga	116
2.2. Prestigio profesional: el orgullo de ser cantero	117
2.3. Posesión de bienes materiales	119
IV. EL PROCESO CONSTRUCTIVO	123
1. El inicio de una nueva iglesia: la licencia de obra.....	126
2. La elección de la traza y la redacción del condicionado	128
3. El remate y la firma del contrato	138
4. La ejecución material.....	140
5. El acabado final: la pinceladura.....	148
6. La tasación.....	153
V. LA EVOLUCIÓN DE LA ARQUITECTURA RELIGIOSA DEL RENACIMIENTO EN ÁLAVA	157
1. Los precedentes: el Tardogótico.....	162
2. La dualidad de lenguaje: Gótico y Renacimiento.....	165
2.1. La introducción de la arquitectura renacentista en Vitoria.....	167
2.2. Gótico y Renacimiento en los templos alaveses	173
3. El triunfo del Renacimiento. La aceptación de la nueva arquitectura.....	188
VI. LOS MAESTROS CANTEROS. SUS CUADRILLAS Y OBRAS.....	223
1. Canteros del segundo tercio del siglo XVI. Entre la tradición y la modernidad	225
1.1. Canteros guipuzcoanos.....	227
1.1.1.El foco de Oñate	228
1.1.1.1. Domingo de Guerra	229
1.1.1.2. Juan de Herbeta.....	241

1.1.1.3. Domingo de Oria	265
1.1.2.El taller de los Mendizábal en Ezquigoa	276
1.1.2.1. Miguel de Mendizábal	277
1.1.2.2. Martín de Ibarguren	279
1.1.2.3. Juan Martínez de Urza y Urriola.....	285
1.1.3.El taller de los Asteasu	297
1.1.3.1. Juan de Asteasu.....	298
1.1.3.2. Domingo de Asteasu.....	313
1.1.3.3. Otros miembros del taller Asteasu.....	326
1.2. Los canteros vizcaínos de las merindades de Marquina y Busturia.....	327
1.2.1.Martín de Arteaga.....	329
1.2.2.Domingo de Emasábel	337
1.2.3.Jorge de Olate.....	352
1.3. Los maestros cántabros de la Junta de Ribamontán.....	364
1.3.1.Juan de la Herrería.....	364
1.3.2.Sebastián de la Cantera	383
1.3.3.Gonzalo Gómez de Güemes.....	393
2. Canteros vizcaínos y cántabros en el último tercio del siglo XVI. El Renacimiento	394
2.1. Los canteros vizcaínos de Marquina y Forua.....	395
2.1.1.Juan de Emasábel	396
2.1.2.Íñigo Ortiz de Zárraga	417
2.1.3.Juan de Olate	455
2.2. Los maestros cántabros de las Juntas de Ribamontán y Voto.....	465
2.2.1.Juan Vélez de la Huerta.....	466
2.2.2.Mateo del Pontón	505
2.2.3.Rodrigo de la Cantera.....	526
2.2.4.Juan de Zorlado Ribero	534
 VII. CONCLUSIONES	 543
SIGLAS Y ABREVIATURAS.....	559
BIBLIOGRAFÍA	563

INTRODUCCIÓN

Cuando hace algunos años realizamos un estudio sobre el convento de clarisas de Salvatierra para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados de finalización de los cursos de doctorado, nos acercamos por primera vez a la arquitectura como campo de investigación histórico-artístico. A la hora de abordar nuestra tesis doctoral, y tras analizar diversas posibilidades, decidimos incidir en esa misma dirección y en particular en la arquitectura de Época Moderna dada nuestra inclinación personal hacia este período de la historia del arte. Tras considerarlo con nuestro director de tesis y evaluar las posibilidades de investigación que ofrecía, escogimos como tema de estudio “La arquitectura religiosa del Renacimiento en Álava”. Entre las razones más determinantes para esta elección se encuentran el elevado número de templos de ese período que, debido a la época de bonanza económica, pueblan el territorio alavés y, sobre todo, la ausencia de un estudio de conjunto que los valorase y los pusiese en relación con el panorama de la arquitectura renacentista en España. Estimamos la elección de un maestro que por su labor nos permitiese conocer toda una época, pero finalmente optamos por ofrecer una evolución de la arquitectura religiosa alavesa en su conjunto. El catálogo monumental de la diócesis de Vitoria de Micaela Portilla, a falta de los dos volúmenes para su conclusión, nos permitió conocer muchas de esas construcciones y valorar positivamente el llevar adelante el tema de investigación previsto. Frente a la arquitectura civil que ha sido intensamente estudiada desde diversos enfoques metodológicos por González de Zárate o Martín Miguel, sobre todo en lo referente a los palacios vitorianos, la arquitectura religiosa ha tenido una atención mucho más reducida.

Con esta tesis nos hemos propuesto dar a conocer la arquitectura religiosa del Renacimiento en Álava y vincularla, a través de obras, arquitectos y promotores, con la realizada en España. Pero esto no hubiera sido posible sin establecer con precisión la evolución arquitectónica del período, capítulo que, desde el inicio, fue uno de los objetivos básicos de nuestra tesis. Señalar los principales hitos arquitectónicos, los arquitectos que los levantaron y los clientes que los hicieron posibles fueron asimismo propuestas iniciales para llevar a cabo. Tras la temprana síntesis sobre el arte en el País Vasco de Andrés Ordax¹, la arquitectura religiosa del Renacimiento en Álava ha sido

¹ ANDRÉS ORDAX, S.: “Renacimiento” en VV.AA.: *País Vasco. Tierras de España*. Madrid, 1987, pp. 204-251.

valorada en el marco de estudios más amplios por Echeverría Goñi², Vélez Chaurri³ y Barrio Loza⁴, y para el caso vitoriano en particular por Martín Miguel⁵. Un trabajo sobre la iconografía de las claves de bóveda de Ugalde Gorostiza⁶ ha sido el último gran aporte sobre el tema. La ponencia encargada a Fernando Marías sobre el Renacimiento “a la castellana” en el País Vasco⁷, en el marco de unas jornadas sobre el arte del siglo XVI, aportó una nueva mirada a nuestra arquitectura al vincular nombres y obras de este territorio con algunos de los focos más importantes de la arquitectura española.

Nuestra investigación, como precisaremos después, tiene como marco geográfico la actual provincia de Álava que, a grandes rasgos, coincide con el territorio del siglo XVI. Este espacio formaba parte del marco diocesano del obispado de Calahorra y La Calzada, el más adecuado para un estudio de arquitectura religiosa. Cronológicamente los límites adoptados tienen como inicio el año 1530, momento en que comienza la construcción del coro de la parroquia de Santa María de Salvatierra. El estudio concluye en 1611, fecha del comienzo de la construcción del convento de la Purísima Concepción de Vitoria cuando ya se ponen de manifiesto nuevos planteamientos arquitectónicos influidos por el clasicismo vallisoletano.

El método empleado para lograr los objetivos propuestos ha sido el histórico-artístico que nos acerca al tema a través de un exhaustivo análisis de la bibliografía referida a nuestra investigación, la búsqueda y valoración de documentación inédita, el desplazamiento a las iglesias para su contemplación in situ, la toma de medidas y documentos gráficos y una primera estimación de la obra. La conjunción de todos estos aspectos nos ha permitido estudiar las obras, los artistas y los promotores.

Un exhaustivo examen de la bibliografía sobre la arquitectura religiosa del Renacimiento en Álava nos ha permitido conocer el estado de las investigaciones sobre el tema de tesis doctoral que hemos escogido. Pero, para su correcta valoración, hemos analizado también las síntesis generales sobre la arquitectura del renacimiento español o

² ECHEVERRÍA GOÑI, P.L.: “Las artes del Renacimiento” en VV. AA.: *Álava en sus manos*. Tomo IV. Vitoria, 1983, pp. 105-117.

³ VÉLEZ CHAURRI, J.J.: “Arquitectura religiosa de los siglos XVI al XVIII en Álava/ Araba” en VV.AA.: *Ibaiak eta Aranak*, t. 6. San Sebastián, 1990, pp. 91-100.

⁴ BARRIO LOZA, J.A.: “Paisaje aproximado de la arquitectura renacentista en el País Vasco”, *Ondare* 17 (1998), pp. 35-56.

⁵ MARTÍN MIGUEL, M.A.: *Arte y cultura en Vitoria durante el siglo XVI*. Vitoria, 1998.

⁶ UGALDE GOROSTIZA, A.I.: *Una mirada al cielo. Iconografía de las claves de bóveda de la Diócesis de Vitoria*. Vitoria, 2007.

⁷ MARÍAS FRANCO, F.: “El Renacimiento ‘a la castellana’ en el País Vasco: concesiones locales y resistencias a ‘lo antiguo’”, *Ondare*, 17 (1998), pp. 17-31.

las realizadas sobre marcos provinciales o diocesanos similares al nuestro. De entre el elevado número de libros, artículos o actas de congresos que se han publicado sobre esta materia, hemos escogido aquí aquellos que específicamente se refieren a la arquitectura alavesa, los de provincias cercanas, los que han dado nuevas visiones sobre el tema o, entre otros, los que se acercaban a nuestro estudio por los límites territoriales escogidos.

A las pioneras investigaciones de Gómez-Moreno, Camón Aznar y Chueca Goitia⁸, sucedieron en los siguientes años varios trabajos de investigación que fueron renovando el panorama bibliográfico y cuya culminación puede situarse en los años ochenta. En 1983 Fernando Marías publicó su renovador y modélico trabajo sobre la arquitectura del Renacimiento en Toledo⁹ y en paralelo Agustín Bustamante¹⁰ presentaba su estudio sobre la arquitectura clasicista vallisoletana, en la que perfilaba nítidamente las características de este fenómeno de los últimos años del siglo XVI y el primer tercio del siglo XVII. En ese mismo año Cristina Gutiérrez-Cortines analizaba la arquitectura religiosa de la antigua diócesis de Cartagena¹¹. A estos nuevos enfoques de la arquitectura contribuyó también la síntesis de Nieto, Morales y Checa¹², publicada en la colección Manuales de Arte Cátedra. Los diferentes planteamientos y, sobre todo, las diversas clasificaciones y terminologías empleadas para organizar la arquitectura del siglo XVI, llevaron, a principios de los noventa, al Comité Español de Historia del Arte a celebrar unas Jornadas Nacionales sobre el Renacimiento Español que sirvieron para poner en común los distintos puntos de vista y reflexionar sobre el período¹³. Reflejo de todo este proceso de puesta al día y renovación fue la publicación de estudios regionales o provinciales bajo nuevos presupuestos como los llevados a cabo en Andalucía¹⁴, Castilla y León¹⁵, Valencia¹⁶, Cataluña¹⁷, Aragón¹⁸ o Cuenca¹⁹, entre otros.

⁸ GÓMEZ-MORENO MARTINEZ, M.: *Las águilas del Renacimiento español: Bartolomé Ordóñez, Diego de Siloé, Pedro Machuca y Alonso Berruguete (1517-1558)*. Madrid, 1983 (1941). CAMÓN AZNAR, J.: *La arquitectura plateresca*, Madrid, 1945, 2 vols.; *La arquitectura y la orfebrería españolas del siglo XVI. Summa Artis*, vol. XVII. Madrid, 1964. CHUECA GOITIA, F.: *Arquitectura del siglo XVI, "Ars Hispaniae"*, vol. XI. Madrid, 1953.

⁹ MARÍAS FRANCO, F.: *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*, Tomo I, Toledo, 1983, Tomo II, Madrid, 1985, Tomos III y IV, Madrid, 1986.

¹⁰ BUSTAMANTE GARCÍA, A.: *La arquitectura clasicista del foco vallisoletano (1561-1640)*. Valladolid, 1983.

¹¹ GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, C.: *Renacimiento y arquitectura religiosa en la antigua diócesis de Cartagena (Reyno de Murcia, Gobernación de Orihuela y Sierra del Segura)*. Murcia, 1983.

¹² NIETO ALCAIDE, V., MORALES MARTÍNEZ, A. J. y CHECA CREMADES, F.: *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599*. Madrid, 1989.

¹³ *Jornadas Nacionales sobre el Renacimiento Español. Príncipe de Viana*, anejo 10 (1991).

¹⁴ GÓMEZ-MORENO CALERA, J. M.: *La arquitectura religiosa granadina en la crisis del Renacimiento (1560-1650): diócesis de Granada y Guadix-Baza*. Granada, 1989. AMPLIATO

El panorama bibliográfico sobre la arquitectura religiosa del Renacimiento en Álava es muy heterogéneo al encontramos desde meras citas o monografías históricas que ofrecen únicamente datos puntuales sin otra valoración, hasta un preciso Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria y, desde los años noventa, trabajos de carácter científico que han ido enriqueciendo los conocimientos sobre el tema. Una mirada a los estudios clásicos sobre la arquitectura española nos permite afirmar que las referencias a edificios religiosos alaveses han sido prácticamente testimoniales, pues la atención se dirigió siempre a obras señeras de arquitectura civil. Autores clásicos como Lampérez²⁰ no incluyeron ningún edificio alavés en el apéndice final del Renacimiento de su *Arquitectura cristiana española*. Camón Aznar y Chueca Goitia definieron la arquitectura de las provincias vascas como retardataria en la recepción de novedades renacentes. Según Camón Aznar, que incluía algunas obra de mediados del siglo XVI en su “Primer Plateresco”, “en las Provincias Vascongadas el Renacimiento no presenta la evolución lógica ni la personalidad regional que en otros lugares de España” porque “las formas no se han liberado de goticismos, y en ellas el Renacimiento aparece como algo exótico y no fundido estilísticamente con la esencia del monumento”²¹. Chueca valoró positivamente el aporte alavés, declarando que “Álava, por más cercana a Castilla, es la que recoge las primeras manifestaciones renacentistas en el País Vasco y

BRIONES, A. L.: *Muro, orden y espacio en la arquitectura del Renacimiento andaluz: teoría y práctica en la obra de Diego Siloé, Andrés de Vandelvira, y Hernán Ruiz II*. Sevilla, 1996. ASENJO SEDANO, C.: *Arquitectura religiosa y civil de la ciudad de Guadix, siglo XVI*. Granada, 2000. AGUAYO COBO, A.: *Arquitectura religiosa del Renacimiento en Jerez: una aproximación iconológica*. Cádiz, 2006, 3 vols.

¹⁵ HOAG, J.D.: *Rodrigo Gil de Hontañón. Gótico y Renacimiento en la arquitectura española del siglo XVI*. Madrid, 1985. CASASECA CASASECA, A.: *Rodrigo Gil de Hontañón (Rascafría, 1500- Segovia, 1577)*. Salamanca, 1988. ZALAMA RODRÍGUEZ, M. A.: *La arquitectura del siglo XVI en la provincia de Palencia*. Palencia, 1990. CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, M. D.: *Juan de Badajoz y la arquitectura del Renacimiento en León*. León, 1993. REDONDO CANTERA, M. J.: “Los arquitectos y canteros del entorno de Rodrigo Gil de Hontañón en Castilla y León: la herencia paterna” en REDONDO CANTERA, M. J. (coord.): *El arte de la cantería. Actas del congreso. V Centenario del Nacimiento de Rodrigo Gil de Hontañón*. Santander, 2003, pp. 15-76. IBÁÑEZ PÉREZ, A. C.: “Arquitectura, escultura, pintura y artes menores del siglo XVI” en NEBREDÁ PÉREZ, S. (coord.): *Historia de Burgos, III. Edad Moderna*. Burgos, 1999, pp. 9-75 (Arquitectura del siglo XVI en Burgos).

¹⁶ BERCHEZ, J.: *Arquitectura renacentista valenciana*. Valencia, 1994.

¹⁷ CARBONELL I BUADES, M.: *L'Escola del camp de Tarragona en l'arquitectura del segle XVI a Catalunya*. Tarragona, 1986; *L'arquitectura clasicista a Catalunya (1545-1659)*. Barcelona, 1991. MÀRIA I SERRANO, M.: *Religió, societat i arquitectura: les esglésies parroquials en Catalunya (1563-1621)*. Barcelona, 1995; *Renaixement i arquitectura religiosa: Catalunya, 1563-1621*. Barcelona, 2002.

¹⁸ PANO GRACIA, J. P.: *Arquitectura religiosa aragonesa durante el siglo XVI: las “Hallenkirchen” o iglesias de planta de salón*. Zaragoza, 1999. IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J.: *Arquitectura aragonesa del siglo XVI: propuestas de renovación en tiempos de Hernando de Aragón (1539-1575)*. Zaragoza, 2005.

¹⁹ ROKISKI LÁZARO, M. L.: *Arquitectura del siglo XVI en Cuenca*. Cuenca, 1985.

²⁰ LAMPÉREZ Y ROMEA, V.: *Historia de la arquitectura cristiana*. Madrid, 1935.

²¹ CAMÓN AZNAR, J.: *La arquitectura y la orfebrería españolas...*, p. 113.

las de matiz más fino y burgalés, como es lógico²². Ambos autores, además de destacar los principales palacios renacentistas vitorianos, analizan someramente algunas obras religiosas como el coro de Santa María de Salvatierra, la portada del convento de Santa Cruz de Vitoria y la iglesia de San Vicente de la misma ciudad como ejemplo de iglesia columnaria. Panorámicas posteriores de la arquitectura del Renacimiento en España, como la de Cervera Vera²³, siguieron tratando el tema bajo los mismos presupuestos y con los mismos ejemplos.

Algunos ilustrados locales comenzaron a interesarse tempranamente por el patrimonio arquitectónico de la provincia, como muestran las obras de Landázuri²⁴ y Prestamero²⁵. Fueron pioneros en recoger a finales del siglo XVIII los primeros datos sobre la fundación de algunas parroquias y conventos alaveses, noticias de su construcción y una somera descripción de este patrimonio. En la primera mitad del siglo XX otros eruditos como Colá y Goiti²⁶, Mendoza²⁷, Núñez de Cepeda²⁸ y Apraiz²⁹, aportaron nuevos datos sobre los palacios renacentistas más destacados de Vitoria, los antiguos hospitales de la ciudad y el convento vitoriano de Santo Domingo. Pero las bases fundamentales para desarrollar los estudios científicos actuales sobre la arquitectura religiosa alavesa son fruto de los trabajos de Micaela Portilla, especialmente el Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria, al que se incorporó en el segundo volumen publicado en 1968³⁰. La sucesiva publicación de sus volúmenes ha

²² CHUECA GOITIA, F.: *Arquitectura del siglo XVI...*, p. 343.

²³ CERVERA VERA, L.: "Arquitectura renacentista", en MORALES MARÍN, J. L. (dir.): *Historia de la arquitectura española*. Vol. 3. Zaragoza, 1986. CERVERA VERA, L.: "La Arquitectura" en VV. AA.: *El siglo del Renacimiento. Historia del Arte Español*. Madrid, 1997.

²⁴ LANDÁZURI Y ROMARATE, J. J.: *Historia eclesiástica de la M.N. y M.L. Provincia de Álava*. Pamplona, Imprenta de Miguel de Coscuella, 1797 (ed. facsímil. *Historia General de Álava*. La Gran Enciclopedia Vasca. Vol. III. Bilbao, 1973); *Los compendios históricos de la ciudad y villas de la M.N. y M.L. Provincia de Álava*. Pamplona, Imprenta de Miguel de Coscuella, 1798 (ed. facsímil. *Historia General de Álava*. La Gran Enciclopedia Vasca. Vol. IV. Bilbao, 1974); *Historia civil, eclesiástica, política y legislativa de la M.N. y M.L. ciudad de Vitoria*. Madrid, Imprenta de Pedro Marín, 1780, (Ed. facsímil. *Historia General de Álava*. La Gran Enciclopedia Vasca. Vol. VI. Bilbao, 1975)

²⁵ PRESTAMERO, L. de: *Guía de Forasteros de Vitoria por lo respectivo a las tres bellas artes de Pintura, Escultura y Arquitectura, con otras noticias curiosas que nacen de ellas*. Vitoria, Baltasar Mantelli, 1792 (ed. facsímil, Vitoria, 1969).

²⁶ COLÁ Y GOITI, J.: "Palacio Bendaña", *Euskal-Erria*, LXX (1914), pp. 393-394; "Santo Domingo de Vitoria", *Euskal-Erria*, LXXV (1916), pp. 434-440.

²⁷ MENDOZA, F. de: "El Convento de Santo Domingo de Vitoria", *Euskalherriaren Alde*, t. II-III, (1912-1913); "Ruinas artísticas de Vitoria. Restos del convento de Santo Domingo de Vitoria", *Euskalherriaren Alde*, t. IV (1914), pp. 755-757.

²⁸ NUÑEZ DE CEPEDA, M.: *Hospitales vitorianos*. El Escorial, 1931.

²⁹ APRAIZ, A.: "La casa de los Escoriaza-Esquível de Vitoria", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid*, XIX (1952-1953), pp. 49-65.

³⁰ ENCISO VIANA, E. y CANTERA ORIVE, J.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, I*. Vitoria, 1967; PORTILLA VITORIA, M. J. y otros: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria*. Tomos II-IX.

alcanzado ya el número X, a falta de los dos últimos referidos a la Ribera alavesa y Valdegovía. Los datos del catálogo y una formación en las artes de Época Moderna, propiciaron la aparición en 1983 de la primera síntesis específica sobre el arte alavés del Renacimiento, a cargo de Echeverría Goñi³¹ que realizó un análisis, caracterización y valoración de las principales tipologías arquitectónicas de la provincia. También Andrés Ordax, en una panorámica sobre el arte del País Vasco, ofrecía una breve perspectiva sobre la arquitectura alavesa del siglo XVI³².

En esa misma década y durante los años noventa se publicaron varios estudios histórico-artísticos de carácter científico sobre arquitectura y urbanismo de la mano de Begoña Azcárraga³³, Martínez de Salinas³⁴, sobre la Llanada alavesa y Laguardia respectivamente, y el realizado por Ballesteros Izquierdo para Vitoria con sugerentes aportaciones sobre el convento de San Antonio de Vitoria³⁵. Con otra metodología González de Zárate³⁶ realizó un análisis iconográfico-iconológico del palacio vitoriano de Escoriza-Esquível. Algunas publicaciones más específicas como la de Echeverría y González de Zárate³⁷ sobre *Vitoria Renacentista* o artículos como el de Bermejo Vega³⁸ sobre la portada del hospital de Santa María de Vitoria y el Protorrenacimiento, pusieron de relieve la importancia de la capital alavesa en el inicio del Renacimiento en Álava por ser el centro de recepción de las novedades en la primera mitad del siglo. El propio Echeverría lo confirmaría en un nuevo trabajo sobre las artes del Renacimiento en Vitoria³⁹. A principios de los años noventa Vélez Chaurri⁴⁰ publicó la primera panorámica específica sobre arquitectura religiosa del Renacimiento en Álava,

Vitoria, 1968-2007; TABAR ANITUA, F. (coord.): *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria*, X. Vitoria, 2011.

³¹ ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.: “Las artes del Renacimiento”..., pp. 105-117.

³² ANDRÉS ORDAX, S.: *ob. cit.*, pp. 204-251.

³³ BEGOÑA AZCÁRRAGA, A. de: *Arquitectura doméstica en la Llanada de Álava: siglos XVI al XVIII*. Vitoria, 1986.

³⁴ MARTÍNEZ DE SALINAS OCIO, F.: *Arquitectura y urbanismo de Laguardia (Álava). De la Edad Media al primer tercio del siglo XIX*. Vitoria, 1991.

³⁵ BALLESTEROS IZQUIERDO, T.: *Actividad artística en Vitoria durante el primer tercio del siglo XVII: arquitectura*. Vitoria, 1990.

³⁶ GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M.: *El Palacio de Escoriza Esquível como imagen del buen ciudadano y mansión del amor*. Vitoria, 1987.

³⁷ ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. y GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M.: *Vitoria renacentista*. Vitoria, 1985.

³⁸ BERMEJO VEGA, V.: “El hospital de Santa María y el Protorrenacimiento en Vitoria”, *Kultura*, 8 (1985), pp. 52-56.

³⁹ ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.: “El Renacimiento en Vitoria-Gasteiz” en VV. AA.: *Vitoria-Gasteiz en el arte*. Tomo II. Vitoria, 1997, pp. 304-373.

⁴⁰ VÉLEZ CHAURRI, J. J.: “Arquitectura religiosa de los siglos XVI al XVIII en Álava/Araba”..., 1990, pp. 91-100.

destacando los nombres de los maestros, los edificios y las tipologías más sobresalientes.

El congreso sobre la revisión del arte del Renacimiento en el País Vasco que organizó Eusko Ikaskuntza en 1998, supuso un punto de inflexión en los estudios de arquitectura renacentista en este territorio, debido especialmente a la ponencia realizada por Fernando Marías⁴¹. En ella se dieron claves imprescindibles para entender la llegada del Renacimiento a este territorio y su desarrollo posterior, y se vincularon algunas de sus obras y maestros con la arquitectura llevada a cabo en centros artísticos tan destacados como Burgos, Valladolid o Andalucía. En la misma publicación, Barrio Loza⁴² ofreció una de las primeras periodizaciones sobre la arquitectura vasca del siglo XVI que en 2004 aplicó, con algunas variaciones, sobre la de la Rioja alavesa⁴³. Echeverría Goñi y Vélez Chaurri⁴⁴ recogieron el testigo del artículo de Marías en una panorámica sobre las artes de Época Moderna en el País Vasco publicada en 2003, aunque el eje principal del discurso siguieron siendo las diferentes tipologías arquitectónicas y su caracterización. Ambos autores publicaron el mismo año un capítulo sobre las artes de Época Moderna en Valdegovía, zona de la que todavía no se ha ocupado Catálogo Monumental de la Diócesis, donde se analizan y ofrecen autorías de algunos conjuntos sobresalientes de la arquitectura renacentista alavesa⁴⁵. Pero, lógicamente, en esta panorámica deben tener un lugar protagonista dos tesis doctorales sobre el arte alavés que inciden directamente en nuestro trabajo. La realizada por Martín Miguel en 1998 sobre *Arte y cultura en Vitoria durante el siglo XVI*⁴⁶ incorpora un capítulo sobre la arquitectura religiosa de la capital alavesa y aporta una gran cantidad de datos documentales inéditos. Recientemente Ugalde Gorostiza⁴⁷ ha publicado su tesis sobre las claves de bóveda de la arquitectura de la diócesis vitoriana desde el siglo

⁴¹ MARÍAS FRANCO, F.: “El Renacimiento ‘a la castellana’ en el País Vasco”..., pp. 17-31.

⁴² BARRIO LOZA, J. A.: “Paisaje aproximado de la arquitectura renacentista en el País Vasco”..., pp. 35-56.

⁴³ BARRIO LOZA, J. A.: “Arquitectura del Renacimiento en la Rioja alavesa” en MARTÍNEZ DE SALINAS OCIO, F. (coord.): *Rioja Alavesa. Actas de las Segundas Jornadas de Estudios Históricos de la Rioja Alavesa. Cultura, arte y patrimonio*. Vitoria, 2004, pp. 207-230.

⁴⁴ ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. y VÉLEZ CHAURRI, J. J.: “Arte moderno” en CASTAÑER, X. (ed.): *Arte y arquitectura en el País Vasco. El patrimonio del Románico al siglo XX*. Madrid, 2003, pp. 56-65.

⁴⁵ ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. y VÉLEZ CHAURRI, J. J.: “El arte religioso del Renacimiento y el Barroco en Valdegovía” en VÉLEZ CHAURRI, J. J. (ed.): *Las tierras de Valdegovía. Actas de las Jornadas de Estudios sobre Geografía, Historia y Arte en Valdegovía*. Vitoria, 2003, pp. 125-177.

⁴⁶ MARTÍN MIGUEL, M. A.: *ob. cit.*

⁴⁷ UGALDE GOROSTIZA, A. I.: *ob. cit.*

XIII hasta el XVI que proporciona precisas cronologías de la cubrición de algunos templos.

La proyección de los canteros guipuzcoanos, vizcaínos y cántabros en tierras alavesas y su protagonismo indiscutible en la construcción de los templos del siglo XVI ha sido bien analizada desde sus lugares de origen. Para los canteros vascos contamos con los fundamentales trabajos de Moya Valgañón y Barrio Loza⁴⁸, y otros más específicos sobre las iglesias salón⁴⁹ y las iglesias de madera⁵⁰. El volumen publicado por Arrázola⁵¹ sobre la arquitectura del Renacimiento en Guipúzcoa todavía es el marco global más importante para la arquitectura de este período. No obstante, en algunos libros como los de Cendoya⁵² y Aramburu⁵³ se han aportado interesantes datos sobre la cantería guipuzcoana. La actividad de los canteros que trabajaron en la villa de Oñate en las obras financiadas por el obispo Rodrigo Mercado de Zuazola, ha sido bien precisada en varias publicaciones⁵⁴, lo que nos ha permitido valorar mejor su papel como introductores del Renacimiento en Vitoria. El clásico estudio de Sesmero⁵⁵ ha sido completado en Vizcaya con la fecunda labor de Barrio Loza⁵⁶. Desde el monumental diccionario de artistas cántabros hasta el reciente trabajo sobre Juan de Naveda, la contribución al conocimiento de la arquitectura y los maestros cántabros del siglo XVI

⁴⁸ BARRIO LOZA, J. A. y MOYA VALGAÑÓN, J. G.: “El modo vasco de producción arquitectónica en los siglos XVI-XVIII”, *Kobie*, 10 (1980), pp. 283-371; “Los canteros vizcaínos (1500-1800). Diccionario biográfico”, *Kobie*, 11 (1981), pp. 173-282. BARRIO LOZA, J. A.: “Los canteros vizcaínos, una aproximación a las formas de producción arquitectónica en el Antiguo Régimen” en *Actes du Colloque International de Glyptographie de Saragosse Colloque International de Glyptographie de Saragosse* (30. 1982). París, 1983, pp. 529-536.

⁴⁹ URIARTE, C. de: *Las iglesias “salón” vascas del último período del Gótico*. Vitoria, 1978.

⁵⁰ VV. AA.: *Ars Ligneae. Zurezko elizak Euskal Herrian. Las iglesias de madera en el País Vasco* (catálogo de exposición). Madrid, 1996.

⁵¹ ARRÁZOLA ECHEVERRÍA, M. A.: *El Renacimiento en Guipúzcoa. Arquitectura*. Tomo I. San Sebastián, 1967.

⁵² CENDOYA ECHÁNIZ, I.: *Arquitectura conventual en Guipúzcoa (s. XVI-XVIII). Las franciscanas*. San Sebastián, 1999.

⁵³ ARAMBURU EXPÓSITO, M. J.: *Arte y piedad. El arte religioso en Bergara en la Edad Moderna*. Salamanca, 2008, 2 vols.

⁵⁴ LIZARRALDE, J. A.: *Historia de la Universidad de Sancti Spiritus de Oñate*. Tolosa, 1913. ZUMALDE, I.: *Historia de Oñate*. San Sebastián, 1957. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M. y JIMÉNEZ RUIZ DE AEL, M.: *Humanismo y arte en la Universidad de Oñate*. Vitoria, 1989. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M.: *Arquitectura e iconografía en la Universidad de Oñate*. Pamplona, 1992. FORNELLS ANGELATS, M.: *La Universidad de Oñati y el Renacimiento*. San Sebastián, 1995; “Rodrigo Mercado de Zuazola, un mecenas del Renacimiento guipuzcoano”, *Ondare*, 17 (1998), pp. 167-175; “La Universidad de Sancti Spiritus y el Renacimiento en Oñati” en VV. AA.: *Historia de Oñati: siglos XIV-XIX/ Oñatiko historia: XIV-XIX mendeak*. Oñati, 1999, pp. 69-81. ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. y MARTIARENA LASA, X.: *Retablo de la Capilla de la Universidad de Oñati*. San Sebastián, 2006.

⁵⁵ SESMERO, F.: *El arte del Renacimiento en Vizcaya*. Bilbao, 1954.

⁵⁶ BARRIO LOZA, J. A.: “Artífices montañoses en Vizcaya (Güeñes, siglo XVI)”, *Altamira*, XLII (1979-1980), pp. 149-186; “Arquitectura religiosa en Bizkaia” en VV. AA.: *Ibaiak eta Aranak*. Tomo 4. San Sebastián, 1990, pp. 88-93; BARRIO LOZA, J. A. (dir.): *Bizkaia, Arqueología, Urbanismo y Arquitectura Histórica*. Bilbao, 1989-1991, 3 vols.

ha sido en los últimos años extraordinaria y nos ha permitido conocer con detalle su aportación al arte alavés⁵⁷. En nuestro entorno más cercano de La Rioja⁵⁸ o Navarra⁵⁹ también se ha estudiado la arquitectura renacentista y la fecunda actividad de los canteros vascos. Son innumerables las referencias a canteros vascos en otras zonas de España que ahora no podemos recoger, pero sirvan como ejemplos algunas aportaciones sobre su presencia en lugares de relevancia para nuestros canteros como Burgos o Valladolid⁶⁰ o en otros más alejados⁶¹.

Un estudio de carácter científico como el que hemos querido llevar a cabo, tiene como cometido imprescindible una labor de prospección documental en diferentes archivos, dentro y fuera de la provincia. Hemos utilizado un amplio número de documentos, gran parte de ellos inéditos, que nos han permitido aportar nuevos datos sobre los arquitectos y sus obras, pero también hemos releído la documentación empleada en diferentes trabajos de investigación o catalogación como los de Portilla Vitoria o Martín Miguel. Esta relectura de libros de fábrica, protocolos notariales o

⁵⁷ GONZÁLEZ ECHEGARAY, M. C., ARAMBURU-ZABALA, M. A., ALONSO RUIZ, B., POLO SÁNCHEZ, J. J.: *Artistas cántabros de la Edad Moderna*. Santander, 1991. ALONSO RUIZ, B.: *El arte de la cantería: los maestros trasmeranos de la Junta de Voto*. Santander, 1991. ESCALLADA-GONZÁLEZ, L. de: *Artífices de Ajo, Bareyo y Güemes. Arquitectos en cantería, canteros y maestros campaneros*. Santander, 2000. CAGIGAS ABERÁSTURI, A., ARAMBURU-ZABALA, M. A., ESCALLADA-GONZÁLEZ, L. de: *Los maestros canteros de Ribamontán*. Santander, 2001. POLO SÁNCHEZ, J. J.: “El modelo Hallenkirchen en la arquitectura religiosa del norte peninsular: el papel de los trasmeranos” en LACARRA DUCAY, M. C. (coord.): *Arquitectura religiosa del siglo XVI en España y Ultramar*. Zaragoza, 2004, pp. 189-236. LOSADA VARELA, C.: *La arquitectura en el otoño del Renacimiento. Juan de Naveda. 1590-1638*. Santander, 2007.

⁵⁸ MOYA VALGAÑÓN, J. G.: *Arquitectura religiosa del siglo XVI en La Rioja Alta*. Logroño, 1980, 2 vols. CALATAYUD FERNÁNDEZ, E.: *Arquitectura religiosa en la Rioja baja: Calahorra y su entorno (1500-1650): los artífices*. Logroño, 1991, 2 vols. ÁLVAREZ CLAVIJO, M. T.: *Logroño en el siglo XVI: arquitectura y urbanismo*. Logroño, 2003. MOYA VALGAÑÓN, J. G.: “Arquitectura religiosa” en MOYA VALGAÑÓN, J. G. (dir.): *Historia del arte en La Rioja. El siglo XVI*. Logroño, 2007, pp. 83-180. ARRUE UGARTE, B.: “El sistema Hallenkirchen en la Rioja: de los modelos conservados al singular ejemplo de San Millán de la Cogolla” en LACARRA DUCAY, M. C. (coord.): *ob. cit.* pp. 115-158. BARRÓN GARCÍA, A. A.: “Espacios funerarios renacentistas en la catedral calceatense” en AZOFRA AGUSTÍN, E. (coord.): *La catedral calceatense desde el Renacimiento hasta el presente*. Logroño, 2009, pp. 149-200; “Bóvedas con figuras de estrellas y combados del Tardogótico en La Rioja”, *Turiaso*, XXI (2012-2013), pp. 219-267; “Proceso constructivo del claustro de San Millán de la Cogolla por Juan Pérez de Solarte”, *Brocar*, 38 (2014), pp. 119-144.

⁵⁹ TARIFA CASTILLA, M. J.: *La arquitectura religiosa del siglo XVI en la merindad de Tudela*. Pamplona, 2005. ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. y FERNÁNDEZ GRACIA, R.: “Arquitectura” en FERNÁNDEZ GRACIA, R. (coord.): *El arte del Renacimiento en Navarra*. Pamplona, 2005, pp. 75-178.

⁶⁰ REDONDO CANTERA, M. J.: “Los inicios de la Casa del Sol en Valladolid: comitentes y canteros vascos en Valladolid” en VÉLEZ CHAURRI, J. J., ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. y MARTÍNEZ DE SALINAS OCIO, F. (ed.): *Estudios de historia del arte en memoria de la profesora Micaela Portilla*. Vitoria, 2008, pp. 119-127. PAYO HERNANZ, J. R.: “Ochoa de Arteaga. Arquitecto y escultor vasco del Renacimiento” en ZALAMA RODRÍGUEZ, M. A. y MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, P. (coord.): *Alma ars: estudios de arte e historia en homenaje al Dr. Salvador Andrés Ordax*. Burgos, 2013, pp. 47-52.

⁶¹ VILA JATO, M. D.: “Canteros cántabros y vizcaínos en el primer renacimiento gallego” en *Homenaje al profesor Martín González Valladolid*. Valladolid, 1995, pp. 275-277.

pleitos nos ha servido para precisar fechas y nombres hasta ahora confusos. La transcripción de alguno de estos documentos, debido a su dificultad, ha supuesto un enorme esfuerzo y gran dedicación. Los fondos documentales más importantes de nuestro trabajo proceden de tres archivos, el Diocesano de Vitoria, el Provincial de Álava y el de la Real Chancillería de Valladolid.

En el Archivo Diocesano de Vitoria hemos consultado los libros de fábrica de las parroquias para conocer las fechas de construcción, los maestros que las hicieron, los precios y materiales empleados, así como interesantes observaciones sobre las obras que los visitadores del obispado hacían en sus visitas pastorales. Los libros de bautismos también nos han permitido conocer la presencia de algunos maestros en ciertas localidades, así como los nombres de algunos familiares. Algunas localidades de Álava custodian todavía sus Archivos Parroquiales por lo que en ocasiones hemos tenido que acudir a las casas curales o sacristías para su consulta. En los protocolos notariales custodiados en el Archivo Provincial de Álava hemos encontrado contratos de obra, condicionados, cartas de pago y algún testamento de los canteros. A ello hay que unir el imprescindible aporte de los pleitos consultados en el Archivo de la Real Chancillería de Valladolid que nos han suministrado procesos completos de contratación de una obra. Algunos procesos para demostrar la hidalguía nos han ayudado a reconstruir la biografía de algunos canteros y conocer sus lugares de origen. Puntualmente también hemos consultado los Archivos Históricos Provinciales de Logroño y Burgos.

De manera simultánea a la consulta documental fuimos realizando el trabajo de campo mediante la visita a los distintos edificios. La gran cantidad de iglesias levantadas total o parcialmente en el siglo XVI nos hizo plantearnos desde los primeros momentos la necesidad de hacer una selección, intentando centrarnos en los ejemplos más representativos y destacados. La visita a los edificios fue vital para realizar un análisis de los mismos, comprobar su espacio y volumen, tomar mediciones digitales, realizar algunos bocetos de plantas y conseguir el material gráfico necesario para su análisis posterior.

Una adecuada reflexión sobre todas estas labores previas nos ayudó a estructurar primero y redactar después nuestro trabajo, organizándolo en seis capítulos. El primero de ellos está dedicado al contexto histórico, explicando los límites geográficos, cronológicos y diocesanos, y ofreciendo una visión general de Álava en el siglo XVI, desde el punto de vista político, social, económico y comercial. Hemos tenido en cuenta

en todo momento la repercusión que estos factores sociales, políticos y económicos han podido tener en la arquitectura religiosa. El segundo capítulo estudia a los promotores principales de esta arquitectura en relación con los dos periodos en los que hemos dividido la arquitectura alavesa del siglo XVI. En el segundo tercio del XVI sobresalen claramente fuertes personalidades de la nobleza como introductores de las novedades renacentistas, por lo que tratamos específicamente a los dos personajes más importantes de la provincia, el licenciado Ortuño Ibáñez de Aguirre y el doctor Escoriaza. En el último tercio del XVI resulta mucho más difusa la presencia de personalidades fuertes, responsables de la llegada del Renacimiento, por lo que centramos nuestra atención en el papel del obispado de Calahorra y La Calzada, aunque sin perder de vista a algunos nobles que adoptan las novedades y las emplean en sus capillas funerarias vitorianas. Los maestros canteros, responsables de la realización material de las obras, y su mundo profesional y personal, se analizan en el tercer capítulo. Estudiamos aquí el oficio, las formas de colaboración profesional, la jerarquía laboral y la condición económica y social de estos maestros. En el cuarto capítulo, que trata del proceso constructivo del edificio, hemos intentado acercarnos a cada una de las fases previas necesarias para el comienzo de la obra, licencia, elección de traza y firma del contrato, y la realización definitiva del mismo con el acabado final de la pinceladura.

De la evolución de la arquitectura religiosa alavesa del siglo XVI, uno de los apartados clave de nuestra investigación, se ocupa el quinto capítulo. En él proponemos la existencia de dos grandes períodos, protagonizando el primero unas construcciones estructuralmente góticas a las que se añaden motivos decorativos de un temprano Renacimiento. En el segundo período el Renacimiento se impone y es aceptado de forma casi unánime. Tratamos de poner de relieve como llegaron las primeras estructuras y motivos decorativos renacentistas a la provincia de Álava, constatando además que primero se emplearon en edificios civiles y más tarde en las obras religiosas. En ese desarrollo evolutivo hemos utilizado ejemplos representativos de las diferentes renovaciones arquitectónicas, hemos destacado a los maestros responsables de esas obras y, asimismo, hemos incorporado las tipologías arquitectónicas clave para entender los cambios. Los centros artísticos relevantes de los que llegaron paulatinamente estas novedades también han tenido cabida en este capítulo.

El sexto capítulo está dedicado a los canteros responsables del desarrollo arquitectónico y a sus obras. La cantidad de maestros documentados y de templos

construidos en el siglo XVI nos ha obligado a seleccionar a aquellos cuya producción supuso un avance respecto a la arquitectura existente. Los hemos agrupado por sus lugares de procedencia y su adscripción a cada uno de los períodos en que hemos dividido la evolución de la arquitectura. Su estudio se ha realizado mediante biografías individuales, atendiendo a su formación, sus conexiones y relaciones con otros maestros, su obra dentro y fuera de la provincia, y su estilo arquitectónico. La producción de cada uno de ellos se recoge íntegramente en su biografía, aunque también analizamos individualmente sus intervenciones más destacadas mediante monografías a modo de catálogo. El trabajo se cierra con las conclusiones a las que hemos llegado tras varios años trabajando en este proyecto y el apartado bibliográfico.

No podemos terminar la introducción a este trabajo sin agradecer la colaboración de todas aquellas personas que lo han hecho posible. En primer lugar, agradezco a Javier Vélez Chaurri, director científico de este trabajo, sus orientaciones, consejos, los numerosos repasos y correcciones que pacientemente ha realizado sobre los textos, su dedicación a este trabajo y su aliento continuo. Al profesor Pedro Echeverría tengo que agradecerle sinceramente el habernos brindado sus conocimientos y experiencia sobre este complicado mundo de la cantería del siglo XVI, así como sus aportes documentales. Al profesor Fernando Bartolomé, le agradezco el ánimo ofrecido en tantas ocasiones y su interés en el desarrollo del trabajo. Así mismo, agradecemos la disponibilidad y atención de los responsables y técnicos de los archivos y bibliotecas en los que hemos trabajado. Especialmente damos las gracias a José Antonio Sainz, director del Archivo Histórico Provincial de Álava, y a Juan José Arnal, a M^a Dolores Lecuona, directora del Archivo Histórico Diocesano de Vitoria, a Ana M^a Tellería de la Unidad de Referencia del Archivo de la Real Chancillería de Valladolid y a los responsables y personal del Archivo Histórico Provincial de Logroño, el Archivo General de Navarra, la biblioteca del campus de Álava de la Universidad del País Vasco y la biblioteca del Instituto de Estudios Riojanos. Agradecemos así mismo su disponibilidad y paciencia a todos aquellos sacerdotes y vecinos que amablemente nos han facilitado el acceso a sus parroquias y nos han acompañado en las visitas a las iglesias.

En el ámbito personal, les agradezco profundamente a todos mis amigos y familiares haberme alentado en el trabajo durante estos años. De entre todos ellos quiero recordar especialmente a tres personas, sin cuyo apoyo este trabajo no hubiese visto la

luz. A mis padres les agradezco la paciencia que han tenido estos años y su disponibilidad en poner los medios necesarios para realizar esta tesis. A Virginia Sanz, mi madre, le agradezco además haberme acompañado tantos fines de semana a visitar obras, aguantando estoicamente el frío de las iglesias en días de heladas e incluso de nieve. Mi más sincero agradecimiento a Fernando por haberme ofrecido desinteresadamente su compañía en estos últimos años, que han sido los más difíciles, y haberme insistido tantas veces en que “no me escapase” y “no buscase atajos”. Gracias, porque tu presencia y tu amistad me han dado las fuerzas necesarias para seguir adelante en los momentos finales de duda y desánimo, y para terminar esta tesis doctoral.

CAPÍTULO I

ÁLAVA EN EL SIGLO XVI. ARQUITECTURA Y SOCIEDAD

Los límites geográficos y administrativos en los que se inscribe este estudio sobre la arquitectura religiosa renacentista coinciden con los de la actual provincia de Álava, incluyendo también el enclave castellano del Condado de Treviño situado en el corazón del territorio alavés. Este marco se corresponde en su mayor parte con los límites administrativos de Álava en el siglo XVI y, así mismo, todo él formaba parte en esa centuria de los límites diocesanos del obispado de Calahorra-La Calzada, con la única excepción de algunas localidades de Valdegovía que pertenecían al obispado de Burgos. Estos límites se vertebran en torno a tres grandes ejes de su geografía física, en el centro del territorio se encuentran la Llanada y los valles, con la ciudad de Vitoria como núcleo principal, en el noroeste la zona holohúmeda de la comarca del Gorbea y al sureste la rica zona vinícola de la Rioja alavesa. A la Llanada llegaron sobre todo los canteros guipuzcoanos y cántabros, mientras que la cercanía de la Rioja alavesa a Santo Domingo de la Calzada, una de las sedes de la diócesis calagurritana, hizo que esta comarca se convirtiera en un crisol de artistas y el lugar donde la renovación arquitectónica se hizo más evidente. Los límites cronológicos en los que se enmarca nuestra investigación se inician en 1530 con la construcción del coro de la parroquia de Santa María de Salvatierra, la primera obra religiosa “a la romana” del territorio. El periodo se cierra en 1611, con el comienzo del convento de la Purísima Concepción de Vitoria, que constituye la primera obra que traslada a estas tierras el clasicismo del foco vallisoletano.

1. EL MARCO HISTÓRICO

1.1. Organización política

Álava se forjó como un territorio perteneciente a la Corona de Castilla, que permaneció fiel al monarca durante la Guerra de Comunidades. Un signo de su adhesión a la corona castellana es la presencia del escudo de los monarcas en diferentes edificios. El escudo de los Reyes Católicos puede verse en la cabecera de la iglesia de San Miguel y la clave del baptisterio del templo de San Vicente de Arana¹, y el del emperador

¹ UGALDE GOROSTIZA, A. I.: *Una mirada al cielo. Iconografía de las claves de bóveda de la Diócesis de Vitoria*. Vitoria, 2007, p. 435.

Carlos V, está presente en el coro de Santa María de Salvatierra², obra clave en el comienzo del Renacimiento alavés, y el ayuntamiento de Laguardia, así como en obras patrocinadas por sus vasallos, como el convento de Santa Cruz de Vitoria³ o la capilla de la Vera Cruz, ambas mandadas construir por el licenciado Aguirre, miembro del consejo real.



Comarcas y municipios de Álava

² Ibid.: “El coro de la parroquia de Santa María de Salvatierra: una oda al emperador”, *Ondare*, 17 (1998), pp. 345-363.

³ ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.: “Gótico, Renacimiento y Barroco en la iglesia de dominicas de Santa Cruz de Vitoria” en VIVES CASAS, F. (coord.): *Historia, Arte y Espiritualidad. El convento de Santa Cruz de Vitoria-Gasteiz en el VIII centenario de las dominicas contemplativas*. Vitoria, 2007, pp. 116-117.

El nacimiento de *la Provincia* se produjo en 1463 con la aprobación del “Cuaderno de Leyes y Ordenanzas con que se gobierna esta Muy Noble y Muy Leal Provincia de Álava”, confeccionado por iniciativa del monarca castellano Enrique IV⁴. Estas ordenanzas vinieron precedidas por las de 1417 y 1458, pero el cuaderno de leyes de 1463 constituyó un corpus legislativo que dotó de entidad política a la Provincia. Estas leyes fueron ratificadas por los Reyes Católicos en 1488 y por Carlos V en 1537, y, con algunos añadidos y modificaciones, se siguieron empleando durante cuatrocientos años. No obstante, los límites de la provincia no quedaron totalmente fijados hasta 1502, ya que algunas localidades colindantes citadas en las leyes de 1463 se separaron de Álava en los años siguientes (Treviño, Lapuebla de Arganzón, Miranda de Ebro, Pancorbo, Villalva de Losa, Losa de Suso y de Saja) y otras que no se citaban fueron anexionadas (Antoñana, Santa Cruz de Campezo, Lagrán, Peñacerrada, Labastida, Salinillas de Buradón, Berantevilla, Aramayona, Llodio y Orozco). La Álava de 1502 tenía los mismos límites administrativos que en la actualidad con la excepción de Orozco que se unió al Señorío de Vizcaya en 1568. El enclave burgalés del Condado de Treviño, que no formaba parte de Álava en el siglo XVI pero sí a la diócesis de Calahorra y La Calzada, se inserta en el corazón mismo de Álava, lo que le convierte en mercado natural de los mismos canteros que trabajaron en el resto de la provincia.

Entre 1463 y 1537 la Provincia fue articulándose internamente y adquiriendo cada vez más competencias, que abarcaban aspectos legislativos, administrativos, militares, económicos y fiscales, y que se irían incrementando a lo largo de la Edad Moderna⁵. Álava se articuló en base a 53 *hermandades locales*, que agrupaban tierras, lugares, aldeas, villas y la ciudad de Vitoria. Desde 1537 estas hermandades se organizaron en seis cuadrillas con el fin de facilitar el turno en los oficios y el cobro de los repartimientos, siendo las cabezas de cuadrilla Vitoria, Salvatierra, Laguardia, Ayala, Zuya y Mendoza. Cada hermandad local elegía un Alcalde de Hermandad, que administraba justicia en pleitos en los que una de las dos partes fuese un concejo o

⁴ GARCÍA DE CORTÁZAR, F., MONTERO, M., BETANZOS, J. M.: *Historia de Álava*. Tomo 2. San Sebastián, 1986, pp. 5-22. MARTÍNEZ DÍEZ, G.: *Álava Medieval*. Vol. II. Vitoria, 1974, pp. 111-184. GONZÁLEZ MÍNGUEZ, C.: “De la fundación de las villas a la formación de la provincia” en LLANOS ORTIZ DE LANDALUCE, A. (coord.): *Álava en sus manos*. Tomo III. Vitoria, 1983, pp. 105-136. BOMBÍN PÉREZ, A.: “La época del conocimiento y de la ciencia” en *Ibid.*, pp. 148-154.

⁵ DÍAZ DE DURANA, J. R.: “Nacimiento y consolidación de las Juntas Generales de Álava” en SUÁREZ ALBA, A. (coord.): *Juntas Generales de Álava*, 4ª ed. Vitoria, 2000, pp. 67-99. BOMBÍN PÉREZ, A.: “Las Juntas Generales de Álava en la Edad Moderna” en *Ibid.*, pp. 103-138. FERNÁNDEZ DE PINEDO, E.: “Las Juntas Generales en la Edad Moderna” en *Actas de las Juntas Generales de Álava*. Vol. III. Vitoria, 1994, pp. VIII-LIX.

comunidad, y elegía también uno o dos Procuradores de Hermandad. Estos procuradores representaban a la hermandad local en las *Juntas Generales*, máximo órgano de gobierno y representación de la Hermandad, que se reunía dos veces al año, en mayo y en noviembre. Los procuradores elegían en las juntas a dos Comisarios, encargados de inspeccionar la labor de los Alcaldes de Hermandad, a los Contadores, a dos Escribanos y a un Letrado.

Al frente del gobierno de la Provincia y de las Juntas Generales se encontraba el *Diputado General*, cargo creado por los Reyes Católicos en 1476 y que en el resto del Reino fue suprimido en 1498. La pervivencia del diputado general en Álava posibilitó la ausencia de la figura del corregidor, presente en el resto de las provincias. Desde 1535 fue un cargo trienal y era ocupado por un vecino de Vitoria. Era el representante máximo de la Provincia y del monarca en ella, y tenía poderes políticos, judiciales y militares, debiendo velar por los intereses de la provincia, sus fueros y por el cumplimiento de las decisiones de las Juntas. Su autoridad estaba subordinada a las Juntas Generales, en las que participaba con voz pero sin voto.

La creación de la provincia de Álava a fines del siglo XV y de las Juntas Generales supuso en líneas generales el fin de la guerra de bandos y la pacificación del territorio, la pérdida de poder de los señores feudales y el incremento de la presencia de la monarquía en Álava. En Álava, uno de los últimos capítulos del enfrentamiento entre el poder señorial y la oligarquía urbana se encarnó en la Guerra de Comunidades⁶. Los mayores beneficiarios de este proceso de institucionalización del territorio fueron los hidalgos rurales asentados en las villas y especialmente la oligarquía vitoriana, que copó los cargos administrativos⁷. De la misma manera, la ciudad de Vitoria se convirtió en el

⁶ En Álava la Guerra de Comunidades adquirió un carácter singular al enfrentarse el Conde de Salvatierra, Pedro López de Ayala, con el Diputado General Diego Martínez de Álava. El Conde optó por defender la causa comunera para enfrentarse a la monarquía e intentar así proteger sus privilegios señoriales, aunque fue derrotado en 1521. PÉREZ, J.: “Álava en la Guerra de Comunidades” en *La formación de Álava: 650 aniversario del Pacto de Arriaga (1332-1982). Ponencias*. Vitoria, 1984, pp. 335-340. ROLDÁN, J. M.: “El levantamiento del Conde de Salvatierra (1520-1521): balance historiográfico (s. XIX-XX)”, *Eusko-Ikaskuntza. Sociedad de Estudios Vascos. Cuadernos de sección Historia-Geografía*, 4 (1984), pp. 35-73.

⁷ PORRES, R.: *Las oligarquías urbanas de Vitoria entre los siglos XV y XVIII: poder, imagen y vicisitudes*. Vitoria, 1994. PORRES, R.: “Oligarquías urbanas, municipio y corona en el País Vasco en el siglo XVI” en MARTÍNEZ MILLÁN, J. (Dir.): *Felipe II (1527-1598). Europa y la Monarquía Católica*. Madrid, 1998, pp. 625-644. PORRES, R.: “Oligarquías y poder municipal en las villas vascas en tiempos de los Austrias”, *Revista de Historia Moderna*, 19 (2001), pp. 313-354.

centro por excelencia de este organigrama político⁸, en detrimento de los intereses de las villas y aldeas.

En el centro de todo este entramado administrativo se encontraba la ciudad de *Vitoria*, que fue el núcleo político y económico por excelencia durante todo el siglo XVI, aunque también destacaron en un segundo lugar Salvatierra y Laguardia. Eran las tres localidades más pobladas de toda la provincia, como lo demuestra el acopiamiento de 1537, que recogía 1.762 vecinos en Vitoria y sus aldeas, 430 en Salvatierra y 1.000 en Laguardia⁹. Vitoria se convirtió en el lugar de residencia de las familias nobles más sobresalientes, que acaparaban los cargos de poder de la ciudad y la provincia como los Álava, Isunza, Sarría, Cucho, Arana, Esquível y Vergara, o que prestaban servicios a la Corona como los Aguirre, Escoriaza o Salinas¹⁰. En Vitoria se alojó el emperador Carlos V en 1524, concretamente en el palacio del licenciado Aguirre, y en la misma ciudad el consejero real Adriano de Utrecht recibió la noticia de su nombramiento como Papa cuando se residía temporalmente en la popular casa del Cordón en 1522.

*Salvatierra*¹¹ era el epicentro de la Llanada oriental y un enclave comercial importante por encontrarse en la ruta que desde Vitoria se dirige a San Sebastián y Francia. En ella residieron familias de la nobleza rural como los Santa Cruz, Vicuña o Zuazo¹², cuyo poder creció a partir de 1521, cuando la villa pasó de manos del Conde de Salvatierra, Pedro López de Ayala, a ser tierra de realengo tras la Guerra de Comunidades. *Laguardia*, con sus aldeas anejas, constituía la villa más poblada de la provincia por detrás de Vitoria, como hemos señalado. Era la localidad con mayor carácter urbano, artesanal y comercial de toda La Rioja alavesa, una zona

⁸ PORRES MARIJUÁN, R.: “Sociedad urbana y gobierno municipal en el País Vasco (siglos XV-XVIII), el ejemplo de Vitoria” en DESPLAT, C. (Dir.): *Élites du Sud (XIVe-XVIIIe siècles): Aquitaine, Languedoc, Aragon, Navarre: statuts juridiques et pratiques sociales*. S.S.L.A., de Pau et du Béarn, 1994, pp. 137-176; *Gobierno y administración de la ciudad de Vitoria en la primera mitad del siglo XVIII. Aspectos institucionales, económicos y sociales*. Vitoria, 1989.

⁹ DÍAZ DE DURANA ORTIZ DE URBINA, J. R.: “El contexto histórico de la integración de la Tierra de Ayala en la Provincia de Álava” en GARCÍA FERNÁNDEZ, E. (coord.): *La tierra de Ayala. Actas de las Jornadas de Estudios Históricos en conmemoración del 600 Aniversario de la construcción de la Torre de Quejana*. Vitoria, 2001, pp. 97-98.

¹⁰ MARTÍN MIGUEL, M. A.: *Arte y cultura en Vitoria durante el siglo XVI*. Vitoria, 1998, pp. 19-37.

¹¹ Cabe destacar los últimos estudios realizados sobre la villa en el congreso celebrado con motivo del aniversario de su fundación, VV. AA.: *Agurain, 1256-2006. Congreso 750 aniversario de la fundación de la villa de Salvatierra*. Vitoria, 2001. Así mismo hay que citar las siguientes jornadas, PARTOR DÍAZ DE GARAYO, E. (ed.): *La Llanada oriental a través de su historia: claves desde el presente para comprender nuestro pasado*. Vitoria, 2003.

¹² GOICOLEA JULIÁN, F. J.: “Relaciones de poder y conflictos en Salvatierra a finales de la Edad Media” en VV. AA.: *Agurain, 1256-2006... ob. cit.*, pp. 103-118; y *La oligarquía de Salvatierra en el tránsito de la Edad Media a la Edad Moderna*. Logroño, 2007.

económicamente rica gracias al cultivo de la vid y muy cercana a Logroño y Santo Domingo de la Calzada, los centros culturales y de poder más importantes de la diócesis calagurritana, junto con Calahorra. Su situación geográfica hizo posible que sus parroquias fuesen las primeras iglesias alavesas en recibir las novedades del Renacimiento en el último tercio de la centuria¹³.

1.2. Población y economía

Durante el siglo XVI la *población* alavesa creció hasta tales niveles, que no volverán a repetirse en toda la Edad Moderna. El crecimiento demográfico comenzó a mediados del siglo XV y no cesará hasta los años 60 del siglo XVI. Ante este ascenso poblacional, y animadas por la situación de bonanza económica, casi todas las localidades alavesas comenzaron a ampliar o reconstruir sus angostas iglesias medievales para poder acoger el creciente número de vecinos. Álava contaba con unos 72.000 habitantes a principios de siglo y su población continuó creciendo hasta llegar al máximo histórico de 80.000 habitantes en 1561. A partir de este momento la tendencia se invirtió, la población bajó hasta 70.470 habitantes en 1593 y continuó decreciendo en el siglo XVII. Los índices de población no comenzaron a recuperarse hasta el primer cuarto del siglo XVIII. La recesión demográfica de los años sesenta estuvo marcada por la peste venida de Zaragoza, que entre 1564 y 1568 diezmo la provincia. A ello siguieron varios años de malas cosechas en la década de los setenta, el encarecimiento del grano debido a la especulación y el nuevo brote de la peste atlántica que azotó Álava en 1599. En este sentido, resulta significativo que iglesias comenzadas en la segunda mitad de la centuria, como la de Samaniego o Berantevilla, se viesen obligadas a detener sus obras a finales del siglo y quedasen inconclusas o consiguiesen cerrar sus naves bien entrado el siglo XVII o incluso en el XVIII.

En el siglo XVI, la *sociedad* estaba compuesta por los grupos sociales que perduraron todo el Antiguo Régimen, nobleza, clero, burguesía y pueblo llano. La *nobleza* era el grupo menos numeroso, pero que acaparaba los puestos de poder municipal y provincial de la administración, y que disponía de poder adquisitivo

¹³ MARTÍNEZ DE SALINAS OCIO, F.: *Arquitectura y urbanismo de Laguardia (Álava). De la Edad Media al primer tercio del siglo XIX*. Vitoria, 1991.

suficiente como para fundar capillas privadas o conventos, adquirir el patronato de capillas mayores parroquiales o donar retablos, pinturas o ajuar litúrgico a sus parroquias. Así mismo, dotar y erigir una capilla funeraria donde poder exhibir la heráldica familiar era un signo de nobleza, lo que fomentaba estas construcciones. Muchos miembros de la burguesía dedicados al comercio o profesiones liberales, que quisieron ennoblecerse y ascender socialmente como el licenciado Ortuño Ibáñez de Aguirre, el comerciante Bartolomé Sarría de Abecia o el licenciado Gabriel Ortiz de Caicedo, fundaron capillas funerarias como muestra de su hidalguía. El *clero* tenía un gran peso en la sociedad del momento, pues ejercía un gran control sobre el pensamiento y la moral de las gentes, además de influir en las decisiones del poder civil. Era un grupo numeroso y que acaparaba una enorme cantidad de bienes, si pensamos en las numerosas donaciones que recibían las fundaciones conventuales y en las rentas que percibían las parroquias a través de diezmos y primicias. La Iglesia constituía, en definitiva, el cliente fundamental de los artífices de la época, y más concretamente de los canteros, que se afanaban en trazar y levantar los numerosos templos que salpican la provincia.

En el último lugar de la escala social estaba el tercer estado, los llamados *pecheros*, un grupo muy heterogéneo que incluía a la burguesía, labradores, pequeños propietarios, jornaleros y artesanos. La cada vez más boyante burguesía centró sus esfuerzos en enriquecerse mediante sus negocios o cargos administrativos en la Corte y la provincia para ascender socialmente, entrar en las esferas de poder y llegar a ennoblecerse, como hemos apuntado al hablar de la nobleza. Los labradores, ya fuesen pequeños propietario o jornaleros, y los artesanos componían el grupo más numeroso con diferencia, siendo generalmente personas iletradas, y que con su trabajo soportaban todo el peso de las rentas e impuestos, que enriquecía a los hidalgos y al clero. No tenían poder de decisión a la hora de erigir sus parroquias, pero el fruto de su trabajo, entregado a los cabildos parroquiales en forma de diezmos y primicias, hacía posible pagar los materiales y a los canteros.

La *economía* alavesa del siglo XVI estuvo basada fundamentalmente en la agricultura, aunque también hubo otros sectores como el comercio, la producción de sal y la siderurgia que tuvieron cierto protagonismo. El aumento de la población en Álava estuvo íntimamente ligado a su dedicación agrícola, que fue la actividad económica principal hasta el siglo XIX. La producción agraria creció exponencialmente en el

quinientos gracias a la ampliación del área cultivada, que permitió autoabastecer a la provincia y crear excedentes para la exportación. El suelo alavés se distribuía en tres franjas bien diferenciadas según la actividad económica: la zona norte, que comprendía la Álava cantábrica y las estribaciones del Gorbea, estaba dedicada a actividades forestales y ganaderas; la zona central y este, que abarcaba la Llanada y los valles, eran las productoras del cereal; y el sur, donde se situaba la Rioja alavesa, era la zona vitivinícola por excelencia y estaba ocupada fundamentalmente por viñedos.

La economía de estas tierras se sustentaba en el cultivo del *cereal* y *el viñedo*, que ocupaban un 60% del suelo alavés. La producción de cereal en la Llanada y los valles alcanzó tales niveles excedentarios que permitió abastecer al resto de las comarcas alavesas, así como a las vecinas provincias vascas, deficitarias en grano. De la misma manera, los excedentes de cereal hicieron posible que otras zonas en las que el cultivo del grano no era tan rentable, se especializasen en otros cultivos. Este fue el caso de la Rioja alavesa, que se dedicó a la vid, produciendo vino suficiente para comercializar dentro y fuera de la provincia, abasteciendo a las provincias limítrofes e incluso siendo exportado hacia Flandes desde los puertos vizcaínos y guipuzcoanos. El comercio interregional de este producto alavés se vio favorecido a finales de siglo por la exención del “servicio de millones”, que gravaba el vino, privilegio otorgado a Álava por Felipe II.

Junto con el grano y la vid, Álava también producía *sal*, elemento fundamental en la dieta alimentaria y la conservación de alimentos, además de ser empleada en la industria del cuero, metal y vidrio y en la medicina. Álava contaba con salinas en Buradón, Atiega y Añana, siendo esta última de una gran productividad y su sal muy apreciada por su alta calidad y color blanco. Los beneficios económicos que reportaba esta industria llevó a Felipe II a establecer el estanco de la sal en 1564, incorporando a la corona casi todas las salinas del reino. Según las delimitaciones creadas para comercializar la sal y cobrar sus impuestos, Álava quedó incluida en el partido de Castilla la Vieja, por lo que su exportación fue más allá de las regiones limítrofes. Este comercio fue de vital importancia para las comarcas productoras como Añana, cuya población vivía del acarreo de pan y vino que traían los que venían a comprar sal.

Las actividades *artesanales* y siderúrgicas contaban también con cierta importancia en la economía de la provincia, aunque ocupaban un lugar mucho más secundario. El tejido artesanal alavés era débil y solamente existía un verdadero

artesanado especializado en la ciudad de Vitoria. En la capital alavesa más de la mitad de la población estaba dedicada al sector secundario en 1578, siendo las actividades más destacadas la confección y el cuero a lo largo de todo el siglo. Este artesanado profesional producía artículos de calidad suficiente como para exportarlos más allá de las fronteras provinciales. El resto de la actividad artesanal estaba esparcida por las numerosas aldeas y villas, asentándose en estas últimas artesanos más especializados que surtían a los vecinos de la propia localidad. En las aldeas los propios aldeanos alternaban su trabajo de campesinos con el de artesanos para generar bienes de autoconsumo, debiendo acudir a las ferias y mercados para adquirir productos especializados o de mayor calidad. Entre los artesanos también hay que contar a los maestros canteros que aquí estudiamos, aunque este oficio tenía algunas peculiaridades respecto a otros, como la inexistencia de gremios que los agrupasen o su carácter itinerante que hacía que estuviesen avocados en varias villas a lo largo del tiempo. No obstante, algunos maestros establecieron sus residencias en localidades alavesas como Jorge de Olate en Lanciego, su hijo Juan en Yécora, Pedro de Elosu siempre se declaró vecino de Vitoria e Iñigo de Zárraga era vecino de Ábalos y Vitoria. Respecto a la *siderurgia*, en el norte de la provincia existieron algunas ferrerías dependientes del mineral llegado desde Vizcaya y Guipúzcoa. Junto a ellas surgieron fraguas, concentradas especialmente en la zona de Ayala, Villarreal y Aramayona, dedicadas a la fabricación de herrajes, clavazón y herramientas de metal.

1.3. Álava, encrucijada de rutas comerciales

Por su situación geográfica Álava era un lugar de paso entre la meseta castellana, La Rioja y Navarra y los puertos del norte y Francia, lo que posibilitaba los intercambios provinciales, regionales e internacionales. Desde la Baja Edad Media existieron importantes caminos comerciales que atravesaban la provincia y que, en su mayoría, tenían como centro Vitoria. Las rutas comerciales más destacadas eran la de Burgos-Vitoria, Burgos-Orduña-Bilbao, Logroño-Vitoria, Vitoria-paso de San Adrián-San Sebastián y Francia, Vitoria-Salinas de Léniz-San Sebastián.

La ruta Burgos-Vitoria, era una de las principales, pues por ella pasaban las sacas de lana castellana hacia los puertos cantábricos, trayéndose en sentido inverso los

paños llegados de Flandes. No obstante, en la segunda mitad del siglo XVI se prefirió la ruta de Orduña para transportar la lana merina. Este camino, que aprovechaba parte de la antigua ruta romana Astorga-Burdeos, partía de Pancorbo hacia Miranda y se adentraba en Álava por Rivabellosa, continuando por Armiñón, Lapuebla de Arganzón, y desde allí entraba en la Llanada pasando cerca de Nanclares para llegar hasta Vitoria. Otra alternativa para el transporte lanar era la ruta Burgos-Orduña-Bilbao, que desde Pancorbo se dirigía a Santa Gadea del Cid y atravesaba todo Valdegovía desde Puentelarrá hasta Osma, entraba en suelo burgalés pasando por Berberana, atravesaba Orduña y desde allí se adentraba en las tierras de Ayala pasando por Amurrio y Llodio, desde donde entraba en Vizcaya. El vino y los productos llegados desde La Rioja, Navarra y Zaragoza se transportaban a la capital por la ruta Logroño-Vitoria, que pasaba por Oyón, Bernedo, atravesaba Treviño por Obécuri, Pariza y Aguillo, y se encaminaba a Vitoria pasando por Mendiola. Las mercancías llegadas a Vitoria podían dirigirse hacia San Sebastián y Francia por dos caminos diferentes, el paso de San Adrián o Salinas de Léniz. La ruta por San Adrián atravesaba toda la Llanada oriental, pasando por Salvatierra y desde allí se encaminaba a San Adrián para adentrarse en Guipúzcoa. El camino que discurría por Léniz y Mondragón entraba en la provincia guipuzcoana pasando por Ullívarri Gamboa, para llegar hasta Irún y desde allí dirigirse a Francia.

Por estas rutas circulaban las mercancías más diversas, que variaban según el alcance de los intercambios. El comercio internacional se sustentaba en la exportación de la lana castellana y la importación de paños y tejidos europeos. Era el comercio más lucrativo, pero también el más inestable, ya que dependía de las relaciones políticas de la corona española con el resto de los países europeos. Durante gran parte del siglo XVI la ruta preferida para la exportación de lana fue la de Burgos-Orduña-Bilbao, que beneficiaba más a las comarcas del este alavés, aunque muchas sacas de lana también pasaban por Vitoria. Entre 1570 y 1630, debido a los problemas políticos con Inglaterra y los Países Bajos, se potenció el comercio con Francia y los puertos de Santander y Bilbao se trasladaron a Deba y San Sebastián, lo que benefició enormemente a Vitoria y Salvatierra, que se convirtieron en paso obligado hacia los puertos guipuzcoanos.

El comercio regional y provincial, especialmente basado en el intercambio de cereal y vino, era más seguro, pese a no dejar tantos beneficios como el noratlántico. Álava, y más concretamente Vitoria, se convirtió en el centro redistribuidor de mercancías entre Burgos, La Rioja, Navarra y las provincias vascas del norte. Vizcaya y

Guipúzcoa surtían de hierro a Castilla, mientras que en sentido contrario viajaba el trigo alavés, navarro y castellano, y el vino riojano y navarro. Vitoria estaba dotada de ferias y mercados que posibilitaban estos intercambios. Semanalmente se celebraba mercado los martes y sábados, y los jueves se hacía mercado franco, en el que los productos básicos no se gravaban; y anualmente se celebraban ferias por las fiestas de la Asunción y el Corpus y a mediados de septiembre. Los productos que se intercambiaban eran fundamentalmente trigo, vino, carne, hierro, herrajes, paños y pescado. La mayor dedicación del comercio vitoriano a los intercambios regionales de productos alaveses también incidió en la agricultura, ya que incrementó la producción agraria y favoreció su especialización en el cultivo del trigo y la vid.

2. EL MARCO DIOCESANO: ÁLAVA EN LA DIÓCESIS DE CALAHORRA Y LA CALZADA

Teniendo en cuenta que el principal cliente de los maestros canteros era la Iglesia, la diócesis se convertía en el espacio natural de trabajo y movilidad de estos artífices. Álava y el enclave burgalés del Condado de Treviño, pertenecían en el siglo XVI, casi en su totalidad, a la antigua diócesis de Calahorra y La Calzada¹⁴. Solamente los actuales municipios de Valdegovía, Valderejo, Salinas de Añana y Retes de Tudela pertenecían al obispado de Burgos, y la localidad de Oyón se encontraba bajo la jurisdicción del obispado de Pamplona. La pertenencia de Álava a Calahorra y La Calzada data del siglo XI, cuando la diócesis restituyó su sede en Nájera-Calahorra y amplió su jurisdicción territorial bajo el reinado del monarca castellano Alfonso VI. La tutela de la sede calagurritana sobre estas tierras perduró hasta 1862.

¹⁴ Sobre organización diocesana de la provincia de Álava y su pertenencia al obispado de Calahorra y La Calzada: LANDÁZURI, J. J.: *Historia civil, eclesiástica, política, y legislativa de la M.N. y M.L. Ciudad de Vitoria*. Madrid, 1780. ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.: “Geografía diocesana moderna del País Vasco. Las Constituciones Sinodales” en ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.: *Erretaulak/ Retablos. I*. Vitoria-Gasteiz, 2001, pp. 82-91. MANSILLA REOYO, D.: “Panorama histórico-geográfico de la Iglesia española en los siglos XV y XVI” en GARCÍA VILLOSLADA, R.: *Historia de la Iglesia en España*, vol. 3, t. I, 1979, pp. 3-24. GOÑI GALARRAGA, J. M.: “Seis diócesis en el triángulo Pirineo occidental – mar Cantábrico – río Ebro: Calahorra (I), Pamplona (II), Santander (III), Vitoria (IV), Bilbao (V) y San Sebastián (VI)”, *Memoria ecclesiae*, 28 (2006), pp. 619-694. GAZTAÑAZPI SAN SEBASTIÁN, E.: “Redes Eclesiásticas Diocesanas en el País Vasco (siglos XIV-XVI)” en GARCÍA FERNÁNDEZ, E.: *Religiosidad y sociedad en el País Vasco*. Bilbao, 1994, pp. 17-24. CURIEL YARZA, I.: *La parroquia en el País Vasco-cantábrico durante la Baja Edad Media (c. 1350-1530). Organización eclesiástica, poder señorial, territorio y sociedad*. Bilbao, 2009.

La diócesis de Calahorra¹⁵ fue restituyéndose a medida que fue liberándose suelo riojano del dominio árabe, reconquista que comenzó en el año 920 con la toma de Nájera y Viguera. La conquista del norte de La Rioja en 1076 por el monarca Alfonso VI y el interés de este por ampliar la jurisdicción territorial de Calahorra, conllevó la supresión de varias sedes episcopales y su anexión a la mitra calagurritana. De esta manera, el obispado de Álava con sede en Armentia desapareció en el año 1086 tras la muerte de su último obispo, el prelado Fortunio. A partir de ese momento Armentia se erigió como colegiata, aunque en 1498 el cabildo colegial se trasladó a la iglesia de Santa María de Vitoria. En estos momentos se definieron los límites de la diócesis de Calahorra, quedando integrada por casi toda Vizcaya menos las Encartaciones, la franja de Guipúzcoa comprendida entre el río Deba y Vizcaya, casi todo Álava (excepto Valdegovía, varios pueblos de Arceniega y Ayala y Oyón), el Condado de Treviño, Orduña, las tierras navarras de Viana y Estella, casi toda La Rioja y una pequeña parte del norte de Soria. La localidad burgalesa de Miranda de Ebro junto a las localidades de Sajazarra, Galbárruri y Caranca, alternaban anualmente su pertenencia al obispado de Calahorra y al de Burgos. Entre los siglos XI y XII los obispos de la diócesis residieron en varias localidades de La Rioja, aunque las nuevas sedes episcopales siempre se reconocieron como herederas de la de Calahorra. En 1170 el obispo volvió a residir en Calahorra, exceptuando los años de 1232 al 1235, en los que cambió su residencia a Santo Domingo de la Calzada. Esta corta estancia hizo que se constituyese una nueva catedral en Santo Domingo, que tras la marcha del obispo se mantuvo como una segunda sede episcopal con su cabildo catedralicio, pasando a denominarse el obispado como diócesis de Calahorra y La Calzada. En el siglo XVI el obispado era sufragáneo del arzobispado de Zaragoza, al que pertenecía desde 1312, y en 1574 fue desgajado de

¹⁵ Sobre la diócesis de Calahorra y La Calzada: ESCOBÉS, M. S.: *Episcopologio calagurritano del siglo XVI*. Imprenta Nueva. Calahorra, 1909. BUJANDA, F.: *Episcopologio calagurritano desde la reconquista de la sede en 1045*. Logroño, 1944. ÁLAMO, M.: "Calahorra" en *Dictionnaire d'Histoire et de Géographie Ecclésiastique*, t. 11. París, 1949. UBIETO ARTETA, A.: "Un mapa de la diócesis de Calahorra en 1257", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Muecos*, 60 (1954), pp. 370-400. SOLANO ANTOÑANZAS, J. M.: *El gobierno de la vasta diócesis de Calahorra. Sus obispos durante XX siglos*. Calahorra, 1967. ALDEA VAQUERO, Q., MARTÍN MARTÍNEZ, T. y VIVES GASTELL, J.: *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*. Tomo IV, Madrid, 1975, pp. 305-311. ARENZANA Y JUBERO, J.: *Mapa de la diócesis de Calahorra y La Calzada*. Logroño, 1987. IBÁÑEZ RODRÍGUEZ, S.: "La diócesis de Calahorra a mediados del siglo XVI según el Libro de visita del licenciado Martín Gil", *Brocar: cuadernos de investigación histórica*, 21 (1997), pp. 135-184. SAINZ RIPA, E.: *Sedes episcopales de La Rioja*. Logroño, 1994. DÍAZ BODEGAS, P.: "La diócesis de Calahorra en la Edad Media y su consolidación a la sombra del poder" en IGLESIA DUARTE, J. I. de la y MARTÍN RODRÍGUEZ, J. L. (coord.): *Los espacios de poder en la España medieval: XII Semana de Estudios Medievales, Nájera, del 30 de julio al 3 de agosto de 2001*. Logroño, 2002, pp. 459-482.

este junto al obispado de Pamplona para incorporarse ambas diócesis al arzobispado de Burgos, que en ese año había sido elevado a sede metropolitana por Felipe II.



Álava en la Diócesis de Calahorra y La Calzada en el siglo XVI

La diócesis de Calahorra y La Calzada quedó organizada en varios arcedianatos y estos a su vez se dividían en arciprestazgos. Los arciprestazgos que formaban parte de Álava a mediados del siglo XVI eran los de Armentia, Eguílaz, Cigoitia, La Ribera, Cuartango, Treviño, Laguardia, Orozco, Campezo, Gamboa y Ayala. Unas cuantas poblaciones del norte de la provincia (Ibarra, Ullíbarri, Arexola, Etxaguen, Gantzaga, Barajuen, Azcoaga y Unzella) pertenecían al arciprestazgo de Léniz, que agrupaba la franja guipuzcoana de la diócesis. En Álava existían otros arciprestazgos que no

formaban parte de la diócesis de Calahorra, como los de Valdegovía y Retes de Tudela, situados en el extremo oeste de la provincia, que pertenecían al de Burgos. Solamente algunas localidades de Valdegovía (Guinea, Cárcamo, Osma y Bellojín) entraban dentro de la jurisdicción de la mitra calagurritana, y la población de Caranca alternaba anualmente su pertenencia a uno y otro. De la misma manera, Oyón, situado en el sur de la provincia, muy cerca de Logroño y de la frontera navarra, pertenecía a la diócesis de Pamplona, concretamente al a jurisdicción de Los Arcos.

El gobierno del obispado se regía según la legislación recogida en las constituciones sinodales, fruto de los sínodos diocesanos o asambleas convocadas por el obispo, a las que asistía el cabildo catedralicio y los clérigos y sacerdotes de la diócesis. Las Constituciones Sinodales del obispado de Calahorra y La Calzada bajo las que se rigió la diócesis durante el siglo XVI fueron las publicadas por el obispo fray Juan de Quemada en 1480, el obispo Alonso de Castilla en 1539, y Juan Bernal Díaz de Luco en 1555. Al comenzar la siguiente centuria, Pedro Manso publicó nuevas constituciones en 1602, y Pedro González del Castillo lo hizo en 1621, estas dos últimas influidas ya claramente por los decretos conciliares de Trento. Las constituciones recogían una serie de normas sobre la reparación y construcción de iglesias y obras en general, que se agrupaban en el capítulo titulado “*De ecclesiis aedificandis*”, donde se indicaba la obligatoriedad de pedir licencia de obras, la necesidad de contratar a personas doctas en la materia para hacer las obras y se exigía que las obras fuesen tasadas y revisadas. Los decretos sinodales afectaban directamente al trabajo de los maestros, aunque sólo ofrecían unos parámetros muy generales para la realización de obras. Esta normativa se complementaba con los usos y costumbres, por ejemplo en las formas de adjudicación de las obras, y con los “mandatos” que los visitadores del obispado daban particularmente a cada parroquia en la visita pastoral. La manera más directa que el obispado tenía para ejercer su control sobre las obras consistía en la revisión de los condicionados de obra y trazas para dar la licencia de obra, función llevada a cabo por los veedores de obras del obispado. Excepcionalmente, las constituciones sinodales del obispado de Pamplona de 1591 legislaron la existencia de un veedor. En Calahorra es seguro que existían veedores de obras, aunque ni su cargo ni su figura aparecen fijados en las constituciones sinodales, como ocurre en el resto de las diócesis circundantes.

CAPÍTULO II

LOS PROMOTORES. CORTESANOS, PRELADOS E HIDALGOS

El objetivo de este capítulo es analizar a aquellos personajes que por su posición social, sus cargos en la administración real o de la iglesia, y su situación económica, mandaron construir palacios, capillas, conventos e incluso iglesias parroquiales en los que puede advertirse ya el Renacimiento. Algunos de ellos serán los verdaderos protagonistas de la introducción de los cambios más significativos y renovadores en la arquitectura del siglo XVI. Pero antes creemos es necesario señalar que los principales clientes de la arquitectura religiosa en esa centuria fueron las parroquias.

Las **parroquias** fueron el auténtico centro integrador de la vida ciudadana de las pequeñas localidades que llenan la geografía alavesa y gracias a sus recursos económicos consiguieron sufragar los enormes gastos que suponía la construcción de un templo. La propicia situación económica de la centuria repercutió en una mejora de los ingresos de las parroquias a través de los diezmos. Y además nunca faltaron otros recursos provenientes de testamentos, entierros, limosnas o de la administración de algún sacramento. Con estas rentas en fase creciente las parroquias pudieron enfrentarse al gasto más importante al que se podía enfrentar un pueblo. La gestión de ingresos y gastos, llevada con precisión en los libros de fábrica, era administrada por el mayordomo y controlada por el obispado. En el caso de que el concejo ostentara el patronato de la iglesia, el control era compartido.

Durante esta centuria asistimos a una época de entusiasmo constructivo y la excusa principal de los concejos para solicitar la realización de un nuevo templo fue su pequeñez, su ruina e indecencia y la posesión de recursos económicos. Son ilustrativas las declaraciones de los mayordomos de las parroquias de Samaniego y Villabuena. Los de la parroquia de Samaniego señalaban en 1550 que su templo necesitaba cambios y *“por ser pequeña la iglesia se determinó se yciese mayor”*¹. Los de Villabuena, pidieron licencia, ya en 1660, para hacer diversas obras argumentando que *“la dha yglesia tiene rrentas caydas asta en cantidad de mill ducados poco mas o menos con las quales (...) se podrá hazer e con mucha brevedad y es mexor se gaste en provecho de la dha yglesia que no queste el dho dinero en poder de mayordomos y particulares”*². La iniciativa solía partir del cabildo parroquial y los feligreses, aunque también el visitador tomaba la iniciativa como se refleja en alguna visita pastoral. Pero en cualquiera de los casos tuvieron que ceñirse a las indicaciones que el obispado calagurritano había dejado

¹ AHPA. Prot. Not. 7499, Jerónimo Ruiz de Samaniego, Laguardia, año 1626, fol. 283r.

² AHDV-GEAH. 2738-1. Villabuena. Parroquia de San Andrés. Presupuestos de obras, 1573-1902: 1º cuaderno (obras y trabajos en/ para la iglesia, 1548-1906): Cuadernillo 2º, fols. 1v - 2r.

explicitas en el capítulo “De Aecclesiis Aedificandis” de las Constituciones Sinodales del obispo Alonso de Castilla de 1539, luego recogidas en el libro III de las del obispo Bernal Díaz de Luco, impresas en Lyon en 1555³.

La arquitectura alavesa del siglo XVI fue renovándose a instancias de la labor de **promotores** que ejercieron una serie de prohombres naturales de la tierra y dignidades eclesiásticas, cuyos contactos con la Corte y centros artísticos españoles de primer orden posibilitaron la llegada de nuevos modelos del Renacimiento⁴. Los protagonistas que orientaron el devenir de esta nueva arquitectura fueron fundamentalmente nobles con cargos administrativos en la Corte, como el licenciado Ortuño Ibáñez de Aguirre, el doctor Fernán López de Escoriaza, Martín de Salinas o Juan Pérez de Vicuña, altos prelados de la diócesis de Calahorra y La Calzada como el obispo Juan Bernal Díaz de Luco y el vicario general Francisco de Vicio, y profesionales liberales y comerciantes presentes en tierras andaluzas como el abogado Gabriel Ortiz de Caicedo y el mercader

³ DÍAZ DE LUCO, J. B.: *Constituciones synodales del obispado de Calahorra y la Calçada, hechas y ordenadas por los prelados en ellas nombrados. Agora nuevamente compiladas y añadidas por el Ilustre y Reverendissimo Señor don Ioan Bernal de Luco, obispo del dicho obispado, y del consejo de su majestad, con acuerdo del Synodo que por su mandato se celebró en la ciudad de Logroño, anno de 1553. En la muy Insigne Ciudad de Leon, anno de MDLV, fol. LXXVIII.*

⁴ Sobre el patronato artístico en España en la Edad Moderna cabe destacar los siguientes trabajos: CEHA: *Patronos, promotores, mecenas y clientes. Actas del VII Congreso Español de Historia del Arte.* Universidad de Murcia. Murcia, 1988. Particularmente hay que destacar el trabajo del profesor Yarza para definir las particularidades entre clientes, promotores y mecenas y la importancia del papel desempeñado por ellos como comitentes de la obra artística: YARZA LUACES, J.: “Clientes, promotores y mecenas en el arte medieval hispano” en *Ibíd.*, pp. 15-47. CHECA, F: “Poder y piedad: Patronos y mecenas en la introducción del Renacimiento en España” en CHECA CREMADES, F. (comisario): *Reyes y Mecenas.* Toledo, 1992 (Catálogo de la exposición, Toledo, Museo de Santa Cruz, 12 de marzo – 31 de mayo de 1992), pp. 21-54. REDONDO CANTERA, M. J. y ZALAMA, M. A.: *Carlos V y las artes. Promoción artística y familia imperial.* Valladolid, 2000. ALONSO, B., DE CARLOS, M. C. y PEREDA F.: *Patronos y coleccionistas. Los condestables de Castilla y el arte (siglos XV-XVII).* Valladolid, 2005.

Sobre patronato artístico fuera de España: HOLLINGSWORTH, M.: *El patronato artístico en la Italia del Renacimiento de 1400 a principios del siglo XVI.* Madrid, 2002.

Para el mecenazgo artístico en el entorno del País Vasco: TARIFA CASTILLA, M. J.: *La arquitectura religiosa del siglo XVI en la Merindad de Tudela.* Pamplona, 2005, pp. 137-160.

Así mismo, hay que destacar los estudios socio-económicos de la oligarquía alavesa en la Edad Moderna por ser los comitentes de los edificios y capillas del ámbito privado: PORRES MARIJUÁN, R.: *Las oligarquías urbanas de Vitoria entre los siglos XV y XVIII: Poder, imagen y vicisitudes.* Vitoria, 1994; *El proceloso mar de la ambición. Élités y poder municipal en Vitoria durante el Antiguo Régimen.* Bilbao, 2004; “Sociedad urbana y gobierno municipal en el País Vasco (siglos XV-XVIII), el ejemplo de Vitoria” en DESPLAT, Ch. (dir.): *Société des Sciences, Lettres et Arts de Pau et du Béarn. Pau,* 1997, pp. 137-176. En el mismo sentido, sobre el patronato en el ámbito de la parroquia en la Edad Moderna: CATALÁN MARTÍNEZ, E. “El derecho de patronato y el régimen benefical de la iglesia española en la Edad Moderna”, *Hispania Sacra*, Vol.56, Nº113, 2004; “La parroquia, ese oscuro objeto de deseo: patronato, poder y conflicto en el País Vasco (Ss. XIII-XVII)” en PÉREZ ÁLVAREZ, M. J., RUBIO PÉREZ, L. M. y MARTÍN GARCÍA, A. (coord.): *XII Reunión Científica de la Fundación Española de Historia Moderna.* León, 2012, pp. 643-652.

Bartolomé Sarría de Abecia. Junto a ellos hubo numerosos nobles locales con cargos municipales, religiosos e hijos de la provincia que emigraron a América, cuyas fundaciones siguieron en mayor o menor medida las novedades introducidas por sus paisanos.

Estos hidalgos alaveses centraron sus esfuerzos fundacionales especialmente en sus capillas de patronato, como las de las Once Mil Vírgenes de la iglesia de San Vicente de Vitoria y la Concepción de la parroquia de Santa María de la misma ciudad, aunque también financiaron la construcción de conventos y palacios, como los conventos de la Santa Cruz y el de la Purísima Concepción o el palacio Escoriaza-Esquivel en Vitoria. Junto al patronato ejercido por la nobleza, cabe destacar el papel que jugaron los altos prelados de la diócesis de Calahorra y La Calzada en la segunda mitad del siglo XVI, especialmente el obispo Juan Bernal Díaz de Luco y el vicario general Francisco de Vicio, que posibilitaron la aparición de una arquitectura clásica en algunas parroquias del sur de Álava.

Para llevar a cabo sus obras, los promotores artísticos alaveses eligieron a los maestros más aventajados de la diócesis de Calahorra y La Calzada, quienes eran buenos conocedores del oficio y que, en algunos casos, estaban al tanto de los nuevos sistemas constructivos. Entre estos canteros más representativos, que levantaron templos y capillas de patronato, encontramos a los guipuzcoanos Miguel de Mendizábal y Pedro de Echaburu, el vitoriano Juan de Herbeta, el vizcaíno Iñigo de Zárraga y el cántabro Juan Vélez de la Huerta. Ciertos patronos contactaron con destacados maestros del panorama arquitectónico español para que dejaran su ingenio a través de trazas. Este fue el caso del doctor Fernán López de Escoriaza, cuyo palacio se ha puesto en relación con el arquitecto de Carlos V, Luis de Vega.

Hemos agrupado a los promotores en dos apartados que se vinculan necesariamente a los dos períodos en que hemos dividido las obras de la arquitectura religiosa del Renacimiento alavés. Cada momento ha sido estudiado de distinta manera debido al desigual protagonismo entre los grandes nobles de los años treinta y cuarenta, con respecto a sus homónimos del último tercio. Pero en ambos casos hemos intentado destacar a los personajes por cuya iniciativa se introdujeron en Álava importantes novedades arquitectónicas. En el segundo tercio del siglo los nombres de los cortesanos de Carlos V Ortuño Ibáñez de Aguirre y Fernán López de Escoriaza eclipsaron al resto de la nobleza por la gran cantidad de obras que patrocinaron en la capital alavesa y la

novedad y calidad artística de las mismas. El que sin duda debemos llamar Renacimiento clásico en Álava apareció en la década de los años sesenta en algunas parroquias del sur de la provincia antes que en edificios de patronato laico. La introducción de estas novedades hay que ponerla en relación, en última instancia, con los obispos de la diócesis de Calahorra, Juan Bernal Díaz de Luco y Juan de Quiñones y con el vicario general Francisco de Vicio. En las obras de patronato privado sobresalen personalidades presentes en Andalucía como el abogado Gabriel Ortiz de Caicedo, el mercader Bartolomé Sarría de Abecia y nobles cercanos al mundo cortesano como Carlos de Álava y su esposa Mariana Vélez Ladrón de Guevara.

1. LA NOBLEZA CORTESANA DEL SEGUNDO TERCIO DEL SIGLO XVI

La nobleza vitoriana fue la primera en utilizar el nuevo repertorio decorativo y algunos esquemas arquitectónicos renacentistas en sus monumentos funerarios, palacios y fundaciones conventuales de la capital alavesa. Los protagonistas de estos cambios fueron hidalgos con cargos administrativos en la Corte de Carlos V como Ortuño Ibáñez de Aguirre, el doctor Fernán López de Escoriaza o Martín de Salinas, mercaderes presentes en Burgos como los hermanos Diego López de Arriaga y Nicolás de Vitoria, hidalgos locales con cargos municipales como Álvaro Díaz de Esquível y altos prelados como el obispo Diego de Álava y Esquível. Estos personajes trajeron modelos que renovaron la arquitectura tardogótica alavesa por sus vínculos con la Corte española y monarquías europeas y su presencia en capitales como Burgos, que estaba recibiendo las novedades traídas de Italia por maestros como Diego de Siloé.

Brillan con luz propia dos personajes, el licenciado Ortuño Ibáñez de Aguirre y el doctor Fernán López de Escoriaza, que analizaremos individualmente aquí. Ambos ejercieron un patrocinio ejemplar sobre las artes en su ciudad natal e introdujeron en la capital novedosos modelos artísticos del Renacimiento, que estaban a la altura de cualquier obra de los principales centros artísticos del Renacimiento español. El licenciado Aguirre revolucionó el arte de su ciudad al convertirse en el fundador de una capilla funeraria, un palacio, un convento de dominicas y un hospital, aunque este último no llegó a materializarse. Para su construcción empleó a los mejores canteros de la tierra como Pedro de Echaburu, Miguel de Mendizábal y Juan de Herbeta. El doctor

Fernán López de Escoriaza, presente en la corte española de Calos V y en la inglesa de Enrique VIII, fue un humanista interesado en la cultura y en diversas ciencias que iban más allá de su profesión médica. En Vitoria edificó un palacio renacentista, cuyas trazas se han atribuido al arquitecto real Luis de Vega y que supuso la aparición de un lenguaje renacentista puro, que remite a palacios castellanos de los años treinta y cuarenta del siglo XVI.

1.1. El licenciado Ortuño Ibáñez de Aguirre

El licenciado Ortuño Ibáñez de Aguirre fue uno de los promotores artísticos más relevantes del siglo XVI en la provincia y puede ser considerado el introductor del Renacimiento en la ciudad de Vitoria y su entorno. Es un claro ejemplo del burgués local de principios de la centuria, que logró ennoblecerse mediante el desempeño de altos cargos en la Corte y se enriqueció gracias a diversas mercedes reales obtenidas por su fidelidad a la Corona. Resistió los cambios dinásticos ocurridos entre Felipe I, la regencia de Fernando el Católico y la llegada de Carlos V, permaneciendo en el Consejo Real durante cuarenta años y participando en acontecimientos políticos clave de la primera mitad del siglo XVI como la Guerra de Comunidades. Su ascenso social y económico le permitió instituir el mayorazgo familiar de los Aguirre en 1535. En su afán por emular las costumbres cortesanas, patrocinó importantes obras en Vitoria como el palacio Aguirre, el convento de Santa Cruz, su capilla funeraria de Santa Cruz en la parroquia de San Vicente y el hospital de la Veracruz, imitando a pequeña escala las grandes fundaciones de los monarcas y de las principales familias nobles como los Mendoza, los Velasco o los Fonseca. En las empresas del distinguido alavés, como en las empresas de quienes emuló, podemos observar la convivencia del Gótico con decoraciones “a la romana” que son la vanguardia del Renacimiento⁵.

Los testimonios de sus coetáneos nos presentan al licenciado Aguirre como un hombre culto, virtuoso e inteligente, válido para los cargos de gobierno que desempeñó. En 1530 el humanista Lucio Marineo Sículo le describía como un “*varón de mucha sciencia y claro ingenio, muy señalado en todo género de virtud. Por lo qual con razón*

⁵ Una de las últimas aportaciones sobre la figura de Ortuño Ibáñez de Aguirre se debe a MARTÍN MIGUEL, M. A.: *Arte y cultura en Vitoria durante el siglo XVI*. Vitoria, 1998, pp. 25-28.

*le juzgamos digno de grandes loores. Porque no solamente valió mucho en las leyes imperiales y canónicas, y conocimiento de muchas otras cosas, más también en gran manera floreció en prudencia y ánimo generoso con muy gran autorida”*⁶. Estas palabras nos traen a la memoria al gran cardenal Pedro González de Mendoza de quien Salazar y Mendoza escribió que en 1491 decidió rehacer el colegio Santa Cruz de Valladolid “*conforme a la idea que tenía formada en su ánimo generoso, con quien no se ajustaba lo que hasta entonces vio ajustado”*⁷. El monarca Fernando el Católico debía tener una opinión similar a la de Marineo Sículo, pues en 1509 insistió al Consejo de la Inquisición en que aceptasen al licenciado como consejero “*porque en toda manera quiero que el dicho licenciado entrevenga en las cosas de ese Santo Oficio, por ser persona de letras y conciencia”*⁸. Pese a estos encendidos elogios, quizás se ajustase más a la realidad el juicio del doctor Lorenzo Galíndez de Carvajal, que en 1523 redactó un informe sobre los miembros del Consejo Real para el emperador Carlos V, en donde decía que “*el licenciado Aguirre es hombre limpio porque es hidalgo y ha entendido en la Inquisición: Es hombre fiel. Tiene medianas letras y buena experiencia, aunque en muchas cosas no tiene moderación ni con los superiores ni con los iguales; y es hombre de opinión”*⁹.

Ortuño Ibáñez de Aguirre nació en Vitoria hacia 1473 en el seno de una familia de la burguesía media, probablemente dedicada al comercio. Era hijo de Fortún Ibáñez de Aguirre y Catalina Pérez de Matauco, y estaba emparentado con algunas de las familias más importantes de Vitoria como los Escoriaza y los Salinas, siendo introducido en la Corte por su tío Martín de Salinas y Adurza¹⁰. En 1499 contrajo matrimonio con María Díaz de Esquível, lo que pudo originar un cambio de rumbo en su carrera política, pues a partir de ese momento trabajó siempre ligado a la Corte. En el año 1500 comenzó a colaborar con su tío Martín de Salinas († 1503), que en aquel momento era camarero del príncipe de Asturias, Miguel de la Paz, aunque el licenciado

⁶ *Diccionario Geográfico-Histórico de España. Sección I. Comprehende el Reyno de Navarra, Señorío de Vizcaya y provincias de Álava y Guipúzcoa*. Imprenta de la viuda de D. Joaquín Ibarra. Madrid, 1802, p. 476.

⁷ SALAZAR Y CASTRO, P.: *Crónica de el Gran Cardenal de España, Don Pedro Gonçalez de Mendoza*. Imprenta de doña María Ortiz de Saravia. Toledo, 1625, p 266. ANDRÉS ORDAX, S.: *Santa Cruz, arte e iconografía: el Cardenal Mendoza, el Colegio y los colegiales*. Valladolid, 2005.

⁸ BELTRÁN DE HEREDIA, V.: *Cartulario de la Universidad de Salamanca (1218-1600)*. Vol. II. Salamanca, 1970, pp. 373-374.

⁹ *Ibíd.*, p. 501.

¹⁰ VIDAL-ABARCA LÓPEZ, J.: “Linajes alaveses. Los Aguirre: Marqueses de Montehermoso”, *Boletín de la Institución Sancho el Sabio*, XIX (1975), pp. 187-195. MARTÍN MIGUEL, M. A.: *ob. cit.*, pp. 25-28. MARTÍNEZ MILLÁN, J. (dir.): *La Corte de Carlos V*. Tomo III. Madrid, 2000, pp. 220-223.

no tenía ningún cargo específico. Desde 1501 hasta 1532 trabajó en la Audiencia de los Descargos y desde 1509 fue miembro del Consejo Real y miembro del Consejo de la Santa Inquisición, detentando estos dos últimos cargos hasta su muerte, en 1547¹¹.

Durante su larga carrera en la Corte supo ganarse la confianza de los monarcas a los que sirvió, en especial del círculo de Carlos V. No obstante, en sus inicios mantuvo serios enfrentamientos con el Cardenal Cisneros y el Consejo de la Inquisición. De ello da noticia en 1509 el propio Fernando el Católico, quien amonestó al Consejo porque cuando el licenciado, *“cumpliendo mi mandamiento fue a juntarse con vosotros en Consejo, (...) os mostrasteis algo resabiarvos de ello, de lo cual yo me maravillo mucho porque, como sabéis, él tiene poder bastante para ello”*¹². Don Fernando obligó por una Real Cédula a admitir al licenciado en el Consejo de la Inquisición, pero cuando el regente murió en 1516 nada impidió al Cardenal Cisneros expulsar del Santo Oficio a Aguirre y al secretario real. En mayo de 1516 Cisneros ordenó que ambos dignatarios *“de aquí en adelante no entiendan más en ellos (en sus oficios y cargos) ni en cosas tocantes al dicho Santo Oficio directe e indirecte e que se quitasen e testasen de los libros de registros del Santo Oficio, lo cual dijo su señoría reverendísima que hacía por justas causas que a ello le movían”*¹³.

Las “justas causas” que Cisneros tenía para relegar al licenciado de su cargo fue una supuesta malversación de fondos de la Inquisición, que los comuneros sacaron a relucir en la Junta de Tordesillas de 1520, cuando expulsaron a todos los miembros del Consejo Real por ser ejemplos de corrupción y mal gobierno¹⁴. Pese a ello Ortuño Ibáñez de Aguirre se ganó el aprecio de los más cercanos al emperador Carlos V. En 1516, cuando Cisneros le expulsó del consejo de la Inquisición, fue readmitido en la Administración por el consejero flamenco del emperador, Guillermo de Croy, entrando a formar parte del Consejo de la Inquisición de Aragón, que el cardenal Adriano de Utrech presidía por mandato de dicho monarca. En 1521, durante la Guerra de Comunidades, el propio Cardenal Adriano y el Condestable de Castilla, Íñigo Fernández de Velasco, escribieron al emperador para desmentir las acusaciones que recayeron sobre Aguirre de haberse unido al movimiento comunero. Es más, durante los

¹¹ VIDAL-ABARCA LÓPEZ, J.: “El licenciado Fortún Ibáñez de Aguirre, un hidalgo alavés en la Corte” en VIVES CASAS, F. (coord.): *Historia, arte y espiritualidad. El convento de Santa Cruz de Vitoria-Gasteiz en el VIII centenario de las dominicas contemplativas*. Vitoria, 2007, p.55.

¹² BELTRÁN DE HEREDIA, V.: *ob. cit.*, pp. 373-374.

¹³ *Ibíd.*, p. 374.

¹⁴ PÉREZ, J.: *La revolución de las Comunidades de Castilla (1520-1521)*. Madrid, 1979, pp. 187-188.

enfrentamientos de 1521, el mismo Condestable envió al licenciado a Guipúzcoa para asistir a la junta de Azpeitia y convencer a los guipuzcoanos de que aceptasen al corregidor real. Desde allí fue enviado a Vitoria, por ser originario de allí, con el objeto de facilitar la entrada en la ciudad de las tropas realistas de Don Manrique de Lara, hijo del Duque de Nájera¹⁵.

Sus servicios y fidelidad a la Corona fueron recompensados con diversos privilegios antes y después de las Comunidades: en 1510 se le concedieron las dos escribanías de Vitoria¹⁶, en 1514 la Reina Juana le entregó un juro sobre ciertas rentas de las alcabalas de la carne, paños, joyas, ropa vieja, pescado y vino de Vitoria, en 1515 recibió ciertas minas en la isla de Tenerife¹⁷, en 1535 las minas alavesas del valle de Zuya, Sarriá, Amézaga, Jugo y Trespuentes y en 1536 las minas del obispado de Calahorra y la Calzada¹⁸.

En estos años Ortuño de Aguirre fue amasando una pequeña fortuna, que le permitió instituir un mayorazgo familiar en 1535, perpetuando así la memoria del apellido Aguirre e incrementando su estatus social. Según fray Juan de Vitoria, el mayorazgo estaba valorado en más de 15.000 ducados, y vinculaba el palacio Aguirre y la capilla funeraria de Santa Cruz, entre otros muchos bienes¹⁹. Ortuño de Aguirre declaró en el documento de fundación que *“todos los bienes que tenemos e poseemos (...) son todos bienes adquiridos después que nos casamos e velamos, especialmente desde el año de 1507 a esta parte, excepto el dote que me dieron con mi muger”*²⁰. Es decir, el ascenso económico del licenciado coincidió con su nombramiento como miembro del Consejo Real y de la Inquisición. Su adhesión a Carlos V fue inquebrantable y así lo manifiestan los escudos del emperador que campean en su

¹⁵ VIDAL-ABARCA LÓPEZ, J.: “El licenciado Fortún Ibáñez de Aguirre, un hidalgo alavés en la Corte”..., pp. 64-65.

¹⁶ LANDÁZURI Y ROMARATE, J. J.: *Historia Civil de la M.N. y M.L. Provincia de Álava*, en *Historia General de Álava*, tomo I. La Gran Enciclopedia Vasca. Bilbao, 1973, pp. 304-309.

¹⁷ VIDAL-ABARCA LÓPEZ, J.: “Linajes alaveses. Los Aguirre: Marqueses de Montehermoso”..., pp. 189-190.

¹⁸ BURGOS, M. de: *Noticia Histórica Documentada de las célebres minas de Guadalcanal, desde su descubrimiento en el año 1555, hasta que dejaron de labrarse por cuenta de la Real Hacienda*. Vol. I, 1831, p. 11-12.

¹⁹ VIDAÚZARRAGA E INCHAUSTI, J. L. de: *Nobiliario alavés de Fray Juan de Victoria. Siglo XVI. Compendio histórico nobiliario de la obra “Comienzan los libros de la Antigüedad de España...” de fray Juan de Victoria, especialmente a lo tocante a la Provincia alavesa y su capital de Victoria*, en KEREXETA, J. de: *Diccionario onomástico y heráldico vasco*, tomo VI. Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao, p. 124.

²⁰ VIDAL-ABARCA, J.: “Testamento y mayorazgo del Licenciado Fortún Ibáñez de Aguirre”, *Boletín de la Institución Sancho el Sabio*, XX (1976), pp. 391-414 (p. 397)

capilla funeraria y el convento de Santa Cruz, donde se mostraba vasallo del rey y homenajeara a quien le había brindado la posibilidad de ser un destacado miembro de la nobleza.

Durante sus años en la Corte coincidió con importantes personalidades de la política y la cultura del momento como el Contador Mayor de Castilla Antonio de Fonseca, y con paisanos suyos como el tesorero real Juan López de Lazarraga y el obispo de Ávila Rodrigo Mercado de Zuazola. Entre 1504 y 1524 se ocupó junto al Contador Mayor de Castilla, Antonio de Fonseca, de todos los pagos referentes a la construcción de la Capilla Real y el Hospital Real de Granada, cuya realización dejó encargada la Reina Isabel a sus testamentarios²¹. El desempeño de este trabajo debió estimular las ansias fundadoras del licenciado, además de permitirle conocer los entresijos de la fundación y construcción de una capilla funeraria y un hospital. A través de las obras de Granada, el licenciado tuvo que conocer directa o indirectamente a los escultores Bartolomé Ordóñez, Domenico Fancelli, que labraron los sepulcros de los monarcas, Felipe Vigarny y el arquitecto Enrique Egas, que dio las trazas del Hospital y la Capilla Real. El obispo de Ávila Rodrigo Mercado de Zuazola, fue consejero de Carlos V entre 1530 y 1548, y legó a su villa natal de Oñate la magnífica Universidad del Sancti Spiritus y su mausoleo funerario, verdaderas primicias del Renacimiento en el País Vasco²². Así mismo, el oñatiarra Juan López de Lazarraga, que coincidió con el licenciado en la Audiencia de los Descargos hasta 1518, fue el fundador del convento de la Trinidad de Vidaurreta en Oñate.

La presencia de Aguirre en el Consejo Real le obligó a moverse por las principales capitales de la geografía española, que eran centros artísticos privilegiados, como Madrid, Valladolid, Burgos, Segovia, León, Medina del Campo, Palencia, Tordesillas y probablemente Salamanca, entre otras²³. En ellas tuvo que conocer los

²¹ VIDAL-ABARCA LÓPEZ, J.: “El licenciado Fortún Ibáñez de Aguirre, un hidalgo alavés en la Corte”..., p. 57.

²² ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. y MARTIARENA LASA, X.: *Retablo de la Capilla de la Universidad de Oñati*. San Sebastián, 2006, pp. 17-24. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M.: “La Universidad de Oñate. Reflejo del sentir humanístico de su fundador Rodrigo Mercado de Zuazola” en CEHA: *Patronos, promotores, mecenas y clientes...*, pp. 195-203. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M. y RUIZ DE AEL, M.: *Humanismo y arte en la Universidad de Oñate*. Vitoria, 1989. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M.: *Arquitectura e iconografía en la Universidad de Oñate*. Pamplona, 1992. FORNELLS ANGELATS, M.: “Rodrigo Mercado de Zuazola, un mecenas del Renacimiento guipuzcoano”, *Ondare*, 17 (1998), pp. 167-175.

²³ Los incesantes viajes del licenciado quedaron reflejados en los siete codicilos que anuló en 1546, los cuales se fechaban en Valladolid en 1537, Toledo en 1539, Madrid en 1540 y 1541 y nuevamente en Valladolid en 1542 y 1544. ARCHV. pleitos civiles. Escribanía Pérez Alonso. Pleitos fenecidos. Caja

edificios más importantes que se acababan de realizar o estaban construyéndose, como el colegio Santa Cruz de Valladolid, el hospital Santa Cruz de Toledo, la capilla de los Condestables, la puerta de la Pellejería y la escalera Dorada de la catedral de Burgos, además de otros muchos palacios que se estaban construyendo en Burgos, Valladolid y Salamanca por diferentes familias de la nobleza de estas ciudades. En este sentido cabe destacar la presencia del licenciado en Valladolid a finales de los años treinta²⁴, momento en que Sancho Díaz de Leguizamón comenzó a construir la Casa del Sol en dicha ciudad²⁵. El embajador Martín de Salinas, primo de Ortuño Ibáñez de Aguirre, dejó un testimonio de la importancia de este palacio cuando escribió en una de sus cartas que “*el que allí labra tiene otra mejor bolsa que yo, porque es un arrendador que hace una casa que en Valladolid no terná par*”²⁶. Por tanto, no parece casual que el convento de Santa Cruz de Vitoria, fundado por el licenciado, presente una portada (c. 1550) de estructura similar a la de la Casa del Sol de Valladolid. Sabemos además que el propio licenciado le dio instrucciones precisas al cantero Juan de Herbata en relación a cómo debía de hacerse dicha portada.

Ortuño Ibáñez de Aguirre contó con una biblioteca de cierta importancia, que en parte había heredado de su progenitor. Así lo declaró en el momento de instituir su mayorazgo, cuando dijo que todos sus bienes fueron adquiridos durante el matrimonio “*excepto las casas que yo el dicho licenciado tengo en la dicha ciudad en la calle de la Zapatería, que eran de mis señores padres e mis libros*”²⁷. Por otra parte, la presencia de Aguirre en el Consejo de la Inquisición debió permitirle estar al tanto de las novedades literarias que circulaban por la España de la primera mitad del siglo XVI. Prueba de ello es un mandato del Consejo del Santo Oficio firmado en Valladolid en 1542 por el licenciado, en el que se ordenaba al tribunal de Sevilla que devolviesen al

1017-1. Por otra parte, muchas de estas ciudades debió conocerlas entre 1507 y 1515, cuando formaba parte del Consejo Real durante la regencia de Fernando el Católico. Cfr. VIDAL-ABARCA LÓPEZ, J.: “El licenciado Fortún Ibáñez de Aguirre, un hidalgo alavés en la Corte”..., p. 61.

²⁴ MARTÍN MIGUEL, M. A.: *ob. cit.*, p. 154. En 1538 el concejo de Vitoria encomendó al cantero Juan de Herbata viajar a Valladolid para mostrar las trazas del hospital de Santiago al licenciado Ortuño Ibáñez de Aguirre.

²⁵ REDONDO CANTERA, M. J.: “Los inicios de la Casa del Sol en Valladolid: comitentes y canteros vascos en Valladolid” en VELEZ CHAURRI, J. J., ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. y MARTINEZ DE SALINAS OCIO, F. (ed.): *Estudios de Historia del Arte en memoria de la profesora Micaela Portilla*. Vitoria, 2008, pp. 119-127.

²⁶ PORTILLA VITORIA, M. J.: “Un vitoriano en la Corte de Calos V: el embajador Martín de Salinas”, *Boletín de la Institución Sancho el Sabio*, VIII (1964), p. 160. RODRÍGUEZ VILA, A.: “La Corte de Carlos V según las cartas de Martín de Salinas, embajador del Infante D. Fernando (1522-1539)”, *Boletín de la Real Academia de Historia*, 1903-1905, carta n° 390.

²⁷ VIDAL-ABARCA, J.: “Testamento y mayorazgo del Licenciado Fortún Ibáñez de Aguirre”..., p. 397.

humanista jienense fray Luis de Carvajal un libro escrito por él, que días atrás le habían confiscado²⁸.

El afán por perpetuar el apellido familiar, la idea humanista del triunfo de la fama sobre la muerte, la exaltación del individuo como hombre ejemplar y una ferviente religiosidad hicieron que Ortuño Ibáñez de Aguirre se convirtiese en un gran promotor artístico y participase activamente en la renovación urbana de la villa medieval de Vitoria. El licenciado legó a la ciudad el palacio Aguirre, su capilla funeraria de Santa Cruz en la parroquia de San Vicente, el coro de la misma parroquia y el convento de dominicas de Santa Cruz²⁹. Además intentó fundar un hospital dedicado a la Veracruz, que no llegó a realizarse. Ante los ojos de sus propios vecinos debía ser un hombre versado en cuestiones edilicias y preocupado por el ornato de su ciudad. Así se deduce del acuerdo del consejo de Vitoria de enviar en 1538 al cantero Juan de Herbeta a Valladolid para mostrar al licenciado las trazas que este maestro había hecho para el hospital de Santiago³⁰. Es probable que Aguirre también tuviese algo que ver con la decisión del concejo de llamar al maestro burgalés Juan de Vallejo para dar las trazas del hospital en 1537, aunque parece que esto nunca llegó a producirse. En 1539 Ortuño de Aguirre volvió a mostrar su interés por la ciudad al interceder por su sobrino Hernán López de Escoriza ante el concejo para que le concediesen cierto solar sobre el que construir el palacio Escoriza-Esquível. El licenciado aconsejó la cesión del suelo en vista del *“ornato que dello rredunda a la dicha çiudad e por complacer al dicho doctor e faborescer la memoria que en esta dicha çiudad querrá dexar”*³¹. Como otros grandes próceres del Renacimiento español manifestó su magnificencia a través de tres elementos que determinaban su alto estatus social, la fundación de un convento y la construcción de su palacio y monumento funerario.

Los edificios que Ortuño Ibáñez de Aguirre fundó en Vitoria dan testimonio de sus gustos artísticos, sus devociones particulares y el interés por ciertos maestros. Las obras que patrocinó y los objetos artísticos que poseyó muestran un gusto ecléctico, marcado por la indefinición estilística entre el Gótico y el Renacimiento, en consonancia con el arte del momento y con los gustos de otros mentores del primer

²⁸ BELTRÁN DE HEREDIA, V.: *ob. cit.*, p. 473.

²⁹ MARTÍN MIGUEL, M. A.: *ob. cit.*, pp. 223-224, 233, 253-256.

³⁰ ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.: “El Renacimiento en Vitoria-Gasteiz” en VV. AA.: *Vitoria-Gasteiz en el arte*. Vol. II. Vitoria, 1997, pp. 310-373 (p. 316). MARTÍN MIGUEL, M. A.: *ob. cit.*, pp. 153-154.

³¹ Cfr. MARTÍN MIGUEL, M. A.: *ob. cit.*, p. 109.

tercio del siglo XVI. Esta mezcla se hace especialmente evidente en su capilla funeraria, en la que la bóveda estrellada de plementería calada remite al mundo burgalés de Simón de Colonia, pero cuyas estructuras se recubren de decoración con elementos “a la romana”. De la misma manera, este eclecticismo se observa en otros bienes artísticos que poseía Aguirre, entre los que se encontraban cinco bustos-relicario de Santa Úrsula y cuatro compañeras, traídos de Flandes³², y un salero y tazas “labrados con bestiones”³³, elementos que aluden a una decoración “a la romana”. No obstante, en la portada del convento de Santa Cruz, la última obra que patrocinó, se observa un notable avance hacia el clasicismo, al presentar una mayor limpieza decorativa y mayor corrección arquitectónica.

Las fundaciones que el licenciado Aguirre llevó a cabo fueron puestas bajo la advocación de los santos protectores del matrimonio. En el testamento que ambos firmaron en 1535 rogaban “*al Arcángel Señor San Miguel (...) y a los bienaventurados Apóstoles (...) a la vienaventurada Señora Santa Madalena e al Señor San Sebastián e a la Señora Santa Catalina que tenemos por nuestros abogados (...) que sean nros ynterçesores y nos alcançen lo que suplicamos por los méritos de la Pasión que Ihuxpo pasó por nos redimir en el Santísimo árbol de la Cruz*”³⁴. Estos santos intercesores decoran la capilla funeraria del licenciado. El arcángel San Miguel adorna la entrada a la antigua sacristía, los apóstoles, San Sebastián, Santa Magdalena y Santa Catalina de Alejandría se reparten por las claves de la bóveda y la imagen pasionaria de Cristo con la cruz a cuestas aparece en la clave polar³⁵. El mismo tema de Cristo camino del calvario llevando la cruz preside la portada de la iglesia conventual de dominicas de la Santa Cruz. La devoción a la Santa Cruz recibió una especial atención por parte de Ortuño Ibáñez de Aguirre, pues puso bajo esta advocación su capilla funeraria, el convento de dominicas y el hospital que pensó fundar. El licenciado perteneció además a la cofradía de la Veracruz de Vitoria, que fue fundada por el dominico fray Tomás de Chaves y que tenía su sede en la misma iglesia de San Vicente, donde Aguirre edificó su capilla³⁶. Esta continua recurrencia a la advocación a la Santa Cruz hace recordar algunas de las figuras clave en el inicio del Renacimiento en España como el Cardenal

³² ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.: “El Renacimiento en Vitoria-Gasteiz” ..., p. 312.

³³ ARCHV. Pleitos civiles. Escribanía Pérez Alonso. Pleitos fenecidos. Caja 1017-1, s.f.

³⁴ VIDAL-ABARCA, J.: “Testamento y mayorazgo del Licenciado Fortún Ibáñez de Aguirre” ..., p. 392.

³⁵ UGLADE GOROSTIZA, A. I.: *Una mirada al cielo. Iconografía de las claves de bóveda de la Diócesis de Vitoria*. Vitoria, 2007, pp. 463-464.

³⁶ GARCÍA FERNÁNDEZ, E.: “Las hermandades y cofradías de la Vera Cruz en el País Vasco”, *Hispania Sacra*, vol. XLI, 124 (2009), pp. 467-469.

Tavera y el Hospital Santa Cruz de Toledo o el gran Cardenal Mendoza y el Colegio de la Santa Cruz de Valladolid.

La comunidad de dominicas de Santa Cruz, que aún eran terciarias dominicas en vida del licenciado, también recibió una especial atención por parte de Ortuño Ibáñez de Aguirre. Según el padre fray Juan de Vitoria, el almirante de Castilla Fadrique Enríquez de Velasco donó dinero a la comunidad para hacer una primera iglesia, que fue consagrada durante la estancia de la Corte en Vitoria en 1522³⁷. El licenciado quiso donar el palacio Aguirre a las beatas, pero ante la oposición de su esposa, construyó la iglesia conventual de Santa Cruz a partir de 1539³⁸. Esta predilección por la comunidad dominica debió estar relacionada con la presencia de “soror Ana del Licenciado Aguirre”, que según Vidal-Abarca pudo ser hija de Ortuño Ibáñez de Aguirre³⁹. De la misma manera, la presencia de Santa Catalina de Siena, fundadora de la orden de religiosas dominicas, en una de las claves de la bóveda de la capilla funeraria debe guardar, sin duda, relación con la devoción del licenciado por la comunidad de Santa Cruz.

Para materializar sus fundaciones, el licenciado Aguirre se rodeó de algunos de los mejores maestros que trabajaban en el entorno cortesano y en la diócesis de Calahorra y La Calzada en la primera mitad del siglo XVI. Estos maestros fueron concretamente Pedro de Echaburu, Miguel de Mendizábal y Juan de Herbeta. El guipuzcoano Pedro de Echaburu fue el constructor del palacio Aguirre, muy transformado en la actualidad, pero que en palabras de fray Juan de Vitoria era un edificio “*bien capaz para aposentarse (...) reyes*” en él⁴⁰. Pedro de Echaburu trabajó en templos patrocinados por los Condestables de Castilla, como la iglesia de La Puebla de Arganzón⁴¹, además de ser el padre de Diego de Vergara, maestro mayor de obras de la

³⁷ VIDAUZARRAGA E INCHAUSTI, J. L. de: *ob. cit.*, pp. 209-210.

³⁸ Tradicionalmente la fecha de inicio de construcción se ha considerado la de 1530, pero gracias a la consulta de nuevos documentos hemos constatado que la iglesia se comenzó en 1539. ARCHV. Pleitos civiles. Escribanía Pérez Alonso. Pleitos fenecidos. Caja 1017-1, s.f. LANDÁZURI Y ROMARATE, J. J.: *Historia civil, eclesiástica, política y legislativa de la M.N. y M.L. ciudad de Victoria*. Madrid, Imprenta de Pedro Marín, 1780 (Ed. facsímil. *Historia General de Álava*. La Gran Enciclopedia Vasca. Vol. VI. Bilbao, 1975), p. 315.

³⁹ VIDAL-ABARCA LÓPEZ, J.: “Linajes alaveses. Los Aguirre: Marqueses de Montehermoso”..., p. 193.

⁴⁰ VIDAL-ABARCA LÓPEZ, J.: “Linajes alaveses. Los Aguirre: Marqueses de Montehermoso”..., p. 193.

⁴¹ ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. y VÉLEZ CHAURRI, J. J.: “Arte religioso en La Puebla de Arganzón. Villa de los Condestables” en TABAR ANITUA, F. (coord.): *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, X. Los valles occidentales entre el Zadorra, el Ayuda y el Inglares. La villa de La Puebla de Arganzón*. Vitoria, 2012, p. 160.

catedral de Málaga⁴². Realizó el convento de dominicos de Santiago en Pamplona, varias capillas en Santo Domingo en Vitoria, parte del coro de la antigua colegiata de Vitoria y algunas iglesias alavesas. Otro guipuzcoano, Martín de Iburguren, heredero de Miguel de Mendizábal, fue el encargado de edificar el coro de la iglesia conventual de Santa Cruz. Trabajó en importantes iglesias columnarias de Burgos, La Rioja y Cantabria como la de Santa María de Altamira de Miranda de Ebro, Ábalos o San Román de Orzales⁴³. En último lugar, aunque no menos importante, está el maestro vitoriano Juan de Herbeta, quien edificó la iglesia de Santa Cruz y labró su magnífica portada, como hemos podido documentar por primera vez⁴⁴, además de edificar muy probablemente la capilla funeraria del licenciado⁴⁵. Este maestro trabajó en la capilla funeraria del obispo Rodrigo Mercado de Zuazola en Oñate, cuna del Renacimiento en el País Vasco. En Vitoria se ocupó de obras tan destacadas como el sepulcro de la familia Arriaga en la parroquia de San Miguel de Vitoria y dio las trazas para el hospital de Santiago de Vitoria, que no se ha conservado.

1.2. El doctor Fernán López de Escoriaza

Fernán López de Escoriaza fue un eminente médico y humanista vitoriano, que desarrolló su labor profesional en la corte inglesa de Enrique VIII y la española de Carlos V. Fue el responsable de la construcción de una de las obras más importantes del Renacimiento en tierras del País Vasco, el palacio vitoriano de Escoriaza-Esquível. Su padre, Hernán López de Escoriaza, trabajó en la corte de los Reyes Católicos a principios del siglo XVI, lo que le permitió dar a su hijo unos buenos estudios en medicina y facilitar su acceso al mundo cortesano. Su labor como médico de Catalina de

⁴² ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.: “Gótico, Renacimiento y Barroco en la iglesia de dominicas de Santa Cruz de Vitoria” en VIVES CASAS, F. (coord.): *ob. cit.*, p. 105.

⁴³ VÉLEZ CHAURRI, J. J. y DÍEZ JAVIZ, C.: *Historia del arte y los artistas en la iglesia de Santa María de Altamira de Miranda de Ebro. 1500-1800*. Burgos, 1987, pp. 12-14, 77-78. MOYA VALGAÑÓN, J. G.: *Arquitectura religiosa del siglo XVI en La Rioja Alta, I*. Logroño, 1980, p. 95. BARRIO LOZA, J.A. y MOYA VALGAÑÓN, J. G.: “Los canteros vizcaínos (1500-1800): diccionario biográfico”, *Kobie*, 11 (1981), p. 212.

⁴⁴ ARCHV. Pleitos civiles. Escribanía Pérez Alonso. Pleitos fenecidos. Caja 1017-1, s.f.

⁴⁵ ARRAZOLA ECHEVARRÍA, M. A.: *El Renacimiento en Guipúzcoa. Arquitectura*. Tomo I. San Sebastián, 1967, pp. 63-79. ECHEVARRÍA GOÑI, P. L. y GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M.: *Vitoria renacentista*. Vitoria, 1985, p. 8. MARTÍN MIGUEL, M. A.: *ob. cit.*, pp. 154, 155, 252, 339-343. ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.: “El Renacimiento en Vitoria-Gasteiz”..., pp. 316, 322-324. GARCÍA JIMENEZ, H.: “Relieve del convento de la Santa Cruz de Vitoria”, *Akobe*, 4 (2003), pp. 11-12.

Aragón y Enrique VIII le permitió entrar en contacto con el mundo humanista creado por la reina en la corte inglesa, donde concurrieron destacadas personalidades como Erasmo de Rotterdam. El ambiente cultural durante su estancia en las cortes inglesa y española debió motivar sus ansias por construir en Vitoria un palacio representativo donde vivir y mostrar su grandeza, y una capilla funeraria donde reposaran sus restos⁴⁶. El palacio Escoriaza-Esquível, cuyas trazas se han puesto en relación con el arquitecto del emperador Luis de Vega, supone la llegada a Vitoria de un Renacimiento Humanista libre de cualquier vestigio gótico y directamente emparentado con obras castellanas.

En la portada del palacio Escoriaza-Esquível puede observarse hoy el retrato idealizado del doctor Escoriaza, un hombre maduro, con luengas barbas, melena corta y tocado con sombrero. Su personalidad quizás se correspondiese con la descripción que uno de sus discípulos, el ilustre doctor Luis Lobera de Ávila, hizo del buen médico: “*el físico para ser bueno ha de ser hombre reposado y letrado, con experiencia, y de buena estimatura: que lo que hablare lo entienda, y sepa poner en obra (...), ha de ser perito en práctica, y teórica, y reposado, y tan secreto como el confesor (...), buen cristiano, no jugador ni ‘putañero’, no mentiroso o hipócrita, no negociador ni mercader (...), humilde, alegre, y gracioso de buena manera (...), ha de andar limpio y bien ataviado: y aún oloroso*”⁴⁷.

Fernán López de Escoriaza nació en Vitoria hacia 1480 en el seno de una familia hidalga, como bien expresó la reina Catalina de Aragón cuando años más tarde dijo que el doctor “*es de noble cuna*”⁴⁸. Su padre, Hernán López de Escoriaza, ocupó varios cargos en el ayuntamiento de Vitoria durante el último cuarto del siglo XV, y desde 1502 viajó por Castilla y Andalucía como Factor de la Audiencia de los Descargos de los Reyes Católicos⁴⁹. Por ello, no es de extrañar que el doctor Escoriaza estuviese en Burgos en 1508, donde se encontraba la Corte en aquel momento, cuando fue llamado para ejercer de médico en Vitoria. No sólo estaba vinculado al mundo cortesano por parte de su padre, sino que también era sobrino del licenciado Ortuño Ibáñez de Aguirre, presente en la corte de los Reyes Católicos desde 1501 y miembro del Consejo

⁴⁶ Una de las últimas semblanzas sobre el doctor Escoriaza en MARTÍN MIGUEL, M. A.: *ob. cit.*, pp. 25-28.

⁴⁷ GRANJEL, L. S.: *La medicina española renacentista*. Salamanca, 1980, p. 84.

⁴⁸ SANTOYO, J. C.: *El Dr. Escoriaza en Inglaterra y otros ensayos Británicos*. Vitoria, 1973, p. 36.

⁴⁹ VIDAL-ABARCA, J.: “Linajes alaveses: los Escoriaza”, *Boletín de la Institución Sancho el Sabio*, XXI (1977), p. 283. GONZÁLEZ TERNERO, J. C.: “El doctor Escoriaza, médico de reyes”, *Cuadernos de Genealogía*, 5 (2009), pp. 37-42.

Real y del Consejo de la Inquisición desde al 1509. El nombramiento del doctor Escoriaza en 1515 como médico de la reina de Inglaterra, Catalina de Aragón, se ha explicado tradicionalmente por el hecho fortuito de que Escoriaza atendiese a un amigo personal de Enrique VIII, el capitán Thomas Grey, que estuvo en España entre 1512 y 1513⁵⁰. No obstante, los lazos familiares debieron favorecer enormemente el acceso del doctor al entorno de Fernando el Católico, su nombramiento como médico de su hija Catalina e incluso el hecho de que fuese él quien atendiese al capitán Grey. Por otra parte, el doctor Escoriaza emparentó con una de las familias más destacadas de la hidalguía vitoriana al casar con Victoria de Anda y Esquível, descendiente de los señores de la casa fuerte de los Anda en Vitoria.

Las primeras noticias que tenemos de Fernán López de Escoriaza datan de 1508, cuando el concejo de Vitoria acude a Burgos para nombrarle médico de la ciudad⁵¹. Antes de esa fecha debió cursar estudios de medicina, probablemente, en la prestigiosa Universidad de Salamanca, donde ocupó una cátedra hasta su marcha a Inglaterra, en 1515⁵². En este último año fue enviado por Fernando el Católico a Inglaterra para ejercer como médico de su hija Catalina de Aragón, casada con el monarca inglés Enrique VIII. Escoriaza permaneció al servicio de los reyes de Inglaterra desde 1515 hasta 1529, participando activamente en la vida londinense del primer tercio de la centuria y consiguiendo un amplio reconocimiento dentro de su oficio⁵³. De esta manera, en 1520 la Universidad de Oxford aceptó su titulación en medicina, entrando a formar parte de esta institución; en 1521 fue cofundador del Colegio de Médicos de Londres; y en 1523 el Colegio de Médicos le nombró “censor”, debiendo controlar la práctica médica de sus colegas en Londres y sus alrededores.

Durante el proceso de divorcio de Enrique VIII y Catalina de Aragón, no sólo ejerció como médico de la reina, sino también como mensajero, enviando misivas secretas al emperador Calos V y actuando como confidente entre la reina y los embajadores españoles. Su situación ante el monarca inglés debió hacerse insostenible, por lo que en 1529 volvió a España. En pago por su labor diplomática y su fidelidad a la reina inglesa fue nombrado protomédico de Carlos V. Estando al servicio del emperador

⁵⁰ SANTOYO, J. C.: *ob. cit.*, pp. 17-18.

⁵¹ VIDAL-ABARCA, J.: “Linajes alaveses: los Escoriaza” ..., p. 299.

⁵² JIMÉNEZ MUÑOZ, J. M.: *Médicos y cirujanos en “Quitaciones de Corte” (1435-1715)*. Valladolid, 1977, pp. 59-61.

⁵³ Para todo lo referente a los nombramientos y estancia de Escoriaza en Inglaterra: SANTOYO, J. C.: *ob. cit.*, pp. 13-57.

visitó varios países europeos como Flandes, Alemania e Italia. Durante su estancia en Italia en 1535 fue nombrado protomédico de la Corona de Aragón, debiendo examinar a otros médicos y boticarios como parte del cargo⁵⁴. Permaneció al servicio de la Corona española hasta 1541, año en que murió en Madrid, el 1 de septiembre, pocos meses después que su esposa.

El doctor Escoriaza debió gozar de una saneada situación económica gracias a sus honorarios como médico cortesano. En 1515 el rey Don Fernando le asignó un sueldo de 90.000 maravedíes⁵⁵ y en la corte inglesa se le pagaban 100 marcos anuales, equivalentes a más de 66 libras. En 1519 se convirtió en el médico mejor valorado y remunerado de la Corte de Enrique VIII. Sus honorarios y las mercedes concedidas por los monarcas inglés y español le permitieron fundar un mayorazgo familiar en 1541. Como bien declaró su esposa, el mayorazgo se instituyó sobre los bienes que su marido *“ha habido e ganado con muchos trabajos e peligros e servicios que ha hecho al Emperador Rey nuestro señor, e mercedes que de él ha recibido”*⁵⁶. Estas mercedes no sólo fueron concedidas por Carlos V, pues Enrique VIII le otorgó el privilegio de exportar 500 lienzos de lana al año durante el tiempo que Escoriaza permaneciese a su servicio. Así mismo, desde 1522 Catalina de Aragón solicitó en varias ocasiones a Carlos V que aceptase a uno de los hijos del doctor como paje en su Corte. El pequeño, llamado Enrique, había sido apadrinado por Enrique VIII, y aunque se desconoce si llegó a ocupar algún puesto en la corte del emperador, fue nombrado abad de Alfaro con sólo catorce años, probablemente por merced de Carlos V.

Fernán López de Escoriaza llegó a ser muy estimado por los monarcas ingleses y el emperador, quienes dieron muestras de ello en numerosas cartas. Unos tres meses después de la llegada del doctor a Inglaterra, en octubre de 1515, Enrique VIII agradecía a Don Fernando el envío del médico, declarando que *“el maestro Hernando López es un doctor muy notable”*⁵⁷. De la misma manera, cuando la reina Catalina solicitó el puesto de paje para el pequeño Enrique López de Escoriaza, decía en su epistolario que el doctor *“nos ha servido de gran ayuda, aconsejándonos en materias que nos ha sido muy conveniente conocer”*. Su secretario declaraba que *“(la reina) estima mucho a su padre*

⁵⁴ GRANJEL, L. S.: *Diccionario histórico de médicos vascos*. Bilbao, 1993, pp. 123-125.

⁵⁵ IBORRA, P.: *Historia del protomedicato en España (1477-1822)*. Acta histórico-médica vallisoletana, XXIV. Valladolid, 1987, p. 200.

⁵⁶ VIDAL-ABARCA, J.: “Linajes alaveses: los Escoriaza”..., p. 318.

⁵⁷ SANTOYO, J. C.: *ob. cit.*, p. 18.

(al doctor Escoriaza, padre de Enrique), que además es de noble cuna”; que “el doctor goza de todos los favores del rey y la reina, y está muy bien dispuesto a servir a vuestra majestad”. Catalina describe al doctor como “un hombre muy valioso y un servidor muy leal”, y su secretario añadía que esperaba “que su majestad (Carlos V) satisfaga las peticiones de la reina en favor de su confesor y de su médico; este último, en particular, es un hombre valioso y discreto que puede prestar grandes servicios a su majestad, como en verdad los ha venido prestando hasta ahora”⁵⁸. Su papel como mensajero y confidente de la reina durante su divorcio, arriesgando su puesto en la Corte inglesa e incluso su integridad física, debieron acrecentar la estima que Carlos V pudiese tener hacia el médico. Buena prueba de ello es la carta que el emperador escribió a su esposa en 1535 desde Nápoles, expresándole que “porque por lo que el Dochor y él (su hijo, el comendador Ortuño de Aguirre) nos han servido y sirven, tengo voluntad de hacerle merced en lo que hubiere lugar, le ruego señora mande haberle por muy encomendado y favorescelle y hacelle merced en lo que se ofresciera, que en ello rescibiré mucho placer”⁵⁹.

Como buen humanista de su tiempo, Fernán López de Escoriaza fue un hombre culto e interesado en las más diversas materias. Puede considerarse uno de los integrantes de la denominada promoción de “médicos imperiales”, generación caracterizada por “su presencia en Europa, la pronta y total aceptación por algunos de las más renovadoras corrientes ideológicas y culturales de la época, y así mismo un acusado talante humanista que les induce a inquirir, curioso, en campos distintos del que les era propio por razón de oficio”⁶⁰. Sus estudios de medicina, cursados posiblemente en la Universidad de Salamanca, y el cargo de catedrático en dicha universidad antes de 1515 indican una sólida formación intelectual. Esta formación inicial debió completarse con su estancia en Inglaterra, donde entró en contacto con el ambiente humanista que Catalina de Aragón creó en la Corte inglesa. El doctor debió conocer allí a importantes pensadores como Tomás Moro, Erasmo de Rotterdam, que estuvo con los monarcas intermitentemente entre 1509 y 1517, Luis Vives, que llega al país anglosajón en 1523, y el pintor Hans Holbein, que lo hizo en 1526. En este sentido, la efigie de Fernán López y su esposa Victoria en la fachada del palacio Escoriaza-Esquivel se ha interpretado como un intento del doctor por equiparar la figura del

⁵⁸ *Ibíd.*, p. 36.

⁵⁹ VIDAL-ABARCA, J.: “Linajes alaveses: los Escoriaza”..., pp. 305-306.

⁶⁰ GRANJEL, L. S.: *La medicina española...*, p. 21.

hombre y la mujer, en consonancia con las teorías propugnadas por Erasmo de Rotterdam, Luis Vives y Tomás Moro⁶¹. En la fundación del Colegio de Médicos de Londres participó junto a Escoriaza el médico Thomas de Linacre, destacadísimo médico humanista del primer cuarto del siglo XVI, que viajó a Italia para estudiar las lenguas antiguas, impartió clases de griego en la Universidad de Oxford y se encargó de la educación de los príncipes ingleses.

Tampoco deben desestimarse sus contactos con otros políticos y prelados españoles, algunos de los cuales fueron importantes mecenas. Antes de su marcha a Inglaterra, en marzo de 1513, el contador real Juan López de Lazarraga, fundador del convento de la Trinidad de Vidaurreta en Oñati, acudió a Vitoria para solicitar al concejo unos días de permiso para el doctor Escoriaza. De la misma manera, en los años treinta conoció al secretario del emperador, Francisco de los Cobos⁶², destacado diplomático y mecenas artístico, que encargó sus palacios de Úbeda y Valladolid al arquitecto Luis de Vega. Así mismo, mantuvo contacto con el cardenal Iñigo López de Mendoza y Zúñiga, abad y constructor del monasterio de Santa María de la Vid (Burgos), que actuó como embajador español en Inglaterra entre 1526 y 1529 y que decía conocer bien al doctor, al que describía como hombre de toda confianza⁶³. Es muy probable que también conociese a otras personalidades de la Corte como el arzobispo Alonso de Fonseca.

El doctor Escoriaza fue valorado por intelectuales de la época y colegas de profesión, quienes elogiaron su figura en los prólogos de sus tratados. El matemático alemán Pedro Apiano destacó los conocimientos y virtudes del doctor en la introducción de su obra *Horoscopion* (1535), y declaró que fue Escoriaza quien le animó a escribir el tratado cuando estuvo en Augsburgo con el emperador Carlos V⁶⁴. Este hecho demuestra el interés que, como buen humanista, tenía por otras disciplinas alejadas de su oficio. También fue muy estimado en el mundo de la medicina española y mantuvo contacto con destacados profesionales de la Corte como Francisco López de Villalobos y Miguel Zurita de Alfaro, protomédicos de Carlos V. En 1533 el doctor Luis Lobera de Ávila, importante médico cortesano que viajó junto al emperador por Europa, publicó

⁶¹ GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M.: *El palacio Escoriaza-Esquibel como imagen del Buen Ciudadano y de la Mansión del Amor*. Vitoria, 1987, p. XXVII.

⁶² FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, M. (dir.): *Corpus documental de Calos V. I (1516-1539)*. Salamanca, 1973, pp. 334-335, 344-345.

⁶³ SANTOYO, J. C.: *ob. cit.*, pp. 41-42.

⁶⁴ VIDAL-ABARCA, J.: "Linajes alaveses: los Escoriaza"..., p. 307.

su obra *Vanquete de nobles cavalleros*, en cuyo prólogo elogiaba al médico vitoriano⁶⁵. El mismo Escoriaza declaraba en este tratado haber sido maestro de Luis Lobera cuando este era joven. Como protomédico real dio autorización junto a los doctores Miguel de Zurita Alfaro y Diego de Cevallos para la publicación del tratado *De ratione minuendi sanguinem in morbo laterali*, escrito por el médico Jorge Gómez de Toledo en 1539⁶⁶. Por otra parte, mantuvo correspondencia a finales de los años treinta con el médico converso Francisco López de Villalobos, que sirvió a Fernando el Católico y Carlos V, cultivó la poesía, tradujo textos clásicos como el *Amphytrion* de Plauto y publicó una edición de la obra de Plinio en 1524⁶⁷.

Su labor como médico de los monarcas ingleses y españoles le permitió viajar por gran parte de la geografía española y europea. Formando parte de la Corte inglesa, el doctor y su esposa Victoria viajaron a Francia en 1520, donde permanecieron varias semanas en Picardía, con motivo de una entrevista entre Enrique VIII y Francisco I de Francia. Tras su vuelta a España, siguió incansablemente al emperador en sus viajes por Flandes, Alemania, Italia y España. Ejemplo de ello son las cartas que Escoriaza escribe a la emperatriz Isabel de Portugal desde Bruselas en enero de 1530⁶⁸, desde Ávila en 1531 y desde Ratisbona en 1532⁶⁹ para informarle sobre el estado de salud del emperador. Por otra parte, parece ser que durante sus estancias en España residía en Madrid con regularidad, pues allí murieron él y su esposa en 1541, siendo enterrados en el convento dominico de Nuestra Señora de Atocha en Madrid, hasta que se construyese su capilla funeraria en Vitoria.

En el ocaso de su vida, cuando el doctor rondaba los sesenta años, emprendió la construcción de un palacio y una capilla funeraria con intención de honrar su memoria y perpetuar el linaje de su apellido. Lamentablemente, Escoriaza y su esposa fallecieron en 1541 con pocos meses de diferencia, por lo que el doctor no pudo ver terminado el palacio (1539-1550) y ni si quiera pudo comenzar la capilla (1541-1548), que fue edificada por su hijo. El palacio Escoriaza-Esquivel tiene una especial relevancia por ser un ejemplo de la arquitectura civil del Renacimiento comparable a las mejores obras

⁶⁵ LOPEZ PIÑERO, J. M.: *El vanquete de nobles cavalleros (1530), de Luis Lobera de Ávila y la higiene individual del siglo XVI*. Madrid, 1991, pp. 10-11 y fols. Aiii₂, Bii₂-Biii₁ (facsimil).

⁶⁶ GÓMEZ DE TOLEDO, J.: *Georgii Gomecii medici Toletani. De ratione minuendi sanguinem in morbo laterali*. Imprenta de Juan de Ayala, 1539. Toledo, fol. III r. Cfr. GRANJEL, L. S.: *Diccionario histórico de médicos vascos...*, p. 125.

⁶⁷ GRANJEL, L. S.: *Vida y obra de López de Villalobos*. Salamanca, 1979.

⁶⁸ Cfr. SANTOYO, J. C.: *ob. cit.*, pp. 52-53.

⁶⁹ BELTRÁN DE HEREDIA, V.: *ob. cit.*, pp. 447, 450-451.

renacentistas de las principales ciudades castellanas. Se edificó en la “Villa de Suso”, en la parte alta de Vitoria, la zona de la ciudad que según Alberti estaba reservada a la aristocracia y personas principales. La doble motivación que tuvo Escoriaza para levantar el palacio fue el embellecimiento de su ciudad natal y la exaltación de su memoria más allá de la muerte. Así lo declaró ante el concejo su sobrino, el licenciado Aguirre, cuando recomendó la cesión del solar en vista del “*hornato que dello (de la construcción del palacio) redunda a la dicha çiudad e por complacer al dicho dotor e faborescer la memoria que en esta dicha çiudad querra dexar*”⁷⁰.

El doctor construyó un palacio castellano, con patio abierto, arcos de medio punto sobre columnas, tondos en las enjutas, decoración “a la romana” y portada clasicista. Las trazas del edificio han sido atribuidas al maestro Luis de Vega, arquitecto mayor de obras del emperador desde 1537⁷¹. Respecto a la decoración, su ejecución parece estar en relación con el escultor Claudio de Arciniega, que trabajó en la fachada de la biblioteca de la Universidad de Alcalá de Henares en los años cuarenta⁷². El profesor González de Zárate ha interpretado el programa iconográfico de la portada como una exaltación de Fernán López de Escoriaza como imagen del “Buen ciudadano”, famoso por su virtud. Las parejas de la Antigüedad que se reparten por los tondos del patio representan el amor virtuoso y lascivo, convirtiendo el palacio en la “Mansión del amor”⁷³. Otras interpretaciones de la portada apuntan al tema tradicional de la lucha entre el vicio y la virtud⁷⁴.

La elección del modelo de palacio castellano y del arquitecto Luis de Vega se justifica por la presencia de Escoriaza en la corte del emperador Carlos V y su conocimiento de los palacios y alcázares reales. Para valorar este palacio en su justa medida hay que tener en cuenta el contexto en el que se movió el doctor. Fernán López

⁷⁰ Cfr. MARTÍN MIGUEL, M. A.: *ob. cit.*, p. 109.

⁷¹ MARÍAS, F.: “El Renacimiento ‘a la castellana’ en el País Vasco: concesiones locales y resistencias a ‘lo antiguo’”, *Ondare*, 17 (1998), pp. 21-24; “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; “El arquitecto de la Universidad de Alcalá de Henares” en TOVAR MARTÍN, V.: *La Universidad Complutense y las artes. Congreso nacional celebrado en la Facultad de Geografía e Historia los días 30 de noviembre, 1, 2 y 3 de diciembre de 1993*. Madrid, 1995, pp. 125-135. GÓMEZ MARTÍNEZ, J.: “Alonso de Covarrubias, Luis de Vega y Juan Francés en el Alcázar Real de Madrid (1536-1551)”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 74 (1992), pp. 199-232.

⁷² ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.: “El Renacimiento en Vitoria-Gasteiz”..., pp. 328 y 330. MARTÍN MIGUEL, M. A.: *ob. cit.*, pp. 108-130.

⁷³ GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M.: *El palacio Escoriaza-Esquibel...*

⁷⁴ MARÍAS, F.: “El Renacimiento ‘a la castellana’ en el País Vasco: concesiones locales y resistencias a ‘lo antiguo’”..., pp. 21-24.

de Escoriaza regresó a España hacia 1530, momento en el que el Renacimiento estaba iniciándose. Cuatro años antes se había publicado el tratado de Diego de Sagredo, *Las medidas del Romano*, y la comprensión del Renacimiento como un aditamento puramente ornamental empezaba a superarse. Se revalorizaron las figuras de maestros formados en Italia como Diego de Siloé y Pedro Machuca, que comenzaron a recuperar el sentido normativo del orden arquitectónico basado en la teoría renacentista, los monumentos de la Antigüedad y los edificios clasicistas italianos⁷⁵. Al mismo tiempo, el reinado de Carlos V vivía uno de sus momentos álgidos y el emperador comenzó a interesarse por crear una nueva imagen simbólica del poder imperial con un marcado carácter clásico. En 1537 Carlos V puso al mando de sus programas constructivos a Alonso de Covarrubias y Luis de Vega, a los que nombró arquitectos mayores de las obras reales. En este sentido, es significativo que el doctor Escoriaza escogiese como tracista de su palacio a un arquitecto del emperador. Este hecho supone un deseo de emular la figura del monarca e identificarse con el nuevo lenguaje basado en la teoría arquitectónica y la recuperación del mundo clásico. Al mismo tiempo, nos muestra a un hombre que pretendió pasar a la posteridad, no como médico, sino como un humanista conocedor de la Antigüedad, como probablemente lo fue, dada su formación y sus relaciones con otros humanistas del momento.

La muerte repentina del matrimonio Escoriaza-Esquivel no les permitió emprender la construcción de la capilla funeraria de San Roque, pero en su testamento ordenaron su realización en la colegiata de Santa María de Vitoria⁷⁶. El primogénito del matrimonio, Ortuño López de Escoriaza (también conocido como Ortuño de Aguirre) la construyó entre 1541 y 1548, sin que el doctor tuviese un protagonismo directo⁷⁷. Actualmente sólo se conserva el nicho para colocar el retablo, aunque los restos resultan más tradicionales en comparación con el palacio renacentista. Adopta elementos “a la romana” como pilastrillas decoradas con candelieris, capiteles clásicos, entablamentos con cabecitas de putti y ovas, todo ello rematado por un tímpano triangular. Muestra ciertos recuerdos de la capilla de la Santa Cruz edificada por el licenciado Ortuño

⁷⁵ NIETO, V., MORALES, A. J. y CHECA, F.: *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599*. Madrid, 1989, pp. 91-100. GOMEZ MORENO, M.: *Diego de Siloé*. Granada, 1988. GOMEZ MORENO CALERA, J. M.: *La arquitectura religiosa granadina en la crisis del Renacimiento (1560-1650): diócesis de Granada y Guadix-Baza*. Granada, 1989. VV. AA.: *Carolus: Museo de Santa Cruz . Toledo, 6 de octubre de 2000 a 12 de enero de 2001*. Sociedad de Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V. Madrid, 2000. LÓPEZ GUZMÁN, R. y ESPINOSA ESPÍNOLA, G.: *Pedro Machuca*. Granada, 2002.

⁷⁶ VIDAL-ABARCA, J.: “Linajes alaveses: los Escoriaza”..., p. 318.

⁷⁷ MARTÍN MIGUEL, M. A.: *ob. cit.*, pp. 201-203.

Ibáñez de Aguirre en la parroquia de San Vicente de Vitoria hacia 1530. El matrimonio dejó fijada en su testamento la advocación de la capilla a San Roque, santo tradicionalmente considerado “antipestífero”, lo que no es de extrañar dado el oficio médico de Escoriaza. En definitiva, la ausencia del doctor en el proyecto de la capilla funeraria y el tradicionalismo que aún mantenía la arquitectura religiosa en estas tierras, dieron como resultado una obra que, pese a ser renacentista por su ornamentación “a la romana”, no muestra las novedades del palacio.

2. PRELADOS Y NOBLES. LAS TRANSFORMACIONES DE LA ARQUITECTURA DEL ÚLTIMO TERCIO DEL SIGLO XVI

En el último tercio del siglo XVI la arquitectura religiosa alavesa incorporó el sistema clásico de los órdenes arquitectónicos y las cubiertas a la “romana”, que supuso la aparición de un lenguaje plenamente renacentista. Estos cambios que se producen en la segunda fase de la evolución de la arquitectura del quinientos alavés, se incentivaron desde la propia diócesis de Calahorra y La Calzada, mediante visitadores y veedores, y por la iniciativa privada, particularmente la de la nobleza local. En estos momentos las construcciones parroquiales, financiadas por las primicias de los concejos y controladas por la diócesis, fueron por delante de las obras costeadas por la nobleza. Las primeras cubiertas “a la romana” aparecieron en templos de los años sesenta concretamente en Elvillar, Elciego, Santa María de Laguardia y Mendiola, los tres primeros localizados muy cerca de la sede episcopal de Santo Domingo de la Calzada. Esta iniciativa hay que ponerla en relación con el obispo leonés Juan de Quiñones y su provisor eclesiástico Francisco de Vicio, que en el último tercio del siglo continuaron la línea reformista iniciada por el obispo Juan Bernal Díaz de Luco a mediados de la centuria. La nobleza alavesa no introdujo estas novedades en las obras de patrocinio privado hasta principios de los años setenta. Entre estos promotores privados destacan Pedro Sáez de Maturana, Gabriel Ortiz de Caicedo y Bartolomé Sarría de Abecia.

2.1. El triunfo del Renacimiento. Los obispos Juan Bernal Díaz de Luco y Juan de Quiñones y el vicario Francisco de Vicio

En el último tercio del siglo XVI, coincidiendo con el inicio del gobierno del obispo Juan de Quiñones y Guzmán en la diócesis de Calahorra y La Calzada, comenzaron su actividad los maestros vizcaínos Iñigo de Zárraga y Juan de Emasábel, a los que años más tarde se unió el cántabro Juan Vélez de la Huerta. Significativamente, hacia 1565, tras la estancia del obispo en el Concilio de Trento, estos maestros contrataron una serie de templos parroquiales de concepción arquitectónica clásica en las iglesias de Elvillar, Elciego, Santa María de Laguardia y Mendiola. La aparición de estas novedades hay que entenderla como la expansión de las que introdujo en la diócesis calagurritana a mediados de la centuria el maestro Juan de Goyaz a través de la portada-nichal de Santa María de Viana. Esta obra se inició bajo el gobierno del obispo Juan Bernal Díaz de Luco, insigne humanista, cuyo testigo fue recogido por su sucesor Juan de Quiñones y su vicario general Francisco de Vicio.

El desarrollo de una nueva forma de entender la arquitectura con la aparición de órdenes clásicos y cubiertas “a la romana” en la diócesis de Calahorra y La Calzada quizá deba ponerse en relación con la llegada a su mitra del obispo Juan Bernal Díaz de Luco⁷⁸ y la relación de este con Juan de Sámano, secretario del Consejo de Indias de Carlos I y hombre de confianza del ministro Francisco de los Cobos⁷⁹. Díaz de Luco estableció un programa general de reformas, explícito en las diferentes obras que escribió sobre el oficio de la cura de almas y el buen gobierno de los obispos, que iba más allá del gobierno de su propio territorio. Perteneció al círculo del Cardenal Juan Pardo Tavera, arzobispo de Toledo desde 1534, siendo su secretario personal en los años treinta y formándose en ese entorno como reformador, humanista y mecenas. En 1531 fue nombrado por Carlos I miembro del Consejo de Indias, donde coincidió con Juan de Sámano, secretario del Consejo, que años después firmó la licencia para

⁷⁸ ESCOBÉS, M. S.: *Episcopologio calagurritano del siglo XVI*. Imprenta Nueva. Calahorra, 1909, pp. 85-89. BUJANDA, F.: *Episcopologio calagurritano desde la reconquista de la sede en 1045*. Logroño, 1944, p. 45. MARTÍN MARTÍNEZ, T.: “La biblioteca del obispo Bernal Díaz de Luco (1495-1556)”, *Hispania Sacra*, V, 1952, pp. 263-326; “La biblioteca del obispo Bernal Díaz de Luco. Lista de autores y de obras”, *Hispania Sacra*, VII, 1954, pp. 47-138; “El obispo Juan Bernal Díaz de Luco y su actuación en Trento”, *Hispania Sacra*, 1954, pp. 259-325.

⁷⁹ ESCUDERO, J. A.: *Los secretarios de Estado y del Despacho*. Madrid, 1969, t. I, pp. 56, 59 y 78 y t. II, p. 536. SCHÄFER, E.: *El Consejo Real Supremo de las Indias*, Sevilla, 1935, t. I, pp. 38, 58 y 75.

publicar una de las obras literarias de Díaz de Luco⁸⁰. Hasta 1545, cuando ascendió a la mitra calagurritana, vivió entre Valladolid, Toledo y Alcalá de Henares. Fue obispo de la diócesis de Calahorra y La Calzada desde 1545 hasta 1556 y asistió al Concilio de Trento entre 1546 y 1552. Celebró varios sínodos diocesanos, uno de ellos en Vitoria en 1546, y en 1555 publicó las Constituciones Sinodales del obispado, que recogían los primeros cambios impulsados desde Trento.

El estatus social de Díaz de Luco, su categoría intelectual y sus conocimientos en materia artística, así como su relación con el secretario Sámano, hacen muy verosímil pensar que el obispo estuviera detrás de la novedosa portada-nichal de Santa María de Viana⁸¹. Esta portada fue contratada por el guipuzcoano Juan de Goyaz en 1549, quien realizó numerosas obras para Juan de Sámano en la iglesia de Bañares a partir de 1544 y al que también se ha atribuido la construcción de su capilla familiar en el crucero de la catedral de Santo Domingo de la Calzada⁸². Es posible que Díaz de Luco conociera a Juan de Goyaz a través del secretario de Carlos I, lo que motivó la presencia del maestro guipuzcoano en la diócesis de Calahorra y en la parroquia de Viana. La portada de Santa María de Viana, años después de su contratación, fue terminada por el heredero de Juan de Goyaz, el vizcaíno Juan Ochoa de Arranotegui⁸³. Iñigo de Zárraga y Juan de Emasábel, que debieron formarse a la sombra de Goyaz o Arranotegui, desarrollaron estas novedades en Elciego, Elvillar, Laguardia y Mendiola bajo el amparo del obispo Juan de Quiñones y su vicario general Francisco de Vicio.

Juan de Quiñones y Guzmán⁸⁴, natural de León y perteneciente a la poderosa familia leonesa de los Guzmanes, Marqueses del Toral y señores de Aviados, ascendió a la mitra calagurritana en 1559, ocupando el cargo hasta su muerte en 1575. Llegó a la diócesis de Calahorra y La Calzada desde Salamanca, donde fue Maestrescuela desde

⁸⁰ DÍAZ DE LUCO, J. B.: *Aviffo de curas muy provechofo para todos los que exercitan el officio de curar animas. Agora nuevamente añadido por el doctor Joan Bernal de Diaz de Luco del confejto de su Majestad. Obispo de Calahorra.* (c. 1544-1550).

⁸¹ Esta vinculación del obispo con la obra de Viana ya ha sido formulada por los profesores Echeverría Goñi y Fernández Gracia. ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. y FERNÁNDEZ GRACIA, R.: "Arquitectura", FERNÁNDEZ GRACIA, R. (coord.): *El arte del Renacimiento en Navarra*. Pamplona, 2005, pp. 111-114. ECHEVARRÍA GOÑI, P. L., ORBE SIVATTE, A., ROLDÁN MARRODÁN, F. J. y MANZANAL NOGALES, R.: *Renacimiento y Humanismo en Navarra. El retablo de Genevilla*. Pamplona, 1991, pp. 26-27.

⁸² BARRÓN GARCÍA, A. A.: "Espacios funerarios renacentistas en la catedral calceatense" en AZOFRA, E. (ed.): *La catedral calceatense desde el Renacimiento hasta el presente*. Salamanca, 2009, pp. 149-200 (sobre la capilla Sámano, pp. 168-184).

⁸³ LABEAGA MENDIOLA, J. C.: *Viana monumental y artística*. Pamplona, 1984, pp. 229-236.

⁸⁴ ESCOBÉS, M.S.: *ob. cit.*, pp. 107-110. BUJANDA, F.: *ob. cit.*, pp. 47-48. GUTIERREZ, G.: *Españoles en Trento*. Valladolid, 1951, pp. 689-691, 693, 688.

1532 y Canciller de la Universidad salmantina desde 1533. Asistió a las últimas sesiones del Concilio de Trento celebradas entre 1560 y 1563 y convocó sínodos en Logroño en 1561, 1563 y 1571 y en Santo Domingo de la Calzada en 1573. Entre 1565 y 1566 asistió al Concilio de Zaragoza, donde el arzobispo Hernando de Aragón le encargó la visita pastoral de la catedral de Pamplona. Su interés por las artes se comprueba en iniciativas constructivas como la continuación del palacio familiar en León o la construcción de su capilla funeraria en la iglesia del desaparecido convento de Santo Domingo de la misma ciudad⁸⁵. El palacio fue edificado con trazas de Rodrigo Gil de Hontañón a partir de 1559 y ejecutado por su aparejador, Juan del Ribero Rada, quien en 1571 trazó la capilla funeraria de Juan de Quiñones. Su monumento funerario, del que se conserva la figura orante, fue realizado por el escultor aragonés Jerónimo de Nogueras⁸⁶, al que Quiñones debió de conocer en su diócesis a finales de los años sesenta, cuando labraba el retablo mayor del santuario alavés de Nuestra Señora de Escolumbe en Catadiano⁸⁷. Con toda probabilidad el obispo conoció los tratados de arquitectura de Sebastiano Serlio⁸⁸ y Andrea Palladio⁸⁹ traducido éste último por el arquitecto Juan del Ribero Rada en un manuscrito que no llegó a publicarse.

Precisamente, tras la vuelta de Trento de Juan de Quiñones aparecieron en varias parroquias de La Rioja alavesa —muy cercanas a la sede episcopal de Santo Domingo de la Calzada— una serie de obras más clásicas. En ellas se abandonaron por fin las cubiertas nervadas de tradición tardogótica y se emplearon órdenes de columnas y pilastras clásicas, bóvedas de horno aveneradas y casetonadas sobre trompas y pechinas, baídas casetonadas, excepcionalmente alguna cúpula, decoraciones serlianas de encadenados geométricos y algunos entablamentos con triglifos y metopas. Desde 1563 Juan de Emasábel se hizo cargo de la torre de la iglesia de Elvillar, que alberga una

⁸⁵ RISCO, M.: *Iglesia de León y monasterios antiguos y modernos de la misma ciudad*. Madrid, 1792, pp. 177-179.

⁸⁶ VALDÉS FERNÁNDEZ, M.: “Jerónimo de Nogueras y Juan del Rivero. El sepulcro y la capilla de Don Juan de Quiñones en la iglesia del convento de Santo Domingo de León”, *Tierras de León*, vol. 17, 28 (1977), pp. 34-37.

⁸⁷ VV. AA.: *Mirari. Un pueblo al encuentro del arte*. Vitoria, 1990, ficha nº 30. PORTILLA VITORIA, M. J.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, VII. Cuartango, Urcabustaiz y Cigoitia*. Vitoria, 1995, pp. 441-448.

⁸⁸ En el palacio de los Guzmanes se conserva una chimenea inspirada en uno de los grabados del tratadista boloñés CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, M. D.: “Las transformaciones de la arquitectura señorial del Renacimiento español, como reflejo del devenir histórico y del debate de las teorías restauradoras. El ejemplo del palacio de los Guzmanes de León”, *De Arte*, 6 (2007), p. 177.

⁸⁹ PALLADIO, A.: *I Quattro libri dell' Architettura*, Ed. Il Polifilo, Milán, 1980. PALLADIO, A.: *Los cuatro libros de arquitectura de Andrea Palladio. Traducidos del italiano al castellano por Juan del Ribero Rada* (Estudio introductorio, edición y notas de M^a D. Sánchez-Bordona). Salamanca, 2003.

subida al coro cubierta por cúpula oval sobre trompas; en 1565 la iglesia de Elciego pagó la licencia de obras para ampliar el templo con un nuevo crucero y una cabecera cubierta por una venera, que quedaron a cargo del mismo Juan de Emasábel; y en 1569 este último maestro e Iñigo de Zárraga dieron nuevas trazas para continuar el crucero y cabecera de la parroquia de Santa María de Laguardia, que se cubrieron con una espectacular bóveda baída casetonada de planta trapezoidal y una venera precedida por una bóveda de medio cañón con lunetos. Por las mismas fechas Zárraga debió contratar la cabecera de la iglesia de Mendiola, que estructuralmente reproduce la cabecera de Laguardia. En 1574 el cántabro Juan Vélez de la Huerta prosiguió esta obra con unas capillas laterales cubiertas por bóvedas aveneradas y casetonadas sobre trompas y órdenes de pilastras jónicas estriadas.

Otro puntal fundamental del obispado para el asentamiento del Renacimiento clásico fue Francisco de Vicio y López de Ollauri, provisor y vicario general del obispo Juan de Quiñones a finales de la década de los años sesenta⁹⁰. Desde su cargo como provisor, el licenciado Vicio conoció las más importantes manifestaciones artísticas de la diócesis y los principales maestros que trabajaban en ella, jugando un papel fundamental en el desarrollo de las artes que puede ejemplificarse en su villa natal de Briones (La Rioja). En la construcción de su capilla funeraria de la Presentación (1571), en la iglesia de la Asunción de la citada localidad riojana, empleó a los mejores maestros que tuvo a su alcance, como el escultor romanista Pedro de Arbulo, el maestro aragonés Juan Tomás de Celma, que firmó el contrato de la reja en Valladolid, y, significativamente, el vizcaíno Iñigo de Zárraga, quien edificó la capilla. El protagonismo del licenciado se afianza al estar presente y controlar todo el proceso de contratación y remate del crucero y cabecera del templo de Santa María de Laguardia (1569) para, finalmente, otorgar la licencia de obra a Juan de Emasábel e Iñigo de Zárraga y firmar las trazas que dieron ambos canteros, desestimando las propuestas de

⁹⁰ RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M.: “La capilla del licenciado Don Francisco de Vicio y López de Ollauri en la iglesia parroquial de Briones”, soporte informático: <http://josemanuelramirezmartinez.es/attachments/article/67/LA%20CAPILLA%20DEL%20LICENCIADO%20DON%20FRANCISCO%20DE%20VICIO%20Y%20L%20C3%93PEZ%20DE%20OLLAURI%20EN%20LA%20IGLESIA%20PARROQUIAL%20DE%20BRIONES.pdf>. ULARGUI PALACIO, A.: *La arquitectura del vino en La Rioja Alta durante los siglos del Barroco. Palacios, jardines y bodegas*. Tomo II Tesis doctoral inédita. Pamplona, 2012, pp. 211-222.

Rodrigo de Rasines y Juan Pérez de Solarte⁹¹. No es de extrañar que dos años más tarde, Francisco de Vicio encargase su mausoleo al maestro vizcaíno.

Otros hidalgos vinculados al obispado también requirieron los servicios de Zárraga. Este fue el caso de Juan de Arana⁹², contador del obispo Juan Bernal Díaz de Luco durante todo su gobierno, que contrató en 1570 con el maestro de Forua la realización de la capilla de San Cosme y San Damián en el convento de San Francisco de Vitoria (desaparecido). En un condicionado de obras de 1572, que Zárraga firmó con la viuda del contador Juan de Arana, se especificaba que la capilla mayor debía cubrirse con una “bóveda de vuelta de horno” y la sacristía con una cubierta esquinada.

En definitiva, la aparición del Renacimiento clásico en una serie de parroquias riojano-alavesas se debe en gran parte a la presencia de destacados prelados en el obispado de Calahorra. El obispo Juan Bernal Díaz de Luco propició la aparición en la diócesis de cubiertas “a la romana” y una arquitectura de concepción totalmente clásica, que se introdujo gracias al maestro Juan de Goyaz y la portada de Santa María de Viana. En el último tercio del siglo los maestros formados en Viana introdujeron estas novedades en Álava durante el gobierno del obispo Juan de Quiñones y bajo el amparo de su vicario general Francisco de Vicio.

2.2. Nobles y clérigos. La renovación de la arquitectura desde el patrocinio privado

El patrocinio ejercido por la nobleza y algunos clérigos hizo posible la construcción de diversas obras del Renacimiento, especialmente capillas de patronato. Muchos de estos promotores se decantaron por un lenguaje arquitectónico clásico, aunque la mayor parte de ellos eligieron arquitecturas más tradicionales y mantuvieron las cubiertas de crucería estrellada. El grupo de patronos más nutrido lo formaba la nobleza, que además costeó las obras más novedosas dentro de las fundaciones privadas. Este grupo estaba integrado por diversas categorías como los hidalgos locales, los cortesanos y los profesionales liberales que lograron ennoblecerse. La nobleza local se mantuvo más apegada a la tierra que la cortesana y desarrolló su actividad en el

⁹¹ ARCHV. Pleitos civiles. Escribanía Lapuerta. Pleitos fenecidos. Caja 1690.3, s.f.

⁹² Juan de Arana fue contador del obispo Bernal Díaz de Luco durante sus once años de gobierno en la diócesis, además de guardar parentesco con el obispo. VIDAUZARRAGA E INCHAUSTI, J. L. de: *ob. cit.*, p. 126-127. *Diccionario Geográfico-Histórico de España...*, pp. 461-462. PORTILLA VITORIA, M. J.: *Torres y casas fuertes en Álava*. Tomo II. Vitoria, 1978., pp. 595-596 y 635. 278. MARTÍN MIGUEL, M. A.: *ob. cit.*, pp.241-244.

concejo de la capital y las villas⁹³. Ejemplo de ello es el contador Juan de Arana⁹⁴, regidor del concejo de Vitoria en 1560 y 1565 y Diputado General en 1563, y Juan Pérez de Lazarraga y Sáez de Ordoñana⁹⁵, alcalde de la Hermandad de Barrundia en 1579, procurador síndico de la Hermandad entre 1581 y 1584 y alcalde de la misma en 1586. Junto a estos nobles locales encontramos a los cortesanos como Juan Pérez de Vicuña⁹⁶ y el matrimonio formado por Mariana Vélez Ladrón de Guevara y Carlos de Álava⁹⁷, vinculados a la corte de Felipe II y Felipe III, respectivamente. En una tercera categoría hay que distinguir a los profesionales liberales como el abogado Gabriel Ortiz de Caicedo⁹⁸ y a comerciantes como Bartolomé Sarría de Abecia⁹⁹, quienes desarrollaron su profesión en Andalucía, y quienes, gracias a sus oficios, se enriquecieron, lograron ennoblecerse y llevaron a cabo novedosas fundaciones.

La nobleza centró sus esfuerzos fundacionales en sus capillas de patronato para hacer ostentación de su situación económica y social privilegiada y para perpetuar la memoria de sus linajes, aunque en algunos casos fundaron complejos conventuales como lugar de enterramiento. Un pequeño grupo de nobles se aventuró a introducir las novedades del Renacimiento en sus capillas privadas, costeando templete clásicos con cubiertas esquifadas, casetonadas, de horno, baídas y medias naranjas, órdenes clásicos en las portadas y arcos de medio punto recorridos por encadenados geométricos. Ejemplo de ello fue la capilla de San Cosme y San Damián del convento de San

⁹³ PORRES MARIJUÁN, R.: *Las oligarquías urbanas de Vitoria entre los siglos XV y XVIII...*

⁹⁴ VIDAUZARRAGA E INCHAUSTI, J. L. de: *ob. cit.*, p. 126-127. *Diccionario Geográfico-Histórico de España...*, pp. 461-462. PORTILLA VITORIA, M. J.: *Torres y casas fuertes en Álava...*, tomo II, pp. 595-596 y 635. PORRES MARIJUÁN, R.: *Las oligarquías urbanas de Vitoria entre los siglos XV y XVIII...*, p. 173; *El proceloso mar de la ambición...*, p. 278. MARTÍN MIGUEL, M. A.: *ob. cit.*, pp.241-244.

⁹⁵ DI CASARE, G.: *Historia y genealogía de los Lazarraga*. San Sebastián, 2012, pp. 229-235. PORTILLA VITORIA, M. J.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, V. Llanada oriental y valles de Barrundia, Arana, Arraya y Laminoria*. Vitoria, 1982, pp. 519-520.

⁹⁶ PORTILLA VITORIA, M. J.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, V...*, pp. 584-585. CAGIGAS ABERASTURI, A., ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M. A. y ESCALLADA GONZÁLEZ, L. de: *Los maestros canteros de Ribamontán*. Santander, 2001, p. 111.

⁹⁷ Pedro de Álava y su esposa fundaron el convento por disposición testamentaria en 1591, aunque la construcción del mismo se inició en 1611. BALLESTEROS IZQUIERDO, T.: *Actividad artística en Vitoria durante el primer tercio del siglo XVII: arquitectura*. Vitoria, 1990, pp. 112-113.

⁹⁸ BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R.: "Fundación de la capilla de la Concepción de la catedral de Santa María de Vitoria-Gasteiz", *Ars bilduma*, 2 (2012), pp. 15-34. MARTÍN MIGUEL, M. A.: *ob. cit.*, pp. 32-33 y 194-195.

⁹⁹ VIDAUZARRAGA E INCHAUSTI, J. L. de: *ob. cit.*, pp. 126 y 337-338. PORRES MARIJUÁN, R.: *Las oligarquías urbanas de Vitoria entre los siglos XV y XVIII...*, p. 174. PORTILLA VITORIA, M. J.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, III. Ciudad de Vitoria*. Vitoria, 1971, pp. 29-30. MARTÍN MIGUEL, M. A.: *ob. cit.*, pp. 228-233.

Francisco de Vitoria (desaparecido) fundada por el contador Juan de Arana¹⁰⁰ (1570), la de los Reyes en la iglesia de Larrea por Juan Pérez de Lazarraga¹⁰¹ (antes de 1591), la capilla de San Juan en la parroquia de Mezquía por Juan Ruiz de Mezquía¹⁰² (hacia 1591), San Roque en Santa María de Salvatierra por Prudencio García de Zuazo¹⁰³ (hacia 1596), Santa Ana en Ilárduya por Pedro Fernández de Lecea¹⁰⁴ (1605), la del Carmen en Langarica por Pedro Sánchez de Vicuña¹⁰⁵ (principios del siglo XVII) y la capilla de los Vicuña en Munain por Juan Pérez de Vicuña¹⁰⁶ (1601). Un caso excepcional fue la fundación del convento de la Purísima Concepción de Vitoria¹⁰⁷, que Mariana Vélez Ladrón de Guevara y Carlos de Álava erigieron a partir de 1611 y que inaugura el Clasicismo en estas tierras. Sobre todos estos nombres destacan los del abogado Gabriel Ortiz de Caicedo, que mandó edificar la capilla de la Concepción en la antigua colegiata de Vitoria, y Bartolomé Sarría de Abecia, fundador de la capilla de las Reliquias en la iglesia de San Vicente de Vitoria, cuyas biografías serán estudiadas en el siguiente apartado.

La mayor parte de los hidalgos mantuvieron una concepción arquitectónica más tradicional en sus capillas, en las que emplearon portadas con órdenes clásicos y arcos de medio punto pero mantuvieron las bóvedas estrelladas con nervios. Baste citar como ejemplo el caso de Rodrigo Sáez de Vicuña¹⁰⁸, “copero” y “cambiador” del banquero y príncipe de Salerno Nicolás Grimaldi, que falleció en 1573, Juan de Heredia y

¹⁰⁰ MARTÍN MIGUEL, M. A.: *ob. cit.*, pp.241-244.

¹⁰¹ DI CASARE, G.: *ob. cit.*, pp. 229-235. PORTILLA VITORIA, M. J.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, V...*, pp. 519-520.

¹⁰² PORTILLA VITORIA, M. J.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, V...*, p. 575.

¹⁰³ ANDRÉS ORDAX, S.: *El escultor Lope de Larrea*. Vitoria, 1976, pp. 207-208. PORTILLA VITORIA, M. J.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, V...*, p. 150. VÉLEZ CHAURRI, J. J. y ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.: *Representaciones de San Francisco de Asís*. Bilbao, 1991, pp. 92-99.

¹⁰⁴ PORTILLA VITORIA, M. J.: *Torres y casas fuertes en Álava...*, tomo I, pp. 531-532; *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, V...*, pp. 500-501.

¹⁰⁵ PORTILLA VITORIA, M. J.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, V...*, pp. 509-510.

¹⁰⁶ *Ibíd.*, pp. 584-585. CAGIGAS ABERASTURI, A., ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M. A. y ESCALLADA GONZÁLEZ, L. de: *ob. cit.*, p. 111.

¹⁰⁷ El convento de la Purísima Concepción fue fundado por Pedro de Álava y su esposa fundaron el convento por disposición testamentaria en 1591, aunque la construcción del mismo se inició en 1611 por mandato de Mariana Vélez Ladrón de Guevara con la colaboración de su primo Juan de Orbea, provincial de la orden carmelita en Castilla y Pedro de Álava, consejero de su majestad y oidor en la Real Chancillería de Valladolid. BALLESTEROS IZQUIERDO, T.: *ob. cit.*, pp. 112-113.

¹⁰⁸ Rodrigo Sáez de Vicuña fundó la capilla de San Pedro en la iglesia de Vicuña. LÓPEZ DE VICUÑA, G.: *Antigüedad y varones ilustres de la Casa de Vicuña*. Cádiz, 1919, pp. 421-432, 433-456. PORTILLA VITORIA, M. J.: *Torres y casas fuertes en Álava...*, tomo II, pp. 1016-1017 y 1023; *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, V...*, pp.726-728. ANDRÉS ORDAX, S.: “La obra escultórica de la capilla de Don Rodrigo de Vicuña, en Vicuña (Álava)”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid*, XXXIX (1973), pp. 203-224. ANDRÉS ORDAX, S.: *El escultor Lope de Larrea...*, pp. 143-154.

Sabando¹⁰⁹, Teniente de Correo Mayor y estante en la Corte en la década de los años noventa, Pedro Sáez de Maturana¹¹⁰, regidor del concejo de Vitoria en 1554 y procurador general en 1561, y el escribano de Salvatierra Juan Martínez de Zumáburu¹¹¹, diezmero de la aduana del puerto de la mar y familiar del Santo Oficio. Como ejemplo representativo de este grupo estudiaremos de forma particular la biografía de Pedro Sáez de Maturana, que mandó erigir la capilla de San Bartolomé en la colegiata de Vitoria a principios de los años sesenta.

Muchos clérigos fundaron capillas de patronato, en las que apenas encontramos las novedades del Renacimiento que introdujo la nobleza arriba mencionada. Algunos de los religiosos que ennoblecieron sus linajes mediante mayorazgos fundados en cabeza de sobrinos o hermanos fueron el licenciado Martín Ortiz de Zárate¹¹², beneficiado de las parroquias de Gopegui, Buruaga y Cigoitia, su sobrino Juan Ortiz de Zárate, canónigo y tesorero de la catedral de Calahorra, Hernán Martínez de Rivabellosa¹¹³, vicario y beneficiado de la parroquia de Santa María de Laguardia y Hernán Sáez de Asteguieta, beneficiado de la parroquia de Estavillo¹¹⁴. Sobre estos nombres cabe destacar a Juan García Abad de Zuazo¹¹⁵, promotor de la capilla de San Francisco en la iglesia de Santa María de Salvatierra hacia 1588. Esta capilla se cubrió con una bóveda rebajada de casetones irregulares, decoración heráldica y cartelas con cueros retorcidos. Así mismo, Francisco Sáenz de Pobes, beneficiado del cabildo

¹⁰⁹ Juan de Heredia fue el fundador de la capilla de San Diego en el templo de Heredia. PORTILLA VITORIA, M. J.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, V...*, pp. 470-471; *Torres y casas fuertes en Álava...*, tomo I, p. 519.

¹¹⁰ PORRES MARIJUÁN, R: *El proceloso mar de la ambición...*, p. 278. MARTÍN MIGUEL, M. A.: *ob. cit.*, pp. 189-193.

¹¹¹ Juan Martínez de Zumalburu mandó erigir la capilla de San Francisco en la iglesia de San Juan de Salvatierra. Archivo Municipal de Bergara: 09-730. Testamento y fundación del vínculo otorgado por Fernando Martínez de Zumáburu en nombre de su hermano Juan Martínez de Zumáburu. Salvatierra, año 1626. PORTILLA VITORIA, M. J.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, V...*, p. 165. BEGOÑA AZCÁRRAGA, A. de: *Arquitectura doméstica en la Llanada de Álava siglos XVI al XVIII*. Vitoria, 1986, p. 358.

¹¹² PORTILLA VITORIA, M. J.: *Torres y casas fuertes en Álava...*, tomo I, pp. 480-481; *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, IV. Llanada occidental*. Vitoria, 1975, pp. 507-508.

¹¹³ ENCISO VIANA, E.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, I*. Vitoria, 1967, p. 91. MARTÍNEZ DE SALINAS OCIO, F.: *Arquitectura y urbanismo en Laguardia (Álava)*. Vitoria, 1991, pp. 307-310 y 344.

¹¹⁴ PORTILLA VITORIA, M. J.: *Una ruta europea, por Álava a Compostela. Del paso de San Adrián, al Ebro*. Vitoria, 1991, pp. 278-279. ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.: “Nuevas luces sobre la escultura renacentista en Álava. Francisco de Ayala en Estavillo” en *Homenaje al profesor Martín González*. Valladolid, 1995, pp. 321-326. VÉLEZ CAHURRI, J. J. y ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.: “Las artes del Renacimiento” y “Estavillo” en TABAR ANITUA (coord.): *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, X...*, pp. 103 y 335.

¹¹⁵ ANDRÉS ORDAX, S.: *El escultor Lope de Larrea...*, pp. 207-208. PORTILLA VITORIA, M. J.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, V...*, p. 150. VÉLEZ CHAURRI, J. J. y ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.: *Representaciones de San Francisco de Asís...*, pp. 92-99.

parroquial de Rivabellosa, concertó la construcción de un nuevo templo para la localidad en 1569, cediendo todos sus bienes en su testamento de 1573 para la realización de la obra¹¹⁶. Los bienes de Sáenz de Pobes fueron administrados por otros dos clérigos pertenecientes a la familia Ortiz de Gordejuela, cuyo linaje promovió obras destacadas en la parroquia y localidad de La Puebla de Arganzón¹¹⁷.

A las capillas levantadas por la nobleza y el clero, hay que sumar las de aquellos que emigraron a América en busca de fortuna y decidieron así mismo fundar mayorazgos para dejar memoria de sus hazañas y linaje en sus lugares de origen. Este fue el caso del bachiller López de Apricano¹¹⁸, que en 1539 embarcó hacia América como capellán de Pascual de Andagoya, Gobernador y Capitán General de Río de San Juan en Perú, Pedro Ruiz de Ordoñana¹¹⁹, residente en Méjico y fundador de la capilla de San Antonio en la parroquia de Ordoñana en 1615, y Juan de Durana¹²⁰, Gobernador General de Nueva España, que en 1568 mandó fundar a su hermano Diego de Durana la capilla de Santiago en la parroquia de Aguiñiga. Esta última capilla no presenta novedades desde el punto de vista arquitectónico, pero actualiza su estructura gracias a la pinceladura que recrea despieces arquitectónicos, entablamentos con jarrones, acantos y cabecitas de *putti* y retablos fingidos de estructura clásica.

Por sus modélicas y novedosas fundaciones, representativas de los cambios que fueron llevándose a cabo en el último tercio del siglo XVI, queremos destacar de entre todos estos ilustres personajes a Pedro Sáenz de Maturana, el doctor Gabriel Ortiz de Caicedo y Bartolomé Sarriá de Abecia.

¹¹⁶ AGUAYO CAMPO, T.: *Ribabellosa en Ribera Baja. Su patrimonio histórico medieval y moderno*. Vitoria, 2013, pp. 79-80.

¹¹⁷ VÉLEZ CAHURRI, J. J. y ECHEVERRÍA GOÑI, P.L.: “Arte religioso en La Puebla de Arganzón, villa de los Condestables” en TABAR ANITUA (coord.): *Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria, X, ob. cit.*, pp. 192-196.

¹¹⁸ PORTILLA VITORIA, M. J.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, VII...*, pp. 111-112, 113, 341-342.

¹¹⁹ ANDRÉS ORDAX, S.: *El escultor Lope de Larrea...*, pp. 203-204. PORTILLA VITORIA, M. J.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, V...*, pp. 648-649.

¹²⁰ PORTILLA VITORIA, M. J.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, VI. Vertientes cantábricas del noroeste alavés. La ciudad de Orduña y sus aldeas*. Vitoria, 1988, pp. 198-201.

2.2.1. Pedro Sáez de Maturana

Pedro Sáez de Maturana fue un destacado miembro de la nobleza vitoriana que ocupó varios cargos en el concejo de Vitoria a mediados del siglo XVI. La construcción de su capilla funeraria de San Bartolomé en la colegiata de Vitoria a principios de los años sesenta puede considerarse un ejemplo representativo de la opción arquitectónica más tradicional, por la que se decantaron la mayor parte de sus coetáneos. De esta manera, el edificio incorpora una serie de elementos decorativos de raíz serliana y órdenes clásicos, que serán característicos del Renacimiento Clásico, pero se mantiene la tradicional bóveda de nervios y terceletes.

Este hidalgo vitoriano perteneció a una antigua familia procedente de la nobleza rural, que se asentó en Vitoria en el siglo XIV. Fue hijo de Martín Sáez de Maturana y hermano de Francisca Sáez de Maturana y estuvo casado con Susana de Cucho¹²¹. Fue el heredero del mayorazgo que fundó su tío Antonio Sáez de Maturana, canónigo de la colegiata de Santa María. Según Juan de Vitoria, el mayorazgo pasó a Francisca Sáez de Maturana y su esposo Agustín de Estella, que se convirtió en patrón de la capilla de San Bartolomé a la muerte de Pedro Sáez, por lo que este y Susana de Cucho no debieron tener descendencia. Como era habitual entre las personas de su condición, ocupó cargos en el ayuntamiento de la ciudad entre la década de los años cincuenta y sesenta. Concretamente, en 1558 celebró las exequias por la muerte de Carlos V como miembro del concejo vitoriano, en 1554 fue regidor y en 1561 procurador general¹²². Falleció entre 1566 y 1568 siendo enterrado en su capilla de San Bartolomé.

Para reforzar el honor de su apellido y guardar la memoria del linaje Maturana, Pedro Sáez fundó su capilla funeraria bajo la advocación de San Bartolomé en la colegiata de Santa María, el principal templo de la ciudad¹²³. Fue edificada por el maestro cantero y escultor Iñigo de Zárraga antes de 1564. Teniendo en cuenta que el fundador era sobrino de un antiguo canónigo de la colegiata, no parece casual el emplazamiento de la capilla en Santa María ni tampoco la elección de Zárraga, quien en

¹²¹ VIDAUZARRAGA E INCHAUSTI, J. L. de: *ob. cit.*, pp. 129 y 376. PORTILLA VITORIA, M. J.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, III...*, pp. 29 y 100.

¹²² PORRES MARIJUÁN, R.: *Las oligarquías urbanas de Vitoria entre los siglos XV y XVIII...*, p. 173.

¹²³ MARTÍN MIGUEL, M. A.: *ob. cit.*, pp. 189-193.

1563 contrató varias esculturas para el retablo mayor de esta iglesia¹²⁴. El edificio funerario no se hizo eco de las cubiertas “a la romana”, manteniendo una bóveda de terceletes y combados. No obstante, se observa una mayor limpieza decorativa respecto a obras anteriores a los años sesenta y se incorporaron elementos arquitectónicos y decorativos característicos del Renacimiento clásico, tales como pilastras jónicas de fuste estriado sobre pedestales, encadenados geométricos de origen serliano y cartelas de cueros retorcidos para enmarcar el escudo del fundador y su esposa en la clave polar de la bóveda.

2.2.2. Gabriel Ortiz de Caicedo

El doctor Gabriel Ortiz de Caicedo fue un abogado vitoriano que llegó a convertirse en lugarteniente del Conde Orgaz en Sevilla durante la década de los años ochenta. Su ascenso social le permitió instituir un mayorazgo familiar, fundar la capilla de la Concepción en la colegiata de Santa María de Vitoria y hacerse cargo incluso de otra capilla funeraria. Su estancia en Andalucía le permitió conocer, probablemente, destacados conjuntos del Renacimiento andaluz llevados a cabo por Diego de Siloé, Andrés de Vandelvira y Diego de Riaño. Gabriel Ortiz de Caicedo era hijo de Pedro Ortiz de Caicedo, también abogado¹²⁵. Estuvo casado con Ana de Arana y Montoya con la que tuvo siete hijos, de los cuales cuatro siguieron el camino religioso, lo que demuestra la ferviente religiosidad que debían profesar sus progenitores. Durante los años sesenta y setenta ocupó diversos cargos en el concejo de Vitoria, hasta que en 1581 se trasladó a Andalucía, concretamente a Sanlúcar, como primer visitador de comercio. En 1584 fue nombrado Teniente Mayor de Asistente del Conde Orgaz, fijando su residencia en Sevilla¹²⁶. Regresó a Vitoria hacia 1589, volviendo a ocupar ciertos cargos en el concejo hasta su fallecimiento en 1599¹²⁷.

¹²⁴ PORTILLA VITORIA, M. J.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, III...*, p. 119. BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R.: “Retrospectiva histórico-artística del retablo mayor de la catedral de Santa María de Vitoria-Gasteiz”, *Akobe*, 8 (2007), p. 9.

¹²⁵ El estudio más reciente y documentado sobre Gabriel Ortiz de Caicedo y la fundación de la capilla de la Concepción se debe a BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R.: “Fundación de la capilla de la Concepción de la catedral de Santa María de Vitoria-Gasteiz”..., pp. 15-34.

¹²⁶ MORGADO, A.: *Historia de Sevilla en la qual se contiene sus antigüedades, grandezas y cosas memorables en ella acontecidas, desde su fundación hasta nuestros tiempos, con mas el discurso de su estado en todo este progreso de tiempo, assi en lo ecclesiástico, como en lo secular*. Imprenta A.

Este jurista vitoriano disfrutó de una holgada situación económica, como lo demuestran sus casas y tierras situadas en Vitoria, varias localidades del entorno de la ciudad y algunas villas y aldeas de Treviño, entre otras, así como varios juros sobre las salinas reales de Castilla y Murcia. Sus cuantiosas rentas le permitieron fundar un mayorazgo familiar, la capilla funeraria de la Concepción e incluso hacerse cargo de las capellanías de la capilla funeraria de los Inocentes, fundada por el canónigo Diego González de Otaza y que Ortiz de Caicedo recibió por muerte del heredero legítimo. Si repasamos su biblioteca y contemplamos su capilla funeraria queda fuera de toda duda que el ilustre abogado vitoriano se sintió atraído por las letras y las artes. La mayor parte de los títulos que poseía versaban sobre temas jurídicos, aunque también se citan ejemplares “*así latinos como vulgares de italiano y romana*”. No cabe duda que una persona de su nivel cultural debió apreciar las obras de Diego de Siloé, Andrés de Vandelvira y Diego de Riaño, que pudo contemplar en Sevilla. Esto explicaría la concepción arquitectónica clásica de su capilla.

Ortiz de Caicedo inició las gestiones para fundar la capilla de la Concepción en la colegiata de Santa María de Vitoria a fines de la década de los años setenta. En 1578 el cabildo colegial le concedió la antigua capilla del canónigo Fernán Martínez de Pangua, que había quedado sin sucesión, y para 1594 ya la había reedificado. El matrimonio tenía una especial devoción a la Virgen, reflejo sin duda del ambiente contrarreformista. Concretamente veneraban los misterios de la Presentación de María en el templo y la Inmaculada Concepción, por lo que fundaron celebraciones especiales para la víspera de las dos festividades. El día de la Presentación era una fecha significativa para la familia por coincidir con el nacimiento de uno de sus hijos. La devoción a la Inmaculada Concepción hay que entenderla, sin duda, en el contexto de la ferviente defensa que de este misterio se hizo en España desde fines del siglo XVI por instituciones religiosas y civiles.

Desde el punto de vista artístico, esta capilla fue la primera que conocemos documentalmente en introducir una cubierta baída en la arquitectura religiosa de ámbito privado. Esta novedad hay que ponerla en relación con la estancia en Andalucía del doctor, quien seguramente contrató a uno de los pocos maestros capaces de levantar una

Prescioni y J. de León, 1587. Sevilla. Reimpreso en la Oficina de D. José María Ariza y Campano, a expensas de la Sociedad del Archivo Hispalense, p. 473.

¹²⁷ MARTÍN MIGUEL, M. A.: *ob. cit.*, pp. 32-33 (sobre Gabriel Ortiz de Caicedo) y pp. 194-195 (sobre la capilla de la Concepción)

bóveda baída en estas tierras, el cántabro Juan Vélez de la Huerta, o algún maestro de su círculo como Mateo del Pontón. La capilla desprende un aspecto marcadamente clásico al emplear una portada rematada por un monumental frontón curvo sobre pilastras toscanas con pedestales y fustes cajeados. No obstante, las pilastras aún son algo finas y se conservan algunos detalles decorativos como el encadenado geométrico del arco y rombos en los fragmentos de entablamento de la portada. En este sentido, la capilla supone un anticipo del Clasicismo, pues se advierte una cierta dependencia del foco vallisoletano, aunque aún no se ha asimilado totalmente el estilo.

2.2.3. Bartolomé Sarría de Abecia

Bartolomé Sarría de Abecia fue un hidalgo rural del valle de Zuya, dedicado al comercio, que residió en Vitoria en la segunda mitad del siglo XVI. Desarrolló parte de sus negocios en Sevilla, lo que le permitió crecer económicamente y procurar el ascenso social de su familia, fundando en los últimos años de su vida un mayorazgo y la capilla funeraria de las Reliquias en la iglesia vitoriana de San Vicente, que tras su muerte edificó su hijo Martín Alonso Sarría de Abecia. Como en el caso del doctor Ortiz de Caicedo, sus contactos con el mundo andaluz debieron darles a conocer una arquitectura mucho más clásica, derivada de la obra de Diego de Siloé, Andrés de Vandelvira y Diego de Riaño, lo que les llevó a contratar a un maestro como Juan Vélez de la Huerta, que podía ofrecerles una capilla plenamente renacentista cubierta “a la romana”.

Este noble hidalgo debió emigrar a Sevilla en su juventud, donde se convirtió en un rico comerciante y se casó por primera vez, según relata fray Juan de Vitoria¹²⁸. Su ascenso económico le permitió asentarse en la capital alavesa, donde tenía “*su casa al cantón alto de la Bullería, sobre San Ildefonso*”, y casarse en segundas nupcias con María Ortiz de Zárate. El matrimonio tuvo cinco hijos, Elvira¹²⁹, Martín Alonso, señor de la casa y solar de Berganzo, Juan, Pedro y María¹³⁰. Martín Alonso fue el heredero

¹²⁸ VIDAUZARRAGA E INCHAUSTI, J. L. de: *ob. cit.*, pp. 126 y 337-338.

¹²⁹ GUERRA, J. C. de: *Ensayo de un padrón histórico de Guipúzcoa según el orden de sus familias pobladoras*. Imprenta de Joaquín Muñoz-Baroja de la primitiva casa Baroja, 1928, p. 335. MARTÍ CEBALLOS, O.: *Historia genealógica de los Ceballos de La Rioja y sus entronques con otras familias*. Sevilla, 2005, tomo I, p. 195 y tomo II, p. 918.

¹³⁰ Juan, María y Pedro fueron bautizados en la parroquia de San Miguel de Vitoria en 1571, 1575 y 1579, respectivamente. AHDV-GEHA: libro de bautismos de San Miguel Arcángel de Vitoria (1546-1581), sig.

del mayorazgo, constructor de la capilla funeraria y autor de la obra “Teatro cantábrico”, que recoge noticias históricas y genealógicas de las provincias vascas¹³¹. Entre los familiares más cercanos de Bartolomé cabe destacar a su hermano, el licenciado Martín Sarría de Abecia, Consultor y Abogado de la Inquisición en Sevilla, que murió en la ciudad hispalense en 1576 y cuyo nombre figura en una lápida funeraria junto al de su hermano¹³².

Bartolomé Sarría se convirtió en un rico comerciante en Sevilla, a donde pudo llegar a través de su hermano, el licenciado Martín Sarría. Los dos residían en la capital andaluza en 1575, año en que el ayuntamiento les concedió la devolución del impuesto denominado “blanca de la carne”, lo que suponía ser reconocido como hidalgo en la ciudad¹³³. En los últimos años de su vida debió vivir entre Vitoria y Sevilla, pues en 1581 ocupó el cargo de regidor en el Ayuntamiento vitoriano¹³⁴. En 1583 murió en la capital hispalense, siendo enterrado en la capilla de los vizcaínos del convento de San Francisco de Sevilla junto a su hermano Martín. Hacia 1598, una vez terminada la capilla de las Reliquias, sus restos se trasladaron a Vitoria¹³⁵. Sus negocios en Sevilla le reportaron grandes beneficios, lo que le permitió fundar un mayorazgo e iniciar las gestiones para edificar la capilla de las Reliquias y así procurar el ascenso social de su linaje.

En 1580 consiguió un solar de la parroquia de San Vicente, situado entre la capilla mayor y la de la Vera Cruz, donde debía construir su capilla para principios de 1585¹³⁶. El edificio funerario no se inició hasta 1594, año en el que la viuda de Bartolomé Sarría y su hijo Martín Alonso Sarría firmaron el contrato con el cántabro Juan Vélez de la Huerta. Esta nueva construcción se situó junto a la cabecera del templo, en el lado de la Epístola. La capilla se puso bajo la advocación de las Reliquias, pues la parroquia cedió a Bartolomé Sarría una “*ymagen de nuestra Señora y rreliquias que están junto a ella que tan frecuentada es en esta ciudad*”, alegando que “*ya que*

03159/001-00, fol. 210 r., (Juan) y fol. 240 r. (María). AHDV-GEHA: libro de bautismo de San Miguel Arcángel de Vitoria (1578-1677), sig. 03159/002-00, fol. 3 v. (Pedro).

¹³¹ *Diccionario Geográfico-Histórico de España...*, p. 481-482.

¹³² PORTILLA VITORIA, M. J.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, III...*, pp. 29-30.

¹³³ DÍAZ DE NORIEGA Y PUBUL, J.: *La blanca de la carne en Sevilla*, tomo IV. Sevilla, 1975, p. 31.

¹³⁴ PORRES MARIJUÁN, R.: *Las oligarquías urbanas de Vitoria entre los siglos XV y XVIII...*, p. 174.

¹³⁵ En 1596 aún estaban enterrados en Sevilla, pues en ese año murió Pedro Ortiz de Abecia Eguíluz, mercader natural de Abecia, que pidió ser enterrado junto a sus primos Bartolomé y Martín Sarría de Abecia, en la capilla de los vizcaínos del convento de San Francisco de Sevilla. PORTILLA VITORIA, M. J.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, VII...*, p. 115.

¹³⁶ MARTÍN MIGUEL, M. A.: *ob. cit.*, pp. 228-233.

tanta deboçion se tiene sea servida y benerada como es razón”¹³⁷. Varios años después de la construcción de la capilla, en 1632, Martín Alonso Sarría, que quedó instituido como primer patrono de la misma, completó la fundación con una sacristía, coro, reja y retablo¹³⁸.

La capilla de las Reliquias, edificada entre 1594 y 1598, presenta una de las primeras cubiertas de media naranja sobre pechinas rematada por linterna de la arquitectura alavesa, que tiene su precedente en la sacristía de la iglesia de Santa María de Laguardia, edificada entre 1580 y 1584 por Ortuño de Zárraga, sobrino de Iñigo de Zárraga. Sin embargo, la monumentalidad de esta capilla, de los órdenes jónicos que flanquean el acceso, el uso de entablamento en el arranque de la media naranja y la corrección arquitectónica del monumento funerario acercan más la obra del cántabro al Clasicismo que la de sus predecesores vizcaínos. No obstante, aún se observa un excesivo decorativismo de encadenados geométricos, relieves en las pechinas de la cubierta y bucráneos y puttis en el entablamento del arco funerario, que desaparecerán posteriormente. Las pechinas del arranque de la bóveda se decoraron con relieves de los cuatro Padres de la Iglesia Latina y las enjutas del arco funerario con dos virtudes teologales, la Fortaleza y la Justicia. Según Martín Miguel, los Doctores de la Iglesia simbolizan la Sabiduría, que junto a la práctica de las virtudes, es el único camino para acceder a la eternidad y lo celestial, esto último representado por la cubierta hemisférica de la capilla¹³⁹. La capilla de las Reliquias es una de las mejores obras de Juan Vélez de la Huerta, en la que anticipa el Clasicismo que triunfará abiertamente a principios del siglo XVII en el convento de la Purísima Concepción de Vitoria, donde trabajó el propio Vélez de la Huerta.

¹³⁷ *Ibíd.*, p. 229.

¹³⁸ *Diccionario Geográfico-Histórico de España...*, pp. 481-482.

¹³⁹ MARTÍN MIGUEL, M. A.: *ob. cit.*, pp. 232-233.

CAPÍTULO III

EL OFICIO DE LA CANTERÍA Y LA CONDICIÓN SOCIAL Y ECONÓMICA DEL CANTERO

La construcción final de una iglesia era el resultado, casi a partes iguales, de los intereses del cliente y de la capacidad del maestro que la realizaba materialmente. Por ello es imprescindible conocer el mundo del cantero, su ambiente laboral y las formas de producción arquitectónicas que empleaban. El funcionamiento de la cuadrilla, su movilidad, las asociaciones entre maestros, el aprendizaje del oficio y la organización del trabajo dentro del taller constituyen al mismo tiempo los medios y los condicionantes que hacían posible la construcción del templo. Así mismo, es importante analizar la situación económica y social de estos maestros, que no era sino el reflejo del trabajo y del oficio que practicaban, pues los más destacados eran los que disfrutaban de un nivel económico más alto y un mayor prestigio social. Estas facetas han sido tenidas en cuenta en la mayor parte de las investigaciones realizadas sobre la arquitectura del siglo XVI y también nosotros hemos creído necesario acercarnos a ellas y señalar las particularidades del mundo de la cantería en Álava. Para ello nos hemos basado en documentación de traspasos, cesiones, compañías, contratos, fianzas, pleitos de hidalguía, testamentos e inventarios de bienes.

Aunque no olvidamos que los canteros más importantes activos en estas tierras fueron vizcaínos, guipuzcoanos y cántabros¹, su intensa actividad en la zona y el tiempo que pasaron en ella son tan significativos que es aquí donde tiene cabida analizar sus talleres y su condición social. Ejemplo de ello son algunos maestros tan destacados como los vizcaínos Iñigo de Zárraga y Juan de Olate, que instalaron su taller en la Rioja alavesa, donde vivieron y trabajaron toda su vida, aunque sin perder la relación con su localidad natal. El capítulo está integrado por un primer apartado dedicado al estudio de los rasgos que caracterizaron la cuadrilla de canteros y sus relaciones laborales en forma de traspasos de obras y compañías. Después analizamos la jerarquía laboral y la organización del trabajo dentro de la cuadrilla, desde el aprendizaje a la maestría y la

¹ IBAÑEZ PÉREZ, A. C.: *Arquitectura civil del siglo XVI en Burgos*. Burgos, 1977. BARRIO LOZA, J. A. y MOYA VALGAÑÓN, J. G.: “El modo vasco de producción arquitectónica en los siglos XVI-XVIII”, *Kobie*, 10 (1980). ROKISKI LÁZARO, M.L.: *Arquitectura del siglo XVI en Cuenca*. Cuenca, 1986, pp. 12-18. ALONSO RUIZ, B.: *El arte de la cantería: los maestros trasmeranos de la Junta de Voto*. Santander, 1991. CALATAYUD FERNÁNDEZ, E.: *Arquitectura religiosa en La Rioja Baja: Calahorra y su entorno (1500-1650): los artífices. Tomo I*. Logroño, 1991, pp. 493-503. TARIFA CASTILLA, M.J.: *La arquitectura religiosa del siglo XVI en la Merindad de Tudela*. Pamplona, 2005, pp. 51-73. MOYA VALGAÑÓN, J. G.: *Arquitectura religiosa del siglo XVI en La Rioja alta*. Logroño, 1980, pp. 77-89. ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. y FERNÁNDEZ GRACIA, R.: “Arquitectura”, FERNÁNDEZ GRACIA, R. (coord.): *El arte del Renacimiento en Navarra*. Pamplona, 2005, pp. 99-110. LOSADA VAREA, C.: *La arquitectura en el otoño del Renacimiento: Juan de Naveda, 1590-1638*. Santander, 2007, pp. 38-54.

problemática aparición del arquitecto renacentista. En tercer lugar trataremos la consideración social y económica de los maestros canteros.

1. EL OFICIO DE LA CANTERÍA

1.1. Modos de trabajo y asociaciones laborales: la “cuadrilla”, la compañía y las cesiones y traspasos

La forma de organización gremial que rigió los oficios artísticos y artesanales durante la Edad Media y la Edad Moderna no tuvo efecto en el mundo de la cantería, como es bien sabido². A grandes rasgos, el gremio tenía la función de regular el ejercicio de un oficio en una ciudad, examinar a sus miembros para garantizar su grado de especialización y limitar la competencia entre los maestros por medio de una serie de ordenanzas gremiales. La cantería no mantuvo oficialmente este tipo de estructura gremial, pues su carácter itinerante no hacía viable esta organización. Los canteros se asociaron en grupos de profesionales que se han denominado “cuadrillas” y que se basaban fundamentalmente en lazos familiares y de vecindad u origen común de sus miembros, como veremos más adelante. En palabras de Barrio y Moya, “el derecho civil, y unas tácitas reglas impuestas por la costumbre articulan jurídicamente esta actividad, que no podía ser muy diferente al ejercicio de otros oficios”³, pese a no contar oficialmente con unas ordenanzas gremiales.

La “*cuadrilla*” era la célula básica de organización de los canteros y poseía un carácter eminentemente laboral y económico, y en muchas ocasiones familiar⁴. Para el cantero constituía su lugar de formación, trabajo y vida, por lo que puede compararse al taller de los demás oficios artísticos. Estaba compuesta por un maestro, cabeza del taller, a cuyas órdenes trabajaban un número variable de oficiales y aprendices, y

² KOSTOF, S.: *El arquitecto. Historia de una profesión*. Madrid, 1977, p. 131. ALONSO RUIZ, B.: *El arte de la cantería...*, pp. 83-84. En el caso de otros oficios relacionados con la construcción como los albañiles, yeseros y carpinteros se han localizado ordenanzas gremiales como las aprobadas por el consistorio de Pamplona en 1569, 1586 y 1597, pero no se han encontrado para los canteros. TARIFA CASTILLA, M. J.: *ob. cit.*, pp. 51-53.

³ BARRIO LOZA, J. A. y MOYA VALGAÑÓN, J. G.: “El modo vasco de producción arquitectónica...”, p. 292.

⁴ *Ibid.*, p. 311, ALONSO RUIZ, B.: *El arte de la cantería...*, pp. 83-92.

abarcaba todas las especialidades del trabajo de la piedra como la saca, desbaste, labra y talla. Exceptuando al maestro cantero que dirigía la cuadrilla, todos los demás miembros permanecían en el anonimato del taller durante toda su vida, a no ser que algún oficial avezado se convirtiese en su heredero o que actuasen como testigos en los diferentes contratos. Un ejemplo de ello lo encontramos en el taller del guipuzcoano Miguel de Mendizábal, que pasó a manos de sus oficiales, Martín de Iburguren y Miguel de Aguirre⁵. Algo similar debió ocurrir con el maestro escultor y cantero Iñigo de Zárraga, a quien se le ha supuesto una primera formación dentro del taller de los Beaugrant, porque tras la muerte del escultor Juan de Beaugrant terminó dos retablos contratados por él⁶. Antes de 1559, cuando se compromete a acabar estas obras, no tenemos noticias de este destacado maestro vizcaíno, pero a partir de entonces comienza a contratar por sí mismo numerosas obras en La Rioja y Álava.

La falta de reglamentación oficial de estas cuadrillas hace muy complicado conocer el número de operarios que las integraban y la relación contractual que les unía al maestro. Sabemos que la cuadrillas de canteros que levantaban el monasterio de El Escorial, estaban compuestas por veinte canteros por maestro⁷, pero es un dato difícilmente trasladable a las obras de nuestro territorio. A principios del siglo XVII sabemos que el cántabro Diego Gómez de Sisniega contaba con veintitrés oficiales en la obra del seminario de Segovia y Juan Gutiérrez de Buega con dieciocho en el Colegio de San Antonio de Sigüenza (Guadalajara)⁸. En nuestro territorio los equipos empleados en cada obra parecen ser considerablemente más reducidos, en correspondencia con la envergadura de las obras, estando compuestos por una media de seis operarios, aunque el número de integrantes del taller podía ser mayor. Sabemos que Domingo de Oria contó al menos con seis oficiales en 1563 para cerrar el segundo tramo de la parroquia de Ilárraza⁹; Iñigo de Zárraga entre 1575 y 1577 empleó entre seis y ocho canteros en la

⁵ VÉLEZ CHAURRI, J.J. y DÍEZ JAVIZ, C.: *Historia del arte y los artistas en la iglesia de Santa María de Altamira de Miranda de Ebro. 1500-1800*. Burgos, 1987, pp. 12-14, 77-78.

⁶ BARRIO LOZA, J. A.: *Los Beaugrant en el contexto de la escultura manierista vasca*. Bilbao, 1984, p. 66.

⁷ PORTABALES, A.: *Los verdaderos artifices de El Escorial*, 1945, doc. CXXIX; BUSTAMANTE GARCÍA, A.: *La octava maravilla del mundo. Estudio histórico sobre El Escorial de Felipe II*. Madrid, 1994, pp. 411-412 y 431 (nota 4). Sobre el sistema de trabajo en El Escorial, CANO DE GARDOQUI GARCÍA, J.L.: *La construcción del Monasterio de El Escorial. Historia de una empresa arquitectónica*. Valladolid, 1994, pp. 403-485.

⁸ ALONSO RUIZ, B.: *El arte de la cantería...*, pp. 84-85.

⁹ En las cuentas de 1563 se desglosan pagos a seis oficiales, concretamente a Juan de Apodaca, Juan García de Zubiarte, Juan de Echaburu, Juan Ochoa de Vezar, Juan de Junguitu y Juan de Garayo, además

capilla de San Cosme y San Damián del convento de San Francisco de Vitoria¹⁰; y Juan Vélez de la Huerta en 1601 terminó la torre de la parroquia de San Miguel de Vitoria con un equipo compuesto por seis canteros de los que tres eran oficiales, dos aprendices y uno asentador¹¹. Por otra parte, el número real de operarios que estaba a las órdenes de un maestro es difícil de concretar si tenemos en cuenta que muchos de ellos, como Iñigo de Zárraga o Juan de Emasábel, contrataban obras simultáneamente en distintos puntos de Álava, norte de La Rioja y Vizcaya o Guipúzcoa. En el taller de Iñigo de Zárraga se contabilizan, entre 1575 y 1579, al menos catorce nombres de canteros¹², sin contar aprendices, que trabajarían dispersos en distintas localidades de la diócesis donde el maestro hubiese contratado las obras.

La cuadrilla se sustentaba en las relaciones familiares y de vecindad de sus miembros. La dedicación a la cantería de un individuo venía determinada por la existencia de un familiar o vecino que practicase el oficio. Como ocurre en las cuadrillas de canteros cántabros, los vínculos de parentesco podían darse entre padres e hijos, tíos y sobrinos, hermanos o por medio del matrimonio. El nexo de unión primordial era la relación paterno-filial, especialmente en el ámbito de la maestría, pues garantizaba la pervivencia del taller. El hijo primogénito de un maestro solía formarse junto a su progenitor para heredar las obras y el taller del padre a su muerte. Son numerosos los casos conocidos en nuestro territorio como el de Juan de Emasábel, hijo del cantero Domingo de Emasábel y padre de Francisco, Jorge de Olate, hijo de Martín y padre de Juan de Olate, Domingo de Asteasu, hijo de Juan de Asteasu, Rodrigo de la Cantera, hijo de Sebastián de la Cantera y Pedro Vélez de la Huerta, hijo de Juan Vélez

de a un criado aprendiz de Domingo de Oria llamado Pedro. AHDV-GEAH. 1197-2. Ilárraza, parroquia de Santa Eulalia, libro de fábrica (1550-1650), s.f., visita pastoral del año 1563.

¹⁰ Así se desprende de un recuento de pagos efectuados entre 1575 y 1577, donde se cita que se pagaron “noventa relaes por treynta y seis oficiales que trabajaron en la portada en seis días a dos reales y medio por cada uno”; “en treynta de henero çiento y veintequatro rreales por quarenta y ocho oficiales y medio que entraron en seis días”; “en seis de henero noventa e un reales y medio a treynta y seis oficiales que trabajaron en cinco días en la portada”; “en doçe de febrero cien reales y medio a treynta y nueve oficiales que trabajaron por seis días”. AHPA. Prot. Not. 4973, Pedro de Albístur, Vitoria, año 1579, fol. 454r.

¹¹ AHPA. Prot. Not. 2578, Jorge de Aramburu, Vitoria, año 1601, 11 de junio de 1601. Cfr. BALLESTEROS IZQUIERDO, T.: *Actividad artística en Vitoria durante el primer tercio del siglo XVII: arquitectura*. Vitoria, 1990, p. 96.

¹² El número de oficiales se refiere a los seis nombres citados en el recuento de pagos de 1575 a 1577 de la capilla de San Cosme y San Damián en el convento de San Francisco de Vitoria (Tomás Liger, Jerónimo de Aya, Pedro de Alloytiz, Juan de Ayala, Domingo y Arbulo) y los ocho oficiales a los que Zárraga debía dinero por su trabajo y que son pagados por su viuda en 1579 (el escultor Juan de Zárraga, Pedro de Juaristi, Domingo de Arrese, Juan de Elexpeitia, Ortuño de Zárraga, Juan de Lequerica y Francisco de Juaristi). AHPA. Prot. Not. 4973, Pedro de Albístur, Vitoria, año 1579, fols. 287r-290v, 292r-293v, 295 y 452r-455r.

de la Huerta. Esta práctica posibilitó la aparición de clanes de diferentes apellidos, que normalmente se dedicaban al oficio durante varias generaciones. Constatamos, como señalan otros estudios¹³, que el taller se mantenía como mínimo durante dos generaciones, aunque algunas dinastías se mantuvieron durante tres como Francisco de Emasábel, nieto de Domingo e hijo de Juan de Emasábel o Juan de Olate, al que precedieron en el oficio su abuelo Martín y su padre Jorge de Olate.

Los hermanos del maestro solían permanecer en la misma cuadrilla colaborando con él. Existen casos de hermanos canteros que formaron su taller de manera independiente, como los maestros Pedro y Diego de Echaburu¹⁴ — más conocido como Diego de Vergara —, hijos de Pedro de Echaburu, de los que el primero permaneció en el País Vasco y territorios circundantes, mientras que Diego emigró a Salamanca para trabajar en la catedral y más tarde a Andalucía, donde llegó a ser maestro mayor de la catedral de Málaga. De la misma manera, maestros cántabros de la Junta de Voto como Diego y Felipe de la Cajiga o Juan y Pedro de Nates crearon talleres independientes¹⁵, aunque siempre mantuvieron una estrecha colaboración. En nuestro caso, los hermanos de los maestros aquí estudiados permanecieron a la sombra del heredero del taller, por lo que la mayoría quedaron en el anonimato, al igual que el resto de los oficiales. Este fue el caso de Gonzalo de Asteasu, hermano de Domingo de Asteasu, que en 1569 reclamaba la continuación de la obra del crucero de Santa María de Laguardia¹⁶, al igual que Martín de Asteasu, que comenzó con Domingo la torre de Elvillar¹⁷. Con Rodrigo de la Cantera trabajaron en el convento de la Merced de Valladolid su hermano Francisco de la Cantera y otro hermano mudo cuyo nombre no se especifica¹⁸. Juan Vélez de la Huerta, hijo del maestro del mismo nombre, colaboró en distintas obras con su hermano Pedro, heredero del taller paterno. Hay que destacar que la muerte temprana de Pedro Vélez no hizo que su hermano Juan ocupase su lugar, sino que Juan Vélez padre, pese a su ancianidad, volvió a hacerse cargo de las obras de su hijo. Los maestros

¹³ ALONSO RUIZ, B.: *El arte de la cantería...*, p. 90; TARIFA CASTILLA, M.J.: *ob. cit.*, p. 70.

¹⁴ BARRIO LOZA, J. A. y MOYA VALGAÑÓN, J. G.; “Los canteros vizcaínos (1500-1800). Diccionario biográfico”, *Kobie*, 11 (1981), pp. 206-207, 265; PÉREZ DEL CAMPO, L.; y “Versatilidad y eclecticismo. Diego de Vergara (h. 1499-1583) y la arquitectura malagueña del siglo XVI”, *Boletín de Arte*, Málaga, 7 (1986), pp. 82-83.

¹⁵ ALONSO RUIZ, B.: *El arte de la cantería...*, pp. 90-91.

¹⁶ ARCHV. Pleitos civiles. Escribanía Lapuerta. Pleitos fenecidos. Caja 1690.3, s.f. (margen: “*Que su hermano hizo cesión de la obra no se admita postura ninguna*”)

¹⁷ AHDV-GEAH. 1082-3. Elvillar, parroquia de la Asunción, libro de fábrica (1552-1597), fol. 59v.

¹⁸ GARCÍA CHICO, E.: *Documentos para el estudio del Arte en Castilla. Tomo I. Arquitectos*. Valladolid, 1940, p. 164. CAGIGAS ABERASTURI, A., ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M.A. y ESCALADA GONZÁLEZ, L. de: *Los maestros canteros de Ribamontán*. Santander, 2001, p. 201.

incluían frecuentemente en el taller a sus sobrinos, como fue el caso de Mateo del Pontón, quien contrató ciertos reparos en la parroquia de Munain con su sobrino Francisco del Pontón Incera¹⁹. A Pedro de la Aguilera se le documenta por vez primera trabajando en la iglesia de Muergas junto a su tío Rodrigo de la Cantera²⁰, con quien probablemente recibió su primera formación. En ocasiones, los sobrinos de los maestros adquirirían un papel destacado dentro del taller, como ocurrió con Ortuño de Zárraga, sobrino de Iñigo de Zárraga, que a su muerte fue su principal heredero y continuador de algunas de sus obras, posiblemente por la minoría de edad de los hijos del maestro.

Como ocurría en otros oficios artísticos, la endogamia profesional era una costumbre común en el mundo de la cantería. Los hijos e hijas de los diferentes maestros canteros solían casarse entre sí, con el fin de afianzar el taller de cantería y formar nuevos lazos de parentesco para ampliarlo. Sabemos que en 1524 el maestro Domingo de Guerra pretendió casarse con la hija mayor del difunto maestro Cristóbal de Lizarazu, del que heredó la ejecución de varias obras en virtud del matrimonio que debía celebrarse²¹. Quizá cambiaron los planes de boda o la joven murió tempranamente, pues para el año 1548 Guerra había quedado viudo de María de Vidarte, hija del cantero Juan de Vidarte²². Juan Vélez de la Huerta y Mateo del Pontón, eran cuñados, y dos hijas de Juan Vélez, casaron con los canteros Juan González de la Incera Riva y Juan del Mazo Venero²³. El primero de ellos, también llamado Juan de la Incera, consiguió hacerse un hueco en el mundo de la cantería, gracias a las colaboraciones con su yerno y su cuñado.

El segundo elemento de cohesión de la cuadrilla después de los lazos de parentesco eran los de vecindad. Los talleres estaban constituidos en su gran mayoría por oficiales de una misma localidad o localidades cercanas. Así por ejemplo, el vizcaíno Iñigo de Zárraga, natural de la anteiglesia de San Martín de Forua, contó en su taller con oficiales provenientes de Navarniz, como Juan de Lequerica, y de Murueta,

¹⁹ CAGIGAS ABERASTURI, A., ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M.A. y ESCALADA GONZÁLEZ, L. de: *ob. cit.*, pp. 111-112. PORTILLA VITORIA, J.M.: *Catálogo monumental. Diócesis de Vitoria, V. Llanada oriental*. Vitoria, 1982, pp. 584-585, 586.

²⁰ PORTILLA VITORIA, J.M.: *Catálogo monumental. Diócesis de Vitoria, II. Arciprestazagos de Treviño y Campezo*. Vitoria, 1968, p.144.

²¹ ARCHV. Pleitos civiles. Escribanía Fernando Alonso. Pleitos fenecidos. Caja 1256, 2, s.f.

²² ARCHV. Pleitos civiles. Escribanía Zarandona y Balboa. Pleitos olvidados. Caja 981/ 9, L 1, s.f.

²³ CAGIGAS ABERASTURI, A., ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M.A. y ESCALADA GONZÁLEZ, L. de: *ob. cit.*, p. 90.

como Juan de Elexpeitia²⁴. El maestro guipuzcoano Miguel de Mendizábal, originario de Ezquioga, reclutó a canteros de su lugar de nacimiento, como Martín de Iburguren, y de la vecina Zumárraga, como Miguel de Aguirre²⁵. De la misma manera, resulta sintomática la colaboración de diferentes maestros guipuzcoanos en las obras del claustro de la parroquia de San Miguel de Oñate bajo la dirección del maestro Pedro de Lizarazu, natural de Villarreal de Urrechua²⁶. En la obra colaboraron los maestros de Urrechua Domingo de Guerra y Martín de Mendiara y el oñatiarra Domingo de Oria. Incluso cuando existían maestros de la misma localidad con talleres independientes, colaboraban entre sí, apoyándose y manteniendo relaciones cordiales. Juan Pérez de Solarte II, oriundo de Marquina, dio su conformidad al cabildo catedralicio de Calahorra para que su paisano Juan de Emasábel revisase la traza de la obra de la catedral²⁷. Después de dar la traza de los pilares del crucero, Emasábel declaró que Solarte era persona más indicada que él para trazar las bóvedas. Así mismo, el maestro de Forua Iñigo de Zárraga cedió la mitad del retablo de Peñacerrada al vizcaíno Juan Ochoa de Arranotegui, vecino de Guernica²⁸.

Uno de los rasgos fundamentales de las cuadrillas de canteros era su carácter itinerante, pues se desplazaban allí donde había una obra en la que trabajar²⁹. Tradicionalmente se han empleado las delimitaciones políticas y regionales al tratar el ámbito de movilidad de los canteros vascos y cántabros, pero nosotros usaremos la distribución diocesana del siglo XVI, pues creemos que el marco natural de trabajo de los maestros eran las diferentes diócesis u obispados. Entre los maestros canteros objeto de nuestro estudio podemos distinguir un nutrido grupo de artífices que solamente trabajaron en la diócesis de Calahorra y La Calzada³⁰ —a la que pertenecía la mayor parte de Álava y Treviño—, y otro grupo menos numeroso que sobrepasó los límites

²⁴ AHPA. Prot. Not. 4973, Pedro de Albístur, Vitoria, año 1579, fols. 290 y 293.

²⁵ VÉLEZ CHAURRI, J.J. y DÍEZ JAVIZ, C.: *ob. cit.*, pp. 12-14 y 77-78.

²⁶ ARRÁZOLA ECHEVARRÍA, M.A.: *El Renacimiento en Guipúzcoa. Arquitectura*. Tomo I. San Sebastián, 1967, pp. 63-79.

²⁷ CALATAYUD FERNÁNDEZ, E.: *ob. cit.*, pp. 269 y 275.

²⁸ ECHEVERRÍA GOÑI, P.L.: “El retablo mayor de Peñacerrada en la escultura del Primer Renacimiento en el País Vasco y La Rioja”, *Kultura*, 6 (1984), pp. 54-69.

²⁹ BARRIO LOZA, J. A. y MOYA VALGAÑÓN, J. G.: “El modo vasco de producción arquitectónica...”, pp. 310-311.

³⁰ Los límites de la diócesis de Calahorra y La Calzada y su formación han sido tratados en el capítulo de introducción histórico-artística, ahora solo queremos señalar los trabajos de IBAÑEZ RODRIGUEZ, S.: “La diócesis de Calahorra a mediados del siglo XVI según el Libro de visita del licenciado Martín Gil” en *Brocar: cuadernos de investigación histórica*, 21 (1997), pp. 135-184. SAINZ RIPA, E.: *Sedes episcopales de La Rioja*. Logroño, 1994.

diocesanos, desplazándose a localidades pertenecientes a las diócesis de Burgos y a la de Valladolid, creada tardíamente en 1595.

Canteros como Domingo de Oria, Domingo de Guerra, los Asteasu, Domingo y Juan de Emasábel, Iñigo de Zárraga o Juan de Olate, entre otros, trabajaron siempre dentro de la diócesis de Calahorra y La Calzada, en un radio de acción que comprendía Álava, el norte de La Rioja, la comarca de Estella y Viana, pertenecientes a la diócesis calagurritana, y algunas localidades de las zonas de Guipúzcoa o Vizcaya que entraban en los mismos límites diocesanos. Algunos de estos maestros, como Juan de Emasábel, mantuvieron toda su vida su vecindad en su localidad de origen, Marquina, sin tener residencia fija cerca de su ámbito de trabajo. Otros se asentaron en una población, como Juan de Herbeta y Juan de Olate, que lo hicieron en Vitoria y Yécora, respectivamente, trabajando el primero casi exclusivamente en el entorno de Vitoria, mientras que el segundo se movió por casi todas las comarcas de la diócesis arriba citadas. La biografía de Iñigo de Zárraga quizás sea la que mejor ilustra la vida itinerante de estos canteros, pues alternó su vecindad entre Ábalos (La Rioja), Laguardia y Vitoria, resultando, además, significativo que, pese a estar casado, tuviese hijos ilegítimos con una mujer de Samaniego y otra de Mendoza³¹, localidades en las que tenía obras contratadas.

Otros maestros canteros, fundamentalmente de origen cántabro, trabajaron en diferentes diócesis, aunque el grueso de su actividad se documenta en Calahorra y La Calzada. El ejemplo más representativo lo forman Juan Vélez de la Huerta y su hijo Pedro Vélez de la Huerta, Rodrigo de la Cantera y Juan de Zorlado Rivero. Rodrigo de la Cantera trabajó en varias localidades de la diócesis burgalesa como Gumiel de Izán, San Martín de Don, Frías, Miranda de Ebro y Lerma, y en varios conventos de la diócesis de Valladolid desde 1619³². Así mismo, Juan Vélez de la Huerta, que residía en Valladolid en 1611³³, colaboró con Rodrigo de la Cantera en el monasterio de San Martín de Don y contrató obras en la iglesia de Isla³⁴, perteneciendo ambas localidades

³¹ La viuda de Iñigo de Zárraga, Catalina de Contreras, solicitó el reconocimiento de los hijos bastardos de su marido en 1579. AHPA. Prot. Not. 8002, Pedro Alonso, Laguardia, año 1579, fol. 134.

³² CAGIGAS ABERASTURI, A., ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M.A. y ESCALADA GONZÁLEZ, L. de: *ob. cit.*, pp. 199-201.

³³ LLAGUNO AMIROLA, E.: *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración, tomo III*. Madrid. Imprenta Real, 1829, p. 150. SANGRADOR VÍTORES, M.: *Historia de la Muy Noble y Leal ciudad de Valladolid, desde su más remota antigüedad hasta la muerte de Fernando VII (1851-1854)*. Valladolid. Imprenta de D.M. Aparicio, 1854, p. 478.

³⁴ CAGIGAS ABERASTURI, A., ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M.A. y ESCALADA GONZÁLEZ, L. de: *ob. cit.*, pp. 90-103.

a la diócesis de Burgos. Juan de Zorlado Rivero³⁵ trabajó en poblaciones cántabras como Castro Urdiales y Santillana del Mar, situadas dentro de los límites diocesanos del obispado de Burgos, y en pueblos burgaleses como Miranda de Ebro, localidad que alternaba anualmente su pertenencia a la diócesis de Burgos y Calahorra y La Calzada³⁶. Es decir, al margen de la diócesis calagurritana, estos maestros se movieron fundamentalmente por la cercana diócesis burgalesa y desde 1595 por la de Valladolid, lo que no es de extrañar si tenemos en cuenta su origen cántabro, ya que Cantabria pertenecía a la diócesis de Burgos. Además de los canteros cántabros también hay algunos maestros vascos que salieron a trabajar fuera del obispado de Calahorra y La Calzada, como Miguel de Mendizábal y Martín de Arteaga. Mendizábal desarrolló su actividad en algunas localidades de la diócesis burgalesa como Orón, Miranda de Ebro y Orzales³⁷. A Martín de Arteaga se le ha atribuido un periodo de formación en Granada y Sevilla, trabajando después en la población burgalesa de Belorado y las alavesas de Bachicabo y Villanañe³⁸, todas ellas pertenecientes al obispado de Burgos.

Los maestros canteros y sus cuadrillas se relacionaban entre sí en base a los lazos de familia y vecindad descritos, creando una verdadera red empresarial, que les permitía apoyarse mutuamente en el trabajo y facilitar la entrega de fianzas, contratación y realización de obras. Esta colaboración se materializaba fundamentalmente por medio de dos prácticas: los traspasos o cesiones de obras y las compañías de obras. Las *cesiones* y *traspasos* de obras consistían en dar a un maestro una obra que otro había contratado previamente a cambio de una cantidad de dinero, dejando constancia notarial del cambio mediante una “carta de cesión y traspaso”. El nuevo cantero que se hacía cargo de la obra se comprometía a terminarla con las mismas condiciones, plazos y precio con que la había contratado el primero, teniendo que dar sus propios fiadores, que debían responder por él en caso de no poder

³⁵ GONZÁLEZ ECHEGARRAY, M.C., ARAMBURU-ZABALA, M.A., ALONSO RUIZ, B., POLO SÁNCHEZ, J.J.: *Artistas cántabros de la Edad Moderna*. Santander, 1991, pp. 263 y 710; LOSADA VAREA, C.: *ob. cit.*, p. 178 (nota 530).

³⁶ Para la alternancia entre el obispado de Burgos y Calahorra de Miranda de Ebro y otras localidades: LANDÁZURI Y ROMARATE, J. J.: *Historia eclesiástica de la M.N. y M.L. Provincia de Álava*. Pamplona, Imprenta de Miguel de Coscuella, 1797 (ed. facsímil. *Historia General de Álava*. La Gran Enciclopedia Vasca. Vol. III. Bilbao, 1973), p. 28. CANTERA BURGOS, F.: *Fuero de Miranda de Ebro*. Burgos, 1980, p. 92. SERRANO, L.: *Cartulario de San Millán de la Cogolla*. Madrid, 1930, CVII; y *El obispado de Burgos y Castilla primitiva desde el siglo V al XIII*. Vol. III Madrid, 1935, pp. 198 y ss.

³⁷ VÉLEZ CHAURRI, J.J. y DÍEZ JAVIZ, C.: *ob. cit.*, pp. 12-14.

³⁸ ALONSO RUÍZ, B.: *Arquitectura tardogótica en Castilla. Los Rasines*. Santander, 2003, pp. 65-66, 302. VÉLEZ CHAURRI, J.J. y ECHEVARRÍA GOÑI, P.L.: “El arte religioso del Renacimiento y el Barroco en Valdegovía” en VÉLEZ CHAURRI, J.J. (ed.): *Las tierras de Valdegovía. Actas de las Jornadas de Estudios sobre Geografía, Historia y Arte en Valdegovía*. Vitoria, 2003, pp. 130-134.

terminarla. Por su parte, el maestro que abandonaba la obra renunciaba a todos los derechos que había adquirido sobre ella y daba poder al nuevo artífice para que pudiese cobrar por su trabajo y otorgar cartas de pago. Estas cesiones de obra se llevaban a cabo entre profesionales del mismo rango, es decir, entre maestros que frecuentemente pertenecían al mismo círculo por provenir de la misma localidad o comarca o por ser familia entre sí. El traspaso no tenía por qué ser total, sino que en muchas ocasiones un maestro cedía a otro o a varios la realización de la mitad de la obra o de un tercio, formando en la práctica una compañía entre varios maestros. Ejemplo de todo ello es el traspaso que en 1609 hizo el cántabro Juan de Setién, vecino de Carriazo, de la mitad de la obra que tenía contratada en el convento de San Francisco de Vitoria a los maestros Juan Sáez de la Bárcena y Francisco del Campo, vecinos de Castañedo y Carriazo, respectivamente³⁹. De la misma manera, Pedro Vélez de la Huerta traspasó dos tercios de la obra de la sacristía y pórtico de la parroquia de Ariñez a su hermano Juan Vélez de la Huerta y a su cuñado Juan de la Incera en 1610⁴⁰. El mismo maestro y su padre Juan Vélez de la Huerta traspasaron las obras que tenían contratadas en el convento riojano de Nalda a Mateo del Pontón, cuñado de Juan Vélez y tío de Pedro, y a Juan del Pontón, hijo de Mateo, sobrino de Juan Vélez y primo de Pedro Vélez⁴¹.

El traspaso podía estar motivado por la incapacidad económica del maestro para llevar a cabo la obra, por su vejez o enfermedad, por un exceso de obras contratadas o por un deseo especulativo. Ejemplo de ello es el traspaso de la obra de la parroquia de Labastida entre Ortuño de Zárraga y su primo Sebastián de Zárraga en 1612 porque “*Hortuño de Çarraga por sus enfermedades y bexez no pudo continuar la dha obra por cuya causa la zedio y traspaso assi toda ella al dho Sebastián de Çarraga*”⁴². En 1617 se hacía cargo del edificio el maestro Andrés de Venea, alegando que Zárraga “*esta al presente ocupado en ciertas fábricas de la billa de Mondragón y no puede acudir con la prontitud, libertad y presteza que la obra requiere*”⁴³. Así mismo, Juan de Setién cedió la mitad de la obra del monasterio vitoriano de San Francisco “*porque por algunas ocupaciones que al presente tiene no puede acudir a todo y el tiempo del dho concierto*

³⁹ AHPA. Prot. Not. 9.195, Francisco de Isunza, Vitoria, año 1609, fols. 395-396. Cfr. BALLESTEROS IZQUIERDO, T.: *ob. cit.*, p. 201.

⁴⁰ AHPA. Prot. Not. 2.311, Miguel de Sarralde, Vitoria, año 1610, fols. 4v-5. Cfr. *Ibid.*, p. 206.

⁴¹ AHPA. Prot. Not. 2.604, Juan de Ullívarri, Vitoria, año de 1611, fols. 368-369. Cfr. *Ibid.*, p. 207.

⁴² AHPA. Prot. Not. 2.863, Francisco de Isunza, Vitoria, año 1617, fols. 137-140v. Cfr. *Ibid.*, p. 209. AHPA. Prot. Not. 7.102, Pedro Ruiz de Pazuengos, Laguardia, año 1611-1612, fols. 73-74.

⁴³ *Ibid.*

*es breve*⁴⁴. En otras ocasiones resultaba más beneficioso para el maestro traspasar el trabajo a cambio de una cantidad de dinero, que encargarse de llevar a cabo la obra con todos los problemas que entrañaba la construcción de un nuevo edificio. Esto debió motivar el traspaso de la capilla de los Mendiola en la parroquia de San Miguel de Vitoria, rematada en Rodrigo de la Cantera y Francisco del Pontón el 19 de agosto de 1611 y cedida el mismo día a Pedro Vélez de la Huerta a cambio de 100 ducados que el cliente debía pagar “*de prometido*” a los maestros aparte del precio de la obra⁴⁵.

Las *compañías* profesionales entre canteros consistían en asociaciones de uno o varios profesionales para levantar un edificio en particular o para llevar a cabo todas las obras que contratasen cualquiera de ellos durante un periodo de tiempo estipulado. Los maestros que formaban la compañía se comprometían a “*fabricar (...) juntos a perdida o gananzia por yguales partes*”⁴⁶ las obras que cada uno de ellos contratase, asumiendo a medias o proporcionalmente las obligaciones, riesgos y beneficios. Estas asociaciones solían formarse mayoritariamente entre maestros que solían estar vinculados por lazos de familia o vecindad como lo demuestran las compañías formadas entre Francisco de Berrandón, Gonzalo de Setién, Juan de Setién y Bartolomé de Verdes⁴⁷, procedentes de Carriazo, y entre Sebastián de Zárraga y Martín de Elexpeitia⁴⁸, ambos procedentes de la merindad vizcaína de Busturia. Aunque estas compañías podían protocolizarse, en muchas ocasiones se establecían de palabra, como lo demuestra la declaración de los canteros cántabros Gonzalo de Setién y Francisco de Berrandón, quienes al finalizar su asociación en 1616 “*dijeron que podría ser que entre ellos obiesen pasado algunos conciertos de azer y fenecer algunas otras obras que obiesen salido o que saliesen por escripto o por palavra de las azer y fenecer juntamente*”⁴⁹. Las compañías establecidas ante notario que nos han llegado en nuestra zona de estudio se fechan a finales del siglo XVI y principios de la centuria siguiente, pero conocemos la existencia de compañías en la primera mitad de la centuria, como la creada entre Pedro de Lizarazu y Domingo de Guerra⁵⁰.

⁴⁴ AHPA. Prot. Not. 9.195, Francisco de Isunza, Vitoria, año 1609, fols. 395-396. Cfr. BALLESTEROS IZQUIERDO, T.: *ob. cit.*, p. 201.

⁴⁵ AHPA. Prot. Not. 2.604, Juan de Ullívarri, Vitoria, año de 1611, fols. 383-384. Cfr. *Ibid.*, p. 98.

⁴⁶ AHPA. Prot. Not. 1.717, Diego Remirez Tosantos, Vitoria, año 1616, fols. 632v-633. Cfr. *Ibid.*, p. 199.

⁴⁷ *Ibid.*; AHPA. Prot. Not. 9.195, Francisco de Isunza, Vitoria, año 1609, fols. 351-352v. Cfr. *Ibid.*, p. 201.

⁴⁸ AHPA. Prot. Not. 4.599, Diego Remirez Tosantos, Vitoria, año 1611, fols. 208-208v. Cfr. *Ibid.*, p. 209.

⁴⁹ AHPA. Prot. Not. 1.717, Diego Remirez Tosantos, Vitoria, año 1616, fols. 632v-633.

⁵⁰ ARCHV. Pleitos civiles. Escribanía Zarandona y Wals. Pleitos fenecidos. Caja 946/ 1, L 188, s.f.

Como hemos apuntado al tratar los traspasos de obras, la simple cesión de parte de una obra conllevaba la aparición de una compañía entre dos o más maestros, por lo que los motivos para crear estas asociaciones eran muy variados. Como en el caso de los traspasos, la imposibilidad económica de un maestro, el exceso de obras contratadas o el puro deseo lucrativo podían suscitar la cesión de una parte de la obra y crear, así, una compañía. En ciertos casos la construcción de grandes empresas edilicias podía conllevar la asociación de dos maestros, como ocurrió con el crucero y cabecera de San María de Laguardia⁵¹. Para llevar a cabo esta obra el vizcaíno Juan de Emasábel solicitó poder partirla con otro maestro, contraviniendo una de las condiciones impuestas por la iglesia, que finalmente permitió la contratación de la obra entre Emasábel e Iñigo de Zárraga. Respecto a los plazos marcados, la compañía formada entre los hermanos Lucas y Juan de Bárcena⁵² debía mantenerse hasta que ambos quisieran abandonarla de mutuo acuerdo, la creada entre Francisco de Berrandón y Gonzalo de Setián duró cuatro años, la de Francisco de Berrandón, Juan de Setián y Bartolomé de Verdes se acordó que perviviese por el mismo espacio de tiempo y la de Sebastián de Zárraga y Martín de Lespeiti no especificaba el plazo que debía durar.

Al margen de las líneas generales hasta aquí descritas, existen circunstancias, que hacen de cada compañía un caso particular. Por ejemplo, cuando los hermanos Juan y Lucas de Bárcena se asociaron⁵³, incluyeron una cláusula por la que Lucas de Bárcena debía pagar a su hermano doce ducados al año durante seis años por no ser tan experto como aquel en el arte de la cantería. La compañía formada entre Gonzalo de Setián y Francisco de Berrandón⁵⁴ de 1612 a 1616 tenía como objeto principal hacer la obra de la iglesia de San Martín de Carriazo, aunque la colaboración era extensible a otras obras que tuviesen contratadas. La asociación entre Francisco de Berrandón, Juan de Setián y Bartolomé de Verdes⁵⁵ afectaba a cualquier obra que contratasen cualquiera de ellos, siempre y cuando “*las tales obras sean de cinquenta ducados arriba y no menos*”, aunque también mencionaban especialmente ciertos edificios que debían levantar los dos primeros en Alegría y el último en el convento franciscano de Vitoria. La asociación entre Sebastián de Zárraga y Martín de Lespeiti⁵⁶ especificaba que

⁵¹ ARCHV. Pleitos civiles. Escribanía Lapuerta. Pleitos fenecidos. Caja 1690.3, s.f.

⁵² AHPA. Prot. Not. 5.273, Pedro de Albistur, Vitoria, año 1579, fols. 215r-216v.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ AHPA. Prot. Not. 1.717, Diego Ramirez Tosantos, Vitoria, año 1616, fols. 632v-633.

⁵⁵ AHPA. Prot. Not. 9.195, Francisco de Isunza, Vitoria, año 1609, fols. 395-396.

⁵⁶ AHPA. Prot. Not. 4.599, Diego Ramirez Tosantos, Vitoria, año 1611, fols. 208-208v.

colaborarían “*en qualesquiera obras que se ofrecieren açer asi en esta dha ciudad de Vitoria como en otra qualquier parte asi en los reynos de Castilla como en los de Nabarra y Aragón*”, lo que podía ser un intento de ampliar el radio de acción a las provincias circundantes.

1.2. Jerarquía laboral y organización del trabajo

El maestro, los oficiales y los aprendices formaban el engranaje de la cuadrilla, manteniendo una jerarquía laboral similar a la de otros talleres artísticos y artesanales. El camino hacia la maestría comenzaba en el aprendizaje, siendo complicado el cambio entre una categoría y otra por estar basado en una serie de normas no escritas. Comenzaremos este recorrido profesional por el escalafón más bajo, el aprendizaje, para pasar después a las distintas especialidades de los oficiales y terminar en la categoría más alta, la maestría, que pocos canteros llegaban a alcanzar. En último lugar abordaremos la aparición de la figura del arquitecto en el siglo XVI y enumeraremos las características de los maestros del último cuarto del siglo que más se acercaron a la consideración de arquitectos.

1.2.1. El aprendiz: el acceso al oficio

El aprendizaje se situaba en el escalafón más bajo de la clásica jerarquía gremial integrada por las categorías de aprendiz, oficial y maestro. Aunque, como hemos visto, oficialmente no existía un gremio en el mundo de la cantería, el esquema gremial se aplicaba de manera similar. El aprendizaje constituía una etapa formativa imprescindible para acceder a la oficialía y, posteriormente, a la maestría.

En el oficio de la cantería rara vez se protocolizaba el contrato de aprendizaje, pues este sólo se realizaba cuando el aprendiz no pertenecía a la familia del maestro

cantero cabeza del taller o a su ambiente más próximo⁵⁷. Como hemos visto, el núcleo del taller se fundamentaba en lazos de sangre y el oficio se transmitía de padres a hijos, lo que explica la escasez de contratos de aprendizaje, ya que entre padre e hijo o tío y sobrino no tenía sentido firmar ningún contrato. Precisamente, por ser ajenos a la familia y a los círculos más cercanos del maestro, los muchachos citados en estos documentos nunca llegarían a la maestría, quedando sumidos en el anonimato tras firmar el contrato. Estos documentos notariales se denominaban en la época “*cartas de aparejamiento*” y el alumno recibía el nombre de “*moço aprendiz*”. Siempre se realizaba con un maestro cantero más o menos reputado, cabeza de un taller, de modo que el aprendizaje quedaba exclusivamente unido a la maestría, siendo el maestro el único que tenía potestad para formar nuevos individuos en la profesión.

El aprendiz era un joven con una edad comprendida entre los 14 y los 18 años, que quedaba vinculado al taller de por vida al entrar a servir a un maestro. La minoría de edad del chico hacía necesaria la presencia de un tutor o fiador que actuaba en nombre del menor y firmaba el contrato con el maestro. Solía tratarse de un familiar que debía responder por el muchacho en caso de fuga o absentismo laboral. Por ejemplo, en 1527 el vitoriano Estíbaliz de Elguea firmó el contrato de aprendizaje de su hermano San Juan de Elguea con el cantero Juan de Herbeta⁵⁸, Rodrigo González de Alegría hizo lo mismo con su primo en 1541⁵⁹ y dos viudas vecinas de Ozaeta, junto a sus respectivos fiadores, acordaron el aprendizaje de sus hijos con Juan Vélez de la Huerta en 1585⁶⁰. Es probable que el aprendiz no siempre fuese menor de edad, como se desprende del contrato de aprendizaje entre Gabriel de San Pedro y el cantero Juan Vélez de la Huerta en 1577⁶¹. En este caso Gabriel de San Pedro presenta como fiador a Pedro Vélez de Galizano sin que se mencione parentesco entre ambos; ambos figuran como actores del contrato, a diferencia de otros contratos en el que el actor es el tutor; y ambos se obligan a pagar las penas correspondientes a posibles ausencias por parte del aprendiz. Por tanto, es probable que Gabriel de San Pedro no fuese un chico menor de edad sino un joven que quería aprender el oficio o quizás perfeccionarse en él. El

⁵⁷ La falta de contratos de aprendizaje ya ha sido puesta de relieve por otros autores como M.J. Tarifa y B. Alonso para las zonas de Tudela y Junta cántabra de Voto. TARIFA CASTILLA, M.J.: *ob. cit.*, p. 53. ALONSO RUIZ, B.: *El arte de la cantería...*, p. 77.

⁵⁸ AHPA. Prot. Not. 6.626, Cristóbal de Aldana, Vitoria, año 1527, fol. 42.

⁵⁹ AHPA. Prot. Not. 6.642, Cristóbal de Aldana, Vitoria, año 1541, fol. 110v-111r.

⁶⁰ AHPA. Prot. Not. 5.077, Diego de Paternina, Vitoria, año 1585, 2 de mayo de 1585.

⁶¹ AHPA. Prot. Not. 6.286, Diego López de Corcuera, Vitoria, año 1577, fol. 3v.

periodo de formación solía durar entre tres y cuatro años en los ejemplos que hemos localizado.

Tanto el maestro como el aprendiz y su fiador adquirirían una serie de obligaciones que debían cumplir durante el periodo de formación. El tutor se comprometía con el maestro a que el pupilo “*vos servirá vien e fielmente en el dho oficio e que no se ausentará de vro poder e mandado durante el dho tiempo*”⁶². En caso de fuga o ausencia el fiador debía devolver al chico al taller en dos días y pagar una pena pecuniaria que ciertos oficiales de cantería creyesen oportuna por los daños recibidos. De la misma manera, en caso de robo por parte del aprendiz, el tutor tendría que hacerse cargo de los perjuicios. En ciertas ocasiones se fijaba una pena por absentismo laboral, como lo demuestra el contrato de aprendizaje de Gabriel de San Pedro, quien se comprometió con el cantero Juan Vélez de la Huerta en 1577 a que “*si me fuere o ausentare que a nra costa podáis traer y traigáis un moço del dho ofiçio que sepa y entienda lo que yo*”⁶³. En los ejemplos recopilados, el tiempo de aprendizaje solía comenzar el día en que se firmaba el contrato, aunque en ocasiones el aprendiz podía estar a prueba durante un tiempo para que el maestro comprobase si era apto para el oficio. Esto pudo ocurrir en el caso del aprendiz Martín de Aztarde, quien firmó el contrato con Juan de Herbata el veinticinco de junio de 1541⁶⁴, donde se especifica que el periodo de aprendizaje había comenzado en “*pascua de quaressma*” (Resurrección) de ese año, por lo que llevaba ya algún mes en el taller.

El maestro cantero por su parte se comprometía a “*mostrar y enseñar el dho su ofiçio syn encubierto nynguno*”, además de hacerse cargo de la manutención, vestido y calzado del aprendiz. La minoría de edad del alumno hacía lógico que viviese con el maestro en su propia casa, pero en ciertos casos recibía una cantidad de dinero para administrarse y llevar un régimen de vida externo. En nuestro caso, el cantero Juan de Herbata solo especifica en sus contratos que daría de comer al aprendiz⁶⁵ o que le daría “*de comer e las otras cosas nescasarias conforme el moço aprendiz en el dho ofiçio*”⁶⁶, lo que puede referirse al vestido y calzado. Juan Vélez de la Huerta en 1585⁶⁷ se comprometía a dar a sus aprendices comida, bebida, vestido y calzado, exceptuando las

⁶² AHPA. Prot. Not. 6.626, Cristóbal de Aldana, Vitoria, año 1527, fol. 42.

⁶³ AHPA. Prot. Not. 6.286, Diego López de Corcuera, Vitoria, año 1577, fol. 3v.

⁶⁴ AHPA. Prot. Not. 6.642, Cristóbal de Aldana, Vitoria, año 1541, fol. 116.

⁶⁵ AHPA. Prot. Not. 6.626, Cristóbal de Aldana, Vitoria, año 1527, fol. 42.

⁶⁶ AHPA. Prot. Not. 6.642, Cristóbal de Aldana, Vitoria, año 1541, fol. 110v-111r.

⁶⁷ AHPA. Prot. Not. 5.077, Diego de Paternina, Vitoria, año 1585, 2 de mayo de 1585.

camisas que corrían a cargo de sus respectivos tutores. Al finalizar el periodo de aprendizaje el alumno recibía un traje completo, compuesto por “*calçon ropilla y ferreruelo*”, o en su defecto una cantidad de dinero, y las herramientas del oficio, es decir, una escoda y un cincel. Así por ejemplo, Juan de Herbeta en 1527 se comprometía a dar al aprendiz San Juan de Elguea “*por el dho servicio e para que se vista diez ducados de horo e dos relaes de plata e su remyenta acostumbrada*”⁶⁸, y en 1541 prometía entregar ocho ducados a otros dos alumnos “*en ayuda para bestir e calçar*”⁶⁹. Juan Vélez de la Huerta en 1585 acordó “*acabados los años de les dar el vestido que se acostumbra y el oficio que se da en el dho my arte a semejantes aprendizes*”⁷⁰.

Respecto a la formación que recibía el aprendiz, esta seguía basándose en los métodos de tradición medieval, donde el maestro transmitía al alumno las nociones básicas del oficio⁷¹. En la mayor parte de los casos, la formación debía ser eminentemente práctica, adquiriéndose a pie de obra, en contacto con los oficiales y tutelada por el maestro, pero prácticamente sin base teórica alguna. No creemos que en nuestro entorno fuese generalizado el ejemplo recogido por M.L. Rokiski según el cual en 1568 el guipuzcoano Francisco de Goicoa se comprometía a enseñar al hijo de otro maestro cantero “*el dicho arte de arquitectura de fabricación de obras de cantería e todo lo a ello tocante y anexo y dependiente como es el dicho arte y conviene para el la arismetica teorica y platica e jumetria y contraher diferentes trazas de edificios en bolumenes pequeños cortando en yeso y en otras cosas enseñándole los baybeles y cortes de piedras para cerrar toda qualquier vuelta asi de capillas romanas como de obra francesa y pechinas y capialçados de tal manera quel dicho Bartolomé de Anchia sepa dar quenta y razón de el porque ansi se devan guardar los tales cortes de las dichas vueltas e cada e cada una dellas e ansi mismo le a de enseñar el debuxo necesario para adornar toda qualquier traza de templos y le a de enseñar las plantas y distribuciones y los reconocimientos necesarios a la dicha arte ansi para casas de*

⁶⁸ AHPA. Prot. Not. 6.626, Cristóbal de Aldana, Vitoria, año 1527, fol. 42.

⁶⁹ AHPA. Prot. Not. 6.642, Cristóbal de Aldana, Vitoria, año 1541, fol. 110v-111r y 116.

⁷⁰ AHPA. Prot. Not. 5.077, Diego de Paternina, Vitoria, año 1585, 2 de mayo de 1585.

⁷¹ Como referencia, aunque a otra escala, es ilustrativa la distinta formación que recibieron Andrés de Vandelvira y Francisco del Castillo el Mozo, el primero formado como cantero en su tierra y el segundo enviado a Italia en su adolescencia donde conoció de primera mano las principales obras del Renacimiento italiano, a tratadistas como Vignola y las obras de la Antigüedad romana. MORENO MENDOZA, A.: “Andrés de Vandelvira y Francisco del Castillo, dos arquitectos renacentistas en el Jaén del siglo XVI”, *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 193 (2006), p. 66.

*morada como para templos*⁷². Este tipo de enseñanza teórica basada en el dibujo, aritmética y geometría, así como la capacidad para interpretar trazas y hacer modelos a escala de las mismas, probablemente sería la enseñanza que recibían los hijos y allegados de los maestros, que estaban destinados a convertirse así mismo en maestros canteros, u oficiales aventajados que terminarían siendo aparejadores de un maestro, pero no sería el aprendizaje común a la mayor parte de los aprendices. Además hay que tener en cuenta que algunos maestros de la primera mitad del siglo, como Domingo de Guerra, eran analfabetos, por lo que sus enseñanzas se basarían en transmitir una serie de recetas de taller aprendidas de sus mentores, que repetirían continuamente en sus obras sin innovación alguna. En la mayoría de los casos, el objetivo fundamental de este periodo formativo sería aprender a sacar, desbastar y labrar la piedra, dejando fuera cualquier noción de diseño o trazado.

Tradicionalmente se ha considerado que el aprendiz tendría que superar algún tipo de examen para llegar a la oficialía, como ocurría en los otros gremios artísticos y artesanales, aunque no existe ningún indicio documental sobre ello⁷³. El dominio de conocimientos y destrezas adquiridos por el aprendiz probablemente sería evaluado durante el periodo de aprendizaje por el propio maestro, además de ir ganándose un hueco entre los oficiales del taller en el día a día del trabajo a pie de obra. El maestro quedaba liberado del nivel de conocimientos que pudiese alcanzar el aprendiz, pues los contratos especificaban que debía existir una cierta disposición del chico para aprender el oficio. Así lo expresaba Juan de Herbeta cuando especificaba que enseñaría lo que sabe “*queriéndolo el dho San Juan de aprenderlo*”⁷⁴ y “*en quanto el dho Martín lo quysiere recibir*”⁷⁵, o cuando Juan Vélez de la Huerta se obligaba “*de les aprender el dho mi oficio a todo mi leal entender siendo ellos para ello*”⁷⁶. No obstante, en ciertas ocasiones se introducían cláusulas por las que el maestro se comprometía a mantener al aprendiz en el taller pasado el periodo de aprendizaje si el chico no había aprendido bien el oficio, pagándole el sueldo de un oficial.

⁷² ROKISKI LÁZARO, M.L.: *ob. cit.*, p. 13.

⁷³ Este aspecto ha sido manifestado por diferentes autores desde la década de los años ochenta. MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.: *El artista en la sociedad española del siglo XVII*. Madrid, 1984, p. 24. MARÍAS FRANCO, F.: *El largo siglo XVI*. Madrid, 1989, pp. 502-503.

⁷⁴ AHPA. Prot. Not. 6.642, Cristóbal de Aldana, Vitoria, año 1541, fol. 110v.

⁷⁵ AHPA. Prot. Not. 6.642, Cristóbal de Aldana, Vitoria, año 1541, fol. 116.

⁷⁶ AHPA. Prot. Not. 5.077, Diego de Paternina, Vitoria, año 1585, 2 de mayo de 1585.

1.2.2. El oficial: la ejecución material de la obra

Cuando el aprendiz finalizaba el periodo de aprendizaje se convertía en oficial cantero y controlaba al menos los rudimentos básicos sobre la labra de piedra. Con el tiempo iría especializándose más mediante la experiencia y el contacto con otros oficiales y el maestro. No obstante, ahora podía percibir un jornal que le permitiese vivir de su trabajo y, en teoría, era libre para trabajar para otros maestros si así lo deseaba.

Como ha sido puesto de manifiesto en otros estudios, las especialidades de la cantería que ejercían los oficiales se dividían en *sacador*, *desbastador*, *cantero o labrante*, *entallador o escultor* y *asentador*⁷⁷. Estos oficiales eran los encargados de materializar el edificio bajo las órdenes del maestro o su aparejador. La extracción y desbastado de la piedra eran actividades realizadas en la cantera, que consistían en sacar los bloques de piedra y darles una forma aproximada para facilitar el posterior transporte hasta la obra. No requerían una gran preparación teórica, pero era fundamental saber elegir bien el tipo de piedra necesaria y las medidas del bloque a extraer, por lo que el maestro o sus oficiales más expertos supervisaban todo el proceso, especialmente cuando se extraían bloques para portadas, arcos, vanos o sillares. Durante las obras de distintas parroquias se consignan pagos por estas labores, como el de 1550 de la iglesia de Santa María de Laguardia “*a los obreros por sacar la piedra para la capilla mayor*”⁷⁸ o los pagos en 1553 en Ilárraza de “*los dos mayordomos al que sacó la piedra en Axarte*” y “*por devastar la dha piedra*”⁷⁹.

A pie de obra trabajaba el cantero o labrante, el entallador o escultor y el asentador, que en ocasiones eran asistidos por peones y obreros. El cantero era un profesional más especializado que los anteriores y cuya labor consistía en labrar los bloques de piedra llegados de la cantera para convertirlos en sillares, dovelas, fustes de columnas, despieces de plementerías, etc. Estaba especializado en el corte de piedra y, por tanto, debía estar familiarizado con el uso de baiveles, escuadras y niveles para poder labrar correctamente las superficies rectas y curvas. Estos operarios, cuyos

⁷⁷ BARRIO LOZA, J. A. y MOYA VALGAÑÓN, J. G.: “El modo vasco de producción arquitectónica...”, pp. 294-295. ALONSO RUIZ, B.: *El arte de la cantería...*, pp. 59-62. TARIFA CASTILLA, M.J.: *ob. cit.*, p. 58.

⁷⁸ AHDV-GEAH. 1449-1. Laguardia, parroquia de Santa María, libro de fábrica (1549-1624), fol. 13v

⁷⁹ AHDV-GEAH. 1197-2. Ilárraza, parroquia de Santa Eulalia, libro de fábrica (1550-1650), s.f., visita pastoral del año 1554.

nombres casi nunca salen a la luz, eran los más numerosos en las cuadrillas de cantería. El *entallador* o *escultor* constituía una de las figuras más especializadas del taller, aunque a veces se le contrataba puntualmente, ya que su función consistía en tallar las partes decorativas del edificio como capiteles, escudos y relieves. Ejemplo de ello son los maravedíes que el mayordomo de la parroquia de Elvillar “*dio a los entalladores por hacer unas ménsulas y un bolado sobre la puerta y dos capiteles*” para la obra de la portada en 1561⁸⁰. Este oficio se encontraba a medio camino entre la cantería y la escultura, por lo que el entallador precisaba nociones de dibujo y composición para desempeñar su trabajo. En este sentido, cabe destacar el título de “escultor y cantero” que recibían algunos maestros como Iñigo de Zárraga y Juan Vélez de la Huerta. A juzgar por los detalles escultóricos de buena calidad de las obras contratadas por Zárraga, este vizcaíno contó sin duda con numerosos y buenos entalladores en su cuadrilla. Uno de ellos fue Juan de Zárraga a quien la viuda de Iñigo de Zárraga llamaba “escultor” en 1579, cuando le pagó “*por rrazon y de rresto y fenecimiento de cuentas que con vos he fho de lo que haveis trabajado con el dho my marido en el hofiçio de talla e ymajineria*”⁸¹.

Las piezas elaboradas por canteros y entalladores eran colocadas en su lugar correspondiente por el asentador. Este oficial debía retocar los sillares y dovelas, cuidando que las superficies casasen perfectamente y las hileras de piedra fuesen rectas. Era un cargo de responsabilidad, pues de él dependía la correcta colocación de los materiales y la sólida edificación de la obra. Trabajaba directamente bajo las órdenes del aparejador o del maestro y era ayudado por peones que manipulaban los bloques de piedra, las grúas y suministraban las herramientas y argamasa. Aunque estos profesionales quedaban sumidos en el anonimato del taller, las cuentas de los años de 1575 al 1577 de la capilla de San Cosme y San Damián, sita en el convento de San Francisco de Vitoria, nos han legado el nombre de “*Gerónimo el asentador*”, miembro del taller de Iñigo de Zárraga⁸². Así mismo, conocemos el nombre del asentador Francisco de Egusquiza que trabajó para Juan de Emasábel en la construcción del último tramo y la torre de la parroquia de Elvillar⁸³. Junto a los oficiales que trabajaban

⁸⁰ AHDV-GEAH. 1082-3. Elvillar, parroquia de la Asunción, libro de fábrica (1552-1597), fol. 69r.

⁸¹ AHPA. Prot. Not. 5.273, Pedro de Albistur, Vitoria, año 1579, fol. 287.

⁸² *Ibid.*, fol. 453r y 454r. En las mismas cuentas se menciona a un “*Gerónimo escultor*”, que seguramente sea la misma persona, lo que indica que el asentador probablemente sería un oficial especializado en la labra o la escultura, pero quizás con una mayor experiencia dentro del taller.

⁸³ AHDV-GEAH. 1082-3. Elvillar, parroquia de la Asunción, libro de fábrica (1552-1597), fol.104r.

a pie de obra, había *peones y obreros* que les ayudaban a desempeñar sus labores, transportando los materiales, manipulando las grúas y poleas, mezclando la argamasa. Era mano de obra no cualificada, hombres o mujeres, en muchos casos labriegos y vecinos, que alternaban estas labores con el trabajo en el campo u otras obligaciones. En la citada obra de la capilla de San Cosme y San Damián, por ejemplo, se consigna un pago a “*quatro moças que entraron hazer el mortero*”⁸⁴.

Excepcionalmente, los libros de fábrica de la parroquia de Ilárraza nos han legado algunos nombres de oficiales que integraban el taller de Domingo de Oria en 1563⁸⁵: Juan de Apodaca y Juan García de Zubiarte, a los que se llama “*oficial cantero*” y “*cantero oficial*”, respectivamente, y Juan de Echaburu, Juan Ochoa de Vezar, Juan de Junguitu y Juan de Garayo, denominados “*canteros*”. Juan Ochoa de Vezar, Juan de Junguitu y Juan de Garayo percibían un jornal diario de dos reales y un cuartillo (76 maravedís y medio), mientras que los demás cobraban entre 64 y 68 maravedís al día. Esta diferencia de sueldo y el hecho de que Juan de Garayo aparezca citado junto al maestro Domingo de Oria en los pagos por la portada, podría indicar que estos oficiales tenían mayor protagonismo en el taller. Un ejemplo similar lo encontramos en los pagos expedidos por la viuda de Iñigo de Zárraga a varios oficiales⁸⁶: Pedro de Juaristi, al que paga 120 reales y 9 maravedís por haber “*servido de cantero al dho mi marido*”, a Domingo de Arrese 104 reales por los servicios que hizo a Zárraga “*en el oficio de cantería*”, Joan de Lequerica 314 reales por haber “*servido al dho mi marido en el oficio de cantería*”, Francisco de Juaristi 84 reales menos 2 maravedís porque sirvió “*cierto tiempo al dho maestre Yñigo mi marido en su oficio de cantería como oficial que sois del dho oficio*”. En estos documentos no se hace ninguna mención a la condición profesional o especialidad de cada oficial, exceptuando, como hemos indicado más arriba, a “*Joan de Çarraga excultuor*” que recibe la cantidad más alta de dinero, “*quatroçientos y setenta y seis rreales*”.

⁸⁴ AHPA. Prot. Not. 5.273, Pedro de Albistur, Vitoria, año 1579, fol. 452r.

⁸⁵ AHDV-GEAH. 1197-2. Ilárraza, parroquia de Santa Eulalia, libro de fábrica (1550-1650), s.f., visita pastoral del año 1563.

⁸⁶ AHPA. Prot. Not. 5.273, Pedro de Albistur, Vitoria, año 1579, fols. 287r-290v, 292r-293v, 295.

1.2.3. El maestro y el aparejador: la dirección de la obra y del taller

El maestro cantero era el director de todo este entramado de oficiales y aprendices, así como el responsable último de las obras en las que trabajaba el taller. Era el profesional más reconocido en el mundo de la cantería, pues mientras todos sus operarios quedaban en el anonimato, el nombre del maestro cantero es el que siempre queda en la documentación. Para llegar a ocupar la maestría el cantero tenía que haber superado las etapas de aprendizaje y oficialía, aunque tampoco en este caso se tiene constancia documental de la realización de exámenes para obtener tal categoría. Como hemos comentado al hablar de la cuadrilla, la maestría, en cierta manera, se heredaba de padres a hijos o entre familiares cercanos, que verificarían la capacidad y valía de su sucesor. En empresas como las que nos ocupan y en el contexto que estudiamos, nuestra atención se centrará en un tipo de maestro cantero que dirige y controla su taller como un pequeño empresario y es dueño de su propia actividad.

La denominación empleada por la documentación de la época es variada e incluso contradictoria, pues un mismo maestro puede aparecer con el simple apelativo de “cantero” y con el de “maestro cantero”, “maestre de cantería” o “artífice en el arte de cantería”. En algunos casos particulares, como el de Iñigo de Zárraga y Juan Vélez de la Huerta, recibieron el título de “maestro cantero y escultor”⁸⁷, haciendo hincapié en una mayor especialización en la talla. En el último cuarto de la centuria aparecerá el título de “arquitecto” o “maestro de arquitectura”, que convivirá con los anteriores, empleándose indistintamente “maestro cantero” o “maestro arquitecto” para referirse a la misma persona. Este maestro cantero dirige un taller de oficiales y aprendices, teniendo varias obras contratadas al mismo tiempo, por lo que se ve obligado a desplazarse continuamente de una localidad a otra para atender todos los encargos, dejando a pie de obra a un aparejador en su ausencia. Un ejemplo ilustrativo es el de Juan de Emasábel,

⁸⁷ Iñigo de Zárraga fue denominado en diversas ocasiones como escultor, por ejemplo, con motivo del contrato de las casas del licenciado Paternina en Vitoria en 1566 y de la capilla de San Cosme y San Damián del convento de San Francisco de Vitoria en 1572, por el contrario al contratar el pórtico del mismo convento en 1567 se le llama maestro cantero, que era su apelativo más habitual. Para la capilla de San Cosme y San Damián, AHPA. Prot. Not. 5.069, Diego de Paternina, Vitoria, año 1572, fol. 11r. Para las casas del licenciado Paternina y el pórtico del convento de San Francisco de Vitoria, ARCHV. Pleitos civiles. Escribanía Lapuerta. Pleitos fenecidos. Caja 69, 2, fol. 2r y 5r. Cfr. MARTÍN MIGUEL, M.A.: *Arte y cultura en Vitoria durante el siglo XVI*. Vitoria, 1998, pp. 240-244. A Juan Vélez de la Huerta se le llamó “maestre cantero y escultor” en 1585 en un contrato de aprendizaje. AHPA. Prot. Not. 5.077, Diego de Paternina, Vitoria, año 1585, 2 de mayo de 1585.

que era reclamado incesantemente por el visitador del obispado para terminar la obra de la capilla mayor de Elciego. En 1585 este le advertía que la “*iglesia y sacristía (...) ha mucho que están comenzadas y recibe la dha iglesia gran daño por no se hacer la dha obra que ha dos años cesó*” y le emplazaba a que “*venga a proseguir la dha obra y acabarla según como está obligado*”⁸⁸. El propio Emasábel admitía en 1570 que se vio obligado a ceder la obra de la capilla mayor de San María de Laguardia a Iñigo de Zárraga porque “*tenya muchas obras pricipiadas e no podía dar acavo a todas ellas*”⁸⁹. Tal es así que cuatro años más tarde, en 1574, le apartaron de la obra de Santa Marina de Vergara por no atenderla como era debido.

Las funciones fundamentales del maestro dentro de la obra y del taller eran trazar, contratar, repartir las tareas y pagar, además de realizar tasaciones. En lo concerniente a la obra, los maestros podían ser tracistas de las obras que debían ejecutar, o no serlo, y ocuparse exclusivamente de la ejecución material, pero tenían que poder, al menos, interpretar las trazas dadas por otro maestro para materializar el edificio y poder hacer detalles de la traza general a medida que se iba levantando. Esto supone que el maestro, en teoría, debía tener unas nociones de aritmética, geometría y diseño, aunque en la práctica la preparación teórica de muchos maestros de la primera mitad del siglo dejaría mucho que desear, pues en algún caso eran analfabetos como el citado Domingo de Guerra y Domingo de Emasábel. Así mismo, debía responsabilizarse de su taller, contratando nuevos aprendices u oficiales, firmando los contratos de aprendizaje. Diariamente debía asignar los trabajos que cada uno de los oficiales y aprendices tenían que realizar, además de controlar el aprendizaje de los alumnos. Por otra parte, el maestro debía encargarse de pagar el jornal a sus operarios al finalizar la semana, pues él cobraba periódicamente de la parroquia las ganancias de la obra. Los pagos al maestro en muchas ocasiones se realizaban en especie, por ejemplo en trigo, cebada, avena o cantaras de vino⁹⁰. No contamos con datos regulares sobre los salarios

⁸⁸ AHDV-GEAH. 3845-1. Elciego, parroquia de San Andrés, libro de fábrica (1552-1594), s.f., cuentas del año 1579 y 1585.

⁸⁹ ARCHV. Pleitos civiles. Escribanía Varela. Pleitos fenecidos. Año 1572-1586. Caja 1263,2, s.f. ARRÁZOLA ECHEVERRÍA, M.A.: *ob. cit.*, pp. 198-199. ARÁMBURU EXPÓSITO, M.J.: *Arte y piedad. El arte religioso en Bergara en la Edad Moderna*. Tomo I. Salamanca, 2008, p. 344.

⁹⁰ Los mayordomos de la parroquia de Antezana de Foronda en 1549 entregaron al maestro Domingo de Oria 30 fanegas de trigo y 30 de cebada. AHDV-GEAH. 324-4. Antezana de Foronda, parroquia de San Miguel, libro de fábrica (1550-1626), s.f., visita pastoral del año 1550. La iglesia de Lagrán pagó a Domingo de Emasábel 16 fanegas de trigo en 1559 y un año más tarde 2.210 maravedís en 10 fanegas de trigo. AHDV-GEAH. 8868-2. Lagrán, parroquia de la Natividad de Nuestra Señora, libro de fábrica (1560-1578), fol. 27r y 28v. Al mismo maestro la iglesia de Elciego le pagó 15 fanegas de avena, AHDV-GEAH. 3845-1. Elciego, parroquia de San Andrés, libro de fábrica (1552-1594), s.f., cuentas del año

percibidos por los maestros, pero la parroquia de Ilárraza estableció en 1559 que pagaría a Domingo de Oria 90 maravedíes por jornada de trabajo, frente a los 64 de uno de sus oficiales y los 50 de un aprendiz⁹¹.

Además de las labores concernientes a las obras, el maestro debía encargarse de su “negocio” en la cantería, de modo que tenía que ocuparse de la contratación de nuevas obras, traspasos, fianzas y tasaciones. La asistencia a remates conllevaba desplazamientos y estancias que suponían gastos y la ausencia del maestro de sus obras, al igual que las tasaciones de obras, que solían solicitar otros colegas o las parroquias. Por ejemplo, en 1583 la parroquia de Yécora pagaba a Juan de Emasábel “*por dar de comer a la cabalgadura cuando fue a hacer la tasación*”⁹². Así mismo, los mayordomos se desplazaron hasta Albaina en busca del maestro Juan de la Herrería, quien estaba trabajando en su iglesia, y que recibió 12 ducados “*por el tiempo y días que se ocupó como tercero en la obra de la dha iglesia en discordia de los primeros maestros*”.

Algunos maestros canteros llegaron a ocupar cargos de relevancia dentro de la diócesis como el de veedor de obras del obispado de Calahorra-La Calzada⁹³. Estos maestros debían ocuparse de revisar o elegir las trazas que se daban para las nuevas

1552. De la misma manera, en 1558 este maestro declaró haber recibido de la parroquia de Bernedo 19.686 maravedíes en 83 fanegas de trigo por las obras que había realizado. AHDV-GEAH. 688-1. Bernedo, parroquia de la Natividad de Nuestra Señora, libro de fábrica (1547-1628), fol. 43r.

⁹¹ AHDV-GEAH. 1197-2. Ilárraza, parroquia de Santa Eulalia, libro de fábrica (1550-1650), s.f., contrato con maestre Domingo de Oria para cerrar la capilla de la iglesia, al final del libro de cuentas.

⁹² AHDV-GEAH. 2827-2. Yécora, parroquia de San Juan Bautista, libro de fábrica (1561-1662), fol. 38v, 39r-v.

⁹³ En otros obispados la figura del veedor de obras quedó instituida oficialmente como por ejemplo en la diócesis de Pamplona, donde se creó el cargo en las Constituciones Sinodales de 1591. En la diócesis de Calahorra y La Calzada las Constituciones Sinodales de 1555 reconocieron la necesidad de que “*una persona que sepa y de buena conçiencia*” revisase las obras y trazas de las parroquias, lo que puede equipararse a la figura del veedor de obras, pero nunca se le da ese nombre. Aunque en la práctica existió esta figura, ni estas constituciones de 1555 ni las aprobadas por Pedro Manso en 1602 ni las de Pedro del Castillo de 1621 mencionan la existencia oficial de un cargo de veedor de obras. *Constituciones synodales del obispado de Calahorra y la Calçada, hechas y ordenadas por los preladados en ellas nombrados. Agora nuevamente compiladas y añadidas por el Ilustre y Reverendissimo Señor don Ioan Bernal de Luco, obispo del dicho obispado, y del consejo de su majestad, con acuerdo del Synodo que por su mandato se celebró en la ciudad de Logroño, anno de 1553. En la muy Insigne Ciudad de Leon, anno de MDLV*, libro III, fol. LXXVIII. *Constituciones sinodales del obispado de Calahorra y la Calzada. Hechas y ordenadas por el obispo Don Pedro Manso en el Sínodo Diocesano que se celebró en la ciudad de Logroño y acabo en el año de 1601*. Imprenta de Diego Mares, Logroño, 1602, libro III, fols. 108v-110r. *Constituciones synodales del obispado de Calahorra y la Calzada. Hechas y ordenadas por su Señoría del Señor Don Pedro Gonçalez del Castillo, Predicador de su Magestad y de su Consejo en el Synodo Diocesano que se celebró en la ciudad de Logroño en el año de mil y seyscientos y veynte*. Imprenta de la Viuda de Alonso Martín. Madrid, 1621, libro III, título XIX, fols. 160v-162r. Para el cargo de veedor de obras en la diócesis de Pamplona: AZANZA LÓPEZ, J.J.: *Arquitectura religiosa del Barroco en Navarra*. Pamplona, 1998, pp. 89-103; “La actividad del veedor de obras de cantería en los arciprestazgos vascongados de la diócesis de Pamplona (siglos XVII y XVIII)”, *Ondare*, 19 (2000), pp. 277-291; y *Arquitectura religiosa del Barroco en Navarra*. Pamplona, 1998, pp. 89-103.

obras de las iglesias, así como de vigilar las obras y la correcta aplicación de la traza. Su función principal era controlar la seguridad de las obras que se hacían en la diócesis y verificar que las parroquias no sufriesen abusos económicos por parte de los maestros. Pero la presencia de un veedor no implicaba ningún control de tipo artístico. En ocasiones eran requeridos para realizar tasaciones por parte de las parroquias o como terceros en discordia cuando dos tasadores no se ponían de acuerdo. No obstante es un cargo mal conocido en la diócesis calagurritana y en el que apenas se constatan nombres propios de canteros que lo detentasen. En 1592 los maestros Juan de Olate y Miguel de Garaizábal era denominados por la parroquia de Villabuena “tasadores veedores” cuando fueron enviados para tasar la obra de la torre⁹⁴, y en 1628 el mismo Juan de Olate recibía el título de “veedor de obras del obispado” con motivo de la revisión de la obra de la torre de la parroquia de Santa Cruz de Campezo⁹⁵. En fecha ya muy tardía, 1634, también al cántabro Juan de la Verde se le denominaba “veedor de obras del obispado de Calahorra y La Calzada”⁹⁶. Si nos centramos en la figura de Juan de Olate⁹⁷, llama la atención la enorme cantidad de revisiones de obras y tasaciones que realizó en gran parte de la diócesis —unas dieciocho—, frente al número de obra propia que se le documenta —siete intervenciones, dos de las cuales traspasa, y otra es la traza de una portada que realiza otro cantero—. Este hecho pone de manifiesto que su labor principal se basaba en el control, revisión y tasación de obras por parte del obispado, más que en tareas de construcción.

En muchas ocasiones, encontramos junto al maestro cantero un operario de igual importancia en la dirección de la obra, el aparejador⁹⁸. Este cantero recibía órdenes directamente del maestro, trasladándolas después a los oficiales de la obra. Era la mano derecha del maestro y le sustituía durante su ausencia. Sus habilidades y funciones estaban, por tanto, muy cerca de las del maestro cantero, e incluso en algunas ocasiones detentaban el título de maestro. No tenía por qué saber trazar, pero sí que al menos debía contar con cierta capacidad para poder interpretar la traza, y tenía que hacer los moldes a tamaño natural para facilitar el trabajo de los oficiales. En ausencia del

⁹⁴ AHDV-GEAH. 2647-2. Villabuena, parroquia de San Andrés, libro de fábrica (siglo XVI-1592), fol. 136r.

⁹⁵ PORTILLA VITORIA, M.J.: *Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria, II...*, p. 328.

⁹⁶ GUTIERREZ PASTOR, I. y RAMÍREZ MARTÍNEZ, J.M.: “Noticias sobre algunos canteros montañeses del siglo XVII en La Rioja”, *Berceo* (1983), p. 34.

⁹⁷ En el capítulo VI, dedicado a analizar la vida y la obra de los canteros más destacados, trataremos la figura de Juan de Olate.

⁹⁸ ALONSO RUIZ, B.: *El arte de la cantería...*, pp. 54-58.

maestro tomaba a su cargo la dirección de los trabajos, encargándose de los cobros, pagos. Aunque apenas contamos con los nombres de algunos aparejadores, sabemos que el maestro Miguel de Garaizábal actuó como aparejador de Juan de Elorriaga en la obra de la torre de San Miguel de Vitoria en 1583⁹⁹. Así mismo, la viuda de Iñigo de Zárraga saldó deudas con Juan de Elexpeitia en 1580 por los muchos años que había servido a su marido como aparejador¹⁰⁰. Y, por último, Juan Vélez de la Huerta contaba con un aparejador en la obra de la torre de San Miguel de Vitoria en 1601¹⁰¹.

1.2.4. La figura del arquitecto

El concepto moderno de arquitecto surgió en la tratadística italiana de finales del siglo XV y apareció en la española en los años veinte de la decimosexta centuria, por lo que creemos necesario trazar algunas pinceladas sobre la aparición del término y su traslación a España¹⁰² para tener unos puntos de referencia válidos al valorar a los arquitectos que trabajan en el ámbito alavés. Una nueva manera de entender la imagen del constructor y de la arquitectura fue proclamada por Leon Battista Alberti en su tratado “De re aedificatoria” (1485), donde retomaba ideas de Vitruvio¹⁰³. El italiano elevó la arquitectura a un arte liberal y al arquitecto a la categoría de un profesional liberal, definiéndolo como “un hombre que desempeña una actividad puramente mental, intelectual, liberal y ennoblecedora, no mecánica y envilecedora”¹⁰⁴.

⁹⁹ PORTILLA VITORIA, M.J.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, III. Ciudad de Vitoria*. Vitoria, 1971, pp. 195.

¹⁰⁰ AHPA. Prot. Not. 6.613, Diego de Paternina, Vitoria, año 1580, 9 de julio de 1580.

¹⁰¹ AHPA. Prot. Not. 2578, Jorge de Aramburu, Vitoria, año 1601, 11 de junio de 1601. Cfr. BALLESTEROS IZQUIERDO, T.: *ob. cit.*, 1990, p. 96.

¹⁰² MARÍAS FRANCO, F.: “El problema del arquitecto en la España del siglo XVI”, *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 48 (1979), pp. 173-216; y *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*. Tomo I. Salamanca, 1983, pp. 71-76.

¹⁰³ ALBERTI, LEÓN BAPTISTA: *De Re Aedificatoria. Los Diez Libros de Architectura*. Madrid, 1582 (ed. Facsímiles Oviedo, 1975 y Valencia, 1977). BLUNT, A.: *La teoría de las artes en Italia (del 1450 a 1600)*. Madrid, 1987, p. 22. CERVERA VERA, L.: “Sobre Alberti y la creación de su “De re aedificatoria””, *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 45 (1977), pp. 41-80. SUÁREZ QUEVEDO, D.: “Sobre las primeras ediciones del De re aedificatoria de León Battista Alberti”, *Pecia Complutense*, 9 (2008). Entre las últimas investigaciones sobre la figura de Alberti ver: BORSI, S.: *Leon Battista Alberti e l'antichità romana*. Florencia, Polistampa/ Fondazione Spadolini Nuova Antologia, 2004; y *Leon Battista Alberti e l'architettura*, a cura di Massimo Bulgarelli, Arturo Calzona, Matteo Ceriana y Francesco Paolo Fiore, catálogo de la exposición *Leon Battista Alberti e l'architettura* (Casa del Mantegna, Mantua, 16-septiembre, 2006/ 14-enero, 2007). Milán, Silvana, 2006.

¹⁰⁴ MARÍAS FRANCO, F.: *La arquitectura del Renacimiento en Toledo...*, p. 70.

Como es sabido, esta nueva concepción llegó a España tempranamente de la mano de Diego de Sagredo, quien en 1526 publicó en la ciudad de Toledo y en lengua castellana su tratado “Las Medidas del Romano”¹⁰⁵. Según Sagredo arquitecto “*quiere dezir principal fabricante, assi los ordenadores de edificios se dizen propiamente architetos, los quales según parece por nuestro Vitruvio son obligados a ser exercitados en las sciencias de philosophia y artes liberales*”¹⁰⁶. Continúa escribiendo que sus “*herramientas son las manos de los ofiçiales mecánicos*” y que el arquitecto ante todo debía de conocer la “*sciencia de geometría*”, que es la base de la arquitectura. El burgalés diferenció claramente el trabajo manual y mecánico, llevado a cabo por los oficiales, del trabajo liberal e intelectual, realizado por el arquitecto. De esta manera define a los oficiales mecánicos como los que “*trabajan con el ingenio y con las manos como son los canteros*”, mientras que “*liberales se llaman los que trabajan solamente con el espíritu y con el ingenio como son los gramáticos, lógicos, retóricos, aritméticos, músicos, geométricos, astrólogos, con los quales se numeran los pintores y escultores*”.

Pese a su temprana aparición en España, el término arquitecto en su sentido vitruviano-albertiano quedó restringido a la literatura especializada y a los círculos intelectuales¹⁰⁷. Maestros claves en la introducción de la arquitectura del Renacimiento en España, como Siloé, Machuca, Quijano o Covarrubias, nunca se denominaron a sí mismos arquitectos, sino escultores y pintores. El término solo se aplicó a ciertos artistas de la corte de Felipe II como Francisco de Villalpando, Juan Bautista de Toledo y Juan de Herrera. No obstante, desde mediados del siglo, su uso se generalizó en la documentación para referirse a los escultores y ensambladores, por ser creadores de trazas arquitectónicas de retablos. A principios del siglo XVII El concepto de arquitecto empezó a generalizarse y sus tareas estaban plenamente delimitadas, como se desprende de la definición que Sebastián de Covarrubias dio en su “Tesoro de la lengua castellana” (1611), al referirse al “*architeto*” como “*el que da trazas en los edificios, y haze*

¹⁰⁵ SAGREDO, D.: *Medidas del Romano: necesarias a los oficiales que quieren seguir las formaciones de las basas columnas capiteles y otras piezas de los edificios*. Imprimido en casa de Remón de Petras. Toledo, 1526. MARIAS, F. y BUSTAMANTE, A.: “Las “*Medidas*” de Diego de Sagredo” introducción a Diego de Sagredo, *Medidas del Romano*. Madrid, 1986. El último trabajo sobre esta obra en SIERRA CORTÉS, J. L.: *Medidas del romano: fuentes y teoría (tesis doctoral, 2010)* en <http://eprints.ucm.es/10916/>, consultada el 23-12-2014.

¹⁰⁶ CERVERA VERA, L.: “El Arquitecto en las “*Medidas del Romano*” de Diego de Sagredo”, *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 68 (1989), pp. 15-33.

¹⁰⁷ MARÍAS FRANCO, F.: “El problema del arquitecto en la España del siglo XVI”..., pp. 173-216; y *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*, I..., pp. 71-76.

*plantas, formándolo primero en su entendimiento*¹⁰⁸. Siguiendo a F. Marías, en la España del siglo XVI puede considerarse arquitecto, independientemente de su denominación, al maestro que diseñaba trazas de edificios y que contaba con un nivel cultural que le permitía acercarse a la tratadística arquitectónica del momento¹⁰⁹.

En primer lugar analizaremos la aparición y uso del término “*architeto*” en Álava para centrarnos después en las características de los maestros canteros que se acercan a esa figura. Entre los maestros que trabajaron en Álava en la decimosexta centuria la denominación más corriente era la de “maestro architeto”, “maestro architeto de cantería” o “maestro de architettura”, como ocurrió en otras zonas periféricas de la Península. El vocablo “architeto” aparece por primera vez en 1577 en un libro de cuentas de la colegiata de Santa María de Vitoria, referido al maestro Iñigo de Zárraga¹¹⁰. Con motivo del diseño de la traza de la torre de la colegiata y la revisión del proyecto por parte de Zárraga y Juan de Elorriaga, los mayordomos escribieron en el margen de la libranza del pago “scultor y architeto”.

A partir de este año, la denominación “maestro architeto” se sigue empleando regularmente. En 1580, en las mismas cuentas de la torre de Santa María de Vitoria, se pagó al vizcaíno Juan de Emasábel por los días en que se ocupó de visitar la obra, dándole el título de “maestro de architettura”¹¹¹. Una denominación similar se repite en 1598, con motivo del traspaso de la torre y parte de la iglesia de Navarrete por parte de los maestros Miguel de Garaizábal y Juan de Olate a Juan Vélez de la Huerta¹¹². En este documento Garaizábal y Vélez de la Huerta reciben el título de “maesso de architettura y cantería”. En 1610 encontramos el nombre “maesso architeto” aplicado a Juan Vélez de la Huerta padre, Pedro Vélez de la Huerta y su cuñado Juan de la Incera en relación a una obra en Ariñez¹¹³; en 1611, con motivo del remate y traspaso de la capilla de los Mendiola en la parroquia de San Miguel de Vitoria, se llamaba a Francisco del Pontón, Rodrigo de la Cantera, Juan de Olate y su colaborador Martín de Lazpeiti “maestros

¹⁰⁸ COBARRUVIAS OROZCO, S: *Tesoro de la lengua castellana o española*. Impreso por Luis Sánchez, impresor del Rey N.S. Madrid, 1611, fol. 84v.

¹⁰⁹ MARÍAS FRANCO, F.: *La arquitectura del Renacimiento en Toledo...*, pp. 76-98.

¹¹⁰ AHDV-GEAH. C- 216-3. Vitoria, parroquia de Santa María, libro de fábrica (1537-1590), fol. 279v.

¹¹¹ *Ibid.*, fol. 190v.

¹¹² AHPA. Prot. Not. 9.621, Miguel de Sarralde, Vitoria, año 1598, fols. 4-6v. Cfr. CAGIGAS ABERASTURI, A., ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M.A. y ESCALADA GONZÁLEZ, L. de: *ob. cit.*, p. 95.

¹¹³ AHPA. Prot. Not. 2.311, Miguel de Sarralde, Vitoria, año 1610, fols. 3v-4.

arquitectos de cantería”¹¹⁴; el mismo año Juan Vélez de la Huerta padre y Pedro Vélez de la Huerta contrataron la obra del convento de la Purísima Concepción de Vitoria bajo la denominación de “maestros canteros de arquitectura”¹¹⁵; y en el traspaso de la obra del convento de Nalda, también en 1611, Mateo del Pontón recibió el apelativo de “maestro arquitecto”¹¹⁶. Pocos años después, en 1617, en el traspaso de la obra de la iglesia de Labastida se citaba a Sebastián de Zárraga, Ortuño de Zárraga y Andrés de Venea como “maestros de arquitectura”¹¹⁷.

En definitiva, la denominación más cercana a arquitecto empleada en nuestro ámbito de estudio fue la de “maestro arquitecto” y “maestro de arquitectura y cantería”, apareciendo en la década de los años setenta y generalizándose a finales del siglo XVI y sobre todo a principios del XVII. El término de “maestro arquitecto” constituyó una solución intermedia entre “maestro cantero” y “arquitecto”, entre la tradición medieval y la novedad del Renacimiento italiano, solución que también se empleó en otras zonas periféricas como Cantabria¹¹⁸. El mantenimiento de la palabra “maestro” hace referencia al sistema gremial de aprendizaje y a las categorías profesionales integradas por los grados de aprendiz, oficial y maestro e incide en la pertenencia del sujeto al escalafón más alto de la pirámide gremial, la maestría. Por otra parte, no parece casual que el término arquitecto se aplicase mayoritariamente a maestros cántabros, que trabajaron y residieron en Valladolid, en contacto con arquitectos del foco clasicista vallisoletano. Maestros que habían residido en Valladolid, como Juan y Pedro Vélez de la Huerta o Rodrigo de la Cantera, fueron sin duda conscientes de la valía de su oficio.

Dejando a un lado la terminología, los requisitos para considerar arquitectos a los maestros canteros que trabajaron en Álava eran su capacidad para dar trazas y un nivel cultural suficiente para poder acercarse a la tratadística arquitectónica. Respecto a las *trazas*, no hemos encontrado o no se ha conservado ninguna del siglo XVI, aunque sí de comienzos del siglo XVII, pero son numerosas las pruebas documentales de su existencia desde mediados del quinientos. Las primeras noticias de la existencia de trazas se remontan al año 1550 en las obras de la cabecera y crucero de la iglesia de

¹¹⁴ AHPA. Prot. Not. 2.604, Juan de Ullívarri, Vitoria, año de 1611, fols. 387r, 389r,

¹¹⁵ *Ibid.*, fol. 579r. Cfr. BALLESTEROS IZQUIERDO, T.: *ob. cit.*, pp. 247-259.

¹¹⁶ AHPA. Prot. Not. 2.604, Juan de Ullívarri, Vitoria, año de 1611, fols. 368r.

¹¹⁷ AHPA. Prot. Not. 2.863, Francisco de Isunza, Vitoria, año 1617, fols. 137r.

¹¹⁸ ALONSO RUIZ, B.: *El arte de la cantería...*, p. 95.

Antezana de Foronda¹¹⁹ y en la parroquia de Samaniego¹²⁰. En el primer caso, Antezana de Foronda, el maestro de Oñate Domingo de Oria recibió una traza del obispado para llevar a cabo la obra antes de 1550. En el caso de Samaniego, unos documentos del siglo XVII mencionan que al iniciar el templo en 1550 se eligió la traza que dio Domingo de Guerra, rematándose la obra en él. Este maestro guipuzcoano declaró en varios pleitos que no sabía firmar, por lo que no parece probable que un cantero analfabeto se encontrase en condiciones de diseñar el proyecto de un edificio. Probablemente los diseños aquí mencionados estaban lejos de constituir una traza en el sentido estricto de la palabra. Más bien, se trataría de “rasguños” o bocetos hechos a manoalzada de la planta del edificio, que orientarían a los clientes sobre el tipo de iglesia que iba a realizarse, o bien existiría una verdadera traza, dada por otro maestro que trabajase para el maestro Domingo de Guerra.

Entre algunos maestros que trabajaron en el último tercio del siglo XVI encontramos señales más evidentes de su capacidad como tracistas. El vizcaíno Iñigo de Zárraga, en los condicionados del pórtico (1567)¹²¹ y de la capilla de San Cosme y San Damián del convento de San Francisco de Vitoria¹²² (1570) nos da varias pruebas de ello. En ambos casos Zárraga hace varias referencias a “*la traza de los perfiles*”, la “*montea*”, “*la traza de las alturas*” y a la planta, y lo que es más importante, se refiere en diversas ocasiones a sus “*debuxos*”. Es decir, el vizcaíno era capaz de presentar trazas de sus edificios con planta y alzado, y emplea el término “dibujo” para referirse a sus propias trazas. La capacidad de Zárraga como tracista es probable que haya que ponerla en relación con sus contactos con Juan Ochoa de Arranotegui, colaborador de Juan de Goyaz, quien al parecer trabajó en Granada junto a Pedro Machuca¹²³. Es de suponer que otros vizcaínos contemporáneos a Iñigo de Zárraga como Juan de Olate, veedor de obras del obispado de Calahorra y La Calzada, y Juan de Emasábel, tracista del crucero y cabecera de Elciego, contarían con una pericia similar a la del maestro de Forua para el diseño de arquitectura.

¹¹⁹ AHDV-GEAH. 324-4. Antezana de Foronda, parroquia de San Miguel, libro de fábrica (1550-1626), s.f., visita pastoral del año 1550 (carta de pago de la capilla maior desta iglesia de Antezana año de mil e quinientos cinquenta).

¹²⁰ AHPA. Prot. Not. 7499, Jerónimo Ruiz de Samaniego, Laguardia, año 1626, fol. 283r.

¹²¹ ARCHV. Pleitos civiles. Escribanía Lapuerta. Pleitos fenecidos. Caja 69, 2, fols. 4v-12v.

¹²² AHPA. Prot. Not. 5.069, Diego de Paternina, Vitoria, año 1572, fol. 11r-14v.

¹²³ ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.: “El retablo mayor de Peñacerrada...”, pp. 54-69. ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. y FERNÁNDEZ GRACIA, R.: *ob. cit.*, pp. 111-114.

Entre los ejemplos que se han conservado, aunque tardíos, contamos con la traza del convento de la Purísima Concepción de Vitoria, contratado en 1611 por Juan Vélez de la Huerta y su hijo Pedro¹²⁴, quienes diseñarían el proyecto con toda seguridad. Sebastián de Zárraga, hijo del célebre Iñigo de Zárraga, firmó la traza de la capilla de la Veracruz de la parroquia de San Vicente de Vitoria en 1613¹²⁵. El cántabro Gonzalo de Setién Agüero firmó en 1616 una planta sencilla para la construcción de la capilla del Sagrario detrás de la cabecera del templo conventual de San Francisco de Vitoria¹²⁶. Dejando a un lado la capilla del Sagrario, que es la más simple, las trazas del convento de la Concepción y de la capilla de la Veracruz presentan plantas, secciones interiores de los edificios, alzados exteriores y, en el caso del convento, alzado de la fachada. Todos ellos han asimilado el uso de pitipié y escala, incluyendo en el plano las medidas en pies para indicar las distancias. Se da tridimensionalidad al dibujo mediante los sombreados, se diferencian los llenos de los vanos y todos los dibujos están realizados con regla. Las trazas más completas y de mejor calidad son las de los maestros cántabros, lo que es lógico si tenemos en cuenta que los Vélez de la Huerta y Rodrigo de la Cantera¹²⁷ residieron en Valladolid y estuvieron en contacto con maestros herederos de la tradición herreriana y que dominaban el Clasicismo.

Como hemos mencionado más arriba, otro requisito necesario para poder acercarse a la figura del maestro cantero a la del arquitecto, además de su condición de tracista, era un *nivel cultural* suficiente para acceder a los tratados de arquitectura. Al hablar del nivel cultural nos referimos fundamentalmente al nivel de alfabetización de los maestros, pues en una sociedad en la que la mayor parte de la población era analfabeta, era corriente que muchos canteros no supiesen leer ni escribir. En este sentido, se intuye un incremento de la preparación de los maestros del último tercio del siglo XVI como Iñigo de Zárraga, Juan de Emasábel, Juan de Olate, Juan Vélez de la Huerta y su hijo Pedro, Mateo del Pontón o Rodrigo de la Cantera. Todos ellos sabían firmar, escribir, leer y contar, frente a un buen número de maestros de los dos primeros tercios del siglo

¹²⁴ GARCÍA CHICO, E.: *ob. cit.*, pp. 155-156, lám. XIX-XXI; BUSTAMANTE GARCÍA, A.: *La arquitectura clasicista del foco vallisoletano (1561-1640)*. Valladolid, 1983, p. 468, lám. LXXXII-LXXXV; BALLESTEROS IZQUIERDO, T.: *ob. cit.*, pp. 123-124, 302, 303, 306 y 314.

¹²⁵ AHPA. Prot. Not. 5.940, Diego de Gamarra, Vitoria, año 1613, fols. 432-434v. Cfr. BALLESTEROS IZQUIERDO, T.: *ob. cit.*, pp. 106-107, 298 y 299.

¹²⁶ AHPA. Prot. Not. 9.484, Diego de Gamarra, Vitoria, año 1616, fols. 305-306. Cfr. *Ibid.*, pp. 131-132, 319.

¹²⁷ Se conservan trazas de Rodrigo de la Cantera y Hernando del Hoyo para el claustro del convento de las Huelgas Reales de Valladolid (1622), aunque no fueron escogidas. BUSTAMANTE GARCÍA, A.: *La arquitectura clasicista...*, p.464 y lám. LXXVI y LXXVII.

que no podían rubricar su nombre en los contratos. El caso más significativo probablemente sea el ya mencionado de Domingo de Guerra, director de la construcción de la famosa Universidad de Oñate, considerada como la “cuna del Renacimiento vasco”. Este maestro declaró en varios pleitos y documentos que no sabía firmar¹²⁸ y, sin embargo, ha quedado constancia documental de haber dado la traza de la parroquia alavesa de Samaniego. Un caso similar es el de Domingo de Emasábel, que en las cuentas de la parroquia de Elciego de 1555 no firmó un finiquito de pago porque “*dixo no sabía firmar*”¹²⁹. Pese a las pruebas documentales, es difícil creer que estos maestros pudiesen dar verdaderas trazas. Sus dibujos podían ser meros “rasguños” o bien podían dar trazas dibujadas por otra persona que quedaba en el anonimato. No obstante, estos canteros nunca podrían introducir ningún tipo de innovación estructural, por lo que los cambios en sus obras sólo podían provenir de las novedades decorativas.

Por otra parte, a finales del siglo XVI y principios del XVII se fue generalizando la consideración del maestro cantero como un hombre culto y versado en materias propias del arquitecto como la geometría y aritmética. Prueba de ello es el llamamiento del cabildo parroquial de Villabuena ante el hundimiento de las bóvedas del templo en 1592 para que llevasen “*uno o dos oficiales artífices peritos en la jeometria que vean y examinen el daño que se ha hecho*”¹³⁰. Así mismo, en fecha tan tardía como la de 1623, la parroquia de Elciego rechazó al maestro Juan de Legarra como tasador de la nueva fábrica argumentando que “*es hombre que no sabe leer escribir ni contar y ansi parece imposible poder hacer ni haber legitima tasación*”¹³¹. Es decir, los propios clientes demandaban una cierta preparación de los maestros. De esta manera, una herramienta de medición como es la regla se convirtió en el elemento definidor del maestro cantero, como lo demuestra el testimonio de un testigo en un pleito de 1624, donde declaró que el maestro Juan de Sisniega se acercó a uno de sus oficiales “*teniendo una regla de su ofiçio en la mano destribuida en pies y dedos que ansi conviene tenerla como maestro de obras*”¹³². Pese a que el nivel cultural de estos maestros se incrementó hacia el cambio de siglo, no creemos que se les pueda atribuir conocimientos de diseño,

¹²⁸ ARCHV. Pleitos civiles. Fernando Alonso. Pleitos fenecidos. Caja 1256, 2, fols. IIIv-Vv, XXr.

¹²⁹ AHDV-GEAH. 3845-1. Elciego, parroquia de San Andrés, libro de fábrica (1552-1594), s.f., cuentas del año 1555.

¹³⁰ AHDV-GEAH. 2647-2. Villabuena, parroquia de San Andrés, libro de fábrica (siglo XVI-1592), fol. 134r-135r.

¹³¹ AHDV-GEAH. 3845-2. Elciego, parroquia de San Andrés, libro de fábrica (1595-1658), fol. 95.

¹³² Archivo Municipal de Berantevilla. Caja 35, n. 39. Pleito criminal entre Lucas González de Sisniega y Juan de Sisniega maestro de la obra de Mijancas, año 1624, s.f.

geometría, perspectiva, aritmética, historia, filosofía, música, medicina, derecho y astrología—, como preconizaba Vitruvio.

Nos ha resultado difícil constatar de forma efectiva la posesión de *tratados de arquitectura* por parte de los maestros debido a la escasez de testamentos y recuentos de bienes encontrados. Tenemos constancia documental de que Juan de Olate conocía y manejaba las obras de Alberti y Vitruvio, que él mismo nombraba como citas de autoridad con motivo de la revisión de la obra de la parroquia de Aldeanueva de Ebro (La Rioja). En un examen de 1606 declaró que los cimientos del edificio no eran seguros y que podían hacerse “*de nuevo artificialmente según doctrina del Bitrubio y Combatista florentino*”¹³³. Hay que tener en cuenta que Juan de Olate fue veedor de obras de la diócesis de Calahorra y La Calzada y debía tener estrecha relación con los mejores maestros de la diócesis y con la élite eclesial. En este sentido hay que recordar al obispo Juan Bernal Díaz de Luco (1545-1556), poseía el tratado de Serlio en su extraordinaria biblioteca¹³⁴.

Aunque no contemos con más noticias de la presencia de tratados de arquitectura entre los maestros que trabajaron en Álava, sus obras pueden servir de indicador. Iñigo de Zárraga que utilizó el orden corintio en la iglesia de Samaniego y en el coro de Estarrona, empleó con frecuencia los encadenados geométricos y, en los condicionados de sus obras, describió con precisión elementos arquitectónicos clásicos, debió poseer tratado de arquitectura de Serlio. En 1569 Juan de Emasábel dio “*en un papel pintado con pluma*” la traza de cuatro pilares para la obra de la catedral de Calahorra (La Rioja)¹³⁵. En el condicionado describe pormenorizadamente las partes de los pilares torales, mencionando el plinto, basa bajera, cornisa, basa redonda, capiteles dóricos, arquivadas, frisos y cornisas, lo que demuestra su conocimiento de la tratadística italiana. En su obra de la parroquia de Elvillar dispuso sendas inscripciones en el entablamento de una ventana exterior de la torre y en la portada de subida al coro, siguiendo quizá lo prescrito por Alberti¹³⁶.

¹³³ CALATAYUD FERNÁNDEZ, E.: *ob. cit.*, p. 155.

¹³⁴ MARÍN MARTÍNEZ, T.: “La biblioteca del obispo Juan Bernal Díaz de Luco (1495-1556)”, *Hispania Sacra*, 5 (1952), pp. 263-326. MARÍN MARTÍNEZ, T.: “La biblioteca del obispo Juan Bernal Díaz de Luco. Lista de autores y obras”, *Hispania Sacra*, 7 (1954), pp. 47-84.

¹³⁵ CALATAYUD FERNÁNDEZ, E.: *ob. cit.*, pp. 82-83.

¹³⁶ En la ventana inscribió la fecha de realización, “Anno Domini 1566 me fecit”, y en el entablamento de la portada escribió “Declina a malo: fac bonum: inquire pacem”, es decir “Huye del mal, haz el bien,

De la misma manera, la generalización de pilastras de orden jónico y compuesto, columnas toscanas, frontones curvos y triangulares y ventanas termales en obras de Juan Vélez de la Huerta padre, Pedro Vélez de la Huerta y Mateo del Pontón como el crucero de la iglesia de Mendiola (1574), la capilla de la familia Sarría en la parroquia vitoriana de San Vicente (1594), la capilla de la familia Vicuña en Munain (1601), la portada de la capilla de los Mendiola en la iglesia de San Miguel de Vitoria (1610) y el convento de la Purísima Concepción de Vitoria (1611), delata un conocimiento de la tratadística arquitectónica. El entablamento con metopas decoradas con bucráneos, bustos y puttis que remata el monumento funerario de los Sarría, hace sospechar que Juan Vélez, además de conocer a Serlio, también pudo conocer *La regla de los cinco órdenes de arquitectura* de Vignola, donde los entablamentos se decoran con bucráneos, arcos militares, escudetes y otros motivos¹³⁷. Por otra parte, Juan Vélez se hizo eco de la tratadística italiana al establecer la superposición del orden dórico, jónico y corintio para los tres pisos del ayuntamiento de Miranda de Ebro, cuyas trazas y condiciones dio el cántabro en 1581¹³⁸. En este condicionado declaraba además que “*las paredes deste edificio an de ser de muy buena sillareria por la parte de afuera muy bien labrada con todos los demás adornatos puertas y ventanas colunas y cornejas muy bien ordenado como lo manda la harquitatura*”.

En definitiva, la aparición del arquitecto vitruviano-albertiano en el contexto alavés del siglo XVI, puede fijarse en las décadas de los años sesenta y setenta. En base a su carácter de tracistas y su conocimiento de la tratadística arquitectónica, podemos considerar arquitectos a algunos vizcaínos del último tercio de la centuria como Iñigo de Zárraga, Juan de Emasábel y Juan de Olate. Más clara es la consideración como tales de

busca la paz” (Salmo 33, 15). ENCISO VIANA, E. y CANTERA ORIVE, J.: *Catálogo monumental. Diócesis de Vitoria, I. Rioja alavesa*. Vitoria, 1967, pp. 57, 60 y 62.

¹³⁷ SERLIO, S.: *Tercer y Cuarto Libro de architettura de Sebastiano Serlio Boloñés. En los cuales se trata de las maneras de como se puede adornar los hedificios con los exemplos de las antiguedades. Agora nuevamente traduzido de Toscano en Romance Castellano por Francisco de Villalpando architecto*. Impresor Ioan de Ayala. Toledo, 1552, libro cuarto, fol. XX v. y XXII r (Ed. Facsímil, Barcelona, 1990). BUSTAMANTE, A. y MARÍAS FRANCO, F.: “La Réception du traité de Serlio en Espagne” en DESWARTE-ROSA, S. (dir.): *Sebastiano Serlio á Lyon. Architecture et imprimerie*, Roanne, Memoire Active, 2004, pp. 285-297. VÈNE, M.: *Bibliographia serliana. Catalogue des éditions imprimées des livres du traité d'architecture de Sebastiano Serlio (1537-1681)*. París, Picard, 2007. CERVERA VERA, L. (Dir.): *Iacome de Vignola. Regla de las Cinco Órdenes de Arqhitectura*. Edic. Madrid, 1593. Valencia, 1985. fols. VIII, X, XI, XXXVII. MARÍAS FRANCO, F.: “Vignola y España: dibujos, grabados, lecturas y traducciones” en AFFANI, A.M. y PORTOGHESI, P. (eds.): *Studi su Japoco Barozzi da Vignola*. Roma, Gangemi, 2011, pp. 99-116. TUTTLE, R.J., ADORNI, B., FROMMEL, Ch. L., THOENES, Ch.: *Jacopo Barozzi da Vignola*. Milán, 2002, pp. 100-107.

¹³⁸ DIEZ JAVIZ, C.: “La construcción del viejo ayuntamiento sobre el puente de Miranda de Ebro”, *López de Gámiz*, VII (1985), pp. 19 y 24-26.

los cántabros que estuvieron en contacto con el foco clasicista vallisoletano y siguen trabajando a principios del siglo XVII, como Juan Vélez de la Huerta, Pedro Vélez de la Huerta, Mateo del Pontón y Rodrigo de la Cantera.

2. CONDICIÓN SOCIAL Y ECONÓMICA

La situación económica y el reconocimiento social de los maestros que trabajaron en Álava en la decimosexta centuria variaron según su grado de importancia profesional. Como se ha comprobado en otras zonas colindantes, los maestros más destacados fueron los que disfrutaron de una situación económica más desahogada. Este grupo constituyó una minoría, pues la mayoría de maestros canteros vivían justamente de su trabajo y acumulaban una gran cantidad de deudas. En líneas generales podemos considerar que cuantos más encargos tenía un maestro al mismo tiempo, mejor era su situación económica. Así mismo, los poseedores de mayorazgos y hacienda en su solar de origen partían de una situación material mucho mejor. Los indicadores que emplearemos para comprobar la condición social de estos maestros son la nobleza, el prestigio profesional y la posesión de bienes muebles e inmuebles.

1.2. La condición hidalga

En 1527 el rey Carlos I reconoció que todos los vizcaínos y guipuzcoanos por el hecho de serlo eran nobles y por ello los canteros con este origen disfrutaron del privilegio de la hidalguía universal que les eximía de gran parte de las cargas que tenía que soportar maestros de otras latitudes¹³⁹. Los canteros se sentían orgullosos de su origen noble y algunos demostraban su hidalguía exhibiendo sus escudos en las fachadas de sus viviendas, como los Olate. Se asentaron en Lanciego a mediados del siglo XVI donde aún pervive un escudo con la inscripción “BIZ... OLATE”¹⁴⁰. Con

¹³⁹ FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, M.: *La sociedad española del Renacimiento*. Madrid, 1974, pp. 72-85. SORIA SESÉ, L.: “La Hidalguía Universal”, *Jura Vasconiae*, 3 (2006), pp. 283-316.

¹⁴⁰ Se trata del número 14 de la calle Cuatro Cantones, es un edificio moderno completamente reconstruido que rescató la clave con el escudo del arco de la antigua vivienda. PALACIOS MENDOZA,

frecuencia, estos “hidalgos” económicos pleitearon para defender sus privilegios cuando se asentaban en una nueva localidad y el concejo del les incluía en los repartimientos, poniendo en entredicho su nobleza. En 1585 Juan de Olate inició un pleito para probar su hidalguía ante el concejo de Yécora y en 1589 se querelló contra el concejo por considerarle pechero¹⁴¹ y haberle obligado a alojar en su casa a un grupo de soldados¹⁴². También Antonio de Zárraga, nieto de Iñigo de Zárraga, pleiteó con el concejo riojano de Arnedo en 1584 por el mismo motivo¹⁴³.

Los maestros con un mayor poder adquisitivo no sólo hacían ostentación de su nobleza, sino también de su riqueza y posición social, llegando, en algunos casos, a fundar capillas funerarias. Así lo hizo el maestro Juan Vélez de la Huerta, quien en 1617 inició las gestiones para construir una capilla en la parroquia de Nuestra Señora de Galizano, su localidad natal, donde además servía como beneficiado su hijo Sebastián¹⁴⁴. Solicitó permiso para fundar una capilla en el lado de la epístola para colocar su enterramiento, sus armas, cerrarla con reja y dotarla de misas y responsos por su alma. El ascenso social conseguido por algunos de estos maestros les permitió incluso llegar a ocupar las alcaldías de su localidad, como fue el caso de Juan de Olate, que en 1619 se presentaba como “*alcalde de la localidad de Yécora del estado de hijosdalgo*”¹⁴⁵.

2.2. Prestigio profesional: el orgullo de ser cantero

El prestigio conseguido por medio de la profesión constituía otro indicativo de un mayor estatus social. La obtención de títulos como el de maestro mayor de obras o veedor de obras de una diócesis, así como el requerimiento para revisar trazas y obras destacadas era un signo de prestigio profesional. El mayor reconocimiento profesional

V. y BARRIO LOZA, J. A.: *Inventario de arquitectura rural alavesa. Rioja Alavesa. II*. Vitoria, 1985, p. 463.

¹⁴¹ ARCHV. Sala de Hijosdalgo. Caja 552.0001.

¹⁴² ARCHV. Registro de Ejecutorias. Caja 2360, 23.

¹⁴³ ARCHV. Sala de Hijosdalgo. Caja 324.3. Cfr. BARRIO LOZA, J. A.: *ob. cit.*, 1984, p. 66.

¹⁴⁴ AHPA. Prot. Not. 2185, Diego Remírez Tosantos, Vitoria, año 1617, s.f. Cfr. BALLESTEROS IZQUIERDO, T.: *ob. cit.*, p. 204; CAGIGAS ABERASTURI, A., ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M.A. y ESCALADA GONZÁLEZ, L. de: *ob. cit.*, p. 101.

¹⁴⁵ ARCHV. Sala de Hijosdalgo. Caja 552.0001.

al que podía llegar un cantero era la obtención del título de “maestro mayor de su majestad”. Un maestro vasco que llegó a ser digno de tal mención fue Pedro de Echaburu, maestro de obras del rey Carlos V¹⁴⁶. Los maestros que obtenían esta categoría conseguían una buena remuneración económica, además de un amplio reconocimiento entre la nobleza lo que le proporcionaba mayor número de encargos. Pedro de Echaburu edificó en Vitoria el palacio de Ortuño Ibáñez de Aguirre¹⁴⁷, oidor del Consejo de Carlos V y de la Inquisición, y construyó parte de la parroquia de la Asunción de La Puebla de Arganzón a instancias del Condestable de Castilla Pedro Fernández de Velasco¹⁴⁸.

Otro nombramiento que reportaba un gran prestigio profesional era el de veedor de obras de la diócesis, cargo que le proporcionó a Juan de Olate múltiples revisiones de obras y trazas por todo el obispado de Calahorra y la Calzada. En este sentido, cabe destacar también la figura del vizcaíno Iñigo de Zárraga quien, pese a no poseer ningún cargo oficial, trabajó para altas dignidades del obispado calagurritano. Concretamente edificó la capilla funeraria del que fuera vicario general del obispado en la década de los años setenta, don Francisco de Vicio, en la parroquia de la Asunción de Briones¹⁴⁹, y construyó la capilla de Juan de Arana, contador del obispo Juan Bernal Díaz de Luco, en el convento de San Francisco de Vitoria¹⁵⁰. El vizcaíno Juan de Emasábel fue requerido por el cabildo catedralicio de Calahorra para revisar las trazas de los pilares del crucero de la catedral que había presentado Juan Pérez de Solarte¹⁵¹.

El orgullo del trabajo bien realizado pudo llevar a Iñigo de Zárraga a comprar en 1579 dos sepulturas, para él y su esposa Catalina de Contreras, en la tercera gradería

¹⁴⁶ ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. y FERNÁNDEZ GRACIA, R.: *ob. cit.*, p. 110-111. Pedro de Echaburu no ha sido incluido en este estudio debido a su temprana cronología.

¹⁴⁷ ECHEVERRÍA GOÑI, P.L.: “Gótico, Renacimiento y Barroco en la iglesia de dominicas de Santa Cruz de Vitoria” en VIVES CASAS, F. (coord.): *Historia, arte y espiritualidad. El convento de Santa Cruz de Vitoria-Gasteiz en el VIII centenario de las dominicas contemplativas*. Vitoria, 2007, p. 105.

¹⁴⁸ ECHEVERRÍA GOÑI, P.L. y VÉLEZ CHAURRI, J.J.: “Arte religioso en La Puebla de Arganzón. Villa de los Condestables” en TABAR ANITUA, F. (coord.): *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, X. Los valles occidentales entre el Zadorra, el Ayuda y el Inglares. La villa de La Puebla de Arganzón*. Vitoria, 2012, p. 160.

¹⁴⁹ RAMÍREZ MARTÍNEZ, J.M.: “La capilla del licenciado Don Francisco de Vicio y López de Ollauri en la iglesia parroquial de Briones”, soporte informático: <http://josemanuelramirezmartinez.es/attachments/article/67/LA%20CAPILLA%20DEL%20LICENCIADO%20DON%20FRANCISCO%20DE%20VICIO%20Y%20L%20C3%93PEZ%20DE%20OLLAURI%20EN%20LA%20IGLESIA%20PARROQUIAL%20DE%20BRIONES.pdf>. ULARGUI PALACIO, A.: *La arquitectura del vino en La Rioja Alta durante los siglos del Barroco. Palacios, jardines y bodegas*. Tomo II Tesis doctoral inédita. Pamplona, 2012, pp. 211-222.

¹⁵⁰ MARTÍN MIGUEL, M.A.: *ob. cit.*, pp.241-244.

¹⁵¹ CALATAYUD FERNÁNDEZ, E.: *ob. cit.*, pp. 269 y 275.

de la capilla mayor de Santa María de Laguardia que el propio maestro había construido¹⁵². Zárraga murió bastante joven, con unos cincuenta años, por lo que no sabemos si era totalmente consciente de la significación del crucero y cabecera de la parroquia riojana, pero lo cierto es que eligió enterrarse en la que fue la obra cumbre de su carrera artística y que hoy puede considerarse una de las mejores obras de la arquitectura del Renacimiento en Álava. No obstante, este es un caso particular, pues la mayor parte de los canteros probablemente volvían a enterrarse a sus lugares de origen.

2.3. Posesión de bienes materiales

El mejor indicador de la condición social y económica de un maestro eran sus bienes muebles e inmuebles, datos contenidos en testamentos e inventarios de bienes. Hemos trabajado con tres testamentos, dos de ellos con inventarios de bienes, de maestros activos en Álava, los del guipuzcoano Cristóbal de Lizarazu, muerto en 1521¹⁵³, el maestro de obras reales Pedro de Echaburu, fallecido en 1524¹⁵⁴, y el de Pedro Vélez de la Huerta, que testó en 1615¹⁵⁵. La institución de misas, capellanías y aniversarios es una señal de un cierto nivel económico, además de expresar la religiosidad de la época. Los tres ejemplos son muy desiguales en este aspecto, pues pagaron entre veinticinco y setenta misas, número acorde con la media de cincuenta misas que solían pedir los maestros cántabros de la Junta de Voto, por ejemplo¹⁵⁶. Cristóbal de Lizarazu, el más espléndido de los tres, encargó un “treintanario” en honor a Nuestra Señora, doce misas a los doce apóstoles, además de “*unos trentenarios (...) y cinco misas en cinco miércoles con sus pasiones*”; en total un mínimo de setenta y siete misas. Pedro de Echaburu, pese a ser maestro de obras reales y tener, teóricamente, una buena situación económica sólo encargó veintinueve misas. Pedro Vélez de la Huerta tenía una situación económica desahogada, pues además de los novenarios

¹⁵² AHPA. Prot. Not. 8002, Pedro Alonso, Laguardia, 1579, fols. 49v- 50v y 64v- 65v.

¹⁵³ ARCHV. Pleitos civiles. Escribanía Fernando Alonso. Pleitos fenecidos. Caja 1256, 2, fol. XLIIr (inventario de bienes) y fols. LXXXVIIv-XCIIIr (testamento)

¹⁵⁴ AGN: Comptos. Sección de Papeles Sueltos, leg. 25. Copia del testamento de Pedro de Echaburu, 6 de mayo de 1621. Cfr. ECHEVERRÍA GOÑI, P.L.: “Gótico, Renacimiento y Barroco en la iglesia de dominicas de Santa Cruz de Vitoria”..., p. 105.

¹⁵⁵ AHPA. Prot. Not. 20.674, Diego Remirez Tosantos, año 1615, Vitoria, fols. 695-698v (testamento) y fol. 724 (inventario de bienes). Cfr. CAGIGAS ABERASTURI, A., ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M.A. y ESCALADA GONZÁLEZ, L. de: *ob. cit.*, p. 104.

¹⁵⁶ ALONSO RUIZ, B.: *El arte de la cantería...*, p. 111.

correspondientes en la iglesia de Galizano y en la conventual de San Francisco de Vitoria, encargó veinticinco misas en el altar privilegiado de San Francisco de dicho convento y entregó 150 reales al predicador franciscano fray Vicente de Leba, residente en convento vitoriano.

Las mandas testamentarias también nos permiten conocer las devociones particulares de los maestros. Llama la atención el número de devociones de Pedro de Echaburu, pues encarga misas a la Trinidad, el Espíritu Santo, la Piedad, San Juan Bautista, San Miguel, San Roque, San Sebastián y Santa Catalina. En el caso de Cristóbal de Lizarazu destacan las devociones marianas pues mandó limosnas a la Virgen de Aránzazu, Valvanera y Estíbaliz y aceite para la iluminaria de Santa María de Zumárraga, además de San Sebastián y Santa Bárbara. Los cambios en la religiosidad de finales de siglo se observan en el testamento de Pedro Vélez de la Huerta que ya no destina los tres maravedís acostumbrados a las órdenes de la Trinidad, Santa María de la Merced y Santa Eulalia de Barcelona, sino a las órdenes mendicantes.

Los recursos obtenidos con el oficio permitían, en los mejores casos, costear los estudios de algunos hijos. Son varios los casos de hermanos o hijos de maestros que siguieron la carrera eclesiástica y se convirtieron en beneficiados. El licenciado Sebastián Vélez de la Huerta, de Juan Vélez, fue beneficiado de la iglesia cántabra de Galizano¹⁵⁷. Juan de Lizarazu, hijo del cantero del mismo nombre, ostentó el cargo de vicario perpetuo de la iglesia de San Martín de Villarreal de Urrechua¹⁵⁸. Su padre le costeó sus estudios en Salamanca y, siendo beneficiado en Urrechua, realizó un viaje a Roma.

Los datos sobre bienes muebles que aparecen en el inventario de bienes de Pedro Vélez de la Huerta permiten intuir una situación económica muy holgada. Destaca la cantidad de dinero hallada en su casa: cuatro mil cuatrocientos ocho reales, cien escudos en cincuenta doblones de oro, cuatrocientos treinta y siete reales en cuartos y seiscientos en plata, más ciento cuarenta y cuatro reales que llevaba en el bolsillo de su traje. También poseía una buena cantidad de ropa como tres ferreruelos de color pardo y aceitunado, balones, “*un jubón de una telilla azul y leonada*”, dos pares de medias de seda color verdemar y otro par azul de lana, una capa manchega, seis camisas de lino,

¹⁵⁷ AHPA. Prot. Not. 4158, Juan de Ulívarri, Vitoria, año 1623, fols. 327-328. BALLESTEROS IZQUIERDO, T.: *ob. cit.*, p. 204.

¹⁵⁸ ARCHV: Pleitos civiles. Escribanía Fernando Alonso. Pleitos fenecidos. Caja 1256, 2, fols. CIXr y CXXICv.

cuatro cuellos de landa, cuatro sombreros, tres pares de botas y dos pares de zapatos, y varios cajones y cajas de nogal y pino, entre los que sobresale un “bufete de nogal con su tirador” que solamente lo tenían maestros con cierto nivel económico. Pedro Vélez también contaba con cabalgadura propia, “*un macho de cinco años*” y “*una silla y un fierro con las demás adereços*”, dos bueyes y un carro. El inventario de Cristóbal de Lizarazu, mucho más escueto y estaba compuesto fundamentalmente por mobiliario doméstico como cajones, herradas, sillas, mesas, jarros de estaño o candiles. Llama la atención también la posesión de numerosas armas y arreos militares pues, frente a la daga y una espada de Pedro Vélez, Lizarazu contaba con varios escudos (“*quatro pabeses e una rodela*”), una escopeta (“*una espingarda*”), dos lanzas (“*una ballesta e una porquera*”) y partes de una armadura (“*un coselete con su çelada y braçales*”).

Junto a los bienes inmuebles, el mayor bien que poseían estos maestros era su trabajo y las obras que tenían contratadas. En sus testamentos enumeraban todas las obras en las que estaban trabajando en el momento en que testaban y todas las fábricas que les debían dinero de obras ya terminadas. Según un testigo, Cristóbal de Lizarazu dejó tras su muerte “*un patrimonio de más de tres mil setecientos ducados de oro en recibos en ciertas yglesias de Alaba*” y además “*en Villarreal tenía mucha hacienda*”¹⁵⁹. Las fianzas para las que eran solicitados los maestros no sólo eran un indicador de su prestigio profesional, sino también de su solvencia económica. En la fianza dada por Iñigo de Zárraga a Juan Pérez de Obieta y Andrea Rodi en las obras del convento de San Millán de la Cogolla en 1574, un testigo declaró que el vizcaíno poseía muchos bienes en Ábalos, donde vivía, y que le debían muchos ducados en Samaniego, Laguardia, Alegría y Álava de las obras que había realizado o que estaba construyendo¹⁶⁰. En 1574 vendió algunas de las posesiones de Ábalos, concretamente unas casas situadas en la calle Mayor de la localidad riojana y un solar¹⁶¹. En 1606 Francisco del Pontón presentó a Juan de Olate como uno de sus fiadores, declarando uno de los testigos que los fiadores “*son ricos y hacendados en toda esta tierra e se tratan como tales, e que valen sus haciendas la cantidad de los dichos treinta mil ducados antes Ubieta que menos*”¹⁶². Así mismo, Mateo del Pontón declaró que “*son*

¹⁵⁹ ARCHV. Pleitos civiles. Escribanía Fernando Alonso. Pleitos fenecidos. Caja 1256, 2, fols. CXIIIv-CXIIIr.

¹⁶⁰ MOYA VALGAÑÓN, J. G.: *Arquitectura religiosa del siglo XVI en La Rioja alta. Tomo II*. Logroño, 1980, pp. 61-62.

¹⁶¹ AHPA. Prot. Not. 8285, Sancho Alonso, Laguardia, año 1574, fol. 125 v- 126 v, 127r-128r.

¹⁶² CALATAYUD FERNÁNDEZ, E.: *ob. cit.*, p. 329.

hombres mui arraigados, e hacendados de heredades, e viñas, e otras haciendas que tienen en tierra de Laguardia e a donde viven”. El mismo año de 1606 Juan Vélez de la Huerta actuó como fiador de Pedro de la Herrería en la construcción del puente de Lerma que este había contratado por nueve mil ducados¹⁶³. En 1618 Gonzalo de Setién ofreció a Juan Vélez de la Huerta como uno de sus tres fiadores para poder contratar la torre de La Puebla de Arganzón. En las declaraciones los testigos afirmaron que “*son perssonas ricas abonadas y arraygadas para la afiança que an echo al dho Gonzalo de Setien de los dhos mill y seteçientos y cinquenta ducados de la dho obra y para mucho mas*”¹⁶⁴.

No obstante, hay que tener en cuenta que los maestros con una buena situación económica eran minoría. La mayor parte de ellos vivían austeramente de los beneficios que les reportaba su trabajo. Un ejemplo representativo es el guipuzcoano Domingo de Asteasu que murió en 1569 dejando tres hijos menores de edad y un número considerable de deudas a las que su viuda no pudo hacer frente. En un pleito de 1584 entre su viuda y uno de sus acreedores, el maestro Ortuño de Zárraga declaró que “*maese Domingo dexo al tiempo de su fin y muerte muchas deudas y tuvo muchos acreedores los quales se han estado y están por cobrar por no tener ni dexar con que pagar el dho maese Domingo hacienda ninguna si no es la obra que tomo de la dha iglesia de Santa María y oy dia sabe este testigo que por no haber con que pagar bienes del dho maese Domingo muchos de sus acreedores y oficiales que para él trabajaron de su sudor con trabajo están por cobrar mucha suma de maravedies y aun a este testigo se le deben setecientos reales por conocimientos reconocidos y por no haber bienes de que cobrar no los ha cobrado*”¹⁶⁵. Otro testigo dijo que “*los bienes que el dho maese Domingo dexo (...) anduvieron muchos días en pregones y por ser como eran los dhos vienes de poco balor y probecho y litigiosos y sujetos a muchas deudas no hubo persona que quisiere comprarlos ni hacer precio en ellos*”. Estas declaraciones indican una vez más, como hemos indicado, que la verdadera riqueza de los canteros estaba en las propias obras que tenían contratadas.

¹⁶³ AHPA. Prot. Not. 3.939, Miguel de Sarralde, Vitoria, 1606, fols. 67-68. Cfr. BALLESTEROS IZQUIERDO, T.: *ob. cit.*, p. 206.

¹⁶⁴ AHPA. Prot. Not. 10.718, Juan de Ulívarri, Vitoria, año 1618, fol. 130v-133r. Cfr. BALLESTEROS IZQUIERDO, T.: *ob. cit.*, p. 204.

¹⁶⁵ ARCHV. Pleitos civiles. Escribanía Varela. Pleitos fenecidos. Caja 1263,2, fols. 50r y 57v.

CAPÍTULO IV

EL PROCESO CONSTRUCTIVO

La realización de un nuevo templo implicaba un largo proceso en el que pueden diferenciarse una etapa previa a la ejecución material de la obra y otra en la que la actividad principal era la construcción del edificio. Todo el proceso estaba regido por el obispado de Calahorra y La Calzada a través de la normativa recogida en el capítulo “De Aecclesiis Aedificandis” de sus Constituciones Sinodales, tanto las del obispo Alonso de Castilla de 1539, como las de Juan Bernal Díaz de Luco que fueron impresas en Lyon en 1555. La primera prevención era no permitir que se hicieran obras de coste superior a 8.000 maravedís sin la licencia del obispo. La preocupación por los excesivos gastos que empeñaban a las parroquias durante años aparece ya en el inicio del capítulo: “Visto avemos por experiencia los muchos pleitos, y males, y daños, y perdidas, y costas, e inconvenientes y enojos que se han recrecido y seguido y de presente se ofrecen cada día, a las yglesias y fabricas dellas, en nuestro obispado, de las capillas, y hospitales, y obran de cantería, y retablos que se han dado a hazer, y dan a maestros de cantería ...por los mayordomos, curas, y feligreses, y clérigos de las yglesias”. Dejan claro los obispos que para “las fábricas de las yglesias, para que vistas las obras y traças dellas por personas que sepan, y de buena conciencia, con su información se den al que mejor y más barato las hiziere”¹. Por tanto, antes de comenzar a levantar el templo era necesario pedir la licencia de obra al obispado, elegir unas condiciones y una traza para ejecutarla, celebrar un remate para asignarla a un maestro cantero y firmar un contrato con él según las condiciones y traza previamente elegidas. Una vez superadas las cuestiones burocráticas se acometía la ejecución material del edificio, la tasación de la obra y la pinceladura del templo. Estos aspectos han sido tratados en otros trabajos, llegando a conclusiones similares a las que aquí exponemos². Hemos podido ilustrar el proceso constructivo de los templos gracias a los datos proporcionados por los contratos de obra, cuentas de fábrica y tasaciones extraídas de protocolos notariales, libros de fábrica y pleitos de Chancillería de Valladolid.

¹ DÍAZ DE LUCO, J. B.: *Constituciones synodales del obispado de Calahorra y la Calçada, hechas y ordenadas por los prelados en ellas nombrados. Agora nuevamente compiladas y añadidas por el Ilustre y Reverendissimo Señor don Ioan Bernal de Luco, obispo del dicho obispado, y del consejo de su majestad, con acuerdo del Synodo que por su mandato se celebró en la ciudad de Logroño, anno de 1553. En la muy Insigne Ciudad de Leon, anno de MDLV, fol. LXXVIII.*

² Podemos poner como ejemplo las aportaciones realizadas en territorios cercanos de TARIFA CASTILLA, M. J.: *La arquitectura religiosa del siglo XVI en la merindad de Tudela*. Pamplona, 2005, pp. 191-200. CALATAYUD FERNÁNDEZ, E.: *Arquitectura religiosa en La Rioja baja: Calahorra y su entorno (1500-1650): los artífices*. Vol. I. Logroño, 1991, pp. 41-44. ROKISKI LÁZARO, M. L.: *Arquitectura del siglo XVI en Cuenca*. Cuenca, 1986, pp. 25-31. MOYA VALGAÑÓN, J.G.: *Arquitectura religiosa del siglo XVI en La Rioja alta*. Logroño, 1980, pp. 35-36.

1. EL INICIO DE UNA NUEVA IGLESIA: LA LICENCIA DE OBRA

En el territorio alavés, la construcción de un templo de nueva planta o la ampliación de los ya existentes vino motivada por distintas causas como el crecimiento de la población que tuvo lugar en el siglo XVI, una mejor adecuación a la liturgia o el deseo de engrandecer la iglesia de la localidad. Por una declaración de 1626 del cabildo de la parroquia de la Asunción de Samaniego sabemos que, en 1550, su templo necesitaba cambios y “*por ser pequeña la iglesia se determinó se yciese mayor*”³. En la iglesia de Berantevilla se pusieron de relieve aspectos de adecuación litúrgica para renovar la fábrica, pues argumentaron que el altar estaba demasiado elevado y muy cercano a los fieles⁴. La iniciativa para reconstruir el templo solía partir del propio cabildo parroquial y feligreses, aunque en muchas ocasiones se realizaba por expreso mandato del visitador del obispado durante la visita pastoral. Este fue el caso de las citadas obras de la iglesia de Berantevilla o de la reconstrucción del coro de Ilárraza, donde el visitador mandó en 1583 que “*pongan en candela en la manera que más conveniente y provechoso fuere a la iglesia el coro de la dicha iglesia y lo rematen conforme a la constitución de este obispado y sea la obra del coro de piedra y no de yelso*”⁵.

El primer paso para iniciar un nuevo edificio era la petición de la *licencia de obra* al obispo de la diócesis o al vicario general, que actuaba en su nombre. La obligación por parte de las parroquias de pedir este permiso quedó establecida, al menos, en 1539 en las Constituciones Sinodales de la diócesis de Calahorra y La Calzada publicadas por el obispo Alonso de Castilla. Posteriormente, este decreto se siguió recogiendo en las de los obispos Juan Bernal Díaz de Luco en 1555 y Pedro Manso en 1602⁶. En cumplimiento de esta normativa la parroquia de San Andrés de

³ AHPA. Prot. Not. 7499, Jerónimo Ruiz de Samaniego, Laguardia, año 1626, fol. 283r.

⁴ AP. Berantevilla. Libro de fábrica, I (1538-1628), fols. 19-19v. Cfr. TABAR ANITUA, F.: “Berantevilla” en TABAR ANITUA, F. (coord.): *Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria, X. Los valles occidentales entre el Zadorra, el Ayuda y el Inglares. La villa de La Puebla de Arganzón*. Vitoria, 2011, p. 281.

⁵ AHDV-GEAH. 1197-2. Ilárraza. Parroquia de Santa Eulalia. Libro de fábrica, 1550-1650, s.f., visita pastoral del año 1583.

⁶ DÍAZ DE LUCO, J. B.: *Constituciones synodales del obispado de Calahorra y la Calçada... ob. cit.*, fol. LXXVIII r – LXXVIII v. MANSO, P.: *Constituciones sinodales del obispado de Calahorra y la*

Elciego pagaba entre sus cuentas de 1565 la “*licencia para ensanchar e alargar la dha iglesia*”⁷, cuando se disponía a edificar la nueva cabecera y crucero del templo. De la misma manera, en 1597 el vicario general del obispado “*dava y dio licencia al dho cabildo y conçejo [de la localidad de Munain] para que lo que falta de hazer de la dha obra lo den al cantero mas diestro y que mas comodidad aga a la dha yglesia llamándolos por heditos*”⁸.

Para solicitar la licencia para una nueva obra la parroquia, mediante un procurador, tenía que argumentar ante el obispo o el vicario general la necesidad que tenía de realizar dicha obra y que disponía de caudales suficientes para hacerla. Así, la parroquia de Villabuena de Álava en el año 1600 presentó un testimonio del cura de la iglesia, el mayordomo lego y otro vecino de la localidad en el que cada uno declaraba que “*sabe que es útil y muy nezesario el acer una torre en la yglesia del dho lugar de Villasquerna para poner las campanas della porque están puestas en un armatoste de madera de que podría seguirseles daño de caerse y están en peligro dello*” y “*que asi mesmo sabe que la dha yglessia tiene rrentas caydas asta en cantidad de mill ducados poco mas o menos con las quales (...) se podrá hazer e con mucha brevedad y es mexor se gaste en provecho de la dha yglesia que no queste el dho dinero en poder de mayordomos y particulares*”⁹.

En función de las pruebas y testimonios presentados por la parroquia, el vicario general, en nombre del obispo, otorgaba la licencia. Junto con ella, expedía una serie de “*edictos*” que se colocaban en las puertas de la catedral de la diócesis, en las iglesias de las localidades más importantes, en lugares donde se estuviesen realizando obras y en las que residían canteros y, también, en la propia parroquia. Para la construcción de la torre de la iglesia de Villabuena, ya mencionada, se fijaron edictos en las puertas de la catedral de Santo Domingo de la Calzada, en la concatedral de Logroño y en la propia parroquia de Villabuena¹⁰. Así mismo, cuando en 1569 la iglesia de Santa María de Laguardia tuvo que traspasar la obra del crucero y cabecera por muerte de Domingo de

Calzada. Hechas y ordenadas por el obispo Don Pedro Manso en el Sínodo Diocesano que se celebró en la ciudad de Logroño y acabo en el año de 1601. Imprenta de Diego Mares, Logroño, 1602, fol. 109r – 109v.

⁷ AHDV-GEAH. 3845-1. Elciego. Parroquia de San Andrés. Libro de fábrica., 1552-1594, s.f., visita pastoral del año 1567.

⁸ AHPA. Prot. Not. 4329, Lope Ruiz de Luzuriaga, Salvatierra, año 1601, fol. 255v.

⁹ AHDV-GEAH. 2738-1. Villabuena. Parroquia de San Andrés. Presupuestos de obras, 1573-1902: 1º cuaderno (obras y trabajos en/ para la iglesia, 1548-1906): Cuadernillo 2º, fols. 1v - 2r.

¹⁰ *Ibid.*, fol. 5r.

Asteasu, el vicario general Francisco de Vicio mandó fijar edictos en las puertas de la iglesia de Santo Tomás de Haro, la concatedral de Santa María de la Redonda de Logroño y la parroquia de Santa María de Laguardia¹¹. La finalidad de estos edictos era dar a conocer públicamente a los maestros canteros de la zona la obra que quería realizarse, para que en un plazo de unos nueve a quince días a partir de la fijación del documento pudiesen presentar sus trazas y condiciones. En ciertas ocasiones, como es bien sabido, los edictos procedían de la propia parroquia que mandaba colocarlos en aquellos lugares donde se tenía constancia de la existencia de maestros. Un ejemplo de ello lo encontramos en Munain, donde el obispo dio licencia “*para que lo que falta de hazer de la dha obra lo den al cantero mas diestro y que mas comodidad aga a la dha yglesia llamándolos por heditos*”¹².

2. LA ELECCIÓN DE LA TRAZA Y REDACCIÓN DEL CONDICIONADO

Después de pedir la licencia de obra, era necesario elegir una traza, para después redactar el condicionado que permitiese materializar el proyecto¹³. Las trazas eran el diseño o dibujo del edificio y resultaban imprescindibles para llevar a cabo la obra. Rara vez se conservan, pero se citan en todos los contratos y se imponían penas a los maestros que no se mantuviesen fieles a la traza entregada. Podían ser pedidas por la parroquia o un patrono a un maestro o bien podían provenir del obispado. Cuando los mayordomos de la iglesia o el cabildo parroquial encargaban el proyecto, solían pedir trazas a varios maestros para elegir una entre las ofertadas. Este fue el caso de la iglesia de la Asunción de Samaniego sobre cuyas obras el cabildo declaró que “*por ser pequeña la dha yglesia se determinó se yciese mayor y aviendose dado dibersas traças se elixio la que dio maestre Domingo de Guerra*”¹⁴. Por el contrario, en la construcción de la capilla mayor de la iglesia de Antezana de Foronda, el maestro Domingo de Oria

¹¹ ARCHV. Pleitos Civiles. Escribanía Lapuerta. Pleitos fenecidos. Caja 1690.3, s.f.

¹² AHPA. Prot. Not. 4329, Lope Ruiz de Luzuriaga, Salvatierra, año 1601, fol. 255v.

¹³ Sobre el diseño de la traza en el siglo XVI: MARIAS FRANCO, F.: “Trazas, trazas, trazas: tipos y funciones del dibujo arquitectónico” en GÓMEZ MARTÍNEZ, J. (coord.) y ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M.A. (dir.): *Juan de Herrera y su influencia: actas del simposio, Camargo, 14/17 de julio, 1992*. Santander, 1993, pp. 351-360; y “Trazas” e disegni nell’architettura spagnola del Cinquecento: la cattedrale di Granada”, *Annali di Architettura: rivista del Centro Internazionale di Studi di Architettura “Andrea Palladio”*, 9 (1997), pp. 200-217.

¹⁴ AHPA. Prot. Not. 7499, Jerónimo Ruiz de Samaniego, Laguardia, año 1626, fol. 283r.

declaró en 1550 que “*he fecho e acabado de hazer y hedificar la obra (...) conforme al contrato y escritura (...) otorgado y fecho por traça y licencia del obispo de Calahorra*” y dijo que se obligó “*de hazer e dar [la obra] fecha acabada de hacer perfectamente e sana conforme a la dha traça que se me dio firmada del dho obispo*”¹⁵. Los proyectos llegados desde el obispado eran dados por el veedor de obras de la diócesis, aunque este cargo no se recoge en las Constituciones Sinodales del obispado calagurritano. Por otra parte, la mención documental de estos maestros en nuestro obispado es muy tardía, pues hasta 1628 no hemos encontrado la denominación de “veedor de obras del obispado”, aplicada al vizcaíno Juan de Olate en una tasación¹⁶. No obstante, antes de este año, en 1591, a Olate y a Miguel de Garaizábal se les denominó “*tasadores bedores*”, lo que puede indicar que ya detentaban el cargo¹⁷.

Cuando el patronato de una iglesia o su capilla mayor estaban en manos particulares, las trazas podían ser dadas expresamente por el propio patrono. Algo similar ocurrió en la construcción de la portada de la iglesia conventual de Santa Cruz de Vitoria, cuyas trazas fueron realizadas por el cantero vitoriano Juan de Herbeta siguiendo las indicaciones del licenciado Ortuño Ibáñez de Aguirre, fundador del monasterio y buen conocedor de los edificios que se construían en Burgos, Valladolid, Madrid y Toledo¹⁸. También podía suceder que el comitente pedía la traza a un maestro de renombre para luego contratar la obra con canteros de la tierra. En otras ocasiones el patrono encargaba la traza y la ejecución de la obra al mismo maestro, lo que era muy frecuente en las capillas funerarias. Por ejemplo, en 1601 Juan Pérez de Vicuña contrató la realización de su capilla en la parroquia de Munain con el cantero cántabro Mateo del Pontón, quien diseñó las trazas y llevó a cabo la obra¹⁹.

¹⁵ AHDV-GEAH. 324-4. Antezana de Foronda. Parroquia de San Miguel. Libro de fábrica., 1550-1626, s.f., visita pastoral del año 1550 (carta de pago de la capilla maior desta iglesia de Antezana año de mil e quinientos cinquenta).

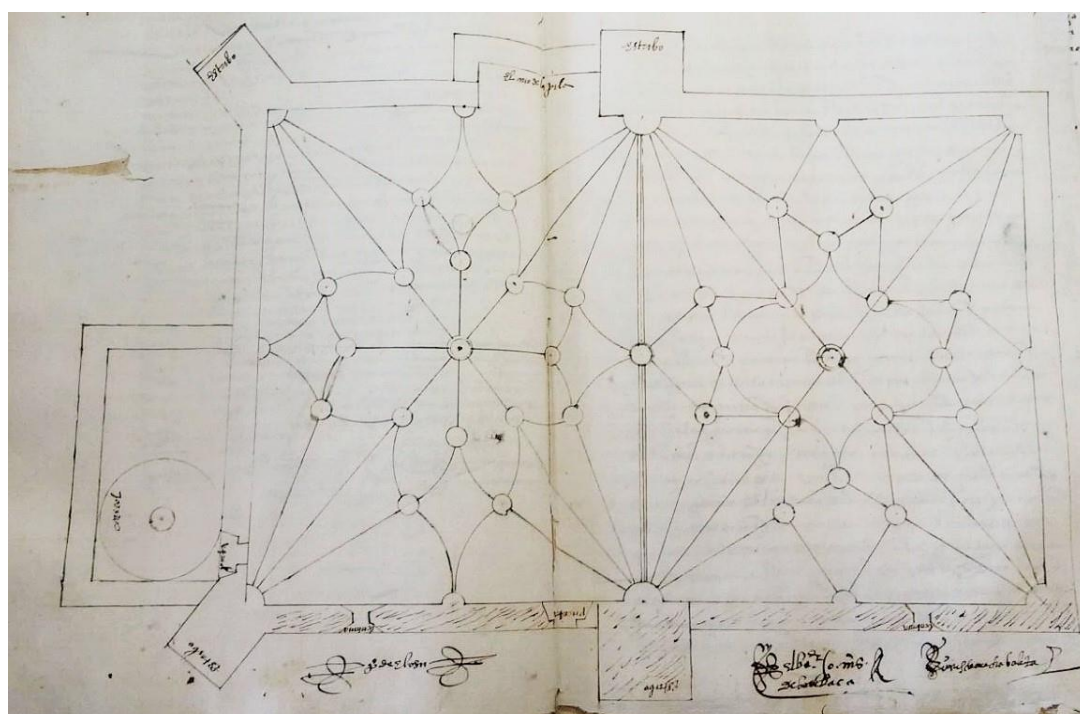
¹⁶ Durante la tasación de la torre de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Santa Cruz de Campezo, Juan de Olate era denominado como “veedor de obras del obispado”. Cfr. PORTILLA VITORIA, M.J.: *Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria, II. Arciprestazgos de Treviño y Campezo*. Vitoria, 1968, p. 328.

¹⁷ En 1591 la parroquia de Villabuena pagó a ambos canteros “*porque binieron a ber el remedio que se podía dar a los tejados de la iglesia que se yban hundiendo*”. En el margen del pago aparece la cita “*tasadores bedores*”. AHDV-GEAH. 2647-2, Villabuena. Parroquia de San Andrés. Libro de fábrica, siglo XVI-1592, fol. 136r.

¹⁸ ARCHV. Pleitos civiles. Escribanía Pérez Alonso. Pleitos fenecidos. Caja 1017.1, s.f. (testimonio de Juan de Herbata, pregunta V).

¹⁹ CAGIGAS ABERÁSTURI, A., ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M., ESCALLADA GONZÁLEZ, L.: *Los maestros canteros de Ribamontán*. Santander, 2001, p. 111.

La traza o sistema de representación gráfica del edificio fue evolucionando a lo largo del siglo XVI a medida que fueron extendiéndose los conocimientos en geometría y aritmética entre los propios maestros canteros. Los maestros que trabajaron en el último tercio de la centuria como Iñigo de Zárraga, Juan de Emasábel, Pedro de Elosu, Juan de Olate, Juan Vélez de la Huerta o Mateo del Pontón eran capaces, sin ningún género de dudas, de realizar una representación del edificio en planta, a escala y con alzados de algunos detalles ornamentales y estructurales de la obra como pilares y columnas. Prácticamente terminado este trabajo hemos tenido conocimiento del hallazgo de una traza, la única que hasta ahora ha aparecido en la documentación notarial o judicial en relación con la arquitectura del Renacimiento alavés. Pertenece a las cubiertas de la iglesia de Villafranca, está fechada en 1574 y firmada por el cantero Pedro de Elosu. Es un magnífico dibujo donde se muestran las dimensiones de los dos primeros tramos de la nave y el diseño de los nervios de las bóvedas que, prácticamente, concuerdan con las actuales²⁰. No poseemos otras trazas de edificios religiosos pero sí



Traza de la iglesia de Villafranca. Pedro de Elosu (1574)

una descripción bastante pormenorizada de la que se hizo para el pórtico del convento de San Francisco de Vitoria, diseñado y contratado en 1570 por Iñigo de Zárraga. En este documento el maestro vizcaíno cita en diversas ocasiones las letras que señalan detalles de la planta del pórtico, como lo muestra la segunda condición del contrato, que

²⁰ AHPA. Prot. Not. 6.201, Jorge de Arámburu, Vitoria, 1574, s.f., escritura del 8 de octubre de 1574. Agradecemos a Pedro Echeverría esta información.

habla sobre el pilar que está “*señalado en la traza con letra A por dentro e por fuera en la planta*”²¹. Así mismo, al describir las molduras y arquivadas de los órdenes y pilares cita unos alzados de los mismos en la decimotercera condición: “*Yten que sobre los dhos cartones ha de sobrevenir un alquitrabe de buenas molduras y de un pie de alto dos dedos menos conforme a my debuxo el qual va señalado con letra L y se alcanza en la traza de los perfiles de los pilares de fuera*”²².

El maestro debía entregar junto con la traza el condicionado o capitulado de obra que, como su mismo nombre indica, eran las condiciones técnicas, plazos y precios bajo los que debía construirse el edificio. No obstante, hay que tener en cuenta que el condicionado no era una descripción pormenorizada de la obra, sino un complemento de la traza. El capitulado de obra aporta datos de gran interés para la historia de la arquitectura, por lo que nos detendremos a examinar su contenido que puede dividirse en los siguientes aspectos: cuestiones técnica referentes a la construcción, concesiones dadas al cantero para el abastecimiento y transporte de materiales, plazo de ejecución, precio de la obra, fianzas dadas por el maestro y tasación.

Las *cuestiones técnicas* recogidas en los condicionados trataban fundamentalmente aspectos referentes a medidas del edificio y materiales de construcción. Las condiciones mencionan las *medidas* totales de la obra, así como las de los cimientos o el grosor de los muros, todo ello expresado normalmente en pies. Las capillas laterales de la iglesia de Mendiola debían tener “*de ancho (...) acia la parte de afuera doçe pies cada una dellas*” y “*el grueso de las paredes de las dhas capillas tres pies y medio encima del pavimento del suelo y suban con este grueso todo el alto necesario*”²³. Para la construcción de la torre de la iglesia de Villabuena se especificaba que “*el zimiento (...) a de tener de grueso por avaxo diez y sies pies an de sacar al pavimento de la tierra doze pies y los quatro pies que quedan an de quedar a la parte de afuera desmenuydos por su horden y donde se helixe la parte de enzima de la tierra a de tener de grueso nuebe pies de asta ocho pies de alto que se elexira*”²⁴.

Los *materiales* de construcción recibían una atención especial en los capitulados, sobre todo la piedra por ser el material por excelencia empleado en esta zona. También

²¹ ARCHV. Pleitos civiles. Escribanía Lapuerta. Pleitos fenecidos. Caja 92.2, fol. 6r.

²² ARCHV. Pleitos civiles. Escribanía Lapuerta. Pleitos fenecidos. Caja 92.2, fol. 8v.

²³ AHPA. Prot. Not. 4939, Diego López de Corcuera, Vitoria, año 1574, fol. 90r.

²⁴ AHDV-GEAH. 2738-1, Villabuena. Parroquia de San Andrés. Presupuestos de obras, etc. 1573-1902: 1º cuaderno (obras y trabajos en/ para la iglesia, 1548-1906), cuadernillo 2º, fol. 7v.

se hacía referencia a la cal, arena y madera y, a partir de finales de siglo, se menciona el ladrillo. Los materiales pétreos que utilizaron los canteros se sacaron de canteras del territorio alavés ya que, por sus características geológicas, contaba con zonas muy ricas en distintas piedras. Fueron importantes las canteras de piedra blanca de Álava, material muy usado en escultura que se exportó a provincias como Burgos y Palencia²⁵. Aunque más adelante lo precisaremos, las zonas principales donde se situaban las canteras fueron Ajarte, Roitegui, Andagoia, Urcabustaiz, Ocio y Ribera. Los capitulados especificaban el tipo de piedra que debía usarse, las canteras de las que debía extraerse y, en ocasiones, cómo debían labrarse los sillares e incluso las medidas de estos últimos. Los tipos de piedra empleados fueron fundamentalmente piedra caliza y arenisca y dentro de las calizas se distinguían tres clases: la llamada “piedra blanca de Álava”, la denominada en los contratos como “piedra negra” y la toba o toska.

La “piedra blanca de Álava” era una caliza muy apreciada por su color blanquecino que se empleó mucho en la Llanada alavesa para muros de sillar, arcos, pechinas, columnas, pilastras, escudos y todos aquellos elementos más nobles del edificio cuyas piezas debían labrarse. En el contrato de la obra de la capilla de los Vicuña, en la iglesia de Munain, se indicaba que *“las dhas obras haian de ser y sean todas heceto los cimientos de piedra blanca de asylareria por de dentro y por de fuera”*²⁶. En este caso el contrato detallaba además que los sillares debían medir un tercio de vara de alto y dos tercias de vara de largo o la longitud que considerase oportuno el maestro cantero, y que tenían que labrarse *“a boca de escoda golpeando de alto debajo de manera que vengan los golpes de escoda a plomo”*²⁷. La piedra para esta capilla debía extraerse de la sierra de Encía, cercana a Munain, *“en las partes y canteras que hubiere mejor comodidad de sacar buena piedra”*. No obstante, la piedra blanca procedía en su mayor parte de las canteras de Ajarte, situadas en el enclave burgalés del Condado de Treviño, aunque también había en Roitegui, Azáceta y Ochate²⁸. Así se especificaba en el contrato de la desaparecida capilla de San Cosme y San Damián, ubicada en el convento de San Francisco de Vitoria, donde se decía que el maestro *“hara toda la cruzeria colunas basas capiteles puertas y ventanas y escudos y pedestal y arco sobre dhas y las dhas tres capillas e coro e sacristía de piedra blanca de*

²⁵ MARTÍNEZ TORRES, L.M.: *La tierra de los pilares: sustrato y rocas de construcción monumental en Álava*. Bilbao, 2004, p. 52.

²⁶ AHPA. Prot. Not. 4329, Lope Ruiz de Luzuriaga, Salvatierra, 1601, fol. 25v.

²⁷ AHPA. Prot. Not. 4329, Lope Ruiz de Luzuriaga, Salvatierra, 1601, fol. 26r.

²⁸ MARTÍNEZ TORRES, L.M.: *ob. cit.*, p. 51.

Ajarte”²⁹. Para las capillas laterales de la parroquia de Mendiola se acordó que “*estas dhas capillas y arcos perpiaños y pechinas y lo demas que conbeniere ser labrado sean de piedra blanca de Agarte (sic)*”³⁰.

La “piedra negra” era una piedra caliza de color oscuro que se extraía principalmente de las canteras de Anda, aunque también había otras en Andagoya, Abecia y en la zona de Cuartango y Urcabustaiz. No obstante, la parroquia de Ilárraza traía en 1554 “*piedra negra de Villar franca (Villafranca)*”³¹. Esta caliza se empleó en la capilla de San Cosme y San Damián del convento de San Francisco de Vitoria, especificándose en el condicionado de la obra que el cantero “*hara todas las paredes de las dhas tres capillas y sacristía de piedra negra y esquinas y todo*”³². La piedra toba o tosca era un tipo de caliza muy ligera y porosa que se empleaba en la plementería de las cubiertas para reducir el peso de los cascos de las bóvedas. Se empleó por ejemplo en la citada capilla del convento franciscano de Vitoria para la que se acordó que debía hacerse “*la predenteria de todas las dhas capillas de piedra toba*”. Para terminar el crucero de la iglesia de Arechavaleta, los mayordomos se comprometían a dar al maestro que hiciese la obra “*toda la piedra llana y toba que la yglesia tiene al presente*”³³. Como recuerdo de los lugares donde existieron canteras de toba han quedado los topónimos Tobera, Tobillas o Tobal, este último por ejemplo en el pueblo de Ocio³⁴. Existieron canteras de piedra toba en Belunza, Oquina, Paúl, Ribera, Ocio y Corres³⁵. En el cerramiento de las bóvedas la toba se fue sustituyendo por el ladrillo entre finales del siglo XVI y principios del XVII, lo que indica un cambio en las técnicas constructivas y del tipo de cubiertas que anunciaba el inicio de una nueva época. Así lo vemos en el contrato de la capilla de los Vicuña en Munain (1601): “*los cerramientos e vovedas de la dha sacristía coro y sobrecore [el maestro] las haia de hazer y cerrar de ladrillo*”³⁶. Estas cubiertas son bóvedas de arista muy rebajadas que se generalizarán a lo largo del siglo XVII. El uso de la *piedra arenisca* fue más frecuente en el sur de la provincia, sobre todo en la Rioja Alavesa, por carecer de canteras de

²⁹ AHPA. Prot. Not. 5069, Diego de Paternina, Vitoria, 1572, fol. 13r.

³⁰ AHPA. Prot. Not. 4939, Diego López de Corcuera, Vitoria, año 1574, fol. 90v.

³¹ AHDV-GEAH. 1197-2, Ilárraza. Parroquia de Santa Eulalia. Libro de fábrica., 1550-1650, s.f., visita pastoral del año 1554.

³² AHPA. Prot. Not. 5069, Diego de Paternina, Vitoria, 1572, fol. 13r.

³³ AHPA. Prot. Not. 4939, Diego López de Corcuera, Vitoria, año 1574, fol. 104v.

³⁴ ECHEVERRÍA GOÑI, P.L. y VÉLEZ CHAURRI, J.J.: “Las artes del Renacimiento” en TABAR ANITUA, F. (coord.): *ob. cit.*, p. 99.

³⁵ MARTÍNEZ TORRES, L.M.: *ob. cit.* p. 48.

³⁶ AHPA. Prot. Not. 4329, Lope Ruiz de Luzuriaga, Salvatierra, 1601, fol. 25v.

pedra blanca y estar lejos de las de Ajarte. Por ello el maestro Juan de Emasábel, en el capitulado para ampliar la iglesia de Santa María de Laguardia, solicitaba disponer de canteras libres alrededor de la villa “*para el sacar de la piedra areniza*”³⁷.

Pese a ser la piedra el material principal de construcción, los capitulados de obra también reglaban el uso y obtención de la cal, la arena y la madera necesarias para la construcción de andamios, grúas, cimbrias y tejados. Los concejos solían comprometerse a dar al maestro cantero “*sitio franco y libre donde él abra y pueda abrir las caleras que fueren nezesarias y montes libres para que puedan cortar la leña que fuere nezesaria para quemar las tales caleras*”³⁸. No obstante, a menudo los materiales y su obtención corrían a cargo del maestro, como vemos en el contrato de las capillas laterales de la parroquia de Mendiola: “*el dho oficial que la dha obra hiziere a de poner a su costa piedra cal arena y agua*”³⁹. Así mismo, la iglesia junto con el concejo de la localidad debía garantizar al cantero la obtención de la madera para construir los andamios, cimbrias y grúas necesarias para hacer la obra y los tejados. En la ampliación de la parroquia de Santa María de Laguardia, Juan de Emasábel solicitaba “*que me dejen cortar en los montes de la dha villa las maderas que allare ser bastantes para andamios y apoyos y çimbrias y grua de la dha obra y para calçadura de carreras sin pena ni paga alguna libremente*”⁴⁰.

Las cláusulas de los condicionados de obra también preveían resolver las *cuestiones logísticas para abastecer el material* necesario. Para construir la torre de la iglesia de Villabuena, el cantero solicitó que “*le ayan de dar pastos libres para bueyes e mulas que tuviere para acarrear materiales y para su serbizio*”⁴¹. Así mismo, la parroquia de Santa María de Laguardia exigía que “*porque la dha ygleisa este mas segura y saneada que la dha obra se ara en el tiempo de dho rremate sea obligado el maestre que se encargare de la dha obra a tener a la contina dos yuntas de bueis con sus carretas y carreteros para serbiçio de la dha obra*”⁴². La parroquia también solía

³⁷ ARCHV. Pleitos civiles. Escribanía Lapuerta. Pleitos fenecidos. Caja 1690.3, s.f. (postura de Joan de HEmasábel, VIII condición)

³⁸ ARCHV. Pleitos civiles. Escribanía Lapuerta. Pleitos fenecidos. Caja 1690.3, s.f. (capítulos de la iglesia, VI condición).

³⁹ AHPA. Prot. Not. 4939, Diego López de Corcuera, Vitoria, año 1574, fol. 91r.

⁴⁰ ARCHV. Pleitos civiles. Escribanía Lapuerta. Pleitos fenecidos. Caja 1690.3, s.f. (postura de Joan de HEmasábel, IV condición).

⁴¹ AHDV-GEAH. 2738-1, Villabuena. Parroquia de San Andrés. Presupuestos de obras, etc. 1573-1902: 1º cuaderno (obras y trabajos en/ para la iglesia, 1548-1906), cuadernillo 2º, fol. 9v.

⁴² ARCHV. Pleitos civiles. Escribanía Lapuerta. Pleitos fenecidos. Caja 1690.3, s.f. (capítulos de la iglesia, IV condición).

comprometerse a facilitar el transporte de los materiales hasta la obra ofreciendo caminos transitables, como se observa en el contrato de la iglesia de Rivabellosa, donde el cantero Miguel de Aguirre solicitaba que “*le ayen de dar e den canteras francas e pastos e caminos francos pagando pan e bino si en ellos hiziere daño*”⁴³.

Una vez aclarado todo lo concerniente a las cuestiones técnicas y materiales de construcción, se estipulaba el *plazo* en el que el maestro cantero debía ejecutar la obra. Estos variaban en función de la magnitud del edificio y de las rentas de que disponía la iglesia. Para las obras de la parroquia de Rivabellosa, el plazo podía variar en función de la cantidad de dinero que se iba entregando al maestro, fijándose en diez años si se le pagaban al cantero cien ducados al año, cinco si se le entregaban doscientos ducados anuales y siete años si le daban ciento cincuenta ducados⁴⁴. Las bóvedas del crucero de la parroquia de Arechavaleta se acordó terminarlas en un año⁴⁵, las capillas laterales de la de Mendiola en tres⁴⁶ y la torre de Villabuena en ocho años⁴⁷. No obstante, los plazos fijados en los contratos se excedían con frecuencia. El crucero y cabecera de la parroquia de Santa María de Laguardia se pretendía terminarlos en cinco años, pero el plazo real fue de catorce⁴⁸. La capilla de las Reliquias de la parroquia de San Vicente de Vitoria se proyectó levantarla en un año y finalmente se realizó en cuatro⁴⁹.

En los contratos se preveían penas pecuniarias por exceder los plazos o incumplir el condicionado, lo que permitía a los mayordomos entregar la obra a otro maestro cantero, debiendo pagar el infractor lo que faltase por hacer en el edificio. En el contrato para la construcción de la parroquia de Rivabellosa se especificaba que “*si el dicho maese Miguel de Aguirre por muerte o negligencia u otro qualquier ympedimento que sea no hiziere la dicha obra conforme a lo capitulado que el dicho Francisco Saenz en su vida y después del quien en sus bienes y herencia subcediere o el cabildo del concejo del dicho lugar o qualquier dellos puedan tomar a quenta e costa del dicho maese Miguel e de sus fiadores otro oficial o oficiales para que acabe la obra*

⁴³ AGUAYO CAMPO, T.: *Ribabellosa en Ribera Baja*. Vitoria, 2013, p. 169.

⁴⁴ *Ibíd.*, p. 168.

⁴⁵ AHPA. Prot. Not. 4939, Diego López de Corcuera, Vitoria, año 1574, fol. 100r.

⁴⁶ *Ibíd.*, fol. 91r.

⁴⁷ AHDV-GEAH. 2738-1, Villabuena. Parroquia de San Andrés. Presupuestos de obras, etc. 1573-1902: 1º cuaderno (obras y trabajos en/ para la iglesia, 1548-1906), cuadernillo 2º, fol. 9r.

⁴⁸ ARCHV. Pleitos civiles. Escribanía Lapuerta. Pleitos fenecidos. Caja 1690.3, s.f. (capítulos de la iglesia, VII condición). Tasación de la obra en AHDV-GEAH. 1449-1, Laguardia. Parroquia de Santa María. Libro de fábrica, 1549-1624, fols. 111-112.

⁴⁹ AHPA. 4770, Jorge de Arámburu, Vitoria, año 1594, s.f. (escritura del 11 de mayo de 1594). Cfr. MARTÍN MIGUEL, M.A.: *Arte y cultura en Vitoria durante el siglo XVI*. Vitoria, 1998, pp. 228-233.

*segund e de la manera que el dicho maese Miguel y sus fiadores se obligan*⁵⁰. En otros casos se fijaba una cantidad de dinero que el cantero debería entregar a la parroquia por incumplimiento del plazo. Por ejemplo, el cabildo parroquial de Santa María de Laguardia solicitó que el maestro pagase 600 ducados si no terminaba la obra en el plazo establecido, el maestro Juan de Emasábel pidió que fuesen 200 de pena y en el contrato final con Emasábel e Iñigo de Zárraga, la pena se fijó en 300 ducados⁵¹. Para las obras de la parroquia de Mendiola se acordó que si se excedía el plazo de tres años, el maestro tendría que pagar 50 ducados al año hasta que terminase la obra⁵².

Los *precios* de las obras oscilaban, lógicamente, en función de su tamaño y de la tipología realizada. Cuando se trataba de un proyecto de gran envergadura se fijaba una cantidad que debía ir entregándose anualmente al maestro o bien se le entregaban las rentas de la iglesia menos la cantidad necesaria para el servicio de la parroquia, quedando sujeto el precio total a la tasación final. En el caso del templo de Rivabellosa se acordó entregar al maestro 1.000 ducados durante el tiempo que durase la construcción de la iglesia, debiéndose pagar *“al dicho maese Miguel de Aguirre cantero, por la dicha obra de la dicha yglesia el precio en que fuere tasada”*⁵³. La terminación del crucero y cabecera de Santa María de Laguardia fue contratada por Iñigo de Zárraga y Juan de Emasábel en 2.100 ducados que debían entregarse durante los seis primeros años⁵⁴. A partir de ese momento se les debían entregar las rentas de la parroquia menos lo necesario para el servicio del templo. No obstante, la tasación final fue muy superior al precio acordado en el contrato, ya que el coste de la parte realizada por ambos canteros se fijó en 3.420.336 maravedíes (algo más de 9.100 ducados)⁵⁵.

Otras obras más modestas como el crucero y capillas laterales de la parroquia de Mendiola se contrataron por 1.000 ducados, de los que debían entregarse 100 ducados al comenzar la obra y en años venideros las rentas de la parroquia menos lo necesario para *“la zera y alumbraria que ubiere menester la dha yglesia y pagar la costa que ubiere en*

⁵⁰ AGUAYO CAMPO, T.: *ob. cit.*, p. 169.

⁵¹ ARCHV. Pleitos civiles. Escribanía Lapuerta. Pleitos fenecidos. Caja 1690.3, s.f. (capítulos de la iglesia, II condición; postura de Joan de HEmasábel, II condición; contrato)

⁵² AHPA. Prot. Not. 4939, Diego López de Corcuera, Vitoria, año 1574, fol. 91 r.

⁵³ AGUAYO CAMPO, T.: *ob. cit.*, p. 167.

⁵⁴ ARCHV. Pleitos civiles. Escribanía Lapuerta. Pleitos fenecidos. Caja 1690.3, s.f. (capítulos de la iglesia, VII condición).

⁵⁵ AHDV-GEAH. 1449-1, Laguardia. Parroquia de Santa María. Libro de fábrica., 1549-1624, fols. 111-112.

*un reliquiario*⁵⁶. Cuando se trataba de capillas de patronato el precio concertado era proporcionalmente muy superior al contratado en las parroquias. Frente a los 2.100 ducados acordados en el contrato de la capilla mayor de Santa María de Laguardia, la capilla funeraria de la familia Vicuña en la parroquia de Munain, con su coro y sobre coro, se contrató por 1.500 ducados. De esta cantidad debía entregarse algo más de 800 ducados durante los dos años que debía durar la obra y el resto el día de la tasación. No obstante, en este caso, la tasación final no podía sobrepasar la cantidad establecida en el contrato⁵⁷. Así mismo, la construcción de la capilla de las Reliquias de la parroquia de San Vicente de Vitoria se acordó realizarla por 900 ducados⁵⁸.

Para formalizar el contrato de obra el maestro cantero estaba obligado a dar “*fianzas*” y “*fiadores*” es decir, tenía que estar avalado por una o dos personas que respondiesen por él ante los mayordomos en caso problemas. Así lo solicitó la parroquia de Santa María de Laguardia en los capítulos de la construcción de la capilla mayor cuando exigía al maestro que “*diere la fianza y quel dho contrato y fianza se aga dentro de un mes despues del dho rremate y la dha fianza se aya de dar en la dha villa y su jurisdicción y la quantia de la fianza sea de ocho mill ducados*”⁵⁹. La parroquia de Arechavaleta pedía lo mismo cuando contrató el cerramiento del crucero: “*Yten que el tal maeso que tomare esta obra aya de dar fiadores llanos y abonados en Vitoria o en su juresdicion como es necesario en semejante obra con las condiciones necesarias según es de ley y costumbre*”⁶⁰. Cuando Mateo del Pontón contrató las obras de la parroquia de Munain dio por su fiador a Juan Sánchez de Vicuña, patrono de la capilla de los Vicuña, sita en la misma parroquia, y cuya construcción había contratado el mismo cantero poco antes⁶¹.

La última condición recogida en todos los contratos, imprescindible para formalizarlos, era la *tasación* de la obra una vez terminada. El condicionado establecía que al finalizar la obra debía ser tasada “*por dos maestros canteros peritos en la arte*”, uno nombrado por parte del cabildo parroquial o por el concejo de la localidad y el otro por el maestro cantero que realiza la obra. Si ambos no se ponían de acuerdo en el

⁵⁶ AHPA. Prot. Not. 4939, Diego López de Corcuera, Vitoria, año 1574, fol. 91r.

⁵⁷ AHPA. Prot. Not. 4329, Lope Ruiz de Luzuriaga, Salvatierra, 1601, fol. 27.

⁵⁸ AHPA. 4770, Jorge de Arámburu, Vitoria, año 1594, s.f. (escritura del 11 de mayo de 1594). Cfr. MARTÍN MIGUEL, M.A.: *ob. cit.*, pp. 228-233.

⁵⁹ ARCHV. Pleitos civiles. Escribanía Lapuerta. Pleitos fenecidos. Caja 1690.3, s.f. (capítulos de la iglesia, I condición).

⁶⁰ AHPA. Prot. Not. 4939, Diego López de Corcuera, Vitoria, año 1574, fol. 104r.

⁶¹ AHPA. Prot. Not. 4329, Lope Ruiz de Luzuriaga, Salvatierra, 1601, fol. 264r.

precio, se nombraba a un tercer maestro para que volviese a tasar el edificio. La tasación se tratará más detenidamente después de abordar la ejecución material de la obra.

3. EL REMATE DE LA OBRA Y LA FIRMA DEL CONTRATO

Una vez elegido el proyecto edilicio por el cabildo parroquial, debía contratarse al maestro que ejecutaría la obra. Las formas de contratación podían hacerse mediante subasta pública, a destajo o a jornal. Al igual que en provincias cercanas⁶², el tipo de contratación más frecuente para obras de gran envergadura, como las iglesias, fue la subasta pública o “remate a candela encendida” y por ello será el objetivo principal de nuestro análisis. No obstante, conocemos al menos un caso en el que se empleó el sistema a jornal: la terminación de la torre de la iglesia de San Miguel de Vitoria⁶³. En 1601 se contrató a Juan Vélez de la Huerta por un salario de seis reales diarios, siendo acabada la obra en dos años. Este sistema consistía en contratar a un maestro a cambio de un sueldo hasta que finalizase la obra y se utilizaba puntualmente en obras de pequeña envergadura para mantener un ritmo de trabajo continuado y finalizarla en poco tiempo.

El sistema de subasta consistía en la celebración de un concurso público denominado “remate a candela” para asignar la obra a un maestro cantero. Este concurso consistía en una puja, en la que partiendo de un precio dado por la parroquia, los maestros iban rebajándolo durante el tiempo que tardaba en consumirse una vela encendida. El día del remate se convocaba a los maestros mediante edictos que anunciaban la obra, aunque no siempre fue así. En los edictos que anunciaban la obra de Villabuena se fijaba un plazo de quince días para la celebración el remate⁶⁴. Excepcional fue el caso de la obra de la capilla mayor de Laguardia donde los

⁶² MOYA VALGAÑÓN, J.G.: *ob. cit.*, p. 79. ALONSO RUIZ, B.: *El arte de la cantería. Los maestros de la Junta de Voto*. Santander, 1991, pp. 37-44. TARIFA CASTILLA, M.J.: *ob. cit.*, pp. 196-197. CAGIGAS ABERÁSTURI, A., ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M., ESCALLADA GONZÁLEZ, L.: *ob. cit.*, pp. 51-54. ALONSO RUIZ, B.: *El arte de la cantería. Los maestros de la Junta de Voto*. Santander, 1991, pp. 37-44.

⁶³ AHPA. Prot. Not. 2578, Jorge de Arámburu, Vitoria, año 1601, s/f (escritura del 11 de junio de 1601). Cfr. CAGIGAS ABERÁSTURI, A., ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M., ESCALLADA GONZÁLEZ, L.: *ob. cit.*, p. 96.

⁶⁴ AHDV-GEAH. 2738-1, Villabuena. Parroquia de San Andrés. Presupuestos de obras, 1573-1902: 1º cuaderno (obras y trabajos en/ para la iglesia, 1548-1906): Cuadernillo 2º, fol. 4v.

mayordomos y el cura de la parroquia recogieron los edictos, que habían estado fijados en las puertas de las iglesias nueve días, y volvieron a entregarlos al vicario general para que convocase al remate a los maestros al cabo de otros seis días⁶⁵.

El día señalado los canteros acudían al remate de la obra como ocurrió en 1601 con motivo de las que se iban a realizar en la parroquia de Munain. Entre los maestros asistentes estaban Juan de la Incera, Francisco del Pontón en nombre de Mateo del Pontón, Pedro de la Riba, Domingo de Zorlado, Juan de Ugarte y Juan de Ribera. Una vez reunidos, el pregonero “*pregonó que todos los ofiçiales que estavan dispuestos a la dicha obra hiciesen sus posturas mientras durava una candela de cera ylada que estaba encendida*”, declarando “*que por su merced [sus posturas] se les admitirían con aperçibimiento que ella acavada [la candela] quedaría rrematada [la obra] en el último ponedor*”⁶⁶. Cuando la candela se encendía los canteros ofrecían los precios por los que se comprometían a ejecutar la obra, bajándolos cada vez más para competir entre sí. En el caso de Munain, “*Francisco del Pontón vecino de Galiçano puso la dicha obra con las dichas condiciones y traça en mil y docientos y ochenta ducados la qual dicha postura se pregonó diversas beces y no ubo quien otra hiciese y con ella se acabo la dha candela y su merced del dicho probisor hiço el rremate en el dho Francisco del Pontón*”.

Una vez adjudicada la obra, la parroquia y el cantero firmaban el contrato que consistía en una escritura notarial estructurada en tres partes: el protocolo inicial, donde se presentan a las partes contratantes, el cuerpo del documento, que incluía el condicionado de obra y la traza, y el escatocolo o protocolo final, que presenta las firmas de los testigos y del notario para dar validez legal al documento. En algunos casos, incluso después del remate de la obra el obispado revisaba las condiciones ofertadas y realizaba algunas correcciones técnicas. Así, después de que al cantero Juan Gómez de la Bárcena se le adjudicase la ejecución de la torre de la iglesia de Villabuena con trazas y condiciones dadas por él, el obispado declaró que “*aviendo bisto las dichas posturas condiziones y rremate e aviendo tratado e comferido sobre ello pareze conviene se enmienden las dichas condiciones en favor de la dicha yglesia*”⁶⁷.

⁶⁵ ARCHV. Pleitos civiles. Escribanía Lapuerta. Pleitos fenecidos. Caja 1690.3, s.f. (“Mandamiento citatorio del remate de la obra”).

⁶⁶ AHPA. Prot. Not. 4329, Lope Ruiz de Luzuriaga, Salvatierra, año 1601, fol. 262v -263r.

⁶⁷ AHDV-GEAH. 2738-1, Villabuena. Parroquia de San Andrés. Presupuestos de obras, 1573-1902: 1º cuaderno (obras y trabajos en/ para la iglesia, 1548-1906): Cuadernillo 2º, fol. 12.

En el caso del patronato laico, el patrono elegía al maestro cantero directamente sin necesidad de remate como ocurrió con las obras de la iglesia de Nuestra Señora del Rosario de Rivabellosa, cuya construcción fue costeada y contratada por los administradores de la obra pía de los Sáenz de Pobes con el cantero Miguel de Aguirre en 1569⁶⁸. La traza de la obra podía ser traída expresamente por el patrono y contratar a un maestro que la ejecutase o bien podía ser dada por el mismo cantero que fuese a levantar el edificio. En el caso de la obra de la portada del convento de Santa Cruz de Vitoria (1548), costeada por el licenciado Aguirre, el cantero Juan de Herbata dibujó la traza siguiendo las indicaciones que el propio licenciado le señaló⁶⁹. Por el contrario, en la capilla funeraria erigida por el cortesano Juan Pérez de Vicuña en la parroquia de Santa María de Munain en 1601, el cántabro Mateo del Pontón dio la traza y condicionado de la capilla y se encargó de construirla⁷⁰.

4. LA EJECUCIÓN MATERIAL

La construcción de un nuevo templo daba comienzo con la delimitación “*a cordel tirado*” de la planta del edificio, para proseguir con la apertura de los cimientos, sobre los que se levantarían los alzados de la iglesia. En primer lugar se alzaban los muros trabados en los contrafuertes para darles mayor estabilidad y se dejaban dispuestos los enjarjes de las bóvedas. En un segundo momento se construían los arcos principales de cada capilla mediante un complejo entramado de andamios y cimbrias, para después poder levantar las bóvedas y el tejado de la iglesia. Una vez terminada la estructura arquitectónica, se encalaba la parte interior de paredes y bóvedas y se pincelaban, momento en el que se consideraba que el edificio estaba totalmente terminado. El proceso constructivo de los templos solía ser muy dilatado en el tiempo y enormemente costoso, habiendo largos periodos en que las obras paraban por falta de fondos de la primicia, fallecimientos o pleitos con los canteros.

⁶⁸ AGUAYO CAMPO, T.: *ob. cit.*, pp. 78-80.

⁶⁹ ARCHV. Pleitos civiles. Escribanía Pérez Alonso. Pleitos fenecidos. Caja 1017.1. (testimonio de Juan de Herbata, pregunta V).

⁷⁰ CAGIGAS ABERÁSTURI, A., ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M., ESCALLADA GONZÁLEZ, L.: *ob. cit.*, p. 111.

Las iglesias construidas en la decimosexta centuria solían sustituir a templos medievales que era necesario ir desmontado para levantar el nuevo edificio sobre el mismo emplazamiento, manteniéndose en ocasiones algunas partes de la iglesia antigua. Las obras solían realizarse desde la cabecera hacia el hastial, de modo que se empezaba por derruir la capilla mayor medieval para construir la nueva y a medida que se avanzaba hacia el coro se iba desmontando la nave y construyendo las nuevas capillas sucesivamente. Un ejemplo ilustrativo de este proceso es el de la iglesia de Samaniego de la que en 1626 se decía que *“por ser pequeña la dha iglesia se determinó [en 1550] se hiciese mayor y (...) se tomase la capilla mayor desde la parte del oriente y se continuase hacia el poniente la dicha iglesia deshaciendo la viexa esceto el remate que está al poniente que aquel con la torre y cubo que tiene podía quedar en ser y abrazarse con él la obra nueva”*⁷¹. Los materiales de la obra antigua que se desmontaba se tasaban y se vendían al cantero para ser reutilizados. Cuando a mediados de siglo se sustituyó la capilla mayor gótica de Santa María de Laguardia, se pagaron 11 reales a un maestro cantero *“cuando tasó la obra vieja de la dha iglesia”*⁷². Así mismo, la parroquia de San Juan Bautista de Yécora, declaraba en 1561 que el maestro Jorge de Olate *“tiene recibidos cinquenta e quatro mil mrs del despojo de la iglesia para en parte de pago de la portada y capilla y coro”*⁷³.

Después de derruir la parte pertinente del templo antiguo y acondicionar el solar, se procedía a la apertura de cimientos y comenzaba el aprovisionamiento de piedra, madera y cal para la obra. Una cuestión de suma importancia en nuestra zona de estudio era la búsqueda de canteras para la extracción de la piedra, a las que ya hemos hecho referencia, ya que este era el material principal de construcción. Cuando la localidad no distaba mucho de canteras de piedra blanca como las de Ajarte o la sierra de Encía, el material se transportaba desde allí. Por el contrario, en zonas como la Rioja alavesa, donde no se disponía de este tipo de piedra, se buscaban canteras de piedra arenisca en los alrededores de la población, abriendo canteras incluso en propiedades privadas. Así, en el año 1598 la parroquia de Elciego se vio obligada a pagar *“diez celemines de trigo a Francisco Ruiz sastre por el daño que le hicieron en la pieza por sacar la piedra”*⁷⁴. Por el mismo motivo, en 1572, Iñigo de Zárraga mantuvo un pleito con el sastre de

⁷¹ AHPA. Prot. Not. 7499, Jerónimo Ruiz de Samaniego, Laguardia, año 1626, fols. 283r.

⁷² AHDV-GEAH. 1449-1, Laguardia. Parroquia de Santa María. Libro de fábrica, 1549-1624, fol. 27r.

⁷³ AHDV-GEAH. 2827-2, Yécora. Parroquia de San Juan Bautista. Libro de fábrica, 1561-1662, fol. 6r.

⁷⁴ AHDV-GEAH. 3845-2, Elciego. Parroquia de San Andrés. Libro de fábrica, 1595-1658, fol. 31r.

Laguardia Juan García de Leza, mientras realizaba la capilla mayor de Santa María de dicha localidad⁷⁵.

Desde las canteras la piedra se trasladaba a pie de obra en carros tirados por bueyes y mulas, como ocurrió con motivo de la obra del segundo tramo de la iglesia de Ilárraza en 1553. La primicia pagó 2.425 maravedís “*de la costa que se hizo en costa y jornales en el acarreo que se hizo a Axarte por la piedra blanca para la dha iglesia y de dos ducados y medio en reales que dieron los dos mayordomos al que saco la dha piedra en Axarte y de la piedra negra de Villar franca para la dha obra*”, además de dar “*un real en Axarte por devastar la dha piedra*”⁷⁶. Junto con la piedra se iba adquiriendo la cal y arena necesarias para hacer el mortero que ligaba los sillares y mampuesto de los muros. En 1570 la parroquia de Estarrona pagaba algunas cantidades de maravedís por diez carros de cal para el coro y la torre de su iglesia y en 1581 hacía lo propio por el “*acarreo de arena*”⁷⁷. También se consigna un descargo de 3.366 maravedís durante la realización de la fachada principal y coro del templo de Elciego “*que el mayordomo dio a Francisco de Navarrete y a Juan de Felipe por la cal que compraron de la calera de Navarrete*”⁷⁸. Otro ejemplo son los 958 maravedís que pagó la colegiata de Santa María de Vitoria cuando se realizaba la torre del templo, “*de la traída de 144 fanegas de cal de casa de doña María de Esquivel y de armar seis morteros de cal y arena y echarles agua y aderezar y por ir maese Pedro a Marieta a ver la cal*”⁷⁹.

El trabajo de cantería cesaba durante los meses más duros del invierno, entre diciembre y febrero, y se reanudaba en primavera. No obstante, los maestros, oficiales y aprendices necesitaban disponer de lugares protegidos donde poder trabajar, por lo que solía habilitarse un taller donde labrar el material, guardar los utensilios y donde los maestros y aparejadores pudiesen ajustar cuestiones referidas a la traza y llevar a cabo cálculos y mediciones. En las cuentas de fábrica de la parroquia de Elvillar de 1558 se especifica que “*dieron haber gastado en hacer el taller para que trabajasen los oficiales que hacen la obra de la dha iglesia, en maderas y tejas y teguillo y todo lo*

⁷⁵ ARCHV. Pleitos civiles. Escribanía Lapuerta. Pleitos fenecidos. Caja 1690.3, s.f.

⁷⁶ AHDV-GEAH. 1197-2, Ilárraza. Parroquia de Santa Eulalia. Libro de fábrica, 1550-1650, s.f., visita pastoral del año 1554.

⁷⁷ AHDV-GEAH. 1009-1, Estarrona. Parroquia de San Andrés. Libro de fábrica, 1562-1669, fols. 16v y 33v.

⁷⁸ AHDV-GEAH. 3845-1, Elciego. Parroquia de San Andrés. Libro de fábrica, 1552-1594, s.f., visita pastoral del año 1555.

⁷⁹ AHDV-GEAH. C- 216-3. Vitoria. Parroquia de Santa María. Libro de fábrica, 1537-1590, fol. 178.

demás 3.798 mrs”⁸⁰. Así mismo en 1577, durante la construcción de la torre de la colegiata de Santa María de Vitoria, se pagaba “*por un cerrojo y cerradura para la puerta del aposento de los canteros (...) y por asentar la puerta y marco del aposento de los canteros*”⁸¹. También era necesario tener a punto las herramientas para desbastar, labrar y tallar los sillares y elementos decorativos, para lo que se empleaban picos, escodas, bujardas, mazas y cinceles, entre otras. En la citada obra de la parroquia de Elvillar encontramos numerosos pagos al herrero “*por aderezar las herramientas de los canteros*”, “*por las puntas que hizo para labrar las piedras de la iglesia*”, “*por aguzaduras de las escodas y martillos de los canteros*”, “*aguzar los picos, cuñas y maza y hacer clavazón*” y “*una maza de yerro para la cantera*”⁸². Junto a las herramientas mecánicas los canteros tenían elementos de medición o modelos de madera con los que medir sillares o labrar motivos ornamentales. Así, durante la construcción de la parroquia de Nanclares de Gamboa, uno de los canteros declaraba haber presenciado un accidente en la obra “*yendo por una regla que estaba junto al relox del arco de la dha torre para hefeto de labra y seña (sic) con una piedra que había de servir para nivelar*”⁸³. Otro testimonio del uso de reglas para medir lo encontramos en un pleito de 1624 entre el maestro Juan de Sisniega y uno de sus oficiales, en el que Sisniega declaró que se acercó a su oficial “*teniendo una regla de su ofiçio en la mano destribuida en pies y dedos que ansi conviene tenerla como maestro de obras*”⁸⁴. La colegiata de Vitoria, durante la construcción de la torre del templo, pagó “*por unas tablas de nogal para modelos para la piedra que se labró*”⁸⁵.

Los canteros también se encargaban de construir tornos y grúas compuestas por poleas, maromas y palancas para subir los pesados bloques de piedra e ir levantando los muros y cerrando las bóvedas. En 1577, con ocasión de ciertas obras en la colegiata de Vitoria, se entregaron 7.792 maravedís “*por setenta e seis obradas de carpinteros a maestre Pedro de Çumarraga y compañeros en la echura de grúa y cimbrías*”⁸⁶. Durante la construcción de la torre de la parroquia de la Asunción de Elvillar, la

⁸⁰ AHDV-GEAH. 1082-3, Elvillar. Parroquia de la Asunción. Libro de fábrica, 1552-1597, fol. 61r.

⁸¹ AHDV-GEAH. C- 216-3, Vitoria. Parroquia de Santa María. Libro de fábrica, 1537-1590, fol. 178.

⁸² AHDV-GEAH. 1082-3, Elvillar. Parroquia de la Asunción. Libro de fábrica, 1552-1597, fol. 61v, 69r, 89r, 135v, 147v y 212r.

⁸³ ARCHV. Pleitos civiles. Escribanía Zarandona y Walls. Pleitos olvidados. Caja 397.10, año 1562, fol. 22v.

⁸⁴ Archivo Municipal de Berantevilla. Caja 35, n. 39. Pleito criminal entre Lucas González de Sisniega y Juan de Sisniega maestro de la obra de Mijancas, año 1624, s.f.

⁸⁵ AHDV-GEAH. C- 216-3, Vitoria, parroquia de Santa María. Libro de fábrica, 1537-1590, fol. 200v.

⁸⁶ AHDV-GEAH. C- 216-3, Vitoria, parroquia de Santa María. Libro de fábrica, 1537-1590, fol. 279v.

primicia dejó constancia de “haber gastado con los oficiales que hicieron la grúa y andamios 104 reales por día por siete días que se ocupó el maestro en hacer la dha grúa y quince días de conocimiento a tres reales y medio”⁸⁷. En 1551 la parroquia de Bachicabo pagó a maestre Francisco de Arasti “para hazer la grúa y labrar la madera necesaria para la dicha grúa y para los andamios de la obra de la dicha iglesia”⁸⁸. Estas máquinas eran elementos imprescindibles en la construcción del templo por lo que debían ir reparándose durante los años que duraban las obras⁸⁹. Así se constata en las cuentas practicadas con motivo de la obra de la torre de Elvillar donde constan pagos por “ciertos maderos para la grúa y palancas”, la “fusta del torno para subir la piedra” y un “reparo del torno con que se sube la piedra a la torre y en hacer una tijera de madera para el torno”⁹⁰. Los encargados de manipular estas grúas, máquinas y herramientas eran los oficiales de la obra, como el cantero Lucas González de Sisniega, quien “estaba al tiro de la maroma” de la obra de la iglesia de Mijancas, cuando mantuvo una fuerte discusión con el maestro⁹¹.

Conforme el edificio iba creciendo se hacía necesaria la confección de andamios para acceder a las partes altas. Así, durante la construcción de una de las capillas de la iglesia de Viñaspre se libró un pago en 1623 por “los que fueron al monte de Cripán a sacar las maderas fuera del monte para los andamios”⁹². La parroquia de Elciego compró en 1555 “dos maderas gruesas para los andamios de la portada”⁹³ y la de Elvillar “clavos y cuñas para andamios y cimbria”⁹⁴ en 1588 para la obra de la torre. El andamiaje era fundamental para erigir las bóvedas como lo recogen los pagos que en 1563 realizaron los mayordomos de la parroquia de Ilárza: “dieron por un memorial aber comprado de madera y de tabla serrada cierta cantidad que con el acarreo de ellos montó todo 4.108 mrs que habían comprado para hacer los andamios para cerrar

⁸⁷ AHDV-GEAH. 1082-3, Elvillar. Parroquia de la Asunción. Libro de fábrica, 1552-1597, fol. 210 v.

⁸⁸ ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. y GALLEGOS SÁNCHEZ, A.: “El retablo fingido y la pinceladura del siglo XVI en Bachicabo, obras de Juan de Armona” en ARANSAY SAURA, C. (coord.): *Los dos retablos de la iglesia de Bachicabo (Álava)*. Vitoria, 2014, pp. 44-45.

⁸⁹ GARCÍA TAPIA, N.: *Ingeniería y arquitectura en el Renacimiento español*. Valladolid, 1990, pp. 172-181.

⁹⁰ AHDV-GEAH. 1082-3, Elvillar. Parroquia de la Asunción. Libro de fábrica, 1522-1597, fol. 90 r, 150v y 180r.

⁹¹ Archivo Municipal de Berantevilla. Caja 35, n. 39. Pleito criminal entre Lucas González de Sisniega y Juan de Sisniega maestro de la obra de Mijancas, año 1624, s.f.

⁹² AHDV-GEAH. 3651-1, Viñaspre. Parroquia de la Asunción. Libro de fábrica, 1581-1660, fol. 112r.

⁹³ AHDV-GEAH. 3845-1, Elciego. Parroquia de San Andrés. Libro de fábrica, 1552-1594, s.f., visita pastoral del año 1555.

⁹⁴ AHDV-GEAH. 1082-3, Elvillar. Parroquia de la Asunción. Libro de fábrica, 1522-1597, fol. 158v.

*e pincelar las dhas capillas*⁹⁵. Sobre estas plataformas lignarias se dibujaba la montea de la bóveda para llevar a cabo el despiece de la misma y colocar las cimbrías, aunque también podía hacerse sobre el suelo del propio templo. Cuando se cerraba una de las capillas o tramos de un templo comenzaban los desgloses de pagos por cimbrías, piedra toba o tosca, cal y arena. En Ilárraza se pagaron, junto a los andamios, treinta y ocho quintales de “*cal para cerrar la capilla*”, además de arena, yeso y diez carros de toba.

Una de las partes fundamentales de una iglesia era el tejado, elemento clave en la protección y conservación del templo ante las inclemencias meteorológicas. La nave de la iglesia solía cubrirse mediante un tejado a dos aguas que multiplicaba sus faldones en la cabecera para adaptarse al testero ochavado. Podía construirse justo antes de voltear las bóvedas para proteger la nueva obra, que en ocasiones no llegaba a cubrirse por falta de financiación, o bien justo después de elevarlas. Los tejados constituían un elemento lo suficientemente importante como para contar con un remate, traza y contrato propios, que podía llevar a cabo el cantero responsable de toda la obra o un maestro carpintero. En 1579 el cantero Ortuño de Zárraga contrató los tejados de la parroquia de la Asunción de Samaniego después de que su tío, Iñigo de Zárraga, hubiese construido para ese año la capilla mayor⁹⁶. Cuando en 1565 se terminó la nave de la iglesia de Elciego, se compró “*cal, cabrios, madera y texa para cubrir la iglesia*” y dos años más tarde se pagaban 1.312 maravedís “*al carpintero Joan de Yxurita por cubrir el tejado de la iglesia*”⁹⁷. Al terminarse los alzados de la capilla mayor se hizo el “*remate de los tejados*” y se entregaron 390 ducados “*al cantero a cuenta de cerrar los tejados de la dicha iglesia*” y 1.122 maravedís “*de la traza que se dio para los texados*”. Cuando finalizaba la obra o se cerraban algunas capillas era costumbre que la parroquia diese una comida a los canteros en pago y agradecimiento por su trabajo. Así ocurrió en 1581 cuando al finalizarse la torre y el coro de Estarraona los mayordomos pagaron 1.783 maravedís por la “*despedida de los canteros por fin de obra y bona andata*”⁹⁸.

⁹⁵ AHDV-GEAH. 1197-2, Ilárraza. Parroquia de Santa Eulalia. Libro de fábrica, 1550-1650, s.f., visita pastoral del año 1563.

⁹⁶ AHPA. Prot. Not. 8002, Pedro Alonso, Laguardia, año 1579, fols. 108v – 109v.

⁹⁷ AHDV-GEAH. 3845-1, Elciego. Parroquia de San Andrés. Libro de fábrica, 1552-1594, s.f., visitas pastorales del año 1565, 1567 y 1610.

⁹⁸ AHDV-GEAH. 1009-1, Estarraona. Parroquia de San Andrés. Libro de fábrica, 1562-1669, fol. 33v.

También la parroquia de Elciego costeó en 1555, *“una comida a los canteros cuando acabaron de cerrar la capilla de la dha iglesia de sobre la puerta nueva”*⁹⁹.

No obstante, la construcción de un templo tal y como hasta aquí se ha referido, no solía ser un proceso lineal y continuo en el tiempo. Las obras sufrían múltiples contratiempos que generaban paradas durante largos periodos, llegándose a dilatar la construcción de una iglesia hasta en cien años o incluso algunas quedaron sin finalizar. La obra podía detenerse por varios motivos aunque los más frecuentes eran la falta de fondos de la primicia, el incumplimiento del contrato por parte del maestro o el fallecimiento de este. Los problemas económicos solían derivarse de los proyectos edilicios de gran envergadura que terminaban diezmando las rentas de la parroquia. Este fue el caso de la iglesia de Samaniego donde se reemprendió la obra del templo en 1626 después de una parada de cuarenta años. Cuando se retomaron las obras el cabildo parroquial declaró que *“porque la dha obra que yban haciendo por su primor y grandeça valía muchos maravedís y las rentas de la dha iglesia de que se habían de pagar eran muy tenues acordaron cesase como en efecto cesó”* hacia 1585¹⁰⁰.

En otros casos eran los maestros los que alargaban los plazos de finalización por tener contratadas al mismo tiempo numerosas obras que apenas podían atender, o bien por muerte del cantero contratante. Estos dos factores concurren en la ampliación de la capilla mayor de San Andrés de Elciego. La obra comenzó en 1565 y debía terminarse en diez años, pero en 1610 la parroquia aún estaba contratando los tejados. El maestro encargado de la obra, Juan de Emasábel, confesó en un pleito relacionado con la capilla mayor de Laguardia que *“atento que este testigo tenya muchas obras pricipiadas e no podía dar acavo a todas ellas le dexo [a Iñigo de Zárraga] la dha obra [de Laguardia]”*, en 1570¹⁰¹. En 1579 el visitador mandó a Emasábel, que *“venga a ajustar [ciertos pagos] y a trabajar en la obra dentro de tres meses y no le acudan con frutos”*, y en 1585 le reclamaba que la *“iglesia y sacristía de ella que ha mucho que están comenzadas y recibe la dha iglesia gran daño por no se hacer la dha obra que ha dos años cesó, venga a proseguir la dha obra y acabarla según como está obligado”*¹⁰². La situación empeoró con la muerte del cantero, ya que la obligación de terminar la

⁹⁹ AHDV-GEAH. 3845-1, Elciego. Parroquia de San Andrés Libro de fábrica, 1552-1594, s.f., cuentas del año 1555.

¹⁰⁰ AHPA. Prot. Not. 7499, Jerónimo Ruiz de Samaniego, Laguardia, año 1626, fol. 283r.

¹⁰¹ ARCHV. Pleitos civiles. Escribanía Varela. Pleitos fenecidos. Caja 1263.2, año 1572 - 1586, s.f.

¹⁰² AHDV-GEAH. 3845-1, Elciego. Parroquia de San Andrés. Libro de fábrica, 1552-1594, s.f., cuentas del año 1579 y 1585.

capilla mayor pasó sucesivamente a varios herederos que continuamente eran reclamados por el visitador del obispado para acabarla.

Las peores consecuencias de los largos periodos de detención de obras eran el deterioro que sufría el nuevo edificio a medio construir y los problemas que se ocasionaban para celebrar el culto. Un ejemplo de esta situación es la declaración de 1626 del cabildo parroquial de Samaniego pues al pedir la licencia para proseguir la obra, donde alegaban que el visitador “*vio por vista ocular la necesidad grande que la dha iglesia y su fábrica tenía de se acabar y juntar la obra nueva con la antigua respecto del mucho daño que rescibía la obra nueva por estar separada la una y la otra*”¹⁰³. Veinte años más tarde, el cabildo reiteraba la necesidad de terminar de cerrar la nave del templo porque “*la iglesia está casi abierta y con indecencia el santísimo sacramento y peligro los bienes y basos sagrados y en tiempo de invierno y aires a penas se puede decir misa*”¹⁰⁴. Durante el transcurso de las obras el culto solía desarrollarse en la parte de la iglesia donde no se estuviese trabajando, pero en otras ocasiones podía trasladarse a alguna ermita cercana. El cabildo parroquial de Elciego mantuvo los oficios en la nueva nave del templo mientras se amplió la capilla mayor, separando una parte de otra por un muro; así se desprende de un mandato de 1601, donde el visitador afirmaba que como “*le constó ser muy costosa la pared que se va haciendo en medio de la iglesia para cerrarla mando çese y que lo restante hasta la caída de lo alto se cierre con maderas y romeros y bojós pues que a de durar poco*”¹⁰⁵. En el caso de la parroquia de Villabuena, el visitador acordó trasladar el culto a una ermita cercana en 1646 alegando que “*porque la iglesia parroquial del dho lugar se está fabricando y la pared de frente el altar mayor se levanta de nuevo, por donde entra tanto aire que puede sacar la ostia y de la obra resultan otras indecencias e impedimentos para no poder celebrar por ahora los divinos oficios en la dha iglesia, se celebren en la hermita de Santa María que fue antiguamente parroquia (...) donde esté el sagrario acomodado hasta que se acabe de hacer la dha pared y dha iglesia principal esté con decencia*”¹⁰⁶.

En definitiva, existieron parroquias, como la mencionada de la Asunción de Samaniego, que pese a comenzarse en 1550 y cubrir el sobrecoro en el primer cuarto del

¹⁰³ AHPA. Prot. Not. 7499, Jerónimo Ruiz de Samaniego, Laguardia, año 1626, fol. 275v.

¹⁰⁴ AHPA. Prot. Not. 13968, Cristóbal de Baquedano, Laguardia, año 1546, s.f., 2 de septiembre de 1546.

¹⁰⁵ AHDV-GEAH. 3845-2, Elciego. Parroquia de San Andrés. Libro de fábrica, 1595-1658, fol. 39r.

¹⁰⁶ AHDV-GEAH. 2647-3, Villabuena. Parroquia de San Andrés. Libro de fábrica, 1622-1689, fol. 72r.

siglo XVIII, consiguieron terminar el templo bajo una unidad estilística admirable. En otros casos, como las iglesias de Berantevilla u Ollavarre, se iniciaron ampliaciones que nunca llegaron a terminarse, quedando las nuevas capillas mayores unidas a naves antiguas más bajas.

5. EL ACABADO FINAL: LA PINCELADURA

La terminación de la estructura arquitectónica no significaba que el templo estuviese acabado. Cuando los canteros finalizaban su labor, entraban a trabajar los pintores para pincelar todo el interior, pues ninguna iglesia se consideraba terminada si no estaba pincelada. La pintura mural, como claramente ha indicado Pedro Echeverría, se convirtió en un complemento indispensable para los templos alaveses de la decimosexta centuria pues daba una apariencia más renacentista a las fábricas gótico renacentistas mediante la imitación de acabados arquitectónicos ficticios que evocaban la Antigüedad, dignificaba los edificios de mampuesto y sillarejo simulando materiales nobles y superficies murales regulares, ornamentaba los muros y cubiertas con motivos “a la antigua” y reproducía una catequesis en imágenes por medio de retablos fingidos¹⁰⁷.

¹⁰⁷ La puesta en valor de este arte se la debemos al profesor P. L. Echeverría, quien ha reivindicado su importancia como una disciplina en sí misma y como complemento transformador de la arquitectura del siglo XVI y ha llevado a cabo los primeros estudios de pinceladura del Renacimiento en el País Vasco y Navarra. ECHEVERRÍA GOÑI, P.L.: *Contribución del País Vasco a las artes pictóricas del Renacimiento. La pinceladura norteña*. San Sebastián, 1999, pp. 56-88; “Las artes figurativas de la época moderna en la Llanada oriental. El taller de Salvatierra y la pinceladura del siglo XVI” en PASTOR DÍAZ DE GARAYO, E. (coord.): *La Llanada oriental a través de la historia: claves desde el presente para comprender nuestro pasado*. Vitoria, 2003, pp. 98-110. ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. y GALLEGUO SÁNCHEZ, A.: “La pinceladura de la parroquia de San Crsitóbal de Heredia (Álava)”, *Akobe*, nº 7 (2006), pp. 19-30. ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. y VÉLEZ CHAURRI, J. J.: “El retablo mayor y la pinceladura de la parroquia de San Antolín de Urbina” en PORTILLA VITORIA, M. J. y otros: *Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria, IX. El valle de Zuia y las tierras de Legutiano*. Vitoria, 2007, pp. 248-263. ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.: “Obras de arte de la pinceladura alavesa del siglo XVI. Los “cuadros de Gardélegui” en VÉLEZ CHAURRI, J. J., ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. y MARTÍNEZ DE SALINAS OCIO, F. (ed.): *Estudios de Historia del Arte en memoria de la profesora Micaela Portilla*. Vitoria, 2008, pp. 261-272. ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.: “La eclosión de las artes figurativas en la Llanada oriental (1564-1623). Lope de Larrea y los preceptos del Romanismo. Diego de Cegama y la pinceladura” en *Agurain, 1256-2006. Congreso 750 aniversario de la fundación de la villa de Salvatierra*. Vitoria, 2011, pp. 253-326. ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. y GALLEGUO SÁNCHEZ, A.: “El retablo fingido y la pinceladura del siglo XVI en Bachicabo, obras del pintor Juan de Armona” en ARANSAY SAURA, C. (coord.): *Los dos retablos de la iglesia de San Martín de Bachicabo (Álava)*. Vitoria, 2014, pp. 41-79.

La pinceladura comenzaba inmediatamente después de terminar la obra de un templo o alguna parte del mismo, como lo demuestran los descargos de los libros de cuentas de las parroquias¹⁰⁸. Un ejemplo que ilustra sobre el proceso de pinceladura de un templo alavés, tuvo lugar en la iglesia parroquial de Ilárraza, cuyo segundo tramo era cerrado por el cantero Domingo de Oria en 1561¹⁰⁹. Inmediatamente después se detectan pagos por “*poner los andamios para pincelar la capilla vieja*” y comprar el “*material para revocar las paredes y pincelar de cal, lienzo y arena*”¹¹⁰, actividad que llevaron a cabo dos oficiales del maestro guipuzcoano, que habían trabajado en la obra. Seguidamente comenzaron los pagos al pintor vitoriano Andrés de Miñano por “*la pintura y pinceles de las capillas*”. Los pintores aprovechaban los andamios que habían usado los canteros, con los que colaboraban en ciertas ocasiones, como en el caso de Ilárraza, o bien colocaban nuevos andamios. En la obra de la iglesia conventual de Santa Cruz de Vitoria, el cantero Juan de Herbata, constructor del templo, relataba cómo el promotor de la obra “*hizo hazer las gradas y altares e pintar e dorar las dhas dos capillas y cuerpo de la dha yglesia e pintadas las dhas capillas y el dho cuerpo de la dha yglesia hizo quitar los andamios e quitados los andamyos hizo hazer las gradas y altares y hizo los dhos altares y gradas e bio que pinto las dhas capillas e cuerpo de la dha ygleia Juan de Landa yerno deste testigo*”¹¹¹. Antes de pintar era necesario revocar los muros y bóvedas con una mezcla de cal y arena y enlucirlos con yeso para regularizar la superficie y preparar el muro para recibir la pintura. Mediante las técnicas

¹⁰⁸ En las provincias colindantes a nuestro territorio también se ha llamado la atención sobre la pintura mural, aunque con puntos de vista y objetivos diferentes a los realizados por Echeverría Goñi. CAMPUZANO RUIZ, E.: “La pintura mural en Cantabria”, *Altamira*, XLVI (1986-1987), pp. 27-44; *El retablo en Cantabria*. Santander, 1999, pp. 157-173; “Nuevas pinturas murales del siglo XVI en Cantabria: las pinturas de Escobedo de Camargo, Quintaba de Soba y Santa María de Hoyos”, *Sautuola. Revista del Instituto de Prehistoria y Arqueología Sautuola*, 6 (1999), pp. 633-640; “Las pinturas murales de Santa María de Hoyos”, *Cuadernos de Campo*, 19 (2003). ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M.A.: “Pinturas murales de la iglesia parroquial de Ledantes” en VV. AA.: *El arte en Cantabria entre 1450 y 1550*. Santander, 1994, pp. 33-34. BARRIO LOZA, J. y URKULLU, M.T.: *Santa María de Lemoniz. La pintura mural religiosa en Bizkaia, I. 5. Restauración*. Bilbao, 1993. URKULLU, M.T., LACARRA DURCAY, M.C. y otros: *San Andrés de Biñez. La pintura mural religiosa en Bizkaia, III. 7. Restauración*. Bilbao, 1997. BARRÓN GARCÍA, A.A. y ESPEJO-SAAVEDRA, R.: *La pintura mural de Valdeolea y su entorno*. Informe técnico: R. Espejo-Saavedra. Santander, 1998, pp. 257-295. ZORROZUA SANTIESTEBAN, J.: “Las pinturas murales de la iglesia de San Pedro de Murueta”, *Avnia*, 14 (2006), pp. 76-86. MIGUEL LESACA, M.: “Estudio iconográfico de las grisallas del lienzo sur de la Capilla de la Soledad en la iglesia de San Sebastián de Soreasu, Azpeitia. Fuentes gráficas”, *De Arte*, 9 (2010), pp. 83-104.

¹⁰⁹ PORTILLA VITORIA, M.J.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, IV. Llanada occidental*. Vitoria, 1975, pp. 458-459. UGALDE GOROSTIZA, A. I.: *Una mirada al cielo. Iconografía de las claves de bóveda de la Diócesis de Vitoria*. Vitoria, 2007, pp. 395-396

¹¹⁰ AHDV-GEAH. 1197-2, Ilárraza. Parroquia de Santa Eulalia. Libro de fábrica, 1550-1650, s.f., visita pastoral del año 1563.

¹¹¹ ARCHV. pleitos civiles. Escribanía Pérez Alonso. Pleitos fenecidos. Caja 1017-1, s.f.

de temple a la cola o el “falso fresco” los pintores recubrían el interior del templo con ayuda de trepas o plantillas para las decoraciones y cartones para componer escenas y figuras. Los muros se decoraban imitando despieces de sillares marmolados rojos y verdes, puntas de diamante, almohadillados o artesonados con rosetas en grisallas que ocultaban la mampostería. Las medias columnas se cubrían imitando fustes clásicos acanalados y capiteles con ovas y dentículos. La altura de los muros se modulaba por medio de frisos de fondo rojo y grisallas de grutescos seriados dispuestos a “candelieri”. En ocasiones estos grutescos eran sustituidos por jaculatorias de carácter mariano como la que recorre la cabecera de la iglesia de Elvillar¹¹² u oraciones y salmos como el fragmento del Magníficat pincelado en la iglesia navarra de Arellano¹¹³.

Las cubiertas estrelladas también eran objeto de la atención de los pintores, quienes perfilaban los nervios con cenefas de grutescos sobre fondo rojo y ornaban los plementos con despieces de ladrillos resaltados en negro y blanco para dar sensación de volumen. Las ruedas centrales de fondos azules transformaban las bóvedas estrelladas en “cielos” figurados, en los que se representaba todo el orden celestial de manera jerarquizada. En las claves y en los plementos se figuraba a Dios Padre, Cristo, la Virgen, que ocupaban los lugares más destacados como las claves polares de la cabecera y primer tramo. En las claves secundarias les acompañaban el Tetramorfos, los cuatro evangelistas, los apóstoles, ángeles, profetas del Antiguo Testamento y santos y vírgenes mártires. A estos programas iconográficos hay que sumar los programas de los retablos fingidos situados en la cabecera del templo que ilustraban la historia de la Salvación con representaciones de la vida de Cristo y la infancia de la Virgen, convirtiéndose en una catequesis en imágenes para los fieles.

La pinceladura constituía, en ocasiones, un recordatorio del rito de consagración del templo, pues en los frisos que recorrían el perímetro interior se pintaban fragmentos de textos litúrgicos recitados durante la ceremonia de consagración. El único ejemplo conocido en el País Vasco es el friso del retablo fingido de la iglesia de San Martín de Bachicabo recientemente valorado¹¹⁴. Fue pintado por el maestro Juan de Armona en 1555 para poner el punto final a la estructura arquitectónica que el cantero Martín de

¹¹² ENCISO VIANA, E. y CANTERA ORIVE, J.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, I. La Rioja Alavesa*. Vitoria, 1967, p. 56.

¹¹³ ECHEVERRÍA GOÑI, P.L.: “La eclosión de las artes figurativas...”, pp. 253-326.

¹¹⁴ ECHEVERRÍA GOÑI, P.L. y GALLEGU SÁNCHEZ, A.: “El retablo fingido y la pinceladura...”, pp. 73-76.

Arteaga había terminado dos años antes. El texto parafrasea un fragmento de la antífona que se cantaba antes del Salmo 111 durante las Vísperas de consagración de una iglesia: “HEC/ EST DOM/ DEI/ FIR MI/ TER”. Se trata de una adaptación de la antífona “Haec est domus Domini firmiter (aedificata), bene fundata est supra firmam petram. Alleluia”, es decir, “Esta es la casa del Señor firmemente edificada, está bien fundada sobre piedra firme. Aleluya”. Resulta revelador, como señalan Pedro Echeverría y Amaia Gallego, que esta inscripción se realizase inmediatamente después de terminarse el templo, creando un doble juego entre la firmeza arquitectónica de la nueva fábrica rural y la firmeza que le otorga su carácter sacro, convirtiéndola en casa de Dios. La consagración del templo se recogía dentro los ritos y ceremonias del Pontifical Romano y consistía en el traslado de las reliquias del santo al que se dedicaba la iglesia, la consagración del altar que contenía estas reliquias, la bendición de los muros mediante la aspersion de agua y en ocasiones también se pintaban doce cruces en las cuatro paredes¹¹⁵.

La ermita de Nuestra Señora de Escolumbe en Catadiano y la parroquia de San Antolín de Urbina son ejemplos representativos de la transformación de un edificio gótico renacentista en otro de sabor más clásico por medio de la pinceladura. La ermita de Escolumbe¹¹⁶ se edificó entre finales del siglo XV y la primera mitad del XVI, terminando de cubrirse en 1541 y siendo pincelada inmediatamente después. Arquitectónicamente consta de dos tramos cuadrados, de los que el segundo se amplía por medio de capillas hornacina, que se cubren por bóvedas simples de terceletes. En el segundo tramo el pintor Juan de Armona desplegó una amplia gama de motivos “a la romana”, especialmente de elementos arquitectónicos, que regularizan la superficie mural y transforman el espacio convirtiéndolo en otro más renacentista. Los muros de mampostería se cubren por un despiece regular de sillares fingidos y la altura del muro se modula mediante un friso. En los lunetos se disponen rombos, puntas de diamante, almohadillados y ángeles alados. Los plementos de la bóveda también se decoran con un despiece de ladrillo y los nervios con grisallas de grutescos y motivos “a candelieri”.

¹¹⁵ *Pontificale Romanum. Summorum Pontificum jessu editum el a Benedicto XIV, Pars secunda, Mechliniae*, H. Dessain, successor P. J. Haniq, 1855, p. 52. CARRERO SANTAMARÍA, E. y FERNÁNDEZ SOMOZA, G.: “El conjunto epigráfico de San Miguel de Neila (Burgos) y el ceremonial romano de consagración de iglesias”, *Anuario de Estudios Medievales*, 35/1 (2005), p. 397.

¹¹⁶ ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. y GALLEGO SÁNCHEZ, A.: “El retablo fingido y la pinceladura...”, pp. 50-51. PORTILLA VITORIA, M.J.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, VII. Cuartango, Urcabustaiz y Cigoitia*. Vitoria, 1995, pp. 436-439.

En los muros, el repertorio se completa con una inscripción que informa del año de terminación de la obra y otra con la firma del pintor.

Las bóvedas solían convertirse en el lugar predilecto para desarrollar programas iconográficos en claves y plementos pintados de azul, que transformaban las cubiertas en auténticos “cielos”. Un buen ejemplo es la parroquia de San Antolín de Urbina¹¹⁷, construida en su mayor parte en la primera mitad del siglo XVI, que consta de tres tramos cubiertos por dos bóvedas de terceletes y coro de terceletes con ligaduras en forma de cruz de brazos conopiales. Las bóvedas de Urbina constituyen uno de los más originales programas pintados del País Vasco, debido a sus grisallas de temática profana y ornamental, pertenecientes al Manierismo fantástico internacional. Los dos últimos tramos de la iglesia fueron pincelados en 1561 por Juan de Elejalde y la capilla mayor por su hijo Antonio de Elejalde en 1592. Gracias a la pintura, se regularizó la apariencia de las bóvedas mediante despieces de ladrillo y ligaduras fingidas en forma de cruz para imitar la del coro y los plementos se pincelaron de azul recreando tres cielos en uno de los cuales se pintó un programa alegórico profano que preanuncia la venida de Cristo. Las bóvedas estrelladas gótico renacentistas se convirtieron en Urbina en marco de una ornamentación del Manierismo fantástico que evoca la Antigüedad y dotan al templo de una apariencia más renacentista. Las parroquias que no podían permitirse el lujo de pagar un retablo de madera, completaban la pinceladura del templo con un retablo fingido que cubría toda la cabecera, como es el caso del recientemente descubierto en la iglesia de San Martín de Bachicabo¹¹⁸.

Los ejemplos señalados en Bachicabo, Escolumbe y Urbina son sólo algunas muestras de una práctica generalizada, pudiendo añadir otros casos como la parroquia de Artaza de Foronda, donde el interior está totalmente cubierto por la pinceladura del siglo XVI. Son numerosos los templos por cuyos desconchados en muros y bóvedas asoman imitaciones arquitectónicas y grutescos como vemos en Lalastra, Oyardo, la ermita de San Antón de Amuru, Heredia, Gaceo, Etura, Ollávarre, Betolaza o la iglesia conventual de San Juan de Quejana. Estos motivos no sólo ornaban las iglesias, sino también las capillas privadas, como la de Santiago en la iglesia de Aguiñiga, la del Sagrado Corazón en Vicuña, la sacristía de la capilla Lazarraga en la iglesia de

¹¹⁷ ECHEVERRÍA GOÑI, P.L. y VÉLEZ CHAURRI, J.J.: “El retablo mayor y la pinceladura...”, pp. 248-261.

¹¹⁸ ECHEVERRÍA GOÑI, P.L. y GALLEGU SÁNCHEZ, A.: “El retablo fingido y la pinceladura...”, pp. 62-79

Zalduendo, y las sacristías de las parroquias como puede comprobarse en el artesanado que cubre las bóvedas de la sacristía de Ilárduya. En definitiva, la imitación de elementos arquitectónicos y ornamentación “a la romana” y los retablos fingidos con sus arquitecturas clásicas evocaban la Antigüedad, transformando los templos en espacios más renacentistas.

6. LA TASACIÓN

Una vez finalizada la obra se procedía a tasar su valor para concretar cuánto quedaba por pagar al maestro cantero. La pinceladura también era tasada por maestros pintores, aunque nosotros solo nos ocuparemos de la parte correspondiente a la cantería. Como ya hemos apuntado, en las obras de gran envergadura no se establecía un precio, sino que se acordaba una cantidad de dinero que el maestro debía ir cobrando durante la construcción para pagar materiales y jornales. El precio final se fijaba mediante la tasación, de modo que se calculaba el dinero que se le había entregado al cantero y se restaba del precio final para saber cuánto le quedaba a la parroquia por pagar. Además de determinar el precio, los tasadores revisaban el condicionado de obra y la traza, para comprobar que la obra material se ajustaba al contrato.

Para describir la manera en que se llevaba a cabo la tasación de una obra nos serviremos del pleito desatado a la muerte de Cristóbal de Lizarazu por las obras que realizó en colaboración con Pedro de Lizarazu¹¹⁹. Durante el proceso el propio notario dejó constancia de los pasos a seguir en la tasación de las obras. En primer lugar cada una de las partes debía nombrar sendos tasadores, los cuales tenían que jurar que actuarían con objetividad en la tasación, sin beneficiar a su parte: *“el dho examen se debe de hazer en esta manera, que cada una de las partes nombre su maestro e ambos los dhos maestros juren solenemente por presencia de escribano siendo presentes las partes que bien e fielmente sin arte ny cautela alguna sin afeçion ni pasión de querer favorecer a la parte que los pusiere haran el dho examen bien e fielmente con la*

¹¹⁹ ARCHV. Pleitos civiles. Escribanía Fernando Alonso. Pleitos fenecidos. Caja 1256, 2, años 1525-1539, fols. 25-26. Todas las citas documentales del pleito se referirán a esta referencia excepto en los lugares que se indiquen otros folios.

confesión de juramento que se requiere de derecho en todo aquello que segund dios y sus conciencias mediante sus juisios alcançare”.

El mismo documento describe la manera en que los dos tasadores, y en este caso un tercero que les mostró la obra, prometían ser veraces en su trabajo, jurando sobre una cruz en la iglesia que iban a tasar: *“los dhos maestre Pedro e maestre Martín e maestre Francisco se entraron en la yglesya parrochial del lugar de Foronda y tocaron con sus manos derechas en una cruz de la dha yglesya e dixeron que ellos juraban a dios nuestro señor ihuxpo e a sancta Maria e a todos los sanctos e sanctas e a la señal de la cruz que con sus manos derechas abian tocado que los dhos maestre Martín e maestre Francisco harian la averiguaçion y esamynaçion de las hobras en la escritura contenydas asi e segund e como en la aclaración e escritura se contiene y el dho maestre Pedro les mostraría conforme a la escritura, e si asi hiziesen dios nuestro señor les ayudase, si lo contrario fiziesen dios les demandase”*¹²⁰. Una vez realizado el juramento, los maestros procedían a ver y medir la obra para valorarla y establecer la cantidad que debía entregarse al maestro ejecutor: *“e fecho este juramento baya el dho maestre Pedro [de Lizarazu] en persona con uno de los tutores [de las herederas de Cristóbal de Lizarazu] a mostrar lo por él hobrado (...) y fecha la dha muestra segund e como dho es bean y declaren ambos los dhos maestros lo que el dho maestre Pedro debe aver por las dhas sus hobras y labor y si fueren conformes en el esamen e preçio que el dho maestre Pedro debe aver pase la tal esamen y preçio para que del sea pagado el dho maestre Pedro”.*

Si los dos tasadores nombrados por las partes contratantes de la obra no se ponían de acuerdo en el precio se debía nombrar un tercero, designado por el provisor y vicario general del obispado. En el caso que ejemplificamos el tercero en discordia fue elegido por el alcalde de la villa por tratarse de una tasación realizada en el contexto de un pleito juzgado ante la justicia civil. Dos de los tres tasadores debían ponerse de acuerdo para fijar el valor final de la obra: *“(...) e si los dhos maestros fueren diferentes porque entre si no se conformarían (...) el alcalde ordinario ha de nombrar el tal tercero (...) el qual dho tercero ha de hacer el mismo juramento que los dhos dos maestros y el dho juramento fecho hansele de mostrar las dhas hobras segund yço la solemnidad que a los otros y en presencia dellos para que bea la tal diferencia que*

¹²⁰ ARCHV. Pleitos civiles. Escribanía Fernando Alonso. Pleitos fenecidos. Caja 1256, 2 (años 1525-1539), fols. 58v -59r.

entre los dhos maestros ay sobre las dhas obras viéndolas ocularmente en presencia de los dhos maestros y estando todos asi presentes platicuen e comuniquen entre si la tal diferencia e asi platicada e comunicada de su parecer en presencia de los dos bala lo que la mayor parte de los tres que seran los dos declararen en todas las dhas obras". De esta manera, una vez *"visto e medido todo lo obrado e platicado e comunycado todos tres [tasadores] juntamente segund dios y sus conçiencias"*¹²¹, decidían el precio final que debía pagarse.

El nombramiento de los *"veedores y tasadores"* por parte de la parroquia solía recaer en maestros que trabajaban en el entorno geográfico de la iglesia. Juan de Emasábel fue requerido en 1582 para tasar la obra de la parroquia de Yécora cuando trabajaba en las vecinas localidades de Elciego y Elvillar¹²². En 1584 los mayordomos de la parroquia de Estarrona encargaron la tasación del coro y la torre a Juan Vélez de la Huerta, pues había trabajado en numerosas parroquias del entorno de Vitoria como Betoño, Arechavaleta o Mendiola¹²³. En ciertas ocasiones los cabildos parroquiales no tenían mucha fortuna en la elección como refleja lo ocurrido en Elciego en 1625 cuando el visitador mandaba volver a tasar la capilla mayor de la parroquia porque los mayordomos habían sido informados de que el tasador elegido *"es hombre que no sabe leer escribir ni contar y ansi parece es imposible poder hacer ni haber hecho legitima tasación"*¹²⁴. Los canteros solían elegir a otros maestros de su confianza que a menudo procedían de los mismos lugares que ellos. Los herederos de Iñigo de Zárraga, maestro originario de Forua, llamaron al cantero de Contezubi Domingo de Iturrieta para tasar la capilla mayor de Santa María de Laguardia en 1584¹²⁵. De igual manera la obra realizada en la iglesia de Lapuebla de Labarca por Juan de Asteasu, originario de la localidad de su apellido, fue tasada por Martín de Lizarraga, así mismo vecino de Asteasu¹²⁶.

La designación por parte del obispado de terceros maestros por disconformidad entre los tasadores era frecuente. Después de que Juan de Emasábel y otro maestro tasasen las obras de Jorge de Olate y su hijo Juan en Yécora, los mayordomos acudieron

¹²¹ *Ibíd.*, fol. 31v.

¹²² AHDV-GEAH. 2827-2, Yécora. Parroquia de San Juan Bautista. Libro de fábrica, 1561-1662, fol. 35r.

¹²³ AHDV-GEAH. 1009-1, Estarrona. Parroquia de San Andrés. Libro de fábrica, 1562-1669, fol. 39.

¹²⁴ AHDV-GEAH. 3845-2, Elciego. Parroquia de San Andrés. Libro de fábrica, 1595-1658, fol. 94v.

¹²⁵ AHDV-GEAH. 1449-1, Laguardia. Parroquia de Santa María. Libro de fábrica, 1549-1624, fols. 111-112, 128-129.

¹²⁶ AHDV-GEAH. 1506-4, Lapuebla de Labarca. Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción. Libro de fábrica, 1598-1648, fol. 22v.

a Logroño en 1584 “*a pedir el tercero en discordia de los tasadores*”¹²⁷. El maestro designado por la diócesis fue el cántabro Juan de la Herrería, al que tuvieron que ir a buscar dos veces a Albaina, localidad treviñesa en la que estaba trabajando. Así mismo, el desacuerdo entre Domingo de Emasábel y Jorge de Olate en la tasación de parte de la iglesia de Villabuena, hizo que el vicario general del obispado enviase al guipuzcoano Francisco Martínez de Goicoa como tercero en discordia¹²⁸.

Los salarios de los tasadores oscilaban enormemente dependiendo de la magnitud de la obra y, por tanto, de los días empleados en tasarla. Entre las cantidades más altas entregadas por una parroquia se encuentran los 50 ducados pagados a Juan de Emasábel por tasar el coro, la torre, la portada y la última capilla del templo de Yécora¹²⁹, seguidos de los 40 que el cabildo parroquial de Elciego dio a Andrés de Venea por la tasación de la capilla mayor¹³⁰. No obstante, la primicia de Yécora, en una segunda tasación con el tercero en discordia pagó solamente 12 ducados a Emasábel y otros 12 al tercer maestro. Estos últimos salarios serían los más comunes, pues concuerdan mejor con los 5.484 maravedís (14 ducados y medio) entregados por la parroquia de Bernedo por tasar el coro, la torre y el último tramo de nave de la iglesia¹³¹ y con los 5.236 maravedís (14 ducados) que la iglesia de Estarrona dio a Juan Vélez de la Huerta por “*su trabajo de la averiguación*” de la torre y coro, a los que se añadieron después 2 ducados y 648 maravedís por “*la tasación que hizo de la dicha iglesia*”¹³².

¹²⁷ AHDV-GEAH. 2827-2, Yécora. Parroquia de San Juan Bautista. Libro de fábrica, 1561-1662, fol. 38v-39r.

¹²⁸ AHDV-GEAH. 2738-1, Villabuena. Parroquia de San Andrés. Presupuestos de obras, 1573-1902: 1º cuaderno (obras y trabajos en/ para la iglesia, 1548-1906): Cuadernillo 1º, s.f. (“Tasación de la capilla principal de la iglesia del Sr. San Andrés de Villasquerna”).

¹²⁹ AHDV-GEAH. 2827-2, Yécora. Parroquia de San Juan Bautista. Libro de fábrica, 1561-1662, fol. 35r.

¹³⁰ AHDV-GEAH. 3845-2, Elciego. Parroquia de San Andrés. Libro de fábrica, 1595-1658, fol. 102v.

¹³¹ AHDV-GEAH. 688-1, Bernedo. Parroquia de San Juan. Libro de fábrica, 1547-1628, fol. 66v.

¹³² AHDV-GEAH. 1009-1, Estarrona. Parroquia de San Andrés. Libro de fábrica, 1562-1669, fol. 39.

CAPITULO V

LA EVOLUCIÓN DE LA ARQUITECTURA RELIGIOSA DEL RENACIMIENTO EN ÁLAVA

La arquitectura religiosa alavesa del siglo XVI tuvo un desarrollo estilístico similar al del resto de la península, aunque con sus propias particularidades y ritmos. Durante las dos primeras décadas de la centuria el Gótico sigue siendo un arte útil, funcional y el requerido por la Iglesia para sus construcciones. Los primeros elementos que nos hablan de cambio empiezan a verse en torno a 1520, en un primer momento en obras civiles y después en construcciones religiosas. En ese año aparecen por primera vez decoraciones “al romano” en edificios civiles de la ciudad de Vitoria, concretamente en la portada del Hospital de Santa María. Sin embargo, la arquitectura religiosa tardó unos años más en acoger tales novedades, siendo el primer ejemplo el coro de la parroquia de Santa María de Salvatierra, cuyo año de inicio, 1530, nos da la fecha referencial para comenzar nuestro estudio. En 1611 se iniciaba el convento de la Purísima Concepción de Vitoria, la primera gran obra clasicista heredera de modelos vallisoletanos y con claras referencias a Vignola y Palladio. Con ella se abre paso una nueva manera de concebir la arquitectura que perdurará hasta los años cincuenta del siglo XVII y que, en esencia, podríamos seguir denominado renacentista. La arquitectura comprendida entre esas fechas la hemos dividido en dos periodos, el primero se desarrolla entre 1530 y 1565 y en el conviven el Gótico con las primeras apariciones de elementos renacentistas, inicialmente solo decorativos y después también esquemas constructivos. El segundo período ocupa el último tercio del siglo XVI y la primera década del siglo XVII y en el asistimos al triunfo y plena aceptación de la arquitectura renacentista.

Aunque en numerosas obras civiles la decoración renacentista aparece desde 1520, para la arquitectura religiosa situamos el comienzo del primer período en 1530, año en que se realizaba el coro de Santa María de Salvatierra. Su frente cuajado de motivos decorativos “a la romana” dispuestos “a candelieri”, marca claramente un cambio hacia una nueva manera de concebir la decoración que imita el modelo italiano. Es llamativo que, junto a los grutescos y otros motivos a la italiana, el coro lo presida el escudo del emperador Carlos V, anunciando así la presencia de un nuevo señor y una nueva arquitectura. En la ciudad de Vitoria, donde el monarca realizó una corta estancia en 1524, la aparición de tales motivos en el ámbito religioso, al margen de los monumentos funerarios, se observa en la capilla de la Vera Cruz (c. 1533) de la parroquia de San Vicente. Significativamente también esta obra y la portada del convento de la Santa Cruz iniciada hacia 1548 están presididas por el escudo del

emperador. La plena vigencia de estructuras góticas que mantienen todo su sentido y funcionalidad, y el uso de algunos elementos renacentista hacen muy complicado una denominación precisa para este momento. En el marco de la arquitectura española se han utilizado los términos Plateresco¹, Prerrenacimiento² o Protorrenacimiento³ pero no hay todavía unanimidad ni consenso entre los historiadores. Nosotros incidimos en la convivencia de ambos estilos y hablaremos de Gótico y Renacimiento⁴, aunque en Francia han apostado recientemente por el término Gótico del Renacimiento⁵.

Durante casi treinta años Vitoria se convirtió en el principal centro receptor de las novedades renacentistas, y fue la arquitectura civil la encargada de hacerse eco de esas innovaciones. Los templos, que en estos momentos fueron por detrás de las obras civiles, comenzaron a incorporar en sus coros las primeras decoraciones “a la romana” desde 1530. Desde 1540 harán su aparición, en portadas e interiores religiosos, los órdenes arquitectónicos, aunque incorrectamente usados y también un intento dilatar la anchura de los templos para conseguir un espacio más proporcionado respecto a la altura. No obstante, la primera mención documental del término “a la romana” en el territorio data de 1553 y fue aplicado a los medios pilares y entablamiento de la sacristía de San Juan de Salvatierra.

La arquitectura religiosa de este periodo se caracteriza por mantener unas estructuras góticas que únicamente se ponen al día respecto al paradigma italiano mediante la decoración de grutescos y el uso de capiteles clásicos muy primarios. No obstante, en algunas portadas se advierten composiciones arquitectónicas más renacentistas gracias el uso de columnas clásicas, entablamentos y esquemas en forma de arco de triunfo. Estas novedades fueron llegando a la capital alavesa desde los principales centros castellanos como Burgos y Valladolid, y desde el vecino foco de

¹ CAMÓN AZNAR, J.: *La arquitectura plateresca*. Madrid, 1945.

² MARÍAS, F.: *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*. Tomo I. Toledo, 1983, pp. 22-25.

³ Este término fue propuesto por Santiago Sebastián en SEBASTIÁN, S., GARCÍA GAINZA, M. C. y BUENDÍA, J. R.: *Historia del Arte Hispánico. El Renacimiento*. Vol. III. Madrid, 1980, pp. 12 y ss. También ha sido recogido por otros autores como FERNÁNDEZ GÓMEZ, M.: *Los grutescos en la arquitectura española del Protorrenacimiento*. Valencia, 1987.

⁴ Esta dialéctica entre Gótico y Renacimiento se ha puesto de manifiesto para nuestro ámbito en CALATAYUD FERNÁNDEZ, E.: *Arquitectura religiosa en La Rioja baja: Calahorra y su entorno (1500-1650). Los artífices*. Vol. I. Logroño, 1991, pp. 29-36. ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. y VÉLEZ CHAURRI, J. J.: “Arte Moderno” en CASTAÑEZ, X. (ed.): *Arte y arquitectura en el País Vasco. El patrimonio del Románico al siglo XX*. Madrid, 2003, pp. 56-57.

⁵ CHATENET, M. (coord.): *Le gothique de la Renaissance: actes des quatrième Recontres d'architecture européenne. Paris, 12-16 juin 2007*. París, 2007.

Oñate. Los canteros responsables de la introducción de estas innovaciones estuvieron vinculados a las obras patrocinadas por el obispo Rodrigo Mercado de Zuazola en la villa de Oñate, como por ejemplo los maestros Domingo de Guerra y Domingo de Oria. Los promotores que hicieron posible la llegada de estas innovaciones a sus capillas funerarias y palacios vitorianos fueron nobles con cargos en la Corte de Carlos V, como el licenciado Ortuño Ibáñez de Aguirre, oidor del consejo de Carlos V, el protomédico del emperador Hernán López de Escoriza o el embajador Martín de Salinas. Gracias a ellos encontramos en Vitoria la huella de destacados arquitectos del Renacimiento español como Luis de Vega, fray Martín de Santiago o Rodrigo Gil de Hontañón.

La fecha 1565, cuando se inician las obras del coro de la iglesia de Elvillar y la capilla mayor de Elciego, pueden servirnos de punto de partida del segundo periodo de la arquitectura religiosa renacentista en Álava. Hemos designado a este segundo momento el Renacimiento, pues es verdaderamente ahora cuando se utilizan simultáneamente unos órdenes, cubiertas, alzados y un sentido espacial “clásicos” que tienden a imitar la arquitectura renacentista italiana. El uso reiterado de la tratadística italiana y la influencia indirecta de la arquitectura de Andrés de Vandelvira o Alonso de Covarrubias darán como resultado unas obras más evolucionadas, alejadas de resabios góticos.

La novedad de este segundo momento radica en la incorporación de estructuras clásicas, concretamente de cubiertas “a la romana”, un mejor conocimiento del uso de los órdenes arquitectónicos y un repliegue decorativo. Estos cambios denotan un mejor conocimiento de la tratadística arquitectónica italiana, especialmente del tratado manierista de Sebastiano Serlio, y sobre todo una especialización en el corte de piedra, necesario para levantar las nuevas bóvedas aveneradas, medias naranjas y baídas. En algunas obras realizadas por un mismo cantero, conviven bóvedas “a la romana” y cubiertas estrelladas de nervios que, con la organización centralizada de los dibujos de sus nervios, también parecen adaptarse a la nueva arquitectura.

Es ahora cuando la arquitectura religiosa toma la delantera a la civil en la incorporación de novedades y el centro de recepción de estas innovaciones se desplaza desde la capital a la Rioja alavesa. Las nuevas obras que se levantaban en Santo Domingo de la Calzada, Logroño o Viana y la cercanía de los veedores de la diócesis calagurritana impulsaron esta renovación. Las obras erigidas en este período remiten en algunas ocasiones al Renacimiento andaluz, en especial a la obra de Andrés de

Vandelvira, cuya influencia llegó posiblemente a estas tierras a través del cantero guipuzcoano Juan de Goyaz. Su discípulo Juan Ochoa de Arranotegui y otros canteros vizcaínos formados con este último serán los protagonistas de la que podemos considerar arquitectura renacentista en Álava.

1. LOS PRECEDENTES: EL TARDOGÓTICO

En la arquitectura gótica de finales del siglo XV y el primer tercio del XVI comienzan a verse algunas transformaciones, tanto en su configuración espacial, elementos sustentantes o cubiertas, que constituirán la base sobre la que se dispondrá la decoración y algunos esquemas renacentistas. A este período final de la arquitectura gótica se le ha denominado Tardogótico y son numerosos los acercamientos y estudios sobre este tema que se han realizado en los últimos quince años⁶, que también han tenido su eco en el arte alavés⁷. Queremos dejar constancia de algunos ejemplos donde se aprecian esos cambios que se mantendrán a lo largo del segundo tercio del siglo XVI.

⁶ Un trabajo fundamental fue el realizado por ALONSO RUIZ, B.: *Arquitectura tardogótica en Castilla. Los Rasines*. Santander, 2003, pp. 27-53. También hacen alusión a este período, YARZA, J.: *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía*. Madrid, 1993. CHECA CREMADES, F. (ed.): *Isabel la Católica. La magnificencia de un reinado. Quinto centenario de Isabel la Católica, 1504-2004 (Valladolid, 2004)*. Madrid, 2004. MARTIN GARCIA, J. M.: *Arte y diplomacia en el reinado de los Reyes Católicos*, Madrid, 2002. ALONSO, B., DE CARLOS, M. C. y PEREDA F.: *Patronos y coleccionistas. Los condestables de Castilla y el arte (siglos XV-XVII)*. Valladolid, 2005. Algunos estudios más recientes en CHATENET, M. (coord.): *Le gothique de la Renaissance: actes des quatrième Recontres d'architecture européenne. Paris, 12-16 juin 2007*. París, 2007. ÁLVARO ZAMORA M. I. y IBÁÑEZ FENRÁNDEZ, J. (coord.): *La arquitectura en la Corona de Aragón entre el Gótico y el Renacimiento*. Zaragoza, 2009. ALONSO RUIZ, B. (ed.): *La arquitectura tardogótica castellana entre Europa y América*. Madrid, 2011. PALACIOS GONZALO, J. C. y MARTÍN TALAVERANO, R. M.: "Complejidad y estandarización en las bóvedas tardogóticas", *Anales de Historia del Arte*, 22 (2012), pp. 375-387. BARRÓN GARCÍA, A. A.: "Bóvedas con figuras de estrellas y combados del tardogótico en La Rioja", *Turiaso*, 21 (2012-2013), pp. 219-268, y "Sobre las obras de madurez del arquitecto tardogótico Juan de Rasines, 1469-1542", *Berceo*, 162 (2012), pp. 229-257.

⁷ Sobre la arquitectura del Gótico final en Álava, ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.: "Las artes del Renacimiento" en VV. AA.: *Álava en sus manos*. Tomo IV. Vitoria, 1983, pp. 105-110. PORTILLA VITORIA, M. J.: *Vitoria gótica*. Vitoria, 1985. LAHOZ GUTIÉRREZ, L.: "Gótico" en VV. AA.: *Vitoria-Gasteiz en el arte*. Tomo I. Vitoria, 1997, pp. 218-276 y *El arte Gótico en Álava*. Vitoria, 1999, pp. 34-35. MARTÍNEZ DE SALINAS OCIO, F. y USABIAGA URKIOLA, J. J.: "Arte medieval" en CASTAÑEZ, X. (ed.): *ob. cit.*, pp. 36-39. ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. y VÉLEZ CHAURRI, J. J.: "Arte Moderno"..., pp. 56-61.

En las últimas décadas del siglo XV y el primer tercio del XVI algunos templos comenzaron a mostrar una mayor unidad y diafanidad espacial, tendencia a la centralización en la zona de la capilla mayor, predominio del muro frente al vano que da al edificio aspecto de “caja cerrada”, los pilares cilíndricos pierden los baquetones, las



Salinas de Añana. Parroquia de Santa María de Villacones. Nave del templo

bóvedas multiplican las nervaduras con terceletes y luego con combados, y las naves se levantan a la misma altura. El mejor ejemplo de estos cambios lo constituye la tipología denominada “hallenkirchen” o iglesia columnaria⁸, muy difundida en Guipúzcoa y Vizcaya⁹, donde las iglesias son de mayores dimensiones, pero que en Álava solamente se empleó en el templo de San Vicente de Vitoria, en Santa María de Villacones en Salinas de Añana y se intentó hacer algo similar en Echávarri-Viña, que solamente presenta dos naves. La elevación de las naves a igual altura supuso un cambio en la concepción del espacio, que tiende a la horizontalidad, y en la organización mural, ya que el muro retoma su función activa en la sustentación de las bóvedas, junto a los contrafuertes.

⁸ WEISE, G.: *Die Hallenkirchen der Spätgotik und der Renaissance im mitlerend und nördlichen Spanien*, 1953; y *Die Spanische Hallenkirchen der Spätgotik und der Renaissance*. Tübingen, 1953. LAMPÉREZ Y ROMEA, V.: *Historia de la arquitectura cristiana española en la Edad Media*. Madrid-Barcelona, 1930, t. II, p. 628, y t. III, p. 197. BEVAN, B.: *Historia de la arquitectura española*. Barcelona, 1950, p. 199. MARÍAS FRANCO, F.: *El largo siglo XVI*. Madrid, 1989, pp. 101-112. PANO GRACIA, J. L.: *Arquitectura religiosa aragonesa durante el siglo XVI: las hallenkirchen o iglesias de planta de salón*. Tesis doctoral. Universidad de Zaragoza, 1987; “Introducción al estudio de las Hallenkirchen en Aragón”, *Artigrama*, 1 (1984), pp. 113-145; “Arquitectura religiosa aragonesa durante el siglo XVI: las Hallenkirchen o iglesias de planta de salón”, *Artigrama*, 4 (1987), pp. 327-339; “Las Hallenkirchen españolas. Notas historiográficas”, *Jornadas Nacionales sobre el Renacimiento Español. Príncipe de Viana*, anejo 10 (1991), pp. 241-256; y “Iglesias de planta de salón del XVI aragonés” en *Las artes en Aragón durante el reinado de Fernando el Católico (1479-1516)*. Zaragoza, 1993, pp. 129-154. ALONSO RUIZ, B.: *Arquitectura tardogótica en Castilla...*, pp. 105-139. POLO SÁNCHEZ, J. J.: “Iglesias columnarias en la zona oriental de Cantabria” en *Arte Gótico Postmedieval*. Segovia, 1987, pp. 91-103; y “El modelo «Hallenkirchen» en la arquitectura religiosa del norte peninsular: el papel de los trasmeranos” en LACARRA DUCAY, M. C. (coord.): *Arquitectura religiosa del siglo XVI en España y Ultramar*. Zaragoza, 2004, pp. 189-235. Ejemplos de iglesias salón más cercanos al territorio alavés en MOYA VALGAÑÓN, J.G.: *Arquitectura religiosa del siglo XVI en La Rioja Alta*. Tomo I. Logroño, 1980, pp. 42-44. CALATAYUD FERNÁNDEZ, E.: *ob. cit.*, vol. I, pp. 47-50. ARRÚE UGARTE, B.: “El sistema «Hallenkirchen» en La Rioja: de los modelos conservados al singular ejemplo de San Millán de la Cogolla” en LACARRA DUCAY, M. C. (coord.): *ob. cit.*, pp. 115-158.

⁹ URIARTE CASTOR, C. de: *Las iglesias salón vascas del último periodo del Gótico*. Vitoria, 1978. BARRIO LOZA, J. A. y MOYA VALGAÑÓN, J. G.: “El modo vasco de producción arquitectónica en los siglos XVI-XVIII”, *Kobie*, 10 (1980), pp. 315-320. VALDÉS FERNANDEZ, M.: “Factores de unidad y diversidad en la arquitectura gótica vasca”, *Ondare*, 15 (1996), pp. 103-123.

Otros templos construidos en el mismo momento como la iglesia de San Miguel de Vitoria, las de Santa María y San Juan, ambas en Salvatierra y la Asunción de La Puebla de Arganzón, mantuvieron el perfil escalonado de tres naves, pero comienzan a perder los arbotantes exteriores y adquieren un aspecto más cerrado con mayor predominio del muro al desterrar los ventanales rasgados en favor en los óculos y vanos de arco apuntado colocados en alto.

En lo referente a los soportes, los pilares de las parroquias de San Vicente de Vitoria, Echávarri-Viña, Salinas de Añana y los de los últimos tramos de la de San Miguel en Vitoria, presentan fuste liso, pues han perdido las columnillas adosadas que recogían el peso de los nervios cruceros de las bóvedas



Echávarri-Viña. Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción. Capilla mayor y primeros tramos de las naves

en los templos góticos. Estos pilares mantienen aún algunos anillos decorativos con cardinas o carátulas de cuya boca salen ramas. Al mismo tiempo, las cubiertas góticas de crucería dieron paso a las de terceletes en los últimos tramos de estas iglesias vitorianas, empleando arcos cada vez menos apuntados y más abiertos. Estas características se repiten en iglesias de una sola nave como las de Estavillo o Artaza de Foronda, y se mantendrán en templos comenzados en los años treinta del siglo XVI como veremos después.

La búsqueda de espacios más unificados y tendentes a la centralización se mantuvo en las iglesias de una nave, focalizándose especialmente en la zona de la capilla mayor. El mejor representante de estas novedades fue el maestro guipuzcoano Pedro de Echaburu, arquitecto que trabajó para los Condestables de Castilla, y que en Álava construyó parte de los templos de La Puebla de Arganzón, Apodaca, Lasarte y Alegría entre fines del siglo XV y el primer cuarto del XVI¹⁰. En Apodaca edificó una

¹⁰ ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. y FERNÁNDEZ GRACIA, R.: “Arquitectura” en FERNANDEZ GRACIA, R. (coord.): *El arte del Renacimiento en Navarra*. Pamplona, 2005, pp. 110-111; y “Arquitectura religiosa de los siglos XVI al XVIII en Navarra” en AYERBE, E. (dir.): *Ibaiak eta Haranak. Guía del Patrimonio histórico-artístico y paisajístico*. Tomo VIII. San Sebastián, 1991, pp. 184-185. UGALDE GOROSTIZA, A. I.: “El programa iconográfico del coro de la iglesia de Santa María de Vitoria”, *Ondare*, 15 (1996), p. 427. ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.: “Gótico, Renacimiento y Barroco en la iglesia de dominicas de Santa Cruz de Vitoria” en VIVES CASAS, F. (coord.): *Historia, arte y espiritualidad. El convento de Santa Cruz de Vitoria-Gasteiz en el VIII centenario de las dominicas*

capilla mayor que recuerda a las cabeceras treboladas empleadas en algunas iglesias patrocinadas por la familia Velasco como la del templo conventual de la Piedad de Casalarreina¹¹. El espacio se centraliza al girar los muros del crucero para unirlos al ochavo de la cabecera, más estrecha, y cubrir toda la capilla mayor por una única bóveda estrellada. En Lasarte, donde se elimina el crucero, también unió la cabecera ochavada y el primer tramo por medio de una cubierta estrellada que termina en



Apodaca. Parroquia de San Martín. Capilla Mayor.
Bóveda

terceletes; y en Alegría unificó los dos primeros tramos de la nave mediante una magnífica estrella de seis puntas. En el último tramo del templo de La Puebla de Arganzón introduce cambios en la cubierta al añadir a los terceletes combados rectos en forma de rombo rodeando la clave polar.

2. LA DUALIDAD DE LENGUAJES: GÓTICO Y RENACIMIENTO

Durante el segundo tercio del siglo XVI los templos alaveses fueron incorporando la nueva decoración “al romano”, una máscara renacentista de origen italiano que intentaba transformar el aspecto de unos edificios todavía góticos. Las estructuras del Tardogótico se mantuvieron casi inmutables hasta los años sesenta del siglo, por lo que la renovación se fue consiguiendo gracias al nuevo repertorio decorativo desplegado en coros y portadas, la utilización de algunas columnas clásicas y una organización espacial que, en algunos ámbitos, busca la centralización. Los primeros síntomas de renovación surgen a partir de los años veinte en obras de arquitectura civil, monumentos funerarios y alguna capilla de patronato realizadas, como es lógico, en la capital alavesa. Estas obras fueron promovidas por la nobleza de

contemplativas. Vitoria, 2007, p. 105. ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. y VÉLEZ CHAURRI, J. J.: “Arte religioso en La Puebla de Arganzón. Villa de los Condestables” en TABAR ANITUA, F. (coord.): *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, X. Los valles occidentales entre el Zadorra, el Ayuda y el Inglares. La villa de La Puebla de Arganzón*. Vitoria, 2012, p. 160.

¹¹ ALONSO RUIZ, B.: *Arquitectura tardogótica en Castilla...*, pp. 160-170.

la ciudad vinculada a la corte de Carlos I y por mercaderes avecindados en Burgos. Será en los años treinta cuando estos primeros cambios se puedan advertir también en la arquitectura religiosa, casi siempre por detrás en la renovación de sus estructuras respecto a la civil. Si tenemos en cuenta la escasez de elementos y motivos renacentistas que observamos en las iglesias de Álava, puede parecer exagerado hablar en este período de arquitectura renacentista. Pero debemos subrayar que gracias a la pinceladura de paramentos y bóvedas, estos edificios consiguieron la regularización del espacio, el orden y la proporción que la propia arquitectura no les proporcionaba¹². La utilización puntual de órdenes arquitectónicos, una nueva decoración, la construcción de algunos complementos renovadores como coros y portadas, un nuevo espacio más proporcionado y el uso de la pinceladura convirtieron las iglesias alavesas en obras en las que el Renacimiento empezaba a ganar la partida al Gótico.

Los motivos decorativos a la “romana” aparecen a partir de 1520 en Álava y se generalizan desde 1530, como puede verse en diferentes edificios y monumentos funerarios de la ciudad de Vitoria como la fachada del hospital de Santa María (c. 1520), el sepulcro de Álvaro Díaz de Esquivel (c. 1525) y el de Martín Sáez de Salinas (c. 1530), ambos en la antigua colegiata de Santa María, la tumba de la familia Arriaga (1530) en la parroquia de San Miguel y la capilla de la Vera Cruz (c. 1533) en la iglesia San Vicente. Pero hemos de esperar a 1553 para encontrarnos por primera vez en el ámbito arquitectónico alavés, con un documento en el que aparece ese término. En esa fecha el cantero guipuzcoano Martín de Axobín, que se encargaba de construir la sacristía de la parroquia de San Juan de Salvatierra, dejó constancia escrita de que en ella se debían de hacer unos “*pillares galanes a la romana (...) y tablamento en toda la redonda de la dha obra a la romana*”. Aunque la ejecución práctica quedo un poco lejos de sus intenciones, en Salvatierra encontramos citas “a la antigua” como el uso del entablamento, capiteles jónicos y medias columnas estriadas. Lejos quedaban los documentos que recogían citas como los “*pillares (...) de arte romana*” del sepulcro de Martín de Zurbano (1520) en la parroquia de San Sebastián de Soreasu en Azpeitia o las “*molduras romanas*” de la puerta de entrada al claustro de la iglesia de San Miguel de Oñate (1526), las primeras apariciones del término “a la romana” del País Vasco.

Entre 1530 y 1560 los cambios se irán introduciendo lentamente pero de forma imparable, como puede apreciarse al comparar las parroquias de Estarrona, Elvillar,

¹² Aspecto que ha puesto de relieve, como hemos visto, Pedro Echeverría, v. nota 105 (capítulo IV).

Vicuña, Munain y la iglesia conventual de Santa Cruz de Vitoria, empezadas a construir hacia 1530, con las que se comenzaron por los años cuarenta en Mendarózqueta, San Román de Campezo, Payueta y Gopegui. El dilatado tiempo de ejecución de estas obras complica en algunos casos plasmar una evolución precisa, pero las fechas documentadas de varias de ellas y las asignaciones que hemos realizado a las que están indocumentadas, nos han permitido realizarla con ciertas garantías. Los palacios, hospitales, monumentos funerarios, capillas y conventos levantados en la ciudad de Vitoria fueron claves en la introducción del Renacimiento en el territorio alavés. Por ello, antes de establecer la evolución de la arquitectura religiosa, hemos creído necesario destacar los hitos fundamentales en la llegada y paulatina introducción del nuevo arte en Vitoria y de los promotores y maestros que lo hicieron posible.

2.1. La introducción de la arquitectura renacentista en Vitoria

Desde que en 1520 se inician las actuaciones para la construcción del hospital de Santa María hasta que en 1550 se levanta la portada de la iglesia conventual de Santa Cruz, la ciudad de Vitoria asiste a una continua renovación de su arquitectura civil gracias a la realización de hospitales y nuevos palacios que, junto a monumentos funerarios y algunas capillas, la convierten en una verdadera ciudad “humanista”¹³. Coinciden en la capital alavesa unos patronos de primer orden y la presencia de algunos de los maestros más destacados del Renacimiento en España. Como ya vimos, los primeros conocen de primera mano la nueva arquitectura que se está implantando en los grandes focos artísticos gracias a su vinculación con el ámbito cortesano o por su actividad comercial en diferentes ciudades castellanas. Se trata, entre otros, de personajes vinculados a Carlos I como el licenciado Ortuño Ibáñez de Aguirre, oidor del Consejo Real y de la Inquisición, el doctor Fernán López de Escoriaza, protomédico del monarca desde 1530, o Martín de Salinas, embajador de don Fernando de Austria, ante su hermano Carlos I.

¹³ Para el Renacimiento en Vitoria son fundamentales los trabajos de MARTÍN MIGUEL, M. A.: *Arte y cultura en Vitoria durante el siglo XVI*. Vitoria, 1998 y “La introducción del Renacimiento en Vitoria a través de su arquitectura” en *IX Actas del Congreso Español de Historia del Arte*. Tomo I. León, 1994, pp. 171-178. También debemos tener en cuenta las aportaciones de ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. y GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M.: *Vitoria renacentista*. Vitoria, 1985, s/p y ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.: “El Renacimiento en Vitoria-Gasteiz” en VV. AA.: *Vitoria-Gasteiz en el Arte*. Tomo II. Vitoria, 1997, pp. 310-342.

Son estos personajes los que propician la llegada de proyectos arquitectónicos o informes de los maestros de obras reales Pedro de Echaburu y Luis de Vega, de Rodrigo Gil de Hontañón y Fray Martín de Santiago e incluso favorecen la presencia en Vitoria de otros artistas como probablemente el propio fraile dominico o el escultor Claudio de Arceniega, que trabajó en la escultura de la fachada de la Universidad de Alcalá de Henares. Los maestros locales se pusieron al día al participar en las mejores empresas del momento tanto en Vitoria como en las obras promocionadas por el obispo don Rodrigo Mercado de Zuazola en Oñate, en las que intervinieron Diego de Siloé y el propio Rodrigo Gil de Hontañón, entre otros. En esta localidad guipuzcoana desarrollaron gran parte de su actividad Juan de Herbata, Domingo de Guerra y Domingo de Oria, documentamos también en Vitoria, entre 1530 y 1560, construyendo algunas de las mejores obras de la ciudad.

Los cambios que acontecen en la arquitectura alavesa a comienzos del segundo tercio del siglo XVI tienen como referentes principales a arquitectos y modelos castellanos, cuya influencia también llega desde el norte a través de las obras realizadas en Oñate. Hitos fundamentales en la llegada a Vitoria de la “nueva máscara” decorativa “al romano”, primero, y de la construcción de edificios renacentistas, después, son el hospital de Santa María de Vitoria (1520), el palacio Aguirre (1524), la capilla de la Cruz o de las Once mil Vírgenes (hoy de la Milagrosa) en la parroquia de San Vicente (c. 1533), los palacios de Salinas (hoy Villasuso, 1538) y Escoriaza-Esquivel (1539), el hospital de Santiago (1539) y, finalmente, la portada del convento de Santa Cruz (c. 1548). Los monumentos funerarios de Álvaro Díaz de Esquivel (c. 1525) y Martín de Salinas (c. 1530), en la colegiata de Santa María, o Diego López de Arriaga (1530), en la parroquia de San Miguel, muestran a la ciudad cómo sus ilustres representantes optaron por un nuevo lenguaje para sus moradas eternas a base clípeos, cabezas aladas, delfines, candelieris y grutescos, decoraciones que remiten a obras burgalesas¹⁴.



Vitoria. Parroquia de Santa María. Sepulchro de Martín de Salinas

¹⁴ MÜLLER PROFUMO, L.: *El ornamento icónico y la arquitectura. 1400-1600*. Madrid, 1985. FERNÁNDEZ GÓMEZ, M.: *ob. cit.*, pp.283-300. REDONDO CANTERA, M. J.: *El sepulcro en España*

Los primeros signos de cambio, materializados en la portada del hospital de Santa María (1520)¹⁵, tuvieron como promotor a Diego Martínez de Álava¹⁶,



Vitoria. Patio del antiguo Seminario Conciliar. Portada procedente del Hospital de Santa María (desaparecido)

maniobrero de esa institución en el momento del inicio de las obras e insigne diputado de Vitoria. Durante la Guerra de Comunidades abanderó la lucha contra el Conde de Salvatierra, manteniendo a la ciudad alavesa fiel a Carlos I. Esta portada fue labrada por el entallador y cantero Martín de Azurio quién, junto a Juan de Herbata, realizó también el arcosolio del mercader vitoriano asentado en Burgos, Diego López de Arriaga (1530, parroquia de San Miguel)¹⁷. Algunos detalles decorativos de este monumento funerario como las columnas abalaustradas, los capiteles y las cabecitas

aladas del entablamento remiten al tratado de Diego de Sagredo, *Medidas del Romano* (Toledo, 1526).

Un personaje de vital importancia en la llegada de las formas renacentes y en el enriquecimiento artístico de la ciudad fue sin lugar a dudas el licenciado Ortuño Ibáñez de Aguirre, oidor del Consejo Real de Carlos I y de la Inquisición quién, desde principios del siglo XVI, desempeñó distintos cargos en la Corte. El propio monarca se alojó en su palacio vitoriano en 1524, lo que demuestra su cercanía. Le debemos la iniciativa en la construcción de importantes obras civiles, como su propio palacio (hoy Montehermoso, terminado para 1524)¹⁸, y destacadas obras religiosas, como su capilla

en el siglo XVI. *Tipología e iconografía*. Madrid, 1987, pp. 108-110. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M.: “El grotesco en el mundo Antiguo y Moderno”, *Boletín del Instituto Camón Aznar*, 33 (1988), pp. 17-28. Sobre el simbolismo del grotesco, GARCIA ALVAREZ, C.: *El simbolismo del grotesco renacentista*. León, 2001.

¹⁵ NUÑEZ DE CEPEDA, M.: *Hospitales vitorianos*. El Escorial, 1931, pp. 18-21. PORTILLA VITORIA, M. J.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, III. Ciudad de Vitoria*. Vitoria, 1971, pp. 53 y 105. BERMEJO VEGA, V.: “El hospital de Santa María y el protorenacimiento en Vitoria”, *Kultura*, 8 (1985), pp. 52-56. ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.: “El Renacimiento...”, p. 314. MARTÍN MIGUEL, M. A.: *Arte y cultura en Vitoria...*, pp. 143-149 y 313-316. ERKIZIA MARTIKORENA, A.: “El hospital de Santa María de Vitoria. Algunas aportaciones a su estudio”, *Akobe*, 2 (2001), pp. 30-35.

¹⁶ GARCÍA FERNÁNDEZ, E.: “El control de la gestión político-administrativa del Diputado General de Álava: el juicio de residencia de 1504” en ALONSO ALDAMA, J. GARCÍA ROMÁN, C., MAMOLAR SÁNCHEZ, I (eds.): *Homenaje a la profesora Olga Omatos*. Bilbao, 2007, pp. 241-256.

¹⁷ MARTÍN MIGUEL, M. A.: *Arte y cultura en Vitoria...*, pp. 339-343. ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.: “El Renacimiento...”, p. 324. RIO DE LA HOZ, I. de: “Los Arriaga en la iglesia de San Miguel de Vitoria”, en *Congreso de Estudios Históricos. La formación de Álava: 650 Aniversario del Pacto de Arriaga (1332-1982). Comunicaciones*. Tomo II. Vitoria, 1985, pp. 891-898.

¹⁸ MARTÍN MIGUEL, M. A.: *Arte y cultura en Vitoria...*, pp. 92-94. ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.: “Gótico, Renacimiento y Barroco...”, pp. 105-106.

funeraria dedicada a las Once Mil Vírgenes (hoy de la Milagrosa, c. 1533)¹⁹ en la iglesia de San Vicente, el coro de esta parroquia (c. 1530)²⁰, el convento de dominicas de Santa Cruz (1539)²¹ y, además, le encontramos vinculado a la construcción del hospital Santiago (1539)²². Algunas de estas obras muestran aún esa dualidad gótico-renacentista característica de esos años. Entre las obras más tradicionales, aunque de gran calidad arquitectónica, encontramos su palacio, realizado por el maestro de obras reales de Carlos I, Pedro de Echaburu, y el coro de la parroquia de San Vicente. Su capilla funeraria remite a modelos burgaleses de Simón de Colonia utilizados después por Juan de Vallejo, aunque incorporando decoración renacentista. Lo más destacado de la iglesia conventual de Santa Cruz es su portada, traslado fiel de un arco de triunfo romano.

Una mención particular merece el hospital de Santiago, del que no se ha conservado ningún vestigio. Pese a ello la documentación nos ha dejado constancia que fue trazado en 1539 por fray Martín de Santiago, colaborador de Rodrigo Gil de Hontañón y Juan de Álava²³, y de la intervención directa del licenciado Aguirre. Dos años antes, en 1537, el consistorio vitoriano había pensado para esa construcción en el arquitecto burgalés Juan de Vallejo y, tras no conseguir su propósito, en Juan de Herbata. Este último



Vitoria. Residencia San Prudencio. Arco del claustro del convento de Santo Domingo (desaparecido)

¹⁹ MARTÍN MIGUEL, M. A.: *Arte y cultura en Vitoria...*, pp. 223-224; ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.: “El Renacimiento...”, p. 322; ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. y GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J.: *ob. cit.*, s/p.

²⁰ MARTÍN MIGUEL, M. A.: *Arte y cultura en Vitoria...*, p. 233. PORTILLA VITORIA, M. J.: *Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria, III...*, p. 221.

²¹ ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.: “Gótico, Renacimiento y Barroco...”, pp. 101-120; MARTÍN MIGUEL, M. A.: *Arte y cultura en Vitoria...*, pp. 253-256. ARCHV. Pleitos civiles. Escribano Pérez Alonso. Pleitos fenecidos. Año 1548-1552. Caja 1017,1, s.f.

²² Cuando el concejo se dispuso a comenzar la obra del hospital, vendió en pública subasta la Rueda de Gamarra Mayor para financiar la obra, propiedad que fue comprada por el licenciado Aguirre por un precio superior a su valor para favorecer la construcción. Así mismo, cuando el cantero Juan de Herbata dio las primeras trazas del complejo hospitalario, viajó a Valladolid para enseñárselas al licenciado. Este cantero labró a partir de 1548 la portada del convento de Santa Cruz, fundado también por Ortuño Ibáñez de Aguirre. MARTÍN MIGUEL, M. A.: *Arte y cultura en Vitoria...*, pp.153-154.

²³ NUÑEZ DE CEPEDA, M.: *ob. cit.*, pp. 230-231. MARTÍN MIGUEL, M. A.: *Arte y cultura en Vitoria...*, pp. 153-155. FERNÁNDEZ ARENAS, J.: “Martín de Santiago. Noticias de un arquitecto andaluz activo en Salamanca”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de Valladolid*, XLIII (1977), pp. 157-172. AZCONA, T. de: *Fundación y construcción de San Telmo de San Sebastián*. San Sebastián, 1972, p. 7-20 y 55- 69. AYERZA ELIZARAIN, R.: “Los modelos del Renacimiento en la costa guipuzcoana: el caso del Convento dominico de San Telmo en San Sebastián”, *Ondare*, 17 (1998), p. 219. Una síntesis sobre Fray Martín de Santiago en JIMÉNEZ GARCÍA, J. A.: “Fray Martín de Santiago, un arquitecto marteño del siglo XVI afincado en Salamanca”, *Revista Aldaba* (Martos), 4 (1998), pp. 67-89.

llegó a dibujar una traza en 1538 y fue enviado a Burgos y Valladolid para ver lo que se estaba construyendo allí y enseñar la traza al licenciado Aguirre, que residía en esta última ciudad. El consistorio vitoriano, bajo la supervisión de Ortuño Ibáñez de Aguirre, buscó a destacados maestros de la época para la obra del hospital intentando dotar a la ciudad de un edificio acorde a una nueva época. En la obra, además del tracista dominico, intervino Domingo de Guerra quién, como Juan de Herbata, había trabajado en las obras del obispo Mercado de Zuazola en Oñate llegando a dirigir la fábrica de la Universidad del Sancti Spiritus. La huella de Fray Martín de Santiago en la capital alavesa pudo verse también en el claustro del desaparecido convento de Santo Domingo (1547-1563), similar al de San Telmo de San Sebastián²⁴, obra del religioso, y al del convento de la Merced de Burgos, atribuido a Juan de Vallejo²⁵. El modelo de las arquerías de estos claustros ha de buscarse en el segundo cuerpo de la torre de la parroquia de Santa María del Campo (Burgos), llevado a cabo por Diego de Siloé²⁶.

Martín de Salinas promovió la realización del monumento funerario de su padre



Vitoria. Palacio Escoriaza-Esquível. Patio

Martín Sáez de Salinas (c. 1530)²⁷ en la colegiata de Santa María y la construcción del palacio familiar (1538)²⁸. Este último ocupó el cargo de tesorero de la reina Isabel la Católica y fue embajador de don Fernando de Austria ante su hermano Carlos I. El sepulcro remite a obras burgalesas de Diego de Siloé, y la portada del palacio, similar al cuerpo inferior de la del vecino de Escoriaza-Esquível, recuerda a algunas obras del arquitecto Luis de Vega como la del palacio de las Dueñas de Medina del Campo.

Mayores novedades trajo consigo la construcción del palacio Escoriaza-Esquível (1539)²⁹ edificado por iniciativa del doctor Fernán López de Escoriaza, médico de la

²⁴ ARRÁZOLA ECHEVERRÍA, M. A.: *Renacimiento en Guipúzcoa*. Tomo I. San Sebastián, 1967, p. 112.

²⁵ IBÁÑEZ PÉREZ, A. C. y PAYO HERNANZ, R. J.: *Del Gótico al Renacimiento. Artistas burgaleses entre 1450 y 1600*. Burgos, 2008, p. 90.

²⁶ ZALAMA, M. A.: “Diego de Siloé y la torre de Santa María del Campo (Burgos)”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de Valladolid*, 56 (1990), pp. 404-414.

²⁷ MARTÍN MIGUEL, M. A.: *Arte y cultura en Vitoria...*, pp. 316-318; ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.: “El Renacimiento...”, p. 338. ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. y GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J.: *ob. cit.*, s/p.

²⁸ MARTÍN MIGUEL, M. A.: *Arte y cultura en Vitoria...*, pp. 102-108.

²⁹ MARTÍN MIGUEL, M. A.: *Arte y cultura en Vitoria...*, pp. 108-130. ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.: “El Renacimiento...”, pp. 328, 330 y 334-336. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M.: *El palacio Escoriaza-Esquível como imagen del Buen Ciudadano y de la Mansión del Amor*. Vitoria, 1987. APRAIZ, A. de: “La casa de los Escoriaza-Esquível en Vitoria”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*

reina de Inglaterra Catalina de Aragón y, posteriormente, protomédico de Carlos I. Su traza ha sido atribuida al arquitecto real Luis de Vega por la gran afinidad del patio, escalera y portada con las del palacio real de El Pardo, el colegio Fonseca de Salamanca y el colegio de San Ildefonso de Alcalá de Henares, además de guardar similitudes con otras obras castellanas como la casa Miranda de Burgos y la de los Condes de Miranda en Peñaranda de Duero³⁰. Cabe destacar la presencia en las labores escultóricas del palacio Escoriaza del entallador Claudio de Arceniega³¹, que trabajaba por esos años en la fachada del colegio de San Ildefonso de Alcalá de Henares.

El licenciado Aguirre fue una vez más el responsable de una obra clave del renacimiento alavés: la portada de la iglesia conventual de Santa Cruz³². Fue construida hacia 1548, veinte años después del inicio de las obras, y ahora sabemos, gracias a documentación inédita, que su traza se debió a Juan de Herbeta, cantero que viajó a Burgos y Valladolid para labores relacionadas con su oficio y por iniciativa del propio licenciado. Su esquema en forma de arco de triunfo con superposición de órdenes conforma la estructura más clásica levantada



Oñate. Universidad del Sancti Spiritus. Portada

hasta ese momento en Álava y recuerda a otras trazadas por Rodrigo Gil de Hontañón como la de la cercana Universidad de Oñate³³, que estaba terminándose por esos años

de Valladolid, XIX (1952-1953), pp. 49-65. CHUECA GOITIA, F.: *Arquitectura del siglo XVI. Ars Hispaniae*, XI. Madrid, 1953, p. 79. CAMÓN AZNAR, J.: *ob. cit.*, p. 78.

³⁰ MARIAS, F.: “El Renacimiento ‘a la castellana’ en el País Vasco: concesiones locales y resistencias a ‘lo antiguo’”, *Ondare*, 17 (1998), pp. 21-24; *La arquitectura del Renacimiento en Toledo...*, tomo I, pp. 320-324; “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; “El arquitecto de la Universidad de Alcalá de Henares” en TOVAR MARTÍN, V.: *La Universidad Complutense y las artes. Congreso nacional celebrado en la Facultad de Geografía e Historia los días 30 de noviembre, 1, 2 y 3 de diciembre de 1993*. Madrid, 1995, pp. 125-135. GÓMEZ MARTÍNEZ, J.: “Alonso de Covarrubias, Luis de Vega y Juan Francés en el Alcázar Real de Madrid (1536-1551)”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 74 (1992), pp. 199-232. URREA, J.: “El arquitecto Luis de Vega (h. 1495-1562)” en *A introdução da arte da Renascença na Península Ibérica*. Coimbra, 1981, pp. 147-168.

³¹ ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.: “El Renacimiento...”, pp. 328 y 330.

³² MARTÍN MIGUEL, M. A.: *Arte y cultura en Vitoria...*, pp. 255-256; ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.: “El Renacimiento...” p. 316; y “Gótico, Renacimiento y Barroco...”, pp. 115-118.

³³ LIZARRALDE, J.A.: *La Universidad de Oñate*. Tolosa, 1930, pp. 33-57, 82-102. ZUMALDE, I.: *Historia de Oñate*. San Sebastián, 1957, pp. 473-492. ARRÁZOLA, M. A.: *ob. cit.*, Tomo I, pp. 275-293. CASASECA CASASECA, A.: *Rodrigo Gil de Hotañón (Rascafría, 1500- Segovia, 1577)*. Salamanca, 1988, pp. 236-237. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M.: *Arte y Humanismo en la Universidad de Oñate*. Vitoria, 1989, pp. 29-45. En relación a la Universidad de Oñate y su patrimonio mueble ver,

bajo la dirección de Domingo de Guerra, y que seguro conocieron sus compañeros Juan de Herbata, Domingo de Oria y Martín de Alzola. También guarda semejanzas con portadas de palacios vallisoletanos como el de Sancho Díaz de Leguizamón, conocido como la Casa Sol, que comenzó a construirse a fines de la década de los años treinta, cuando el licenciado Aguirre residía en la ciudad³⁴.

2.2. Gótico y Renacimiento en los templos alaveses

Si la arquitectura civil, los monumentos funerarios y, puntualmente, alguna obra de arquitectura religiosa se iban decantando claramente hacia el nuevo estilo en Vitoria, no ocurría lo mismo en las numerosas iglesias que se levantaron en todo el territorio alavés. Los templos del Gótico-Renacimiento heredaron en gran medida las estructuras arquitectónicas del Tardogótico pero, paulatinamente, fueron introduciendo cambios en el espacio, los soportes y, especialmente, en la decoración. La pinceladura que cubría su interior, regularizando muros y bóvedas, contribuyó a dotar a estos edificios del orden y la proporción renacentista. Portadas y coros se van a convertir en las zonas del templo que más novedades incorporan, las primeras por su esquema arquitectónico y los segundos por sus ricos frentes decorativos. También se edificaron algunas torres como la de las parroquias de Lagrán, Albaina o las de Elciego, aunque esta tipología alcanzó su plenitud en el barroco dieciochesco.

La reducida población de los pueblos y villas del territorio alavés hizo innecesaria la construcción de iglesias de grandes dimensiones durante el siglo XVI. La excepción la encontramos en las pobladas Vitoria y Salvatierra, que ya las habían renovado durante los siglos XIV y XV, o la Rioja alavesa en cuyas ricas poblaciones se levantaron monumentales edificios durante el siglo XVI. Entre 1530 y 1560 se construyeron en Álava un gran número de templos que, en su mayor parte, se

EHEVERRÍA GOÑI, P. y MARTIARENA LASA, X.: *Retablo de la Capilla de la Universidad de Oñati*. San Sebastián, 2006.

³⁴ REDONDO CANTERA, M. J.: “Los inicios de la Casa del Sol en Valladolid: comitentes y canteros vascos en Valladolid” en VELEZ CHAURRI, J.J., EHEVERRÍA GOÑI, P. L. y MARTINEZ DE SALINAS OCIO, F. (ed.): *Estudios de Historia del Arte en memoria de la profesora Micaela Portilla*. Vitoria, 2008, pp. 119-127.

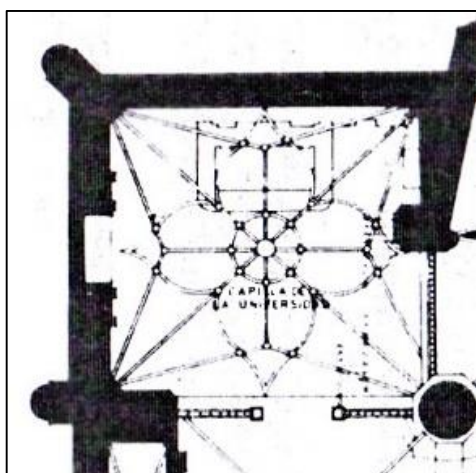
caracterizan por tener una nave con dos o tres tramos, cabecera ochavada o poligonal y bóvedas de terceletes y combados curvos con diseños cruciformes y cuatrefoliados³⁵.

A partir de 1530 comenzaron a introducirse algunos cambios que fueron conduciendo las tradicionales estructuras góticas hacia el Renacimiento. El espacio interior empezó a mostrar mayor diafanidad y se acentuó la búsqueda de la centralización en la capilla mayor mediante el uso de cabeceras ochavadas, cruceros poco profundos y cubiertas que unifican la cabecera y el crucero. La altura de estos templos se modula mediante la adición de entablamentos pintados y, en casos excepcionales, molduras labradas en piedra, que constituyen simples frisos y no entablamentos al uso. Se introducen medios pilares cilíndricos de fuste liso, ménsulas molduradas que recuerdan capiteles toscanos y, en ocasiones, se añade un collarino labrado con grutescos a los medios pilares. De la misma manera, se generalizó el uso de nervios combados curvos en las bóvedas de terceletes, que hasta ahora presentaban terceletes simples y combados rectos en ocasiones.

En el entorno de Vitoria sobresalen los canteros que trabajaron en las obras patrocinadas por el obispo Mercado de Zuazola en Oñate bajo las órdenes de Pedro de Lizarazu, como Juan de Herbata, Domingo de Oria, Domingo de Guerra y Martín de Alzola. Estos, junto a otros guipuzcoanos como Miguel de Mendizábal, natural de Ezquioga, localidad cercana a Villarreal de Urrechua, de donde procedía Lizarazu, son los responsables de la renovación de la arquitectura religiosa alavesa de este período. Algunas de estas novedades se advierten ya en la iglesia del convento de Santa Cruz de Vitoria, comenzada por Juan de Herbata y financiada por el licenciado Ortuño Ibáñez de Aguirre desde 1539. Se organiza mediante una nave dividida en tres tramos con cabecera ochavada, que contribuye a dar mayor amplitud a la capilla mayor. En la nave se emplean medios pilares de fuste liso, que han perdido las columnillas adosadas del Gótico, y el primer tramo se cubre con bóveda de terceletes y combados curvos que forman un trébol y un óvalo conopiales rematados aún por bolas isabelinas.

³⁵ Sobre el uso de bóvedas de crucería en los siglos XVI al XVIII véase el trabajo de GÓMEZ MARTÍNEZ, J.: *El gótico español en la Edad Moderna: bóvedas de crucería*. Valladolid, 1998. Otras publicaciones más recientes son: PALACIOS GONZALO, J. C. y MARTÍN TALAVERANO, R. M.: "Complejidad y estandarización en las bóvedas tardogóticas", *Anales de Historia del Arte*, 22 (2012), pp. 375-387. BARRÓN GARCÍA, A. A.: "Bóvedas con figuras de estrellas y combados del tardogótico en La Rioja", *Turiasso*, 21 (2012-2013), pp. 219-268. Sobre el uso de las bóvedas de crucería en madera en el País Vasco: GÓMEZ MARTÍNEZ, J.: "Ante lapidem lignum fuit. Algo más que bóvedas de crucería" en SANTANA, A.: *Ars Ligneae: zurezko elizak Euskal Herrian. Las iglesias de madera en el País Vasco*. Madrid, 1996, pp. 25-45.

La ciudad de Vitoria y las pequeñas localidades situadas en su radio de influencia fueron el mercado de trabajo de Herbeta, Oria, Guerra y Alzola. Su activa

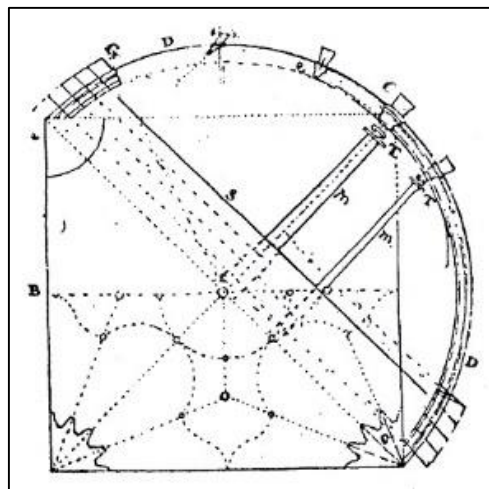


Fuente: MNE., II, p. 300
Oñate. Parroquia de San Miguel. Capilla de la Piedad.
Planta



Chinchetru. Parroquia de Santa Eulalia. Capilla mayor. Bóveda. Juan de Herbeta

presencia se detecta desde 1530, cuando Juan de Herbeta se encarga del pórtico de la iglesia de San Miguel y del arcosolio de los Arriaga, y se intensifica en la década siguiente. Un año antes, en 1529, Domingo de Guerra trabajaba en la parroquia de Santa Cruz de Campezo y, desde 1539, en el hospital de Santiago de Vitoria. En las iglesias que construyeron introdujeron soportes más clásicos, al utilizar ménsulas molduradas y baquetones, collarinos, anillos y equinos en algunos medios pilares, que intentan emular capiteles toscanos. Al mismo tiempo generalizaron el diseño de cubierta de terceletes con combados curvos en forma de cuatrifolio de extremos conopiales, muy similar a la empleada en la capilla funeraria de la Piedad de Oñate, encargada por don Rodrigo Mercado de Zuazola y realizada por Pedro Lizarazu, quien la terminó para 1532. Esta tipología de bóveda nos remite a las utilizadas por Rodrigo Gil de Hontañón, que también podemos relacionar con los diseños cruciformes recogidos en el tratado de Simón García³⁶.



Trazado de bóveda nervada del tratado de Simón García

Además popularizaron

³⁶ GARCÍA, S.: *Compendio de Architectura y Simetría de los Templos*. 1681, fol. 25r. (Edición facsímil. Valladolid, 1991). HOAG, J. D.: *Rodrigo Gil de Hontañón. Gótico y Reencimiento en la arquitecra española del siglo XVI*. Madrid, 1985, pp. 34-35.

las capillas mayores tendentes a la centralización al estar compuestas por cabecera ochavada y crucero con capillas laterales de igual altura que la nave central y poca profundidad. En paralelo a su actividad en importantes obras de la capital alavesa como el p \acute{o} rtico y el arcosolio funerario de Diego L \acute{o} pez de Arriaga en la parroquia de San Miguel (1530), la capilla del hospital de Santiago (1539-1541), el palacio de los Arrieta (1545-1546) y, m \acute{a} s tarde, la portada del convento de Santa Cruz (c. 1548), Herbeta, Guerra y Oria levantaban las iglesias de numerosas localidades de su entorno como Foronda, Arechavaleta, Antezana, Luco, Chinchetru, Il \acute{a} r-raza e incluso Guere \acute{n} u, un poco m \acute{a} s alejada.

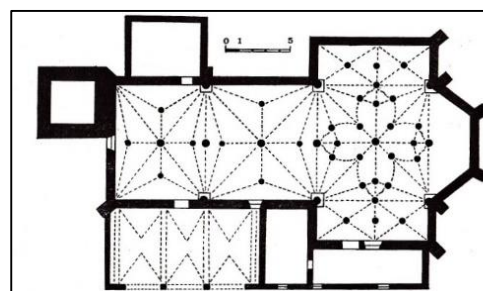
Juan de Herbeta, que hab \acute{a} llegado a Vitoria en 1530, realiz \acute{o} a partir de 1531 el primer tramo de la iglesia de Chinchetru, compuesta por una nave de dos tramos



Guere \acute{n} u. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunci \acute{o} n. P \acute{o} rtico. Pilar estriado.

cuadrados y testero recto. Herbeta cubri \acute{o} este primer tramo por una b \acute{o} veda cuatrefoliada emparentada con la de la capilla funeraria de O \acute{n} ate que apea en m \acute{e} nsulas molduradas. En el \acute{u} ltimo tramo de la iglesia de Guere \acute{n} u, donde trabaj \acute{o} desde 1536, emple \acute{o} este tipo de molduras como capitel de los medios pilares de fuste liso. Poco despu \acute{e} s debi \acute{o} realizar una capilla, actual baptisterio, con dos tramos (uno es el p \acute{o} rtico de entrada), donde labr \acute{o} dos medios pilares estriados con capitel moldurado de

factura muy tosca. Sus compa \tilde{n} eros en la villa guipuzcoana, Domingo de Guerra y Domingo de Oria generalizaron la tipolog \acute{a} de cabecera ochavada con crucero, gran amplitud y tendente a la centralizaci \acute{o} n, en las parroquias de Foronda, Arechavaleta, Antezana y Luco que se debieron iniciar a finales de los a \acute{n} os treinta y comienzos de los cuarenta. A Oria se debe adem \acute{a} s la iglesia de Il \acute{a} r-raza, de una nave con cabecera ochavada y dos tramos cuadrados cubiertos por espectaculares b \acute{o} vedas con un dise \tilde{n} o



Fuente: CMDV, IV, p. 193
Antezana de Foronda. Parroquia de San Miguel. Planta.
Domingo de Oria

cruciforme el primero y una cubierta estrellada de treinta y tres claves la segunda. Las caracter \acute{i} sticas descritas se repiten en la parroquia de Manurga, iniciada en la d \acute{e} cada de los a \acute{n} os treinta y levantada por Juan Mart \acute{i} nez de Arriola, aunque su trazado se deba

probablemente a Juan de Lizarazu, hermano de Pedro de Lizarazu, con quién colaboró en las obras de Oñate³⁷. En los años cincuenta Juan Martínez de Arriola trabajó en otras obras como las iglesias de Jugo, Sarría, Marquina y Andagoya, aunque resultan algo retardatarias para la fecha. Relacionados con estos maestros se encuentran los templos de Ariñez y San Román de San Millán. El primero fue contratado por Cristóbal de Lizarazu antes de 1523 y realizado por sus herederos, como Pedro de Lizarazu, y en el segundo intervinieron Pedro de Leceta y Pedro de Olazagutía, canteros de su círculo³⁸.

Al mismo tiempo que iban cambiando algunos soportes y la centralización espacial de la capilla mayor, fue apareciendo una nueva decoración “a la romana” a base de grutescos dispuesta sobre los pilares de las iglesias de Estarrona y Lermenda. La de Estarrona, contratada por Cristóbal de Lizarazu (†1523) poco antes de su muerte³⁹, fue levantada por miembros de su taller en



Estarrona. Parroquia de San Andrés.
Crucero. Capitel con grutescos



Lermenda. Parroquia de San Sebastián. Último tramo de la iglesia. Capitel con grutescos

las décadas

siguientes, y presenta medias columnas aún fasciculadas con collarinos labrados con cornucopias, aves, bestias y cabecitas aladas de factura muy ingenua. Los medios pilares lisos de la nave de Lermenda poseen hileras de cabecitas aladas, tomadas del tratado de Diego de Sagredo,

y grutescos de gran calidad, que recuerdan a los del arcosolio de la familia Arriaga en la iglesia de San Miguel de Vitoria (1530), obra de Martín de Azurio y Juan de Herbeta. La presencia en Lermenda de estas decoraciones debe relacionarse con Martín de

³⁷ Sobre este cantero y escultor, al que por su puntual intervención en Álava no biografiamos en el apartado correspondiente, podemos acudir a ARRÁZOLA, M. A.: *ob. cit.*, Tomo I, pp. 75, 79, 221-222, 231 y 380, y Tomo II, pp. 141, 175, 176; BARRIO LOZA, J. A. y MOYA VALGAÑÓN, J. G.: “Los canteros vizcaínos (1500-1800): diccionario biográfico”, *Kobie*, 11 (1981), p. 232; IBAÑEZ PÉREZ, A. C.: “El escultor Juan de Lizarazu y el retablo de la capilla de la Anunciación en la catedral de Burgos”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de Valladolid*, 39 (1973), pp. 189-201; “El escultor Juan de Lizarazu y el retablo mayor de Foncea (Logroño)”, *Berceo*, 96 (1979), pp. 61-72; BARRÓN GARCÍA, A. y RUIZ DE LA CUESTA, M. P.: “Diego Guillén, imaginario burgalés (1540-1565)”, *Artigrama*, 10 (1993), pp. 242-244.

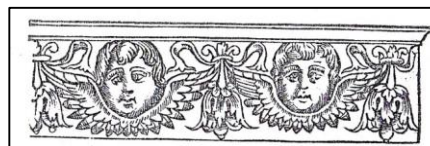
³⁸ Para el templo de Ariñez, ARCHV. Pleitos civiles. Escribanía Fernando Alonso. Pleitos fenecidos. Caja 1256, 2, fol. XC r. La iglesia de San Román de San Millán, en la que trabajaron los canteros guipuzcoanos Pedro de Leceta y Pedro de Olazagutía, estaba en obras en 1537 y fue tasada en 1547. Pedro de Lizarazu actuó como tasador por parte de los canteros y Juan de Goyaz lo hizo por parte de la iglesia. PORTILLA VITORIA, J.M.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, V. Llanada oriental y valles de Barrundia, Arana, Araya y Laminoria*. Vitoria, 1982, p. 688.

³⁹ ARCHV. Pleitos civiles. Escribanía Fernando Alonso. Pleitos fenecidos. Caja 1256, 2, fol. XC r.

Alzola, que trabajaba allí en 1534 y que lo había hecho en Oñate donde coincidió con Juan de Herbata. Algunas iglesias de localidades cercanas a Salvatierra como Vicuña, Zaldueño, Heredia, Ordoñana, Munain y Oreitia⁴⁰ fueron realizadas por Juan de Soraiz y continuadas por su yerno Ramiro de Ocariz pero siguiendo esquemas todavía góticos.

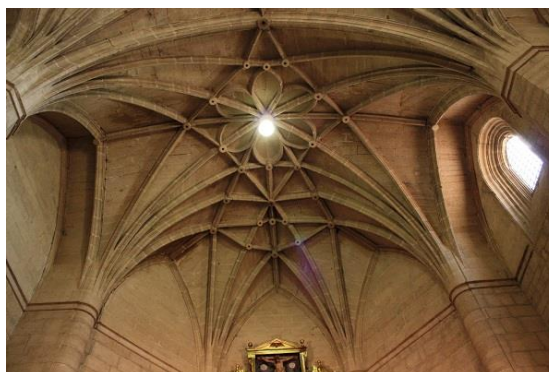


Lermada. Parroquia de San Sebastián. Segundo tramo de la iglesia. Capitel con cabezas de *putti*



Dibujo de un friso del tratado de Diego de Sagredo (Toledo, 1526)

En 1535 Juan de Asteasu, natural de Asteasu (Guipúzcoa), inició la construcción de la iglesia de Villabuena en la Rioja alavesa, levantando un templo de una nave con cabecera ochavada y capillas hornacina poco profundas y de igual altura que la nave, que dilatan la anchura del templo, equilibrando la diferencia con la altura. Así mismo el perímetro interior está recorrido por un friso que modula el espacio y corta la tendencia ascensional. La búsqueda de la unificación y centralización en la zona de la capilla mayor se hace más evidente al haber empleado una sola



Villabuena. Parroquia de San Andrés. Capilla mayor. Juan de Asteasu

bóveda que, mediante un complicado entramado de nervios, cubre la cabecera y el primer tramo de la nave. Estas características se repiten en la cercanas iglesias de Lapuebla de Labarca, obra de varios canteros de la saga de los Asteasu, y Yécora, cuyo inicio habría que atribuir a Juan de Asteasu. También podemos poner en relación con él la cabecera de la iglesia de Navaridas, que se levantaría en la década de los treinta. En la

⁴⁰ PORTILLA VITORIA, M. J.: *Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria, V...*, pp. 446-447 (la Asunción de Nuestra Señora de Vicuña), 754-756 (San Saturnino de Tolosa de Zaldueño), 469-470 (San Cristóbal de Heredia), 646-648 (la Asunción de Nuestra Señora de Ordoñana), 582-584 (la Asunción de Nuestra Señora Munain). PORTILLA VITORIA, M. J.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, IV. Llanada occidental*. Vitoria, 1975, pp. 557-560 (San Julián y Santa Basilia de Oreitia). UGALDE GOROSTIZA, A. I.: *Una mirada al cielo. Iconografía de las claves de bóveda de la Diócesis de Vitoria*. Vitoria, 2007, pp. 446-447 (la Asunción de Nuestra Señora de Vicuña), 418 (Oreitia) y 413-414 (la Asunción de Nuestra Señora Munain).

Rioja alavesa se estaban construyendo en esa misma década la nave de la parroquia de Elciego⁴¹, la cabecera de la de Elvillar y la de Párganos. Esta tipología de iglesias de una nave con capillas altas entre contrafuertes será empleada también por el vizcaíno Domingo de Emasábel en la zona de Campezo, en concreto en la capilla mayor de Bernedo y en Lagrán, obras probablemente iniciadas en los años cuarenta. En Lagrán, Emasábel utilizó medios pilares cilíndricos de fuste liso sin capitel pero con basas molduradas. Por estos años y en la misma zona se erigía la parroquia de Orbiso.

En las iglesias que se empiezan a construir a partir de 1546, se van a emplear columnas de fuste liso o estriado con capiteles clásicos que intentan emular órdenes arquitectónicos, aunque el desconocimiento de la normativa clásica es evidente. En esa



Mendarózqueta. Parroquia de la Asunción. Crucero. Capitel.

fecha el guipuzcoano Martín de Iburguren se hizo cargo de la obra de la parroquia de Mendarózqueta, en cuyo crucero empleó cuatro pilares cilíndricos de fuste liso rematados por capitel de orden compuesto y ménsulas en las capillas laterales con decoración de volutas y hojas de acanto. Similares a las de

Mendarózqueta son las columnas del crucero de la parroquia de Alegría, donde se realizaban obras en 1557⁴². Unos años antes, en 1553, el guipuzcoano Martín de Axobin, contratada la sacristía de la parroquia de San Juan de Salvatierra⁴³, donde se documenta por vez primera en la provincia el uso del término “a la romana” y la obligación de construir un entablamento. Este maestro, uno de los constructores de la primera etapa del claustro de San Telmo de San Sebastián (1547-1550), que trazó fray Martín de Santiago⁴⁴, declaró que la sacristía sería “*de las buenas piezas que abra en*

⁴¹ Para las iglesias de la Rioja alavesa, ENCISO VIANA, E. y CANTERA ORIVE, J.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, I. La Rioja Alavesa*. Vitoria, 1967, pp. 47-48 (San Andrés de Elciego), 56-57 (la Asunción de Elvillar), 139-140 (la Asunción de Párganos), 125-126 (Inmaculada Concepción de Navaridas). UGALDE GOROSTIZA, A. I.: *ob. cit.*, pp. 382 (crucero de San Andrés de Elciego), 384-385 (nave de la Asunción de Elvillar) y 414-415 (nave de la Inmaculada Concepción de Navaridas).

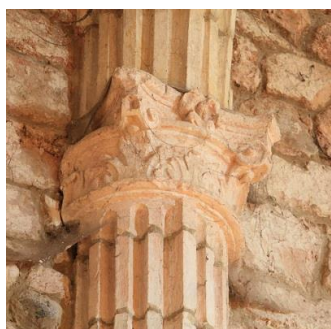
⁴² En 1557 se llamaba al “cantero de Alegría” para visitar la obra que estaba realizándose en la parroquia de Argómaniz, por lo que la capilla mayor debía estar en construcción en estos momentos. PORTILLA VITORIA, M. J.: *Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria, IV...*, p. 251.

⁴³ AHPA. Prot. Not. 4758, Pedro Martínez de Zumáburu. Salvatierra año 1553, fol. 90r-91 v. Cfr. UGALDE GOROSTIZA, A. I.: *ob. cit.*, pp. 425.

⁴⁴ AZCONA, T. de: *ob. cit.*, p. 40.

este obispado” y que la obra “*a de llebar sus pillares galanes a la romana por la parte de dentro asta los capiteles y a de llebar un letrero y tablamento en toda la redonda de la dha obra a la romana donde se podrá poner de cabo a cabo alguna debosion qual vras md mandaren*”. Así mismo acordó que la puerta estaría “*labrada con sus molduras a la romana*”, y que la estancia debía contar con cuarenta pies de largo, veinte de ancho y treinta y seis de alto, debiendo dividirse en dos tramos cuadrados de veinte pies de lado cada uno. Es decir, empeló una proporción dupla en planta, que muestra una preocupación por la modulación del espacio. La obra consta de dos bóvedas de crucería estrellada sobre columnas estriadas con capitel jónico y el entablamento va a la altura de los capiteles. Estos detalles demuestran que se conocen los elementos clásicos pero no se articulan ni coordinan de forma correcta según la tratadística arquitectónica.

En 1552 ya estaba trabajando en Payueta el vizcaíno Juan Ochoa de Arranotegui⁴⁵, heredero de Juan de Goyaz y continuador de la portada de Santa María de Viana, a quien se deben con toda probabilidad las medias columnas compuestas de fuste estriado de la nave. En los mismos momentos debió empezarse a construir la



Payueta. Parroquia de San Juan. Nave de la iglesia. Semicolumna estriada con capitel corintio



San Román de San Millán. Parroquia de la Natividad. Nave de la iglesia

parroquia de San Román de Campezo⁴⁶, de extraordinaria unidad estilística, cuyas bóvedas apean en columnas de orden compuesto sobre pedestales. Muy similares son las columnas de la cabecera de Gopegui⁴⁷, que se cerraría en la década de los años cincuenta. En las capillas mayores de Betolaza, hoy en ruinas, y Buruaga, se

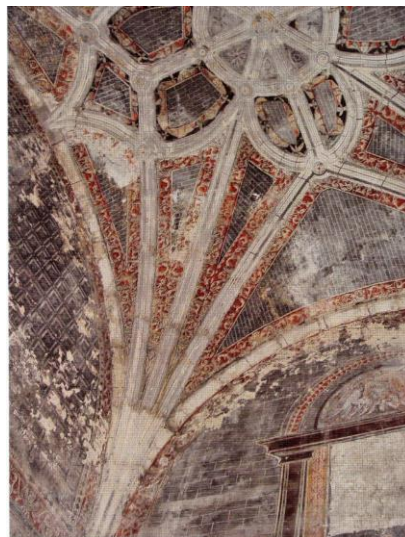
⁴⁵ RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M.: *La evolución del retablo en La Rioja: retablos mayores*. Calahorra, 2009, pp. 55 y 211.

⁴⁶ PORTILLA VITORIA, M. J.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, II. Arciprestazgos de Treviño y Campezo*. Vitoria, 1968, pp. 159 (San Juan de Payueta) y 331 (San Román de Campezo). UGALDE GOROSTIZA, A.I.: *ob. cit.*, pp. 421 (Payueta) y 334 (San Román de Campezo).

⁴⁷ UGALDE GOROSTIZA, A.I.: *ob. cit.*, p. 392.

introdujeron también unas originales ménsulas compuestas por un fuste estriado que se corta a media altura y se remata por un capitel compuesto. Se deben a Pedro de Elosu⁴⁸, que trabajaba en Betolaza en el momento de su muerte († 1577), e intervino en obras de Vitoria como parte del patio del palacio Arrieta y el claustro del convento de Santo Domingo.

Muchas iglesias alavesas consiguieron poner al día sus estructuras gracias a la pinceladura mural que transformó los interiores en espacios más renacentistas mediante la imitación de elementos arquitectónicos que evocaban la Antigüedad, y ennoblecía los humildes muros de sillarejo y mampostería⁴⁹. La imitación de despieces de sillares y frisos pintados que recorrían todo el perímetro interior regularizaba el espacio y modulaba la altura, como puede verse en el templo de Artaza de Foronda o la cabecera de Bachicabo. Los pilares se decoraban con



Aguíñaga. Parroquia de la Inmaculada. Capilla de los Durana. Pinturas murales

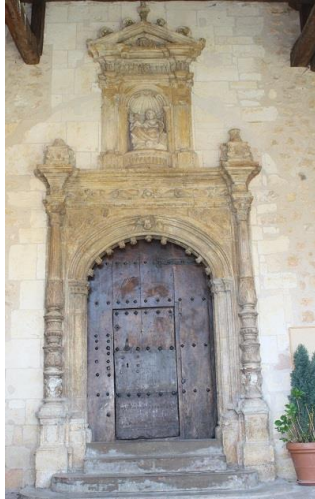
estrías y las bóvedas de terceletes se recubrían de casetonados renacentes, despieces de ladrillo y grutescos como se advierte, por ejemplo, en las iglesias de Urbina, Ciriano,

⁴⁸ Sobre la obra de Pedro de Elosu, PORTILLA VITORIA, M. J.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, III...*, pp. 55, 57, 197 y 315; *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, IV...*, pp. 257 y 612; *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, V...*, p. 360; *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, VIII. Los valles de Aramaiona y Gamboa*. Vitoria, 2001, p. 282. MARTÍN MIGUEL, M. A.: *Arte y cultura en Vitoria...*, pp. 99-102, 156-157, 212, 218, 235 y 249. ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.: “El Renacimiento...”, pp. 326 y 334. UGALDE GOROSTIZA, A.I.: *ob. cit.*, pp. 371, 373 y 450.

⁴⁹ Para la pinceladura mural en Álava: ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.: *Contribución del País Vasco a las artes pictóricas del Renacimiento. La pinceladura norteña*. San Sebastián, 1999, pp. 56-88; y “Las artes figurativas de la época moderna en la Llanada oriental. El taller de Salvatierra y la pinceladura del siglo XVI” en PASTOR DÍAZ DE GARAYO, E. (coord.): *La Llanada oriental a través de la historia: claves desde el presente para comprender nuestro pasado*. Vitoria, 2003, pp. 98-110. ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. y GALLEGO SÁNCHEZ, A.: “La pinceladura de la parroquia de San Cristóbal de Heredia (Álava)”, *Akobe*, 7 (2006), pp. 19-30. ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. y VÉLEZ CHAURRI, J. J.: “El retablo mayor y la pinceladura de la parroquia de San Antolín de Urbina” en PORTILLA VITORIA, M. J.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, IX. El valle de Zuia y las tierras de Legutiano*. Vitoria, 2007, pp. 248-263. ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.: “Obras de arte de la pinceladura alavesa del siglo XVI. Los “cuadros de Gardélegui” en VÉLEZ CHAURRI, J. J., ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. y MARTÍNEZ DE SALINAS OCIO, F. (ed.): *ob. cit.*, pp. 261-272. ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.: “La eclosión de las artes figurativas en la Llanada oriental (1564-1623). Lope de Larrea y los preceptos del Romanismo. Diego de Cegama y la pinceladura” en VV. AA.: *Agurain, 1256-2006. Congreso 750 aniversario de la fundación de la villa de Salvatierra*. Vitoria, 2011, pp. 253-326. ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. y GALLEGO SÁNCHEZ, A.: “El retablo fingido y la pinceladura del siglo XVI en Bachicabo, obras del pintor Juan de Armona” en ARANSAY SAURA, C. (coord.): *Los dos retablos de la iglesia de San Martín de Bachicabo (Álava)*. Vitoria, 2014, pp. 41-79.

Aríñez, Heredia, Añua, Munain, Ollavarre, la iglesia conventual de Quejana, los sotocoros de Arbulo y Betoño o la sacristía de Ilárduya. La pinceladura fue el complemento imprescindible para transformar muchos templos del siglo XVI en arquitecturas renacentistas.

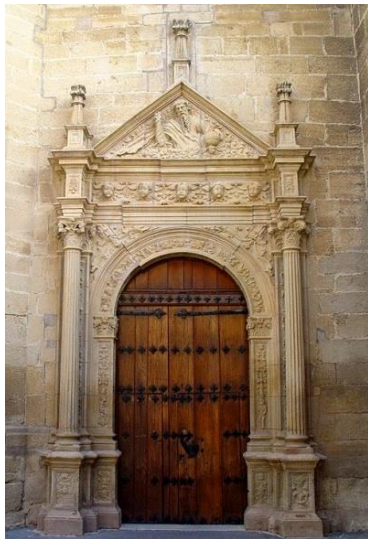
Por sus particulares y novedosas características tanto estructurales como decorativas hemos querido individualizar las *portadas* y *coros*, complementos indispensables del templo al que dotan de un sello particular. Entre 1530 y 1560 se levantó un grupo significativo de estas tipologías que se convirtieron en obras clave del renacimiento alavés. Las *portadas* que dan la bienvenida al fiel debían ser uno de los elementos más cuidados y representativos de las parroquias, pues su esquema arquitectónico, los motivos decorativos y las imágenes que acogían eran lo primero que se apreciaba con nitidez al entrar al templo. La de la iglesia de Lagrán, fechada aproximadamente hacia 1550 presenta un acceso en arco de medio punto flanqueado por columnas abalaustradas y rematado por una hornacina con frontón triangular. Fue realizada por el vizcaíno Domingo de Emasábel, cantero capaz y renovador, como se aprecia en esta obra. La estructura de la portada, el empleo de la columna abalaustrada de tamaño gigante y las decoraciones de grutescos con aves de cuellos largos y cabezas humanas guardan semejanzas con obras burgalesas de los seguidores de Diego de Siloé como la portada del palacio Castilfalé y la del Hospital del Rey de Burgos. Contemporánea debe de ser la portada de la parroquia de Moreda, que puede atribuirse al propio Domingo de Emasábel. Emplea un esquema reproducido en el tratado de Diego de Sagredo, pero posee una gran corrección arquitectónica. Consta de acceso en arco de medio punto apeado en pilastras y lo flanquean columnas de orden compuesto sobre pedestales y fuste estriado; estas sujetan un frontón triangular rematado por tres flameros. Aunque las columnas estriadas han conseguido librarse de la minuciosa decoración de grutescos, esta sigue cubriendo la rosca del arco y las enjutas, como es habitual en las obras del segundo tercio de la centuria. En el entablamento se aprecian cabecitas aladas y el frontón aloja un relieve del Padre Eterno.



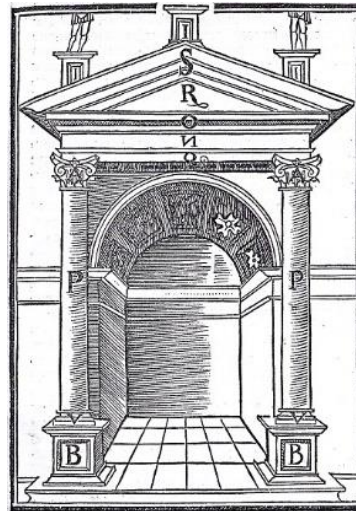
Lagrán. Parroquia de la Natividad de Nuestra Señora. Portada



Burgos. Palacio Castilfalé. Portada



Moreda. Parroquia de Santa María. Portada



Portada del tratado de Diego de Sagredo (Toledo, 1526)



Villafranca. Parroquia de San Andrés. Portada



Echávarri-Urtupiña. Parroquia de la Purificación. Portada

Ya nos hemos referido a la portada del convento de Santa Cruz de Vitoria, la más importante de todas, realizada por Juan de Herbeta hacia 1548 que imita la de Universidad de Oñate y marcó un hito en la arquitectura religiosa de la provincia. Esta portada con esquema de arco triunfal constituyó un modelo y un ejemplo para otras iglesias del entorno. Hacia 1555 debieron labrarse las de las parroquias de Villafranca y Echávarri-Urtupíña, por un desconocido Miguel de Madariaga, vecino de Salvatierra, que vivía en Villafranca en 1554. Ambas son idénticas, con esquema en arco del triunfo romano, columnas compuestas sobre pedestales y tercio decorado con candelieris, tondos con bustos en las enjutas sostenidos por bichas y cabecitas de angelitos en el entablamento. El esquema, las columnas con tercio de grutescos y la limpieza decorativa están íntimamente relacionadas con la portada del convento de Santa Cruz. Sin duda detrás de ellas está la mano de Herbeta aunque fueran realizadas por otro cantero.



Vitoria. Convento de Santa Cruz. Iglesia.
Portada

Domingo de Oria, labró la portada de la iglesia de Ilárraza entre 1560 y 1561, con el recurrente esquema de arco del triunfo. Pese a su desornamentación, resulta algo retardataria por el uso de columnas muy delgadas y desproporcionadas, la ausencia de entablamento y algunas incorrecciones como la rosca exterior del arco que se extiende hasta el suelo sin línea de imposta. El grupo de portadas de este primer periodo se cierra con la de la parroquia de Aríñez, con toda seguridad obra del maestro Pedro de Elosu, y que puede fecharse en torno a 1565. Presenta el mismo esquema que las anteriores, con hornacina superpuesta para alojar una imagen de la Virgen con el Niño y gran corrección arquitectónica en el uso del orden clásico de columnas. La ornamentación se limita a cabecitas aladas en las enjutas del arco, roleos en el entablamento y detalles manieristas como los ángeles que flanquean la hornacina superior. En las jambas del arco comienzan a aparecer ya decoraciones geométricas que triunfarán en el periodo siguiente.

Hasta las más pequeñas iglesias rurales contaron con *coros* a los pies y en alto que no restaba espacio al templo y que a su vez organizaba el último tramo en dos

espacios al surgir en la planta baja el sotocoro. El cabildo parroquial subía diariamente a estos espacios para rezar las horas canónicas. Arquitectónicamente los elementos más importantes del coro son la bóveda y el arco rebajado del sotocoro y, sobre todo, el frente del mismo donde se disponen imágenes y motivos decorativos más avanzados que la propia estructura del mismo coro. El de Santa María de Salvatierra inaugura un importante, aunque reducido, número de coros que nos lleva hasta el de la iglesia de la Asunción de La Puebla de Arganzón, que realizó en 1550 el maestro cántabro Sebastián de la Cantera.



Salvatierra. Parroquia de Santa María- Coro



Alegría. Parroquia de San Blas. Coro



Erenchun. Parroquia de San Andrés. Coro

A principios de la década de los años cuarenta fueron realizados los coros de las parroquias de Santa Cruz de Campezo y Alegría por Domingo de Guerra, a quién ya hemos visto trabajando en Oñate y dirigiendo las obras de la Universidad. Resultan un poco retardatarios al utilizar pilastrones góticos con columnillas adosadas, pero en las enjutas se labró una rica decoración de grutescos que recuerdan a modelos grabados de Nicoletto Rosex da Modena y Zoan Andrea. Estas decoraciones de grutescos en Alegría y Campezo guardan similitud con las del coro de Erenchun, que se pagaba desde 1555 a Miguel de Madariaga de quién apenas se conocen más datos. En el último tramo de esta parroquia trabajó Juan de Herbata, que residía en la localidad en 1534 y cobraba cantidades por la obra en 1545. Por ello creemos que el coro hay que ponerlo en relación con este maestro, pese a haber sido ejecutado años más tarde. El de Erenchun es mucho más avanzado que los levantados por Domingo de Guerra al emplear pilastrones lisos con molduras a modo de capitel, similares a las que Herbata levantó en el último tramo de la parroquia de Guereñu, donde trabajó a partir de 1536.

Hacia 1546 Domingo de Emasábel realizó los coros de las parroquias de Elciego, Leza y Bernedo, que muestran motivos decorativos similares a los de la portada de Lagrán, y remiten a los que se despliegan en obras de la capital burgalesa

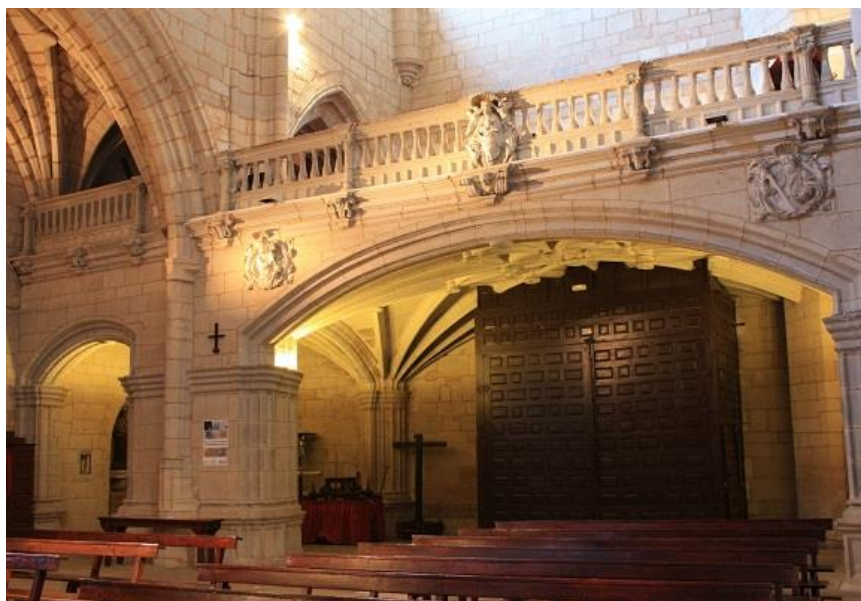
como las portadas del palacio Castilfalé, y el Hospital del Rey o las de las Casas de los Cubos, Lerma, Miranda y Angulo. A partir de 1553 Domingo de Asteasu realizó la parte del lado de la Epístola del coro de la parroquia de San Juan de



Laguardia. Parroquia de San Juan. Coro

Laguardia, que se sustenta sobre columnas con capitel corintio en el frente y pilastrones estriados con rosetas y ovas en los capiteles. Pese a cubrirse con una bóveda de terceletes con combados curvos, el arco del fondo, más ancho de lo normal, se decoró con un casetonado con rosetas. Este coro presenta además novedades decorativas al

introducir un repertorio característico del Manierismo internacional, derivado de los marcos de yeso que decoran la galería del Palacio de Fontainebleu. Aparecen aquí hermes, máscaras con telas colgantes y parejas de angelitos sujetando cartuchos de cueros retorcidos. Este mismo maestro realizó el coro de Navaridas, que estaba terminado para 1558 y presenta características similares al de Laguardia.



La Puebla de Arganzón. Parroquia de la Asunción. Coro

El grupo de coros de este primer periodo se cierra con el de la iglesia treviñesa de La Puebla de Arganzón (1550-1556), obra del cántabro Sebastián de la Cantera. No sólo cambia el origen del cantero, un cántabro que parece abrir el camino a sus vecinos a partir de la segunda mitad de la centuria sino que, frente al despliegue decorativo de los coros de estos momentos, sorprende su sobriedad ornamental en una fecha tan temprana. La decoración se reduce a dos clipeos con bustos de apóstoles y un relieve de la Asunción de la Virgen, una barandilla de balaustres que intercala columnillas de orden compuesto y fuste estriado, mensulillas en forma de voluta bajo la barandilla y una cabecita alada. Así mismo, divide los grandes pilastrones del sotocoro en pilastras cajeadas toscanas sobre pedestales. Sebastián de la Cantera repitió este tipo de coro en Añastro a partir del año 1561.

3. EL TRIUNFO DEL RENACIMIENTO. LA ACEPTACIÓN DE LA NUEVA ARQUITECTURA

Con la construcción en 1565 de la subida al coro de la iglesia de Elvillar por el arquitecto vizcaíno Juan de Emasábel se inaugura en el territorio alavés el “Renacimiento”, siendo ahora cuando este término adquiere su verdadero significado. Si en la fase anterior los protagonistas fueron los maestros guipuzcoanos, desde 1565 serán los vizcaínos y, más tarde, los cántabros los que lleven a cabo las obras más representativas y puestas al día del territorio. En este último tercio del siglo, las zonas que conocieron un mayor auge constructivo fueron la Rioja alavesa, Vitoria y sus alrededores y Salvatierra y su entorno. En Elvillar se utilizó por vez primera una cúpula oval sobre trompas aveneradas que cubre un espacio rectangular, sustituyendo, en un espacio pequeño, a las bóvedas de crucería. Como Asensio de Maeda declaraba en el proceso de oposición a maestro mayor de la catedral de Granada en 1576 “*ay diversas maneras de templos acomodados al uso Christiano que o son al modo toscano que en España se ha usado o al modo tudesco o de Alemania que dicen al Moderno o al uso Romano que agora se practica estando en la manera antigua que es armando sobre el redondo o quadrado como lo a hecho Brabante o otros italianos plásticos o con pilastros y nabes que son desembarazados y escombrados como los de España*”⁵⁰.

El “*Romano como ahora se práctica*”, es decir el Renacimiento, llegará hasta tierras alavesas, pero a través del filtro de Diego de Siloé o Andrés de Vandelvira y de los tratados de arquitectura manieristas de Serlio, principalmente, y Vignola. Aunque todavía en algunas obras se siguieron utilizando, décadas después, bóvedas de crucería, las construcciones más importantes incorporaron los nuevos sistemas de cubrición. La gran diferencia con el periodo anterior es la introducción de las cubiertas “a la romana”, una mayor corrección en el uso de los órdenes arquitectónicos y, en definitiva, la utilización de verdaderas estructuras clásicas, lo que denota el conocimiento de algunos tratados de arquitectura. Entre los más utilizados está sin duda la obra de Sebastiano Serlio, tanto el III y IV libro de arquitectura como el Libro Extraordinario⁵¹.

⁵⁰ MORENO MENDOZA, A., *Francisco del Castillo y la arquitectura manierista andaluza*. Jaén, 1984, p. 297. MORENO MENDOZA, A.: “Andrés de Vandelvira y Francisco del Castillo, dos arquitectos renacentistas en el Jaén del siglo XVI”, *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 193 (2006), p. 69.

⁵¹ En el ámbito de la escultura y la retabística algunos maestros, como Pedro López de Gámiz vecino de Miranda de Ebro, poseyeron el tratado de Serlio. Este maestro romanista, que contrató el retablo mayor de

Tendremos que esperar al último lustro de la centuria para encontrarnos con el uso de la Regla de Vignola que dejará su huella más evidente a partir de los primeros años del seiscientos⁵². Su uso abre un nuevo período en la arquitectura alavesa que se desarrolla en la primera mitad del siglo XVII, y en el que constatamos asimismo la presencia y utilización del tratado de Palladio.

En el segundo tercio del siglo XVI *los promotores de las obras y los modelos* a imitar varían respecto al período anterior. Los referentes de las construcciones alavesas habían sido las obras realizadas en Oñate por iniciativa de Rodrigo Mercado de Zuazola y otras burgalesas y vallisoletanas que fueron imitadas en Vitoria gracias a nobles alaveses de la corte de Carlos I, como Ortuño Ibáñez de Aguirre o Fernán López de Escoriaza. El centro de irradiación se traslada ahora a tierras riojanas y navarras de la diócesis de Calahorra-La Calzada, cercanas a la sede calceatense. Los núcleos de referencia serán Viana, Santo Domingo de la Calzada, Calahorra y Logroño, y será la diócesis la que fomente y difunda la nueva arquitectura mediante la iniciativa de obispos como Juan Bernal Díaz de Luco y Juan Quiñones y Guzmán, veedores de obras, como Juan de Olate, activo en tierras alavesas, y otros personajes de su administración, como el vicario general Francisco de Vicio o el vitoriano Juan de Arana, contador del obispo Bernal Díaz de Luco.

En este sentido, cabe destacar las figuras de los citados Juan de Olate y el contador Juan de Arana por su papel de impulsores del Renacimiento en la diócesis y la provincia. Juan de Olate, como veedor de obras de la diócesis calagurritana, tuvo ocasión de controlar e influir en las principales obras que estaban en construcción entre finales del siglo XVI y principios de XVII. Buena prueba de esa actividad son sus tasaciones de la capilla mayor de Santa María de Laguardia y el trascoro de la catedral de Calahorra, o la revisión de las trazas del último tramo y torres de la iglesia de Aldeanueva de Ebro, donde cita como criterios de autoridad los tratados de Vitrubio y Alberti. Su obra no es ni amplia ni significativa, aunque no es de extrañar si tenemos en

Estavillo, en 1564, tuvo en sus manos el “libro de arquitectura de Sebastián Serlio”, tal y como señala su inventario de bienes de 1588: véase al respecto DIEZ JAVIZ, C.: *Pedro López de Gámiz. Escultor mirandés del siglo XVI*. Miranda de Ebro, 1985, pp. 74-75 y 238. ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. y VÉLEZ CHAURRI, J. J.: “López de Gámiz y Anchieta comparados: las claves del romanismo norteño”, *Príncipe de Viana*, 185 (1988), pp. 477-534.

⁵² Ejemplo de ello es el conocimiento del tratado por parte de los arquitectos y escultores que trabajaron en Álava a principios del siglo XVII. VÉLEZ CHAURRI, J. J.: “Vignola y su presencia en el retablo la primera mitad del siglo XVII. El ejemplo alavés” en *Actas del X Congreso del CEHA. Los Clasicismos en el Arte Español*. Madrid, 1994, pp. 291-293.

cuenta que algunas constituciones sinodales, como las de Pamplona, establecían que el veedor no podía tomar obras a su cargo sin la licencia del obispado⁵³. Juan de Arana, sobrino del obispo Juan Bernal Díaz de Luco y su contador durante toda su prelación, constituyó una pieza importante en la llegada del Renacimiento a la capital alavesa con la construcción de su capilla funeraria en el desaparecido convento de San Francisco de Vitoria a partir de 1572. Aunque no se ha conservado, sabemos por el condicionado que la capilla se proyectó como un pequeño templo en el que el la cabecera se cubriría con una cubierta avenerada y el primer tramo con una bóveda esquifada, siendo esta última la primera de esta tipología de la que tenemos constancia en la provincia. La cercanía de su tío a los círculos del cardenal Tavera y su interés por las artes, influirían decisivamente en los gustos de Juan de Arana. Otros miembros de las élites de la ciudad de Vitoria como el noble Pedro Sáez de Maturana, el comerciante Bartolomé de Sarría o el licenciado Gabriel Ortiz de Caicedo, también contribuyeron a la renovación de la arquitectura alavesa a través de sus capillas funerarias.

Durante el obispado de Juan Bernal Díaz de Luco tuvo lugar en la diócesis la trascendental llegada del arquitecto Juan de Goyaz y el inicio de la portada-nichal de la iglesia de Santa María de Viana. Goyaz es sin lugar a dudas la figura clave del momento y el verdadero introductor del nuevo lenguaje a través de sus obras en Viana y en la capilla de Juan de Samano en la catedral de Santo Domingo de la Calzada⁵⁴. Si es, como parece, el maestro que trabaja en Andalucía en el palacio de Carlos I, Goyaz pone en relación el Renacimiento andaluz de Diego de Siloé, Pedro Machuca y, sobre todo, de Andrés de Vandelvira con la arquitectura de la diócesis calagurritana en general y con la alavesa en particular. En el entorno de Juan de Goyaz o de su colaborador Juan Ochoa de



Viana. Parroquia de Santa María. Portada

⁵³ *Constituciones Synodales del Obispado de Pamplona. Compiladas, hechas y ordenadas por Don Bernardo de Rojas y Sandoval, Obispo de Pamplona, del Consejo de su Magestad*. Pamplona, 1591, pp. 122-125, libro 3º, cap. 5. Cfr. TARIFA CASTILLA, M. J.: “Juan de Villarreal: tradición e innovación en la arquitectura navarra del siglo XVI”, *Príncipe de Viana*, 221 (2000), pp. 624-625.

⁵⁴ BARRÓN GARCÍA, A. A.: “Espacios funerarios renacentistas en la catedral calceatense” en AZOFRA, E. (ed.): *La catedral calceatense desde el Renacimiento hasta el presente*. Salamanca, 2009, pp. 168-184.

Arranotegui, que continuó las obras de Viana a la muerte de Goyaz y reprodujo una portada similar a la vianesa en la iglesia riojana de Murillo de Río Leza, debieron trabajar Iñigo de Zárraga, Juan de Emasábel y Juan de Olate, a quienes se debe la implantación y desarrollo del Renacimiento en la arquitectura alavesa. Juan Ochoa de Arranotegui también intervino en algunas obras alavesas como el retablo mayor de Peñacerrada y la iglesias de Castillo, donde no encontramos huella de su estilo, y e Payueta, obra que, con toda probabilidad, comenzaría⁵⁵.

Son escasas las iglesias de nueva planta que se llevan a cabo en el último tercio del siglo XVI, especializándose los canteros en la *construcción de cabeceras, cruceros, capillas laterales, sacristías, torres, portadas y coros*. La mayor parte se habían empezado a levantar, e incluso terminado, en la primera mitad del siglo, por lo que ahora sólo era necesario acabar las fábricas empezadas o bien ampliar las viejas iglesias medievales con nuevas cabeceras y cruceros y añadir algunos complementos arquitectónicos como sacristías, torres, portadas, coros y capillas funerarias particulares. Este proceso constructivo se comprueba en la iglesia navarra de San Juan de Huarte,

cuando en 1584 se contrata precisamente “*la crucera, sacristía, cabecera y dos capillas colaterales*”⁵⁶.

Cabeceras, sacristías y capillas funerarias se van a convertir en los espacios más renacentistas de esta nueva arquitectura pues en ellas se observa la centralización y



Laguardia. Parroquia de Santa María. Crucero del último tercio del siglo XVI y comienzo de las naves góticas, más bajas

modulación espacial. Apenas se construyen templos de nueva planta, excepto casos puntuales como los de Samaniego y Berantevilla que, gracias a las dimensiones de sus presbiterios y cruceros consiguen espacios centralizados. Con la construcción de cabeceras y cruceros renacentistas que se adosaron a naves góticas, se creó en un mismo

⁵⁵ A Juan Ochoa de Arranotegui se le debían cantidades por su trabajo en 1552 en las parroquias a alavesas de Castillo y Payueta. RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M.: *ob. cit.*, pp. 55 y 211.

⁵⁶ TARIFA CASTILLA, M. J.: *ob. cit.*, p. 647.

edificio una dialéctica entre Gótico y Renacimiento⁵⁷, pero lejos de la convivencia de estilos del período anterior. Así se comprueba en las capillas mayores de Elciego, Santa María de Laguardia, Mendiola, Lermenda o Payueta, levantadas en estos años. En este sentido cabe destacar la cabecera y crucero de Laguardia, cuya amplitud y altura regular contrastan con las tres naves góticas más estrechas, escalonadas y oscuras.

Tras terminar las cabeceras, los patronos de las iglesias se plantearon el añadido de determinados complementos arquitectónicos. Las *sacristías*, donde el sacerdote se viste con ropas litúrgicas y se custodia todo el ajuar de la parroquia, se situaban a uno u otro lado de la cabecera. Su espacio centralizado se conjuga con las



Chinchetru. Parroquia de Santa Eulalia. Sacristía

nuevas cubiertas casetonadas baídas que las convierten ya en espacios renacentistas.



Vitoria. Parroquia de San Vicente. Capilla de las Reliquias (hoy del Carmen)

Sobresalen las sacristías de Yurre, Orbiso, Chinchetru, Albéniz, Elburgo u Oreitia. También las capillas funerarias constituyen espacios característicos del Renacimiento pues, como las sacristías, presentan plantas cuadradas que se combinan con el círculo al ser cubiertas por medias naranjas y bóvedas baídas, como la de las Reliquias de la iglesia de San Vicente y la de la Concepción de la antigua colegiata, ambas en Vitoria. En otros casos emplearon bóvedas casetonadas como las capillas de San Francisco y San Roque de la iglesia de Santa María de

Salvatierra, y otras muchas mantuvieron las bóvedas de crucería pero añadiendo portadas, soportes o entablamentos renacentistas como las de San Francisco, el Carmen y San Gregorio en la parroquia de San Juan de la misma villa.

La entrada al templo, como ya señalamos en el período anterior, entendida como el acceso al espacio sagrado, necesitaba un marco digno que reflejase su importancia,

⁵⁷ CASTÁN LANASPA, J.: “La polémica entre el gótico y el renacimiento en el siglo XVI. La iglesia de los Santos Juanes de Nava del Rey (Valladolid)”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, LVI (1990), pp. 384-403.

por lo que se labraban suntuosas *portadas*. Desde el punto de vista estructural y decorativo son elementos renovadores y puestos al día, pues reproducen modelos de la tratadística italiana. Siguen patrones tomados del tratado de arquitectura de Sebastiano Serlio como se observa en las portadas de Yurre y Apodaca. Una vez terminados los elementos mencionados, el templo necesitaba de algunos espacios más específicos para el desarrollo del culto como son los *coros*, tipología que presenta escasas renovaciones en el uso de soportes y cubiertas, pero donde mejor se aprecia la evolución de los elementos decorativos. Aquí encontramos todavía decoración “a la romana” sustituida después por motivos manieristas y, finalmente, hallamos frentes donde la arquitectura ha ganado la batalla a la decoración. Algunos ejemplos sobresalientes de este momento son los coros de Betoño, Estarraña, Yécora, Zalduendo u Ordoñana.

Otro complemento arquitectónico indispensable de la iglesia era la *torre campanario* con una función clave para el desarrollo de la vida del pueblo. El tañido de



Vitoria. Parroquia de Santa María. Torre campanario

las campanas marcaba los quehaceres diarios, convocaba a los oficios e informaba de ciertos acontecimientos como defunciones e incendios. Muchas de ellas contaban además con un vano o ventanal más amplio, que servía como conjuratorio para realizar ritos de bendición y petición para librar a la localidad de malas cosechas, pestes, enfermedades o desastres producidos por inclemencias meteorológicas. En general las torres de estos momentos tienen en común su planta cuadrada, un volumen cúbico, macizo y pesado por el predominio del muro y campanarios abiertos en sus cuatro lados por ventanas de medio punto, en gran parte sustituidos por otros octogonales barrocos.

Destacan las torres de las iglesias de Elvillar, Leza y Santa María de Vitoria, cuyos cuerpos principales presentan en las esquinas pilastras toscanas, en ocasiones con fuste almohadillado como la de Leza, y se rematan con entablamentos de triglifos y metopas. En estos ejemplos los vanos se decoran con portadillas compuestas por frontones triangulares, coronados por jarrones o pedestales y flanqueados por pilastras toscanas que descansan en ménsulas. El conjuratorio de la

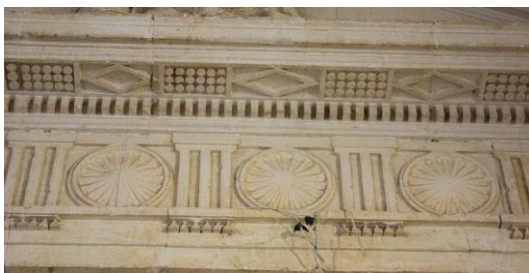
torre vitoriana de Santa María, es un arco del triunfo flanqueado por hornacinas y pilastras cajeadas jónicas, que remite a esquemas serlianos. También se inspiran en el tratado del boloñés los encadenados geométricos gigantes que recorren el fuste de la torre de. Otros ejemplos reseñables, aunque más modestos por la ausencia de decoración, son las torres de Yécora, Santa Cruz de Campezo, Zurbano o Atauri.

Diferentes *elementos constructivos* van a caracterizar estilísticamente las

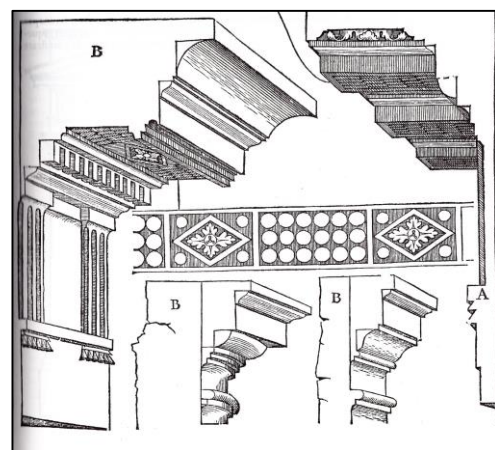


Samaniego. Parroquia de la Asunción. Cruceiro

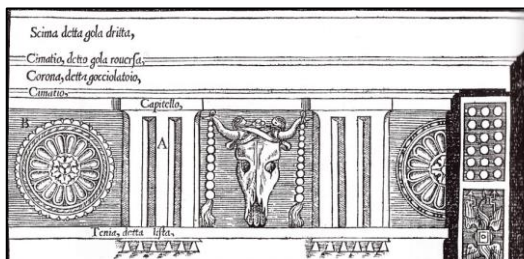
iglesias de este momento como el uso codificado de los órdenes arquitectónicos en los alzados, nuevas cubiertas a la romana, espacios más centralizados o una decoración manierista. Una de sus características principales es la organización de los alzados interiores mediante el uso de *órdenes arquitectónicos*, sobre todo medias columnas estriadas corintias y pilastras jónicas, y entablamentos que separan el muro del inicio de las bóvedas como vemos en Samaniego, Mendiola, las capillas mayores de Elciego y Santa María de Laguardia y las sacristías de Albéniz y Zalduendo. En algunos casos encontramos entablamentos



Apodaca. Parroquia de San Martín. Portada. Entablamento



Dibujo de entablamentos del orden dórico del "Tercer y Cuarto Libro de Arquitectura de Sebastiano Serlio". Toledo (1552)



Dibujo de un entablamento del orden dórico del "Tercer y Cuarto Libro de Arquitectura de Sebastiano Serlio". Toledo (1552)

decorados con triglifos y metopas con rosetas como en las capillas del Carmen y San Gregorio de San Juan de Salvatierra

o los campanarios de las iglesias de Santa María de Vitoria y Elvillar. Estas torres, junto

a la de la parroquia de Leza, presentan en sus esquinas pilastras de orden toscano. Las portadas fueron, así mismo, el lugar privilegiado para el empleo de órdenes clásicos como vemos en la portada de Estarrona, Yécora o Galarreta. Estos órdenes se inspiran en muchos casos en el tratado de Serlio, como observamos en la portada de la parroquia de Apodaca o el arcosolio funerario de los Sarría en la parroquia de San Vicente de Vitoria, donde el orden dórico, el entablamento de triglifos y metopas con rosetas y las decoraciones de botones y rombos del intradós de la cornisa se inspiran en el libro IV del boloñés⁵⁸. No obstante, los órdenes clásicos no consiguieron desbancar totalmente a las ménsulas, que siguieron empleándose como apoyo de las bóvedas de nervios. Pese a constituir un elemento de sustentación heredado del Gótico, las ménsulas de estos momentos adquieren un aspecto más clásico, formadas a menudo por vasos estriados terminados en florones como las del último tramo de la parroquia de Mendarózqueta, vasos semicirculares con volutas, hojas de acanto y cabecitas de querubines como los del crucero de Santa María de Laguardia y molduras con ovas como las del segundo tramo de la iglesia de Chinchetru. En ocasiones se emplean capiteles a modo de ménsulas como los corintios de la sacristía de Zalduendo, que terminan en una cacita alada.



Mendarózqueta. Parroquia de San Juan. Nave de la iglesia. Ménsula



Laguardia. Parroquia de santa María de los Reyes. Crucero. Ménsula

La mayor novedad de estos momentos reside en la aparición de las *cubiertas “a la romana”*, *al uso Romano que agora se practica estando en la manera antigua que es*

⁵⁸ SERLIO, S.: *Tercer y Cuarto Libro de architettura de Sebastiano Serlio Boloñés. En los cuales se trata de las maneras de como se puede adornar los hedificios con los exemplos de las antiguedades. Agora nuevamente traduzido de Toscano en Romance Castellano por Francisco de Villalpando architecto.* Impresor Ioan de Ayala. Toledo, 1552, libro cuarto, fol. XX v. y XXII r (Ed. Facsímil, Barcelona, 1990).

armando sobre el redondo o cuadrado. Este tipo de cubiertas comenzaron a ensayarse en la arquitectura renacentista andaluza entre las décadas de los años veinte y treinta, asimilándose completamente hacia la mitad del siglo. Alberti en su tratado “De re aedificatoria” designó las cubiertas de tradición romana como “techumbres curvilíneas”, siendo estas las que se generan a partir del arco de medio punto y sus distintas traslaciones y transformaciones, secciones o intersecciones entre sí y con distintos planos⁵⁹. Se refiere a las bóvedas de cañón, arista y la media naranja, en cuyo origen está el cilindro y la esfera como formas geométricas. Tomando como base estas formas, Alberti introdujo una serie de variaciones que daban lugar a las bóvedas de horno, baída y esquifada, recogiendo así una serie de cubiertas empleadas en la arquitectura eclesiástica oriental y por coetáneos suyos como Brunelleschi. Este repertorio de cubiertas es, en su mayor parte, el que se empleará en la arquitectura alavesa del último tercio de la centuria e inicios de la siguiente, exceptuando las bóvedas de arista, que no se incorporarán hasta principios del siglo XVII.

La *media naranja* fue una de las primeras cubiertas en ser empleada en estas tierras, aunque no fue el tipo de bóveda más usado. Como en el resto de la península, se emplea la media naranja sin tambor, quizás por influencia de la del Panteón de Roma, con o sin linterna, sobre trompas o pechinas y generalmente sin trasdosar al exterior. La primera fue con toda probabilidad la media naranja que cubre la subida al coro de Elvillar, que al adaptarse a un espacio rectangular adquiere forma ovalada, recordando los ejemplos del presbiterio de la sacristía mayor de la



Elciego. Parroquia de San Andrés. Caja de escaleras de subida al coro alto. Bóveda

catedral de Sevilla, comenzada por Diego de Riaño y levantada por Martín de Gaínza entre 1537 y 1543, el zaguán del claustro de la catedral de Cuenca, iniciado en 1546 por Esteban Jamete y Francisco de Luna o la bóveda contemporánea de la capilla de la Natividad de la catedral de Burgos, realizado por Martín de Bériz a partir de 1562. Esta cúpula de Elvillar presenta casetones en el intradós, motivos provenientes del tratado de

⁵⁹ ALBERTI, L.B.: *De re aedificatoria* (prólogo de Javier Rivera). Akal. Madrid, 1991, libro III, cap. XIV. PINTO PUERTO, F.: *Las esferas de piedra. Sevilla como lugar de encuentro entre arte y ciencia en el Renacimiento*. Sevilla, 2001, pp. 83-94.

Sebastiano Serlio y que remiten, en última instancia, al Panteón de Roma, como es sabido.

La escalera de subida al coro de Elvillar, que comenzó a edificarse a partir de 1565, presenta intradós casetonado y se eleva sobre trompas aveneradas. Similar a ella es la de la sacristía de Alegría, levantada hacia 1574 también sobre trompas aveneradas,



Alegría. Parroquia de San Blas. Sacristía. Bóveda



Laguardia. Parroquia de Santa María. Sacristía. Bóveda.

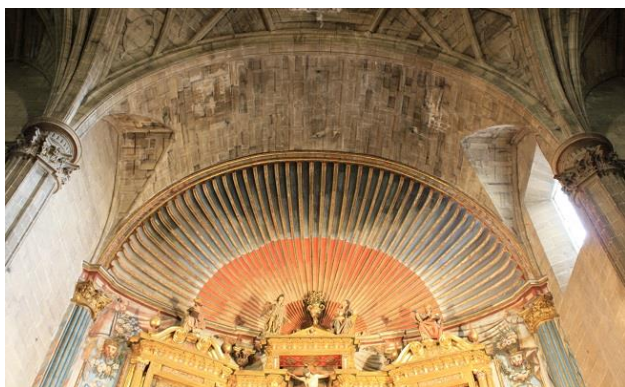
pero con forma hemisférica por cubrir un espacio cuadrado. Su intradós está decorado con encadenados geométricos similares a los empleados en la portadainichal de Murillo de Río Leza por Juan Ochoa de Arranotegui. Presenta un anillo con triglifos y metopas en la base, linterna y excepcionalmente trasdosa al exterior, recordando modelos de Alonso de Covarrubias⁶⁰ como la media naranja de la iglesia de las Concepcionistas de la Puebla de Montalbán (1553). Otras dos medias naranjas, aunque en este caso sobre pechinas, son las que cubren la sacristía de la iglesia de Santa María de Laguardia (1580-1584), con decoraciones de rectángulos en su intradós, y la capilla funeraria de la familia Sarría en San Vicente de Vitoria (1594), esta última con relieves de los Padres de la Iglesia latina

en las pechinas y originariamente con linterna. En Guipúzcoa encontramos dos extraordinarios ejemplos de esta tipología, la cúpula de la excepcional capilla renacentista de la Soledad en Azpeitia (parroquia de San Sebastián de Soreasu), construida a partir de 1553 lo que la convierte en la primera del País Vasco y, en

⁶⁰ SANTOS VAQUERO, A. y SANTOS MARTIN, A. C.: *Alonso de Covarrubias: el hombre y el artífice*. Toledo, 2003.

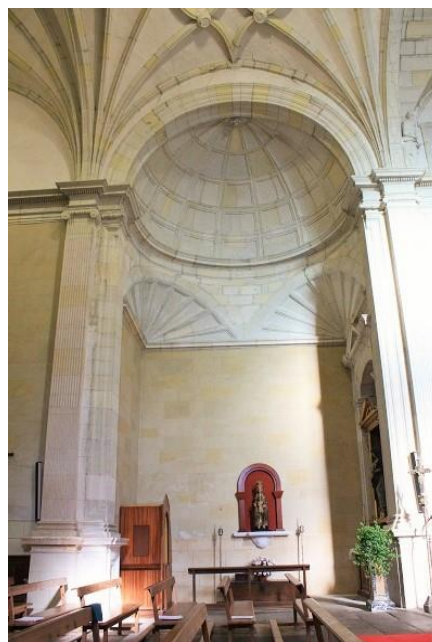
reducidas dimensiones, la de la tribuna de la antigua iglesia conventual de San Telmo de San Sebastián, cuya traza definitiva data de 1547⁶¹.

El corte transversal por la mitad de la media naranja genera una *bóveda de horno* que en Álava fue empleada para cubrir cabeceras ochavadas, capillas laterales y



Laguardia. Parroquia de Santa María. Capilla mayor. Bóvedas

baptisterios. La primera bóveda de horno avenerada fue, con toda probabilidad, la que cubre la cabecera de la parroquia de Elciego, trazada en 1565 aunque fue construida a finales del siglo XVI. Este primer ejemplo resulta algo excepcional porque la cabecera, pese a ser poligonal al exterior, adquiere forma semicircular en el interior, creando una transición natural con la bóveda de horno que se erige sobre un entablamento. El empleo de espacios semicirculares cubiertos por bóvedas de horno únicamente lo encontramos en los pequeños espacios de los baptisterios de Estarraona (c. 1570) y Yurre (c. 1578), cubiertos por bóveda casetonada y avenerada respectivamente. Lo más usual era el empleo de veneras sobre cabeceras ochavadas al interior y exterior, posibilitando la transición del ochavo al semicírculo mediante pechinas, así ocurre en las iglesias de Mendiola (c. 1570) y Lermenda (1602). El escaso desarrollo en profundidad de la venera de Santa María de Laguardia (1569-1580), propició la cubrición de los ángulos del ochavo con un ingenioso sistema de ménsulas flanqueadas por zapatas.

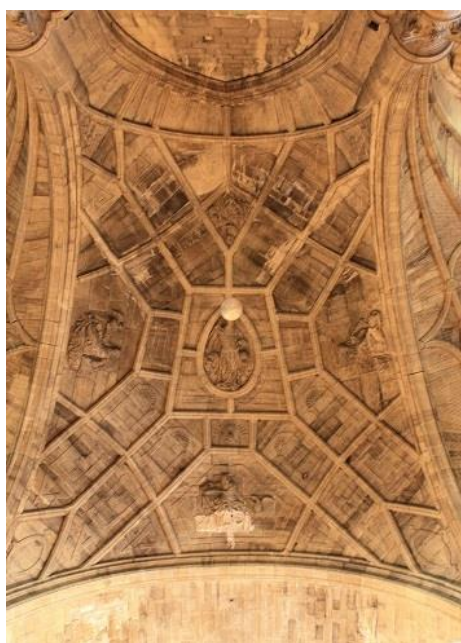


Mendiola. Parroquia de la Asunción de Nuestra Señora. Crucero

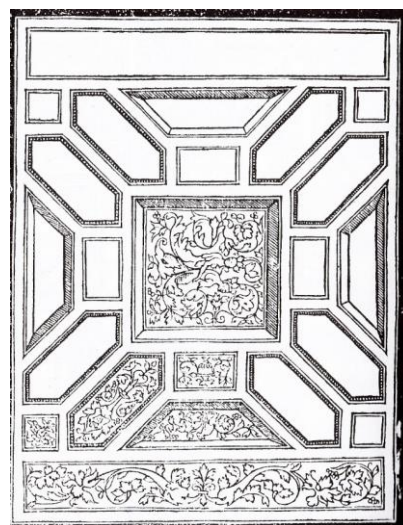
⁶¹ MIGUEL LESACA, M. de: “Estudio iconográfico de las grisallas del lienzo sur de la Capilla de la Soledad en la iglesia de San Sebastián de Soreasu, Azpeitia. Fuentes gráficas”, *De Arte*, 9 (2010), pp. 83-104. ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.: Investigación de las pinturas halladas en la iglesia del Museo San Telmo. Documento digital consultado el 01-07-2015 <http://www.santelmomuseoa.com/uploads/Rehabilitacion/Pinturas-antiguas-Iglesia-San-Telmo.pdf>

Las capillas laterales del crucero de Mendiola (1574) fueron cubiertas por una bóveda casetonada en el lado del evangelio y otra avenerada en el lado de la epístola, con la particularidad de presentar aperturas cenitales, hoy cegadas, para disponer linternas. El paso del espacio rectangular al semicircular de las bóveda se realizó en este caso mediante trompas aveneradas. Este tipo de cubiertas aveneradas se remontan a la tradición constructiva de Diego de Siloé, quien las usó en obras de los años treinta como la iglesia de Montefrío, el convento de la Madre de Dios en Baena (Córdoba), la iglesia de Santiago de Guadix (Granada) y en Chinchilla (Albacete). Este diseño, fue recogido y usado por Rodrigo Gil de Hontañón (Bernardas de Salamanca) o Jerónimo Quijano (Lorca). En nuestro entorno también encontramos ejemplos similares construidos en el último cuarto de la centuria en iglesias navarras como las de Lerín, Larraga, Ciga, Garzaín o la traza de la iglesia de Ablitas, que no llegó a materializarse.

Otra variante de la media naranja es la *bóveda baída* que se origina al seccionar una media esfera por cuatro arcos de medio punto. Diego de Siloé empleó este tipo de



Laguardia. Parroquia de Santa María. Crucero. Bóveda



Dibujo de un artesonado del IV Libro de Arquitectura de Sebastiano Serlio. Toledo (1552)

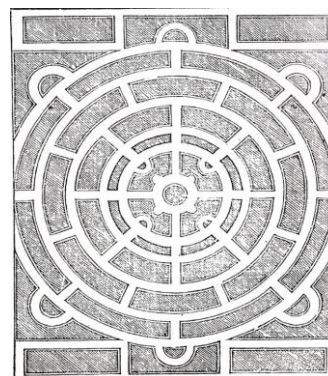
cubiertas y después de él algunos maestros andaluces como Hernán Ruíz el mozo y Andrés de Vandelvira (convento de dominicos de La Guardia, parroquia de la Inmaculada Concepción de Huelma o Sacra Capilla de el Salvador de Úbeda, todos en Jaén). De Andalucía pasaron a utilizarse en Toledo por Hernán González o Alonso de Covarrubias (Almorox) y finalmente llegaron a la meseta Norte y Valladolid (monasterio de Santa María de Palazuelos) a finales de los años setenta. En nuestro

caso, las cubiertas baídas levantadas en la provincia presentan siempre “nervios” dispuestos en casetones irregulares. La más temprana fue la singular bóveda que cubre el crucero de Santa María de Laguardia (1569), de planta trapezoidal, dispuesta sobre una retícula de casetones rectangulares de diferentes tamaños y con la plementería labrada con formas geométricas, veneras y relieves de los evangelistas, el Padre Eterno y el Espíritu Santo. La disposición de los nervios guarda semejanza con uno de los grabados del apartado “De los cielos llanos de madera y sus ornamentos” del Libro IV de arquitectura de Sebastiano Serlio⁶².

En 1674 se levantó la bóveda baída casetonada del sotocoro de Betoño con nervios dispuestos en círculos concéntricos formando casetones decrecientes en torno a



Betoño. Parroquia de San Esteban. Sotocoro Bóveda



Dibujo de jardines del IV Libro de Arquitectura de Sebastiano Serlio. Toledo (1552)

la clave polar, cubierta que también puede relacionarse con dos grabados del Libro IV del boloñés⁶³. Este tipo de bóveda se empleó después para cubrir espacios de reducidas



Larrea. Parroquia de San Millán. Capilla de los Reyes

dimensiones y planta cuadrada en las sacristías de las iglesias de Samaniego, Oreitia, Aríñez, Guereña, Etura, Orbiso, Zurbano, el pórtico de Aríñez o el crucero de Guereña y, de mayor tamaño, en la cabecera de Payueta. En espacios rectangulares los nervios adquieren forma oval en vez de circular (capillas de los Reyes

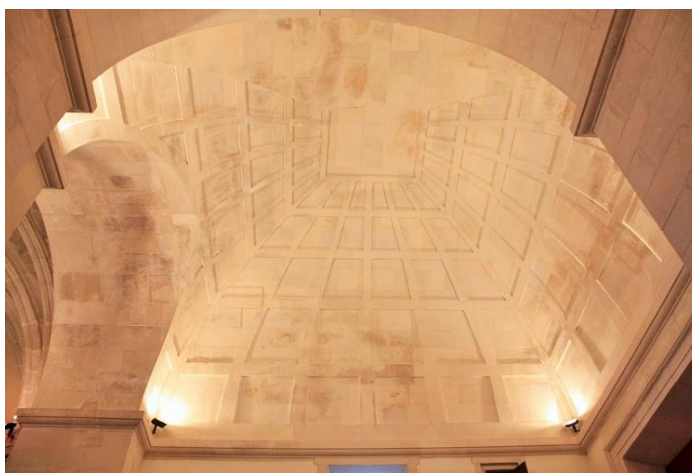
de la parroquia de Larrea y la actual de San Isidro en la de Contrasta), o también pueden

⁶² SERLIO, S.: *ob. cit.*, Libro IV, fol. LXXV v.

⁶³ *Ibid.*, Libro IV, fol. LXXVI v.

disponerse en rectángulos decrecientes concéntricos como en las sacristías de Elburgo y Chinchetru, y en el sotocoro de Audicana. Como ejemplos del uso de esta cubierta baída podemos señalar algunas parroquias de Guipúzcoa (San Sebastián de Soreasu en Azpeitia y San Nicolás de Bari en Orio) o Navarra (Ciga, Garzaín y Lerín), aunque con diferente disposición de nervios. También se emplearon en las cubiertas de madera de la iglesia guipuzcoana de San Martín de Urrechua (1570)⁶⁴.

Para cubrir los pequeños espacios cuadrados y rectangulares de las sacristías de las parroquias de Erenchun, Añúa y Heredia se empleó la *bóveda esquifada*, compuesta por segmentos de esfera. Se documentan en Álava desde 1572, año en que se suscribió el condicionado de la desaparecida capilla de San Cosme y San Damián en el convento de San Francisco, donde se proyectó una “*bóveda de alchiberia*”. No obstante, el



Añúa. Parroquia de la Natividad de Nuestra Señora. Sacristía antigua

primer ejemplo conservado es el de la sacristía de Erenchun (1597), decorada con placas resaltadas en su intradós. Las de Añúa y Heredia presentan un casetonado decreciente que recuerda a los grabados del Panteón de Roma publicados en el tratado de Sebastiano Serlio⁶⁵.

La bóveda de *medio cañón*, pese a ser una de las bóvedas romanas por excelencia, no fue muy empelada. Quizás el ejemplo más temprano es el de las capillas laterales del crucero del templo de Elciego, que debieron trazarse en 1565, seguido del crucero de Samaniego, que data de hacia 1574. También se usó en la capilla del crucero de la parroquia de Guereña y en las laterales de Heredia. La bóveda de cañón con lunetos, hecha en piedra y decorada con motivos geométricos, fue empleada tempranamente en la cabecera de Santa María de Laguardia (1569-1580) y Mendiola (c. 1570) pero su uso fue muy esporádico. Más tardía, de hacia 1600, es la del sotocoro de

⁶⁴ SANTANA, A.: *ob. cit.*, pp. 204-205. LÓPEZ DE ABERASTURI, A., “El templo de San Martín de Tours de Urretxu”, *Ondare*, 17 (1998), pp. 277-291.

⁶⁵ SERLIO, S.: *ob. cit.*, Libro III, fol. XVIII r. Este tipo de bóveda fue empleada por Andrés de Vandelvira para cubrir la escalera del Hospital Santiago de Úbeda (1565-1575).

Munain decorada con grandes casetones. La bóveda de cañón fue empelada por Diego de Siloé en la torre de Santa María del Campo y Alonso de Covarrubias en Sigüenza aunque solo alcanzó gran difusión tras la construcción de El Escorial gracias a los arquitectos clasicistas como Pedro de Tolosa (colegiata de San Luis de Villagarcía de Campos). El éxito de esta cubierta en Álava debe ponerse en relación con las levantadas en el convento vitoriano de la Purísima Concepción (1611). Las primeras *bóvedas de arista* utilizadas en la provincia son las que cubren la tribuna de tres pisos adosada a la capilla funeraria de la familia Vicuña en Munain, realizadas en ladrillo en 1601. No obstante este tipo de bóvedas era conocido mucho antes por los maestros de la tierra pues Juan de Olate las empleó en la subida al coro de la iglesia riojana de Fuenmayor (1584).



Mendiola. Parroquia de la Asunción de Nuestra Señora. Capilla mayor

Las cubiertas *planas* o muy rebajadas con intradós casetonado fueron excepcionales y solamente se empelaron en espacios muy reducidos que no planteaban



Yécora. Parroquia de San Juan. Sotocoro. Capilla lateral. Bóveda

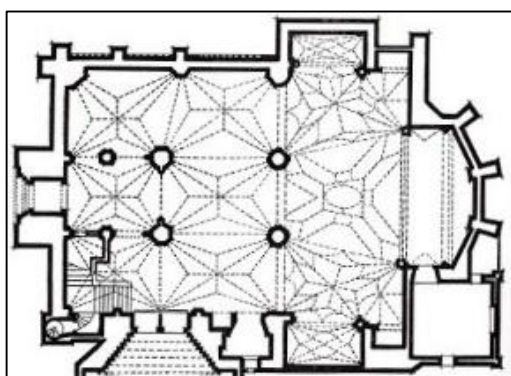
grandes problemas desde el punto de vista técnico. En dos capillitas laterales del sotocoro de Yécora se construyeron, a partir de 1561, cubiertas adinteladas con casetones regulares, muy similares a las

que más tarde Alonso de Vandelvira recogió en su manuscrito. Las capillas de San Francisco y San Roque de Santa María de Salvatierra también fueron cubiertas por bóvedas muy rebajadas con casetones de distintos tamaños que encierran decoración escultórica, adquiriendo un aspecto más manierista. Este tipo de cubiertas recuerdan a las primeras experiencias sevillanas de Diego de Riaño en el Ayuntamiento de Sevilla (1527-1534).

Estas nuevas bóvedas e incluso las de nervios se sustentan sobre *arcos* fajones semicirculares, cuyo intradós es mucho más ancho, olvidando los arcos apuntados de

perfil más estrecho y moldurado, como podemos ver en la embocadura de la cabecera de Santa María de Laguardia, el crucero y la cabecera de Mendiola o Samaniego. La mayor amplitud de la luz de estos arcos y su limitación en altura, contribuyeron a crear espacios más regulares y con una relación proporcional entre la altura y la anchura de la nave. El uso de arcos semicirculares se generalizó en ventanas (Samaniego, Berantevilla) y algunas portadas (Apodaca o Yécora), pero no faltan los vanos adintelados en las ventanas de la torre de Elvillar, un lateral del crucero de Santa María de Laguardia o las portadas de Estarrona y Yurre.

La suma de todos estos elementos —órdenes clásicos, cubiertas “a la romana” y arcos semicirculares— dio como resultado *espacios* más centralizados y regularizados,



Fuente: CMDV, I, p. 86

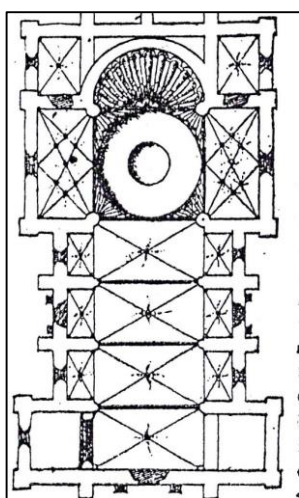
Laguardia. Parroquia de Santa María de los Reyes. Planta



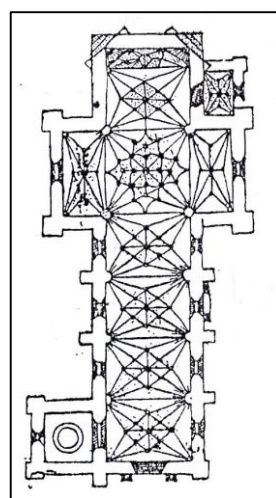
Laguardia. Parroquia de Santa María de los Reyes. Crucero y cabecera

y, por tanto, más renacentistas. Donde mejor se articula esta nueva manera de organizar el espacio es en las grandes cabeceras de las iglesias, pero todavía más en las sacristías y capillas, que por sus dimensiones permiten una puesta al día más atrevida. Las cabeceras siguen siendo ochavadas o poligonales, aunque algo más amplias, en los casos de Elciego y Santa María de Laguardia, que tienden al semicírculo. El espacio en la zona de la capilla mayor acentúa su centralidad y regularidad respecto al periodo anterior al emplear cubiertas aveneradas y baídas. Se observan evidentes intentos de modulación del espacio y proporcionalidad al emplear entablamentos y arcos semicirculares para sujetar las cubiertas, que rompen la tendencia ascensional. En algunas iglesias de nueva planta, como la de Samaniego, se busca la relación proporcional entre las distintas partes del edificio, siendo la anchura de las capillas del crucero un tercio de la anchura de la nave, y la altura del crucero es prácticamente igual

a la anchura total del mismo. Las nuevas construcciones seguirán utilizando las plantas longitudinales de una sola nave, una nave con capillas hornacinas altas o de cruz latina, tipologías similares a las empleadas por Rodrigo Gil de Hontañón en su tratado y recogidas en el manuscrito de Simón García en fecha tan tardía como la de 1681⁶⁶. No obstante, el espacio más renacentista se percibe con mayor claridad en las capillas funerarias y sacristías, donde es posible levantar pequeños edificios de planta central, cuadrada, que en ocasiones se cubre por cubiertas baídas con casetones dispuestos en círculo en torno a la clave polar o por medias naranjas.



Dibujo del tratado de Simón García. Planta de cruz latina con capillas entre contrafuertes



Dibujo del tratado de Simón García. Planta de cruz latina con capillas entre contrafuertes

Este espacio se traduce al exterior en un *volumen* prismático bien proporcionado, con aspecto de caja cerrada y sin elementos sobresalientes. La monotonía y rectitud del



Laguardia. Parroquia de Santa María de los Reyes. Exterior Crucero y cabecera

muro se rompe por los estribos, los vanos semicirculares, las portadas y las cornisas molduradas que lo rematan o recorren a media altura. La proporcionalidad entre la anchura y la altura del interior de las capillas mayores de Mendiola, Santa María de Laguardia y Elciego, generó al exterior un volumen

⁶⁶ GARCÍA, S.: *ob. cit.*, fol. 4r y 6r.

más regular. En el entramado urbano de estas localidades los templos de la segunda mitad del siglo XVI sobresalen del resto del caserío por su monumentalidad y el uso de buenos materiales. Resulta singular la sacristía de Alegría, cuyo interior se traduce fielmente al exterior. Presenta una base cúbica que en el tercio final se ochava para convertirse en un octógono y sobre él trasdosa la cúpula sobre trompas. Si en planta se unen cuadrado y círculo, el volumen muestra la combinación del cuadrado y el octógono.

En los templos de este período la *decoración* se despliegan principalmente en portadas, frentes de los coros y bóvedas⁶⁷. Este repertorio lo forman dos tipos de motivos, por un lado los que proceden del palacio real francés de Fontainebleau, que agrupamos bajo el nombre de manierismo fantástico y fueron divulgados a través de libros y estampas de grabadores franceses y



Alegría. Parroquia de San Blas. Exterior. Sacristía

flamencos. Y por otro los que proceden de las láminas del tratado de arquitectura de Sebastiano Serlio, especialmente de los libros III y IV y de su Libro Extraordinario. En la última década del siglo este repertorio irá reduciéndose hasta casi desaparecer, apostándose por una limpieza decorativa que debe vincularse, entre otras razones, a la preeminencia del tratado de Vignola y la influencia ejercida por el monasterio de San Lorenzo de El Escorial.

Si bien ya lo hemos encontrado en el coro de San Juan de Laguardia, realizado en los años cincuenta, en este período se siguen usando los motivos manieristas procedentes de Fontainebleau, difundidos a través de la obra de grabadores como Jaques Andruet Du Cerceau, Antonio Fantuzzi o Jean Mignon. En la espectacular portada de la sacristía de Alegría (c.1574) se labran motivos del manierismo internacional como cartelas de cueros recortados, máscaras y rostros de sátiros, hermes, telas colgantes (*draperies*) o guirnaldas de flores. No obstante los dos hermes recuerdan también a los

⁶⁷ En este estudio no haremos referencia a las claves de bóveda con motivos que forman, en algunas ocasiones, interesantes programas iconográficos, pues existe ya un estudio específico sobre el tema de UGALDE GOROSTIZA, A. I.: *Una mirada al cielo. Iconografía de las claves de bóveda de la Diócesis de Vitoria*. Vitoria, 2007.

grabados en los frontispicios del tratado de Serlio y de las Constituciones Sinodales del obispado de Calahorra y La Calzada de 1555.

En paralelo, pero sobre todo a partir de 1570, se va a imponer una decoración más arquitectónica a base de encadenados geométricos, casetones, triglifos y metopas, que se acompañan de bustos, *puttis*, bucráneos o rosetas. Todos estos motivos parten de los libros III y IV de arquitectura y del Libro Extraordinario de Sebastiano Serlio. Buen ejemplo son las decoraciones de rectángulos y cruces labradas en la bóveda de cañón que precede a la cabecera de la iglesia de Santa María de Laguardia (1569-1580) y que recuerdan a los dibujos de diseños para jardines del libro IV⁶⁸. También los encadenados geométricos presiden los frentes de los coros de Betoño (1574), Ilárraza u Oreitia. El intradós del entablamento de la portada de Apodaca, que presenta decoraciones de botones y rombos, y un entablamento de triglifos y metopas con rosetas reproduce elementos del orden dórico del libro IV de Serlio⁶⁹. De la misma manera, la portada de la iglesia de San Vicente de Arana presenta una superficie totalmente almohadillada, y la portada de la iglesia de Yurre se compone de un frontón curvo sobre ménsulas, que están copiados de una de las portadas del libro IV⁷⁰. La disposición en círculos de los casetones de algunas bóvedas baídas, como la del coro de Betoño (1574) o la sacristía de Oreitia, guardan semejanza con grabados del citado tratado⁷¹.

No podían faltar en portadas, coros y algunas cubiertas, imágenes y escenas religiosas en relieve del Padre Eterno, la Virgen María, apóstoles, evangelistas y otros santos que ofrecen al fiel sencillos pero efectivos programas catequéticos. El Padre Eterno y el Espíritu Santo rodeado de los cuatro evangelistas, presiden las cubiertas de los cruceros de Santa María de Laguardia y Mendiola. La Anunciación aparece representada en la portada de Estarrona y los coros de Zalduendo y Oreitia, la Piedad en el frontón de la sacristía de Alegría y ángeles portando las Armae Christi en la rosca del arco de acceso a la parroquia de Yécora. Los bustos de los príncipes de los apóstoles Pedro y Pablo ocupan los frentes del coro de Vicuña y la portada de Apodaca y San Andrés y San Martín presiden las portadas de las parroquias de Estarrona y Apodaca de las que son titulares. La representación alegórica de virtudes como la Fe y la Justicia, se repite en los coros de Estarrona, Yécora y Betoño. En la portada de la parroquia de San

⁶⁸ SERLIO, S.: *ob. cit.*, Libro IV, fol. LXXVI v.

⁶⁹ *Ibid.*, Libro IV, fol. XX v. y XXII r.

⁷⁰ *Ibid.*, Libro IV, fol. XLIII.

⁷¹ *Ibid.*, Libro IV, fol. LXXVI v.

Andrés de Estarrona, el Padre Eterno, el Espíritu Santo, la Anunciación y el titular, forman un programa de exaltación de la Virgen María de y su papel como intercesora. En el coro de esta misma parroquia los pequeños relieves de la corona de espinas, los clavos, el cordero o la calavera, hacen referencia explícita a la Pasión y Muerte de Cristo, programa cristológico que se completa con la Resurrección de la clave polar del sotocoro y con las monumentales alegorías de la Fe y la Justicia, virtudes esenciales del cristiano para conseguir la salvación.

La *evolución* de la arquitectura renacentista alavesa de este período debe realizarse teniendo en cuenta la obra de algunos maestros canteros y arquitectos como los vizcaínos Juan de Emasábel e Iñigo de Zárraga que, como hemos apuntado, debieron formarse en el entorno de Juan de Goyaz o Juan Ochoa de Arranotegui, o el cántabro Juan Vélez de la Huerta. Se trata de los verdaderos renovadores de una arquitectura gótico-renacentista, que supieron actualizar, adecuar y convertir en una arquitectura plenamente renacentista. No parece casual que sus primeras obras se localicen en la Rioja alavesa, una zona cercana a las sedes del obispado y a Viana, y con poblaciones de gran vecindario que proporcionaban rentas más cuantiosas a las primicias y la posibilidad de construir grandes iglesias. Más adelante buscarán también otros mercados como la ciudad de Vitoria y sus alrededores. El vizcaíno Juan de Emasábel, hijo del también cantero Domingo de Emasábel y documentado desde principios de los



Elciego. Parroquia de San Andrés. Caja de escaleras de subida al coro alto. Bóveda

años sesenta, fue el primer maestro en emplear la cúpula casetonada y en diseñar bóvedas de horno aveneradas. Excepcional y única en su producción y en la arquitectura del territorio es la cúpula oval casetonada sobre trompas aveneradas que cubre la caja de escalera de subida al coro de la parroquia de Elvillar (1565). A ella se

accede por una portada adintelada de orden toscano rematada en frontón, y con una barandilla decorada con motivos geométricos serlianos. Esta cúpula oval mantiene gran semejanza con la ya señalada de la capilla de la Natividad de la catedral de Burgos, erigida por el cantero vasco Martín de Bériz.

Con la cúpula de Elvillar podemos dar inicio al nuevo modo de construir acorde ya a planteamientos renacentistas. Pero el avance más significativo en la evolución de la arquitectura del momento tuvo lugar a partir 1565 cuando Emasábel comenzó la ampliación del crucero y cabecera de la iglesia de Elciego diseñando para esta parroquia la que



Elciego. Parroquia de San Andrés. Capilla mayor y crucero

probablemente fue la primera bóveda de horno avenerada del territorio alavés. Bajo ella trazó un espacio centralizado y diáfano y propició el empleo de dos columnas corintias



Laguardia. Parroquia de Santa María de los Reyes. Crucero y cabecera

de orden gigante sobre pedestales. Juan de Emasábel e Iñigo de Zárraga crearon en la cabecera de la iglesia de Santa María de Laguardia un marco renacentista incomparable. Hacia 1575 se comenzó a cubrir el espacio del crucero con una bóveda baída que resulta excepcional por su planta en forma de trapecio, sus dimensiones monumentales y el entramado de casetones irregulares decorados con relieves de los evangelistas y el Padre Eterno. La nueva arquitectura también se manifiesta en la venera que cubre la cabecera, precedida por un tramo de bóveda de cañón con lunetos decorada con cruces y formas geométricas.

Estas cubiertas y las medias columnas estriadas con capiteles corintios que las sujetan hacen de la cabecera de Laguardia un conjunto renacentista único.

El también vizcaíno Iñigo de Zárraga, natural de Forua, empezó su labor en La Rioja en 1559 y fue el primero en usar una bóveda esquifada, además de emplear otras



Samaniego. Parroquia de la Asunción. Capilla mayor y crucero

cubiertas clásicas como las bóvedas baídas casetonadas, de cañón con lunetos o de horno aveneradas y las cúpulas. Tras su intervención en Laguardia, será en la década de los setenta cuando sus obras manifiesten claramente su adhesión a los nuevos planteamientos mediante el uso de las citadas cubiertas y de los órdenes. Hacia 1570 debió hacerse cargo de la construcción de la iglesia de Samaniego, donde empleo por primera vez en todo el interior de un templo el orden corintio de carácter monumental, muy similar al usado en la iglesia riojana de Murillo de Río Leza. A partir de 1572 Zárraga realizó la primera

bóveda esquifada en la desaparecida capilla de San Cosme y San Damián del convento de San Francisco de Vitoria. Así se desprende del condicionado suscrito por el vizcaíno donde se menciona una “*bóveda de alchibería*”, es decir de aljibería o esquifada.

Dos años después, con motivo de la construcción de la sacristía de Alegría, utilizaba una planta cuadrada cubierta por cúpula hemisférica rematada en linterna y apoyada en trompas aveneradas. Un entablamento estriado recorre la base de la cúpula cuyo intradós se decora por encadenados geométricos, que nos recuerdan los de la portada-nichal de Murillo de Río Leza. A esta sacristía se accede a través de una portada adintelada, única en la provincia, por estar flanqueada por hermes con decoraciones del manierismo fantástico como máscaras y



Alegría. Parroquia de San Blas. Sacristía. Bóveda

telas colgantes, y un entablamento de triglifos y metopas con frontón triangular en el remate. En la década de los años setenta debió hacerse cargo también de la obra del templo de Payueta, donde cubrió la cabecera con una bóveda baída de casetones decrecientes en torno a la clave polar. A la muerte de Iñigo de Zárraga en 1579, otro miembro de su equipo, su sobrino Ortuño de Zárraga, continuó varias de sus obras, utilizando los nuevos esquemas arquitectónicos, fundamentalmente espacios centralizados y cubiertas, y abogando por una reducción paulatina de la decoración. Empleó la media naranja sobre pechinas en la sacristía de Santa María de Laguardia (1580-1584), y una bóveda baída casetonada en la sacristía de Guereña (1589), similar a la utilizada por Juan Vélez de la Huerta en Betoño.



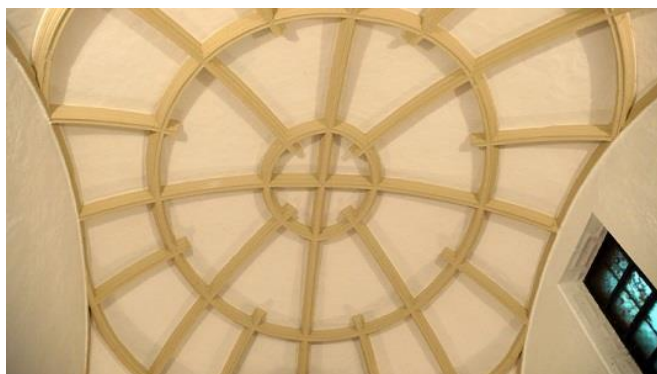
Payueta. Parroquia de San Juan. Capilla mayor y crucero



Mendiola. Parroquia de la Asunción de Nuestra Señora. Crucero

Desde 1574 las novedades introducidas por Emasábel y Zárraga en la Rioja alavesa llegaron a la Llanada alavesa gracias al cántabro Juan Vélez de la Huerta y, más tarde, a su cuñado Mateo del Pontón. A partir de este momento los maestros vizcaínos fueron sustituidos paulatinamente por canteros cántabros que se convirtieron en los protagonistas del final de este período y del inicio del Clasicismo. Juan Vélez de la Huerta es una figura clave en la arquitectura alavesa pues se convirtió en el principal heredero del estilo de Iñigo de Zárraga, de cuyo equipo formó parte con toda seguridad, evolucionando hacia postulados clasicistas al finalizar el siglo gracias a sus contactos con el foco de Valladolid. En 1574 empleó bóvedas de horno casetonadas y estriadas sobre trompas en las capillas laterales de la iglesia de Mendiola, labrando órdenes de

pilastras jónicas sobre pedestales en la embocadura de ambas capillas. A partir del

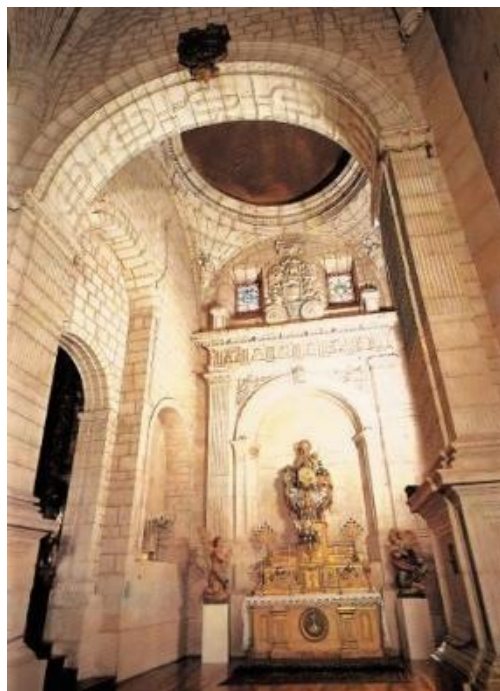


Zurbano. Parroquia de San Esteban. Sacristía. Bóveda

mismo año cubrió el sotocoro de la iglesia de Betoño con la primera bóveda baída con casetones dispuestos en círculo en torno a la clave polar, que recuerda a algunas obras de Andrés de Vandelvira⁷², y decoró el frente con

encadenados geométricos y relieves de virtudes en las enjutas. Vélez empleó el mismo tipo de bóvedas en otras sacristías como la de Yurre (1578) y Zurbano (1583), que presentan planta hexagonal y rectangular, respectivamente. Además continuó utilizando veneras como la del baptisterio de Yurre (c. 1578), cuya embocadura está flanqueada por pilastras toscanas de fuste acanalado, y su arco de acceso decorado con encadenados geométricos. También cubrió la cabecera de Lermenda (1602) con otra venera, pero esta vez apoyando las pechinas en columnas toscanas, sin conseguir unir con mucha fortuna la transición entre el ochavo de la cabecera y el semicírculo de la venera.

Bartolomé de Sarría, comerciante afincado en Sevilla, mandó erigir su capilla funeraria en la parroquia de San Vicente de



Vitoria. Parroquia de San Vicente. Capilla de las Reliquias (hoy del Carmen)

Vitoria en 1580, aunque por diversos contratiempos se realizó a partir de 1594. Para cubrirla, Vélez de la Huerta levantó una media naranja de intradós liso sobre pechinas, decoradas con relieves de los Padres de la Iglesia latina. Presenta, al igual que las

⁷² Este tipo de bóvedas pueden observarse en el antiguo convento de dominicos de La Guardia, la Inmaculada Concepción de Huelma o el Salvador de Úbeda, localidades de la provincia de Jaén, aunque en nuestro caso la contención decorativa es mayor. CHUECA GOITIA, F.: *Andrés de Vandelvira: arquitecto*. Jaén, 1971. GALERA ANDREU, P.: *Andrés de Vandelvira*. Madrid, 2000. PRETEL MARIN, A. (ed.): *Andrés de Vandelvira: V centenario*. Jaén, 2005. GALERA ANDREU, P. (coaut.): *Andrés de Vandelvira: el Renacimiento del Sur*. Jaén, 2007.

capillas de Mendiola, pilastras acanaladas de orden jónico, en el acceso, y arco de medio punto con un encadenado geométrico. Cabe destacar el arcosolio funerario donde el cantero empleó un orden toscano de pilastras acanaladas, entablamento de triglifos y metopas con bucráneos y otros motivos inspirados en el orden toscano del libro IV de Serlio. Debe ser obra de Vélez de la Huerta la capilla de la Concepción de la colegiata de Santa María de Vitoria, cubierta por una bóveda baída y con pilastras toscanas que sujetan un frontón semicircular en su acceso. Esta capilla fue edificada hacia 1594 por el licenciado Gabriel Ortiz de Caicedo, lugarteniente del Conde Orgaz en Sevilla desde 1584.

El cuñado de Juan Vélez de la Huerta, Mateo del Pontón, cubrió algunas de sus



Erenchun. Parroquia de San Andrés. Sacristía. Bóveda

obras con bóvedas de casetones, como la sacristía de Chinchetru (1604), y otras con bóvedas esquivadas con placas en resalte, como las sacristías de Erenchun (1597) y Orbiso (1606)⁷³. Estas son las primeras bóvedas esquivadas conservadas, aunque Iñigo de Zárraga ya las había empleado en 1570 en la

desparecida capilla del contador Juan de Arana. Los hijos de Juan Vélez de la Huerta, Juan (fallecido para 1611) y Pedro Vélez de la Huerta, edificaron el pórtico y la sacristía de Aríñez (1610) con un estilo similar al de su progenitor. El cántabro Pedro de la Cuesta, procedente de Galizano al igual que Juan Vélez y Mateo del Pontón, cubrió la sacristía de Añua (1612) con una bóveda esquivada de intradós casetonado similar a las construidas años antes por Pontón. En relación con este maestro habría que poner también la sacristía de Heredia, similar a la de Añúa.

Algunos de los cántabros que trabajaron en el último cuarto del siglo XVI dieron el paso a lo que la historiografía denomina la arquitectura clasicista⁷⁴. Como ya

⁷³ Al igual que las bóvedas baídas, estas cubiertas esquivadas recuerdan a la empleada por Andrés de Vandelvira en la antesacristía de la iglesia del Hospital de Santiago de Úbeda (Jaén), que realizó entre 1562 y 1575.

⁷⁴ BUSTAMANTE GARCÍA, A.: *La arquitectura clasicista del foco vallisoletano (1561-1640)*. Valladolid, 1983, pp. 527-531. MATA PÉREZ, S. (coord.): *Herrera y el Clasicismo. Catálogo de la*

indicamos, creemos que la arquitectura alavesa de los años noventa sigue siendo lógicamente una arquitectura renacentista, pero es evidente que hacia 1594 la reducción del aparato decorativo junto al uso casi exclusivo de la Regla de Vignola la encamina hacia una nueva dirección. Un ejemplo de este cambio lo podemos ver en la capilla de la Concepción de Santa María de Vitoria, pero de forma más evidente se observa en la cabecera de la iglesia de Berantevilla (1594) y la capilla de Juan Pérez de Vicuña en la



Berantevilla. Parroquia de la Asunción. Crucero

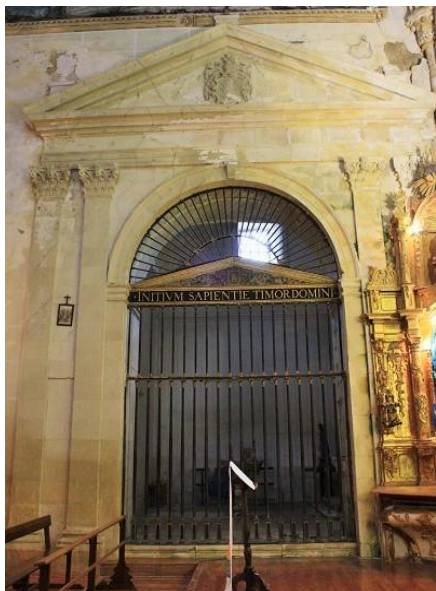
parroquia de Munain (1601), y llegará a su máxima expresión en el convento de la Purísima Concepción de Vitoria (1611). La figura clave en los inicios del cambio fue el citado Juan Vélez de la Huerta, que estuvo vecindado en Valladolid en 1611. La ausencia de datos documentales sobre Juan Vélez entre 1609 y 1611 puede indicarnos los años en que vivió en Valladolid, donde se pondría al día.

Además de Juan Vélez de la Huerta, su hijo Pedro y su cuñado Mateo del Pontón, otro cántabro va a dejar una huella significativa en la arquitectura alavesa de finales del siglo

XVI, Juan de Zorlado Ribero. Cuando en 1594 se encargaba de la construcción de la cabecera de la parroquia de la Asunción de Berantevilla, empleó bóvedas de arista sobre pilastras toscanas cuya desornamentación recuerda a la de El Escorial. Zorlado debió conocer estos nuevos planteamientos arquitectónicos a través de su relación con Diego

Exposición (Palacio de Santa Cruz. Valladolid). Valladolid, 1986. RIVERA BLANCO, J. J.: *Juan Bautista de Toledo y Felipe II. La implantación del clasicismo en España*. Valladolid, 1984. VV. AA.: *Juan de Herrera y su influencia. Actas del Simposio*. Santander, 1992. ARAMBURU-ZABALA, M. A.: “El problema del clasicismo en la arquitectura española de la segunda mitad del siglo XVI”, *Príncipe de Viana, Jornadas Nacionales sobre el Renacimiento Español*, anejo 10 (1991), año LII, pp. 119-127; “La arquitectura después de Juan de Herrera” en *Juan de Herrera, arquitecto real*. Madrid, 1997, pp. 235-284. LOSADA VAREA, C.: *La arquitectura en el otoño del Renacimiento. Juan de Naveda. 1590-1638*. Santander, 2007, pp. 16-22. En este último trabajo se recogen las diferentes opiniones sobre el uso de este término. Sobre la arquitectura clasicista en el País Vasco: BALLESTEROS IZQUIERDO, T.: *Actividad artística en Vitoria durante el primer tercio del siglo XVII: arquitectura*. Vitoria, 1990. BARRIO LOZA, J. A. y VALVERDE PEÑA, J. R.: “El arte durante los siglos XVII y XVIII: el clasicismo y el barroco”, en *Bilbao. Arte e Historia*. Bilbao, 1990, pp. 125-149. MADARIAGA VARELA, I. y LEIS ALAVA, A. I.: “Arquitectura religiosa clasicista en el duranguesado”, *Ondare*, 22 (2003), pp. 203-222. ASTIAZARAIN ACHABAL, M^a I.: *Gipuzkoako Eliz Ataurreak / Las portadas de las iglesias guipuzcoanas*. Donostia-San Sebastian, 2004.

de Sisniega, maestro que trabajó en el citado monasterio. Pocos años después, en 1601, Mateo del Pontón cubrió la capilla de San Juan Bautista de la parroquia de Munain con una media naranja gallonada sobre pechinas, empleando por vez primera ventanas



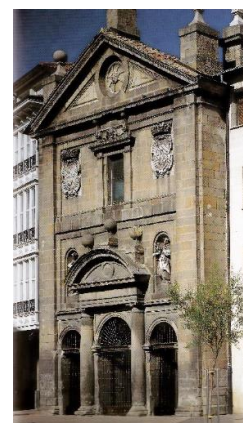
Munain. Parroquia de la Asunción. Capilla de los Vicuña. Portada



Munain. Parroquia de la Asunción. Capilla de los Vicuña. Bóveda

termales y una portada vignolesca, compuesta por pilastras pareadas de orden compuesto rematadas por frontón triangular. Esta capilla sirvió de enterramiento a Juan Pérez de Vicuña, que trabajó en la corte de Felipe II y residió en Madrid en los años noventa. La obra remite a modelos del foco clasicista vallisoletano como el crucero de la iglesia de las Huelgas Reales, trazada en 1579 por Juan de Nates, Juan del Rivero Rada y Mateo de Elorriaga.

La construcción del convento de la Purísima Concepción de Vitoria desde 1611 puede considerarse como la fecha referencial en el inicio definitivo del Clasicismo en la provincia. Esta obra remite a las fundaciones conventuales carmelitas desarrolladas en Lerma y Valladolid y su afinidad con la arquitectura conventual de los principales centros castellanos ha hecho que se ponga en relación con Francisco de Mora, fray Alberto de la Madre de Dios y Francisco de Praves⁷⁵. Su



Vitoria. Convento de la Purísima Concepción. Fachada

⁷⁵ BUSTAMANTE GARCÍA, A.: *ob. cit.*, p. 468. MATA PÉREZ, S. (coord.): *Herrera y el Clasicismo. Catálogo de la Exposición (Palacio de Santa Cruz. Valladolid)*. Valladolid, 1986, p. 250. BALLESTEROS IZQUIERDO, T.: *ob. cit.*, pp. 123-124. CAJIGAS ABERASTURI, A., ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M. A. y ESCALLADA GONZÁLEZ, L. de: *Los maestros canteros de Ribamontán*. Santander, 2001, pp. 99-100.

construcción supuso el triunfo definitivo del tratado de Vignola y la irrupción monumental de lo palladiano. El convento de la Purísima Concepción fue erigido por iniciativa de don Carlos de Álava y su esposa doña Mariana Vélez Ladrón de Guevara, que residían en Valladolid, con asistencia de fray Juan de Orbea, provincial de los Carmelitas en Castilla. Doña Mariana comisionó la obra en 1611 a Juan Vélez de la Huerta y a su hijo Pedro Vélez de la Huerta que se encontraban residiendo en Valladolid, donde conocerían las obras de Juan de Herrera, Juan de Nates, Diego de Praves o Francisco de Mora, entre otros. La vinculación del convento vitoriano con Valladolid se confirma en 1625 cuando Francisco de Praves acudió a Vitoria a tasar y revisar la obra de la iglesia. El también cántabro Rodrigo de la Cantera, colaborador de Juan Vélez, y a quién hemos visto aquí en las parroquias de Albaina, Añastro, San Esteban o Doroño, trabajó desde 1613 en la Colegiata de San Pedro de Lerma junto a Juan González de Sisniega y Domingo de Argos, muy vinculados ambos a Diego de Praves y, desde 1617, en diferentes edificios de Valladolid.

Portadas y coros presentan el mismo proceso evolutivo que las cabeceras, sacristías o las capillas, pero ambas tipologías poseen unas características tan particulares que precisan un estudio individualizado. En ellas vemos desplegado, mejor



Yécora. Parroquia de San Juan. Portada

que en ninguna otra estructura arquitectónica, la mayor parte del repertorio decorativo. Las *portadas* a menudo resultan ser los elementos arquitectónicos más novedosos del templo, pues sus esquemas y decoraciones son más sensibles a la influencia de la tratadística italiana que otras estructuras. Las levantadas en este período muestran mayor corrección en el uso de órdenes clásicos, una revalorización de las estructuras clásicas, al eliminar la ornamentación, y una gran cercanía a los modelos de Serlio. Pueden dividirse en dos grupos, las que presentan acceso en arco de medio punto flanqueado por columnas o

pilastras clásicas, que resultan algo más tradicionales, y las que emplean un acceso

adintelado, mucho más renovadoras. Las del primer grupo, presentan esquema de arco del triunfo con acceso en arco semicircular flanqueado por pilastras o columnas corintias o toscanas que sujetan un entablamento y, en ocasiones, un frontón triangular. A este grupo pertenecen las de Yécora (1571), obra de Jorge de Olate, San Román de Campezo, fechable en los años ochenta, Apodaca, realizada por Juan Vélez de la Huerta en la década de los noventa, y las del convento de agustinas de Arceniega y la parroquia de San Vicente de Arana, labradas hacia el 1600. Los motivos decorativos más usados son los encadenados geométricos de origen serliano aunque algunas, como la de Yécora y Apodaca, mantienen relieves con bustos de apóstoles, ángeles y cabecitas aladas. La portada de Apodaca muestra además una clara influencia del tratado del boloñés en el uso del orden dórico, el entablamento de triglifos y metopas con rosetas y las decoraciones de botones y rombos del intradós de la cornisa, que remiten a su IV libro⁷⁶. Su esquema arquitectónico nos remite también a la portada del folio XXX v del libro III de Serlio.

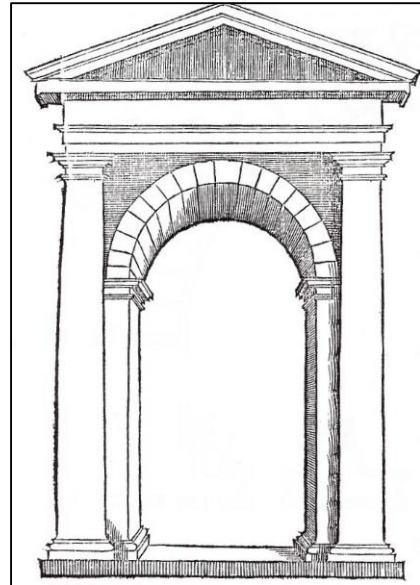
El segundo grupo de portadas presenta acceso adintelado que en ocasiones se monumentaliza con tres calles como vemos en Estarrona, realizada por Iñigo de Zárraga a partir de 1562, las de acceso y salida del coro de Elvillar, que Juan de Emasábel labró a partir de 1565, la de la sacristía de Alegría, realizada por el citado Zárraga hacia 1574, la de Yurre, que levantó Juan Vélez de la Huerta hacia 1578, y la de Galarreta, fechable a inicios del siglo XVII. La portada de Estarrona se organiza en tres calles con pilastras de orden compuesto, con la central ocupada por el vano adintelado de acceso y rematada por frontón triangular partido; encontramos similares estructuras en varias portadas de Serlio⁷⁷. Está presidida por la escena de la Anunciación con el Padre Eterno, a la que acompañan ángeles tenantes de recuerdo miguelangelesco y la imagen de San Andrés titular del templo.

⁷⁶ SERLIO, S.: *ob. cit.*, Libro IV, fol. XX v. y XXII r.

⁷⁷ *Ibid.*, Libro III, fol. XX r y Libro IV, fols. XII v, XXIX r y XXX r.; *Extraordinario Libro di Architettura di Sebastiano Serlio*. Appresso Giovanni Battista Marchio Sessa fratelli. Venecia, 1560, p. 37.



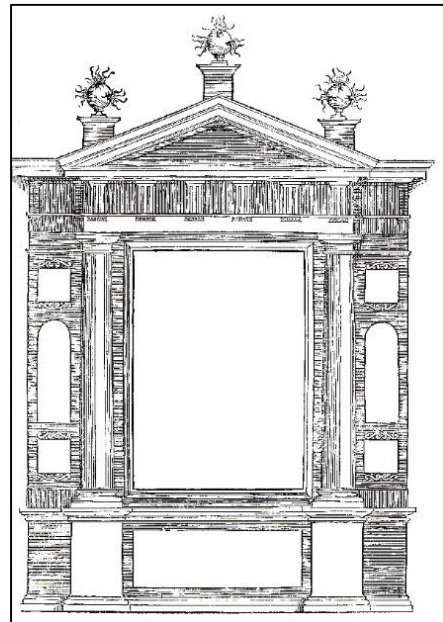
Apodaca. Parroquia de San Martín. Portada



Dibujo de portada del III Libro de Arquitectura de Sebastiano Serlio. Toledo (1552)



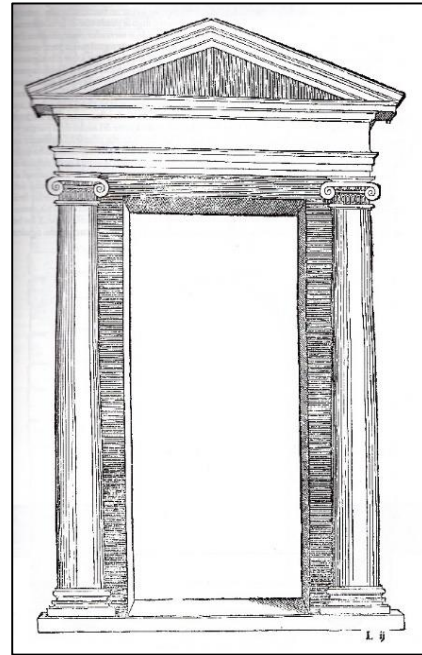
Estarona. Parroquia de San Andrés. Portada



Dibujo de portada del IV Libro de Arquitectura de Sebastiano Serlio. Toledo (1552)



Elvillar. Parroquia de la Asunción. Portada de acceso a la escalera del coro



Dibujo de portada del IV Libro de Arquitectura de Sebastiano Serlio. Toledo (1552)



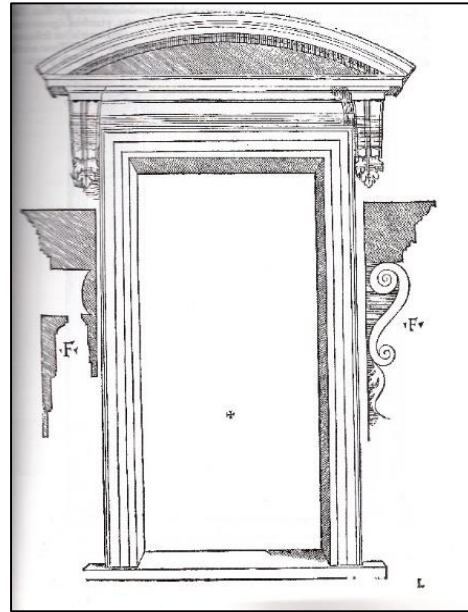
Alegría. Parroquia de San Blas. Sacristía. Portada



Portada de la traducción castellana del III y IV Libro de Arquitectura de Sebastiano Serlio. Toledo (1552)



Yurre. Parroquia de Santiago. Portada



Dibujo de portada del IV Libro de Arquitectura de Sebastiano Serlio. Toledo (1552)

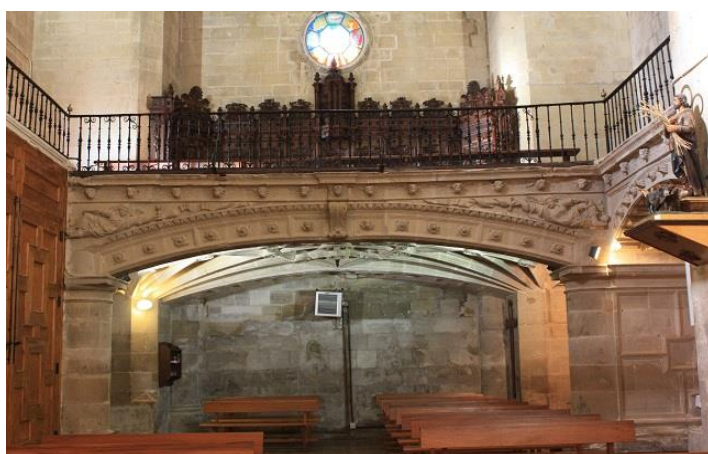
Las portadas del coro de Elvillar son más sencillas, presentando acceso adintelado flanqueado por pilastras o medias columnas estriadas de orden jónico, que sujetan un frontón triangular. La decoración en estos casos casi desaparece, limitándose a algunos encadenados geométricos, una cabecita alada, una máscara y jarrones con frutos. También aquí encontramos similitudes con la obra de Serlio (portadas de los folios XXVI r y XLIII r del libro IV). La portada de la sacristía de Alegría, obra de Iñigo de Zárraga, emplea el acceso adintelado rematado por frontón triangular, pero las pilastras se sustituyen por hermes en los que se labran máscaras del manierismo internacional. La decoración adquiere mayor protagonismo, pues se labran florones, rombos, un escudo de cueros retorcidos, las *Armae Christi*, jarrones de frutos y roleos vegetales que acompañan a la Piedad del tímpano. Su organización es similar a la que presenta el frontispicio de los libros III y IV de Sebastiano Serlio en su edición española de 1551, donde también aparecen los hermes. La portada realizada por Juan Vélez de la Huerta en Yurre (c. 1578), imita la portada del folio XLIII r del libro IV de Serlio, acentuando la depuración ornamental y sustituyendo las columnas por ménsulas avolutadas que sustentan un frontón curvo. El acceso en dintel está rodeado por uno de los primeros marcos con orejetas de la arquitectura alavesa, motivo que se generalizará en el siglo XVII.

Los *coros* del último tercio del siglo XVI adoptan esquemas más avanzados que los del período anterior al apaar en pilastrones toscanos cajeados o pilastras semicirculares con molduras toscanas y cubrir sus sotocoros, en algún caso, con cubiertas renacentistas. Se emplearon cubiertas de nervios tanto en ejemplos de



Estarraona. Parroquia de San Andrés. Coro

temprana cronología como los coros de Estarraona (1562) o Yécora (1571), como en otros más tardíos, entre los que podemos citar los de Ilárraza (1589), Vicuña (1582) y Zalduendo (1591), estos dos últimos levantados por el navarro Juan Beltrán de Muguerza. Sin embargo desde 1574 se emplea en el sotocoro de Betoño (1574) una cubierta baída casetonada, levantada por Juan Vélez de la Huerta. Y también se utiliza en los coros de Audícana y Ordoñana levantados probablemente por Mateo del Pontón.



Yécora. Parroquia de San Juan. Coro

Los de las parroquias de Munain (c. 1600) y Zuazo de San Millán, utilizan en sus sotocoros bóvedas de cañón casetonadas, que en el primer caso incorpora lunetos. El aspecto más renovador de los coros parroquiales hay que buscarlo sin duda en el

repertorio decorativo, que inicialmente llena sus frentes como ocurre en Estarraona

(1562) para después ir desapareciendo casi por completo en la última década del siglo como ya se puede observar en el coro de Ilárraza (1589).



Betoño. Parroquia de San Esteban. Coro

El coro de Estarrona presenta un frontis decorado por las alegorías de la Fe y la Justicia, cabezas de angelitos y un antepecho horadado con motivos geométricos. El pasamanos de la barandilla y el intradós del arco principal están cuajados de motivos manieristas como los cartuchos de cueros recortados con calaveras, cabezas de carnero,



Zaldueño. Parroquia de San Saturnino de Tolosa. Coro

máscaras, ensartos de flores y frutos, y otros religiosos como angelitos tenantes, la corona de espinas y los clavos de Cristo. Ciertas similitudes presenta el coro de la parroquia de Yécora, pues se labraron en él

las mismas virtudes teologales, aunque ahora la decoración se reduce a florones, cabecitas de putti y ovas, relegando los encadenados geométricos al intradós de los arcos. El de Betoño, también debe vincularse al de Estarrona, pues vuelve a mostrar las dos virtudes en las enjutas, las cabecitas de putti en la rosca del arco, el antepecho con

pilastrillas y encadenados geométricos de gran tamaño. Los coros de Vicuña (1582), Zaldueño (1591) y Oreitia poseen similares características a los anteriores aunque sustituyen las virtudes por la Anunciación en Zaldueño y Oreitia y por tondos con bustos de San Pedro y San Pablo en Vicuña, además de emplear pilastras toscanas cajeadas como apoyo. La decoración casi desaparece en los de Ilárraza (1589), Munain (c. 1600), Orbiso (1618), Audícana, Zuazo de San Millán y Ordoñana, reduciéndose a los encadenados geométricos.



Munain. Parroquia de la Asunción. Coro



Munain. Parroquia de la Asunción. Sotocoro. Bóveda de lunetos

CAPÍTULO VI

LOS MAESTROS CANTEROS. CUADRILLAS Y OBRAS

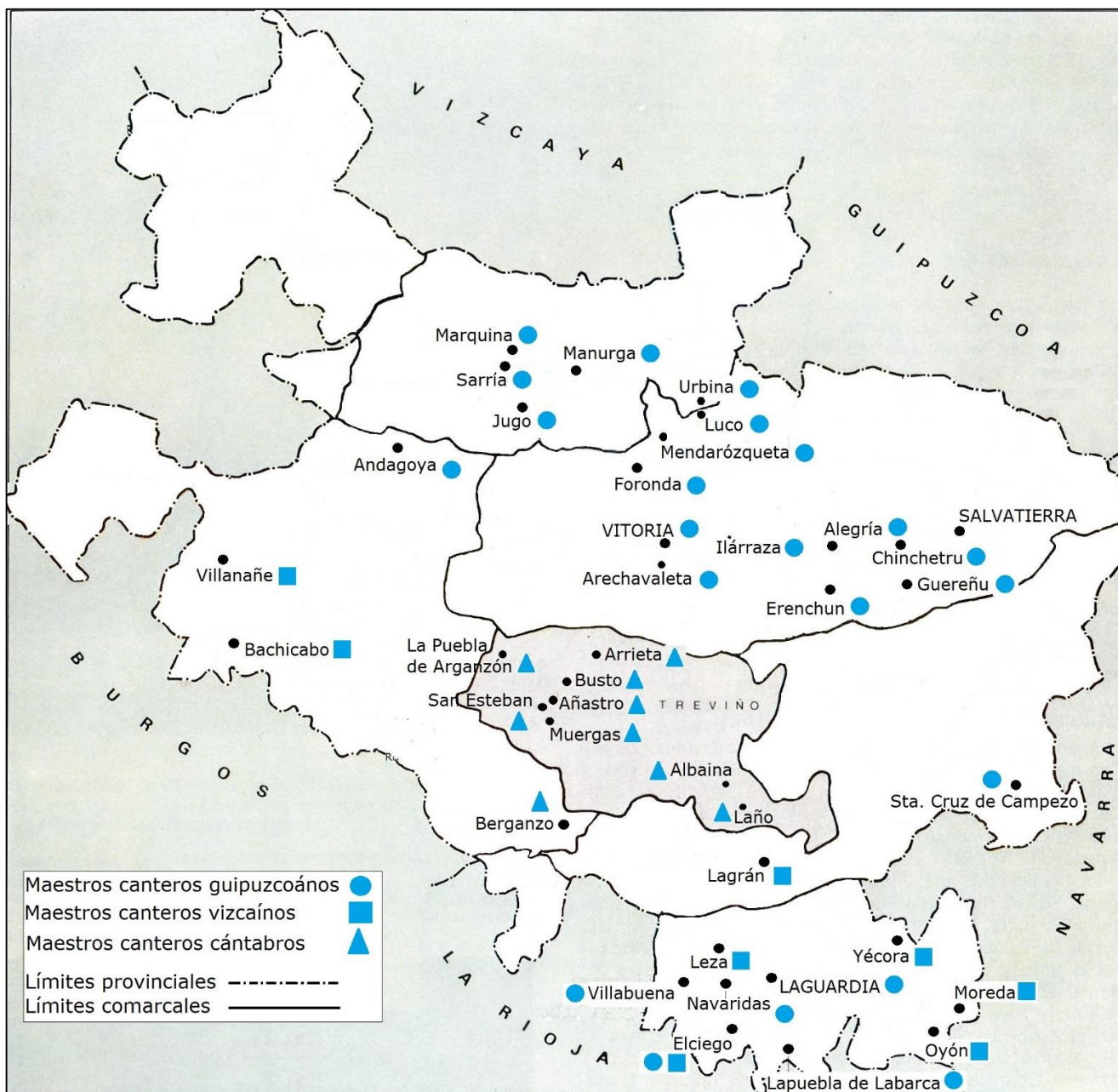
Los maestros que levantaron los templos de las localidades alavesas fueron fundamentalmente guipuzcoanos, vizcaínos y cántabros. Estos canteros coparon el mercado no solo alavés sino diocesano, dejando escaso protagonismo a los pocos talleres locales. En este capítulo estudiamos a los responsables de la construcción de los templos alaveses y a sus obras que, para una sistematización racional, han sido incluidos en uno de los dos grandes períodos en que hemos dividido la arquitectura religiosa del siglo XVI. De esta manera, se visualizan mejor los aportes de cada maestro y se valora más fácilmente quienes son los responsables de introducir las novedades estructurales y decorativas más significativas. La organización de las cuadrillas de canteros se fundamentaba especialmente en dos hechos: un origen geográfico común entre sus miembros y los lazos de familia. Por ello, dentro de cada período, hemos dispuesto a los maestros atendiendo a su procedencia guipuzcoana, vizcaína y cántabra. En el seno de cada una de estas procedencias hemos indicado los diferentes talleres o cuadrillas, tomando como referencia el protagonismo adquirido por los maestros que se convierten en cabeza visible y jefes del taller. En cada cantero estudiamos su biografía atendiendo a su faceta familiar y profesional. Presentamos sus datos personales (genealogía, matrimonio y descendencia), la composición de su taller, sus relaciones con otros maestros, su consideración profesional según las tasaciones y revisiones de obras, su producción y el estilo que le caracteriza. A continuación analizamos monográficamente las obras más destacadas que llevaron a cabo en Álava cada uno de los canteros, indicando y valorando en cada una de ellas los datos históricos que se conocen y sus aportes más significativos.

1. CANTEROS DEL SEGUNDO TERCIO DEL SIGLO XVI. ENTRE LA TRADICIÓN Y LA MODERNIDAD

Los responsables de la arquitectura del segundo tercio de la centuria fueron canteros guipuzcoanos, vizcaínos y cántabros. En general su estilo arquitectónico bascula entre el Gótico y el Renacimiento, presentando estructuras góticas que se van renovando gracias a la decoración italianizante concentrada en coros y portadas. Los templos también comienzan a adquirir una nueva apariencia al mostrar espacios más diáfanos y una cierta centralización en la zona de la capilla mayor. Los protagonistas de

estos cambios fueron fundamentalmente Juan de Herbeta, Domingo de Guerra y Domingo de Asteasu entre los guipuzcoanos, Domingo de Emasábel y Jorge de Olate entre los vizcaínos y Sebastián de la Cantera y Juan de la Herrería entre los cántabros. Junto a ellos trabajaron en la diócesis de Calahorra y La Calzada otros destacados maestros como Miguel de Mendizábal, Martín de Iburguren, Martín de Arteaga y Juan de Asteasu, con obras más apegadas a la tradición y con escasa presencia en la provincia.

Entre los guipuzcoanos destacan especialmente los maestros del que hemos denominado “foco de Oñate”, que trabajaron en la capilla de la Piedad y el claustro de la iglesia de San Miguel de Oñate, y algunos después en la Universidad del Sancti Spiritus, obras todas ellas financiadas por el obispo Rodrigo Mercado de Zuazola. Gran repercusión tuvieron Domingo de Guerra, que introdujo la decoración de grutescos en los templos de la Llanada occidental y la Montaña alavesa, y Juan de Herbeta, que trabajó para el licenciado Ortuño Ibáñez de Aguirre en Vitoria y realizó obras ya renacentistas como la portada del convento de Santa Cruz de Vitoria. El guipuzcoano Domingo de Asteasu y los vizcaínos Domingo de Emasábel y Jorge de Olate dominaron la Rioja alavesa con su actividad. Domingo de Emasábel fue el equivalente vizcaíno en la Rioja a los guipuzcoanos de Oñate en la Llanada, pues introdujo en la zona la decoración de grutescos que remite al Renacimiento burgalés, aunque con modelos y elementos ornamentales más fantásticos. Continuó su obra Domingo de Asteasu, cantero que erigió iglesias con planteamientos góticos pero que a mediados de la centuria renovó sus coros con decoraciones manieristas derivadas de Fontainebleu, gracias a la colaboración con entalladores franceses. Jorge de Olate, por sus años de actividad (1555-1576) se encuentra a caballo entre los dos momentos del Renacimiento, pero debido a que gran parte de su actividad se desarrolla a mediados de la centuria y sólo la decoración parece avanzar en su obra, lo hemos incluido entre los maestros del segundo tercio del siglo. Algo similar ocurre con los cántabros Sebastián de la Cantera (1544-1571) y Juan de la Herrería (1553-1591), que evolucionan hasta adoptar elementos ornamentales manieristas y una gran limpieza decorativa, y llenaron con su actividad el Condado de Treviño.



Obras destacadas de los canteros del segundo tercio del siglo XVI

1.1. Canteros guipuzcoanos

Las cuadrillas de canteros guipuzcoanos estuvieron presentes en Álava durante todo el segundo tercio del siglo XVI. Atraídos por la buena situación económica, que permitió la renovación o nueva construcción de numerosos templos, se introdujeron en Álava desde sus lugares de formación o trabajo en la década de los años treinta. Las localidades de las que provenían fueron Villarreal de Urrechua y Ezquioga, situadas en

la actual comarca del Alto Urola, Oñate en la comarca del Alto Deva, y Asteasu en la comarca de Tolosaldea. De estos municipios procedían los maestros del foco de Oñate, el taller Mendizábal y la familia Asteasu, quienes se introdujeron en Álava desde Oñate, Burgos y La Rioja, respectivamente. Aportaron al panorama arquitectónico alavés la nueva decoración “a la romana” llegada a Oñate desde los focos de Burgos y Valladolid, así como una renovación de las estructuras arquitectónicas derivadas de la tipología de iglesia columnaria, que se materializó en el uso de medias columnas, entablamentos corridos, arcos de medio punto y tendencia a la unidad y centralización espacial en la zona de la cabecera.

1.1.1. El foco de Oñate

En la localidad guipuzcoana de Oñate se generó un centro humanista en torno a las obras patrocinadas por el obispo Rodrigo Mercado de Zuazola, que se convirtió en una de las vías de entrada del Renacimiento en tierras vascas¹. En 1526 el obispo inició la construcción de su sepulcro y capilla funeraria de la Piedad en el templo de San Miguel, así como un claustro que donó a la parroquia. Años más tarde, en 1540, fundó la universidad del Sancti Spiritus en la misma villa². El sepulcro fue realizado por Diego de Siloé, quién en 1529 acudió a la localidad, mientras que el claustro y más tarde la universidad se debieron construir con trazas de Rodrigo Gil de Hontañón. La fachada de la Universidad se inspiró en la del Colegio Santa Cruz de Valladolid y la decoración escultórica, de raíz berruguetesca, se encomendó a maestros asentados en dicha ciudad castellana como el francés Pierres Picart o Gaspar de Tordesillas, quien se encargó del retablo de la capilla³. En consecuencia, se creó en Oñate un foco artístico que supuso

¹ MARÍAS FRANCO, F.: “El Renacimiento «a la castellana» en el País Vasco: concesiones locales y resistencias a «lo antiguo»”, *Ondare*, 17, 1998, pp. 17-31.

² LIZARRALDE, J. A.: *Historia de la universidad del Sancti Spiritus de Oñate*. Tolosa, 1930. CHUECA GOITIA, F.: *Arquitectura del siglo XVI. Ars Hispaniae*. Tomo IX. Madrid, 1953, pp. 344-348. GÓMEZ MORENO, E.: “El sepulcro de D. Rodrigo Mercado de Zuazola”, *Oñate*, 1 (1950), pp. 40-46. ZUMALDE, I.: *Historia de Oñate*. San Sebastián, 1957. ARRÁZOLA ECHEVARRÍA, M. A.: *ob. cit.*, pp. 63-79, 361-390. CASASECA CASASECA, A.: *Rodrigo Gil de Hontañón (Rascafría, 1500 - Segovia, 1577)*. Salamanca, 1988, pp. 236-237. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M. y RUIZ DE AEL, M.: *Humanismo y arte en la universidad de Oñate*. Vitoria, 1989. FORNELLS ANGELATS, M.: *La universidad de Oñati y el Renacimiento*. San Sebastián, 1995.

³ ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. y MARTIARENA LASA, X.: *Retablo de la capilla de la universidad de Oñati. Historia y restauración*. San Sebastián, 2006.

para muchos canteros locales el primer contacto con el Renacimiento burgalés y vallisoletano.

Las obras de la capilla de la Piedad y el claustro de la parroquia de Oñate quedaron a cargo del maestro guipuzcoano Pedro de Lizarazu y las de la Universidad fueron dirigidas por Domingo de Guerra, ambos vecinos de Villarreal de Urrechua. Bajo las órdenes de Pedro de Lizarazu trabajó un grupo de canteros que desde los años treinta se introducen en Álava, dominando el mercado arquitectónico de la Llanada alavesa durante el segundo tercio del siglo. Se trata principalmente de los maestros Domingo de Guerra, Juan de Herbeta y Domingo de Oria y, en segundo lugar, Martín de López de Alzola y Martín de Mendaraz quienes introdujeron en Álava las novedades decorativas y estructurales aprendidas en Oñate en coros como los de Santa Cruz de Campezo y Alegría o portadas como la de Ilárraza. Entre ellos sobresale la figura de Juan de Herbeta, afincado en Vitoria, cuya vinculación al gran promotor de las artes en dicha ciudad, el licenciado Juan de Aguirre, le permitió completar su formación en Oñate con viajes a Burgos y Valladolid. Este maestro es el responsable de una de las mejores portadas renacentistas de la provincia, la de la iglesia del convento de Santa Cruz de Vitoria.

Estos maestros llevaron a cabo obras en las que a una base estructural gótica incorporaron elementos decorativos del nuevo arte traído de Italia como grutescos, columnas clásicas, balaustres y, desde la segunda mitad del siglo, portadas con estructuras clasicistas. No obstante nunca llegan a utilizar de manera ortodoxa los principios clasicistas ni conocieron las reglas de la teoría arquitectónica clásica, exceptuando a Juan de Herbeta.

1.1.1.1. Domingo de Guerra

Este maestro guipuzcoano es uno de los canteros más destacados de la primera mitad de la centuria en la antigua diócesis de Calahorra-La Calzada. Fue elegido por el obispo Rodrigo Mercado de Zuazola para dirigir las obras de la Universidad de Oñate, lo que le sitúa en el centro humanista responsable de la introducción del Renacimiento

en el País Vasco⁴. En estas y otras obras construyó edificios con trazas de afamados arquitectos del Renacimiento español como Rodrigo Gil de Hontañón o fray Martín de Santiago y estuvo en contacto con la obra de Diego de Siloé y con el escultor francés Pierres Picart⁵. A estos hechos hay que sumar su estrecha relación con el cantero guipuzcoano Pedro de Lizarazu y su hermano Juan, este último discípulo de Juan de Vallejo y escultor en Burgos entre los años treinta y cuarenta⁶. Todas estas relaciones le permitieron conocer las nuevas corrientes del Renacimiento burgalés, salmantino y vallisoletano. Probablemente se formó junto a su suegro Juan de Vidarte⁷, cantero que durante largo tiempo trabajó en Levante en contacto con el ambiente humanista generado desde fines del siglo XV. Su actividad está documentada en Guipúzcoa y Álava entre 1526 y 1558, llevando a cabo obras religiosas como capillas mayores, cruceros, portadas y coros de templos, y otras civiles como la universidad del Sancti Spiritus de Oñate o el hospital Santiago de Vitoria.

Domingo de Guerra era natural de Villarreal de Urrechua y estuvo casado en dos ocasiones, la primera con María de Vidarte, vecina de Urrechua, que murió en 1546, y la segunda con María de Corta, vecina de Zumárraga. No tuvo hijos con su primera esposa, aunque tuvo al menos cuatro hijas y un hijo con María de Corta. Su yerno, Miguel de Vidarte, trabajó como cantero en Valencia durante varios años⁸. Siguiendo la tradicional endogamia profesional, al menos dos hijas de Guerra casaron con los canteros, Cristóbal de Ondátegui, hijo del cantero del mismo nombre, y Miguel de Cerain, criado del maestro⁹.

El matrimonio entre Guerra y la hija del cantero Miguel de Vidarte indica una posible formación del guipuzcoano junto a su suegro, quien después de trabajar en el reino de Valencia pondría a su yerno al tanto del ambiente humanista desarrollado allí a partir de la llegada de pintores italianos desde finales del siglo XV por iniciativa del

⁴ ARRÁZOLA ECHEVARRÍA, M. A.: *ob. cit.*, pp. 63-79, 361-390.

⁵ CASASECA CASASECA, A.: *ob. cit.*, pp. 236-237. MARTÍN MIGUEL, M. A.: *Arte y cultura en Vitoria durante el siglo XVI*. Vitoria, 1998, pp. 154-155. ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. y MARTIARENA LASA, X.: *ob. cit.*

⁶ IBÁÑEZ PÉREZ, A. C.: “El escultor Juan de Lizarazu y el retablo de la capilla de la Anunciación”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid*, 39 (1973), pp. 189-201; y “El escultor Juan de Lizarazu y el retablo mayor de Foncea (Logroño)”, *Berceo*, 96 (1979), pp. 61-72. BARRÓN GARCÍA, A. A. y RUIZ DE LA CUESTA, M. P.: “Diego Guillén, imaginero burgalés (1540-1565)”, *Artigrama*, 10 (1993), pp. 235-272.

⁷ ARCHV. Pleitos civiles. Escribanía Zarandona y Wals. Pleitos fenecidos. Caja 946/ 1, L 188, s.f.

⁸ ARCHV. Pleitos civiles. Escribanía Zarandona y Wals. Pleitos fenecidos. Caja 946/ 1, L 188 y ARCHV. Escribanía Zarandona y Wals. Registro de ejecutorias. Caja 874/ 13.

⁹ ARCHV. Pleitos civiles. Escribanía Zarandona y Balboa. Pleitos olvidados. Caja 981/ 9, L 1.

cardenal Rodrigo Borja. Una vez adquirida su primera formación comenzaría a colaborar con su paisano Pedro de Lizarazu, vinculándose a esta familia de canteros y escultores. Pedro de Lizarazu declaraba en 1548 que había mantenido “compañía en las obras de cantería” con Domingo de Guerra en el momento en que contrajo matrimonio con María de Vidarte¹⁰. Así mismo, Guerra ejerció la tutela de las hijas del maestro cantero Cristóbal de Lizarazu junto a Juan de Lizarazu, Cristóbal de Ondátegui¹¹. Respecto a sus relaciones con otros maestros, también cabe destacar la tasación llevada a cabo por Guerra en 1555, de la obra que en la iglesia de Santa Marina de Vergara realizó Pedro de Echaburu II¹², hermano de Diego de Vergara, que en aquellos momentos era maestro de obras de la catedral de Málaga.

La actividad de Domingo de Guerra se documenta por primera vez en las obras de la capilla de la Piedad y claustro de la parroquia de Oñate, formando parte del grupo de canteros comandado por Pedro de Lizarazu, que llevaron a cabo la obra entre 1526 y 1532¹³. Al mismo tiempo realizó el coro y la portada de Santa Cruz de Campezo, donde trabajó desde 1528 hasta 1548¹⁴. Entre la década de los años treinta y cuarenta contrató el último tramo del templo de San Antolín de Urbina¹⁵ y seguramente el coro de Alegría, que Ugalde le ha atribuido por su similitud con el coro de Campezo¹⁶. A partir de 1539 realizó junto a Martín de Mendiaraz el hospital Santiago de Vitoria, en el que debía emplear las trazas de fray Martín de Santiago¹⁷. En 1540 le fue encomendada la dirección de las obras de la Universidad de Oñate, que realizó según diseño de Rodrigo Gil de Hontañón y en colaboración con el escultor francés Pierres Picart¹⁸. Trazó la portada de la parroquia de esta última localidad en 1542 junto al cantero Pedro de Sarasu, siendo revisada la traza por el escultor Guiot de Beaugrant, aunque finalmente el proyecto no se realizó¹⁹. Dio la traza del templo de Samaniego en 1550²⁰, aunque

¹⁰ ARCHV. Pleitos civiles. Escribanía Zarandona y Wals. Pleitos fenecidos. Caja 946/ 1, L 188.

¹¹ ARCHV. Pleitos civiles. Escribanía Zarandona y Balboa. Pleitos olvidados. Caja 981/ 9, L 1.

¹² ARAMBURU EXPÓSITO, M. J.: *Arte y piedad. El arte religioso en Bergara en la Edad Moderna*. Tomo I. Salamanca, 2008, p. 342.

¹³ ARRÁZOLA ECHEVARRÍA, M. A.: *ob. cit.*, pp. 63-79.

¹⁴ PORTILLA VITORIA, M. J.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, II. Arciprestazgos de Treviño y Campezo*. Vitoria, 1968, pp. 319-320. UGALDE GOROSTIZA, A.I.: *Una mirada al cielo. Iconografía de las claves de bóveda de la Diócesis de Vitoria*. Vitoria, 2007, pp. 362, 439.

¹⁵ ARCHV. Pleitos civiles. Escribanía Zarandona y Wals. Pleitos fenecidos. Caja 946/ 1, L 188, s.f.

¹⁶ UGALDE GOROSTIZA, A.I.: *ob. cit.*, p. 439.

¹⁷ MARTÍN MIGUEL, M. A.: *ob. cit.*, pp. 154-155.

¹⁸ ARRÁZOLA ECHEVARRÍA, M. A.: *ob. cit.*, pp. 361-390. ECHEVARRÍA GOÑI, P. L. y MARTIARENA LASA, X.: *ob. cit.*, pp. 17-24.

¹⁹ ARRÁZOLA ECHEVARRÍA, M. A.: *ob. cit.*, p. 36.

posteriormente fue alterada, y entre 1551 y 1559 cerró el crucero del templo de San Pedro de Vergara²¹. Durante su estancia en esta última localidad examinó en 1555 la obra que Pedro de Echaburu había hecho en la iglesia de Santa Marina²². La última noticia de este maestro lo sitúa en Vitoria en 1558 dando informes para la demolición de la cabecera gótica del templo de San Miguel, que desde 1560 realizó el maestro Pedro de Elosu²³. En 1588, años después de la muerte de Guerra, sus herederos cobraron 300 ducados de la parroquia de San Martín de Foronda, en la que seguramente el guipuzcoano realizaría la cabecera y crucero del templo²⁴.

La obra del cantero guipuzcoano refleja un buen dominio de la tradición constructiva del Gótico y también el empleo de unas primeras decoraciones renacentistas. Es seguro que Guerra conoció el Renacimiento burgalés a partir de 1526 a través de las obras que se realizaban en la parroquia de Oñate, circunstancia que quedó reforzada con la construcción de la Universidad de la villa guipuzcoana con trazas del arquitecto Rodrigo Gil de Hontañón. Estas novedades se traducen en la obra de Guerra en decoraciones de grutescos, ménsulas estriadas y tendencia a la unificación espacial en las cabeceras de sus templos. En los frentes del coro de la parroquia de Santa Cruz de Campezo y Alegría, labró grutescos de influencia siloesca y en Urbina empleó ménsulas molduradas con el vaso estriado. Desde el punto de vista espacial, la iglesia de Foronda es un buen ejemplo de esa búsqueda de la centralización pues diseña un crucero y cabecera ochavada muy poco profundos, similares a los que su compañero Domingo de Oria trazó en Arechavaleta y Antezana. No obstante, hay que tener en cuenta que este maestro guipuzcoano pertenece a las primeras generaciones de canteros que entran en contacto con la arquitectura renacentista y no es de extrañar que en Santa Cruz de Campezo construya una portada gótica o que emplee pilastras fasciculadas en los coros de Campezo y Alegría y en la cabecera de la parroquia de San Miguel de Vitoria.

²⁰ ENCISO VIANA, E. y CANTERA ORIVE, J.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, I. La Rioja Alavesa*. Vitoria, 1967, p. 22, 143-147.

²¹ ARRÁZOLA ECHEVARRÍA, M. A.: *ob. cit.*, pp. 135-152. ARAMBURU EXPÓSITO, M. J.: *ob. cit.*, t. I, p. 151

²² ARAMBURU EXPÓSITO, M. J.: *ob. cit.*, t. I, p. 342.

²³ PORTILLA VITORIA, M. J.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, III. Ciudad de Vitoria*. Vitoria, 1971, pp. 56, 197-198.

²⁴ AHPA. Prot. Not. 6861, Pedro de Albístur. Vitoria, s.f., 21 de septiembre y 25 de septiembre de 1588.

Obras de Domingo de Guerra

Localidad: SANTA CRUZ DE CAMPEZO

Edificio: parroquia de Nuestra Señora de la Asunción

Obra: último tramo de la nave, coro y portada

Fechas: 1529-1548

Autor: Domingo de Guerra

Datos documentales: En 1529 Domingo de Guerra comenzó a recibir pagos por la realización de la portada occidental del templo y el coro, debiendo edificar también la cubierta del sobrecoro. Los pagos se extendieron hasta 1551, aunque en un pleito entre Domingo de Guerra y la familia de su primera esposa, los testigos declararon que se ocupó en las obras unos diecinueve años, por lo que todas las obras estarían terminadas hacia 1548.

Descripción: El coro se sitúa en el último tramo del templo gótico. Los cuatro arcos escarzanos se levantan sobre pilares fasciculados góticos con capitelillos con decoración fitaria, que sujetan una bóveda de terceletes, diagonales, ligaduras y combados que dibujan dos cruces concéntricas con conopios y contraconopios en los extremos. En las claves se labraron distintos diseños florales y laureas renacentistas. La clave polar ostenta el escudo Mendoza-Rojas, que hace referencia al matrimonio de Álvaro de Mendoza, primer conde de Orgaz, con María de Rojas, quienes residieron en Santa Cruz de Campezo desde 1528 y fueron señores de la villa desde 1556. La rosca del arco frontal está recorrida por una rama vegetal con una filacteria enrollada y una sarta de abalorios. Las enjutas del frente del coro presentan finos grutescos compuestos por zarcillos y tallos de acantos que se metamorfosean en rostros y torsos humanos. Entre los tallos surgen pequeños *puttis*, uno de ellos con una calavera en la mano, una figura humana barbada cuyos pies se convierten en hojas vegetales y aves fantásticas de cuello exageradamente largo y cabeza minúscula. En los extremos se labraron candeleros.

La cubierta del último tramo de la nave, construida seguramente poco antes del coro, fue patrocinada también por el matrimonio Mendoza-Rojas, cuyo escudo aparece en la clave polar. Se trata de una obra gótico-renacentista, con cubierta de terceletes,

diagonales, ligaduras y nervios combados formando un óvalo de extremos conopiales, similar al realizado en el sobrearco de la parroquia de Alegría por el mismo cantero. Esta cubierta se sustenta sobre arcos ligeramente apuntados que a su vez apoyan en medias columnas con capiteles con decoración vegetal.

La portada es obra del Gótico tardío, compuesta por arco apuntado abocinado con acceso en arco rebajado y tímpano decorado con un relieve de la Lamentación sobre Cristo muerto. Las roscas del arco apuntado apoyan en columnillas compuestas por basas góticas de hendiduras, capitelillos con decoración fitaria y las roscas están recorridas por motivos naturalistas como rosetas, ramas con filacterias enrolladas y sargas de abalorios. La portada está encuadrada por dos pilastras con angrelados en los fustes, pináculos gallonados y una moldura con bolas isabelinas. En las enjutas del arco quedan marcas circulares de dos tondos que han desaparecido y que quizás presentaban los escudos de Álvaro de Mendoza y María de Rojas, mentores de la obra.

Valoración: El último tramo de la nave y el coro son obras características del segundo tercio del siglo XVI. Teniendo en cuenta que las obras finalizaron para 1548, que las obras avanzaron a un ritmo lento y que el coro es la parte más novedosa y probablemente la última en llevarse a cabo, su inicio puede fecharse hacia 1540. El coro mantiene estructuras y decoraciones góticas, como los pilares fasciculados y el tronco con la filacteria enrollada que recorre el frente. El cantero intentó renovar estos elementos tradicionales mediante decoraciones italianizantes desplegadas en las enjutas del frente de coro. Algunos detalles de estos grotescos como la figura barbuda cuyas piernas se transforman en hojas vegetales o las aves fantásticas de largos cuellos recuerdan a las decoraciones burgalesas introducidas por Diego de Siloé en la Escalera Dorada de la catedral de Burgos y desarrolladas posteriormente por sus seguidores en esta ciudad. El propio Siloé labró una ornamentación similar en el sepulcro del obispo Rodrigo Mercado de Zuazola en la parroquia de Oñate, obra que Domingo de Guerra tuvo que conocer mientras trabajaba en el claustro de la iglesia y capilla funeraria del prelado.

La portada es una obra del Gótico final, deudora del estilo que Domingo de Guerra debió aprender durante su colaboración con Pedro de Lizarazu en el claustro de la parroquia de San Miguel de Oñate, como se observa particularmente en las pilastras. Comparte con el coro algunos elementos estructurales y decorativos góticos como las ramas con filacterias enrolladas o las columnas fasciculadas con cardinas. No obstante,

resulta más retardataria que el coro quizá por la desaparición de las láureas de las enjutas.

Fuentes documentales: AHDV-GEAH. 2556-2, Santa Cruz de Campezo. Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción. Libro de fábrica, 1511-1595, fols. 36v-163v (para el coro fol. 83)

ARCHV. Pleitos civiles. Escribanía Zarandona y Wals. Pleitos fenecidos. Caja 946/ 1, L 188, s.f.

Fuentes bibliográficas: PORTILLA VITORIA, M. J.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, II...*, pp. 317, 319-320. UGALDE GOROSTIZA, A.I.: *Una mirada al cielo. Iconografía de las claves de bóveda de la Diócesis de Vitoria*. Vitoria, 2007, pp. 438, 439.

Localidad: ALEGRÍA

Edificio: parroquia de San Blas

Obra: coro y cubierta del último tramo

Fechas: c. 1529-1548

Autor: Domingo de Guerra (atribución)

Datos documentales: No existe documentación que verifique el autor y fechas de la obra, aunque por coincidencias estilísticas con el coro y sobrecoro de Santa Cruz de Campezo, obra documentada de Domingo de Guerra, Ugalde Gorostiza lo atribuye al mismo maestro y circunscribe la obra a fechas similares.

Descripción: El coro se sitúa en el último tramo de la nave tardogótica del templo. Se levanta sobre cuatro arcos escarzanos que descansan en pilares fasciculados con basas góticas de hendiduras y capitelillos con cardinas. Las enjutas del frente de coro están decoradas con grutescos formados por tallos vegetales de acanto, bestias que se retuercen arqueando el lomo y de cuya boca salen cornucopias, y aves con las alas extendidas. En las dos enjutas se repiten los mismos elementos, aunque no son composiciones idénticas. Las roscas del arco rebajado y el entablamento que remata el frontis quedan lisos y solamente se decoran con un cordón de abalorios bajo el

entablamiento. En los extremos del frontis hay pináculos góticos colocados a plomo sobre los pilares, aunque el pináculo del flanco derecho parece haber sido rehecho en época posterior, intentando imitar el de la derecha con mala fortuna. El sotocoro se cubre con una bóveda de terceletes, diagonales, ligaduras y combados que dibujan un complicado diseño cruciforme con conopios y contraconopios inscritos. Las claves están decoradas con rosetas diferentes que se orlan con cintas y laureas renacientes.

La cubierta del sobrecoro es similar a la que Guerra realizó en Santa Cruz de Campezo. Sobre arcos ligeramente apuntados se levanta una cubierta tardogótica compuesta por nervios diagonales, terceletes, ligaduras y combados curvos que dibujan una elipse de extremos conopiales. Las nueve claves de madera se decoran con las imágenes de las mártires Santa Catalina de Alejandría, Santa Marina o Margarita, Santa Apolonia, Santa Bárbara, Santa Águeda, Santa Inés, Santa Lucía y Santa María Magdalena, toda ellas presididas por la Virgen dando de mamar al Niño en la clave polar. La cubierta se sustenta sobre dos pilares fasciculados y dos medios pilares cuyos capiteles se decoran con un dragón alado y un peregrino, los cuatro probablemente anteriores a la intervención de Guerra.

Valoración: Este coro es una obra representativa del momento en el que Gótico y Renacimiento se dan cita en una misma construcción. El Gótico aparece en elementos estructurales como los pilares fasciculados, la bóveda de terceletes, los pináculos que rematan el frontis y los capiteles con cardinas. La presencia de las novedades renacentistas queda reducida exclusivamente a los motivos decorativos en forma de paneles de grutescos. Las bestias de espinazo arqueado recuerdan vagamente al tipo de bestiones que Diego de Siloé labró en la Escalera Dorada de la catedral de Burgos. La dependencia respecto al coro de Santa Cruz se evidencia en el esquema general y la disposición de los motivos decorativos, mejor labrados que los de Alegría.

Fuentes bibliográficas: PORTILLA VITORIA, M. J.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, IV. Llanada occidental*. Vitoria, 1975, pp. 159-160. PORTILLA VITORIA, J. M.: *Una ruta europea. Por Álava a Compostela, del paso de San Adrián al Ebro*. Vitoria, 1991, pp. 104-106. UGALDE GOROSTIZA, A. I.: *ob. cit.*, p. 362.



Alegría. Parroquia de San Blas. Coro



Alegría. Parroquia de San Blas. Coro. Lado de la Epístola



Alegría. Parroquia de San Blas. Coro. Lado del Evangelio

Localidad: FORONDA

Edificio: parroquia de San Martín

Obra: capilla mayor y crucero

Fechas: 1530-1560

Autor: Domingo de Guerra

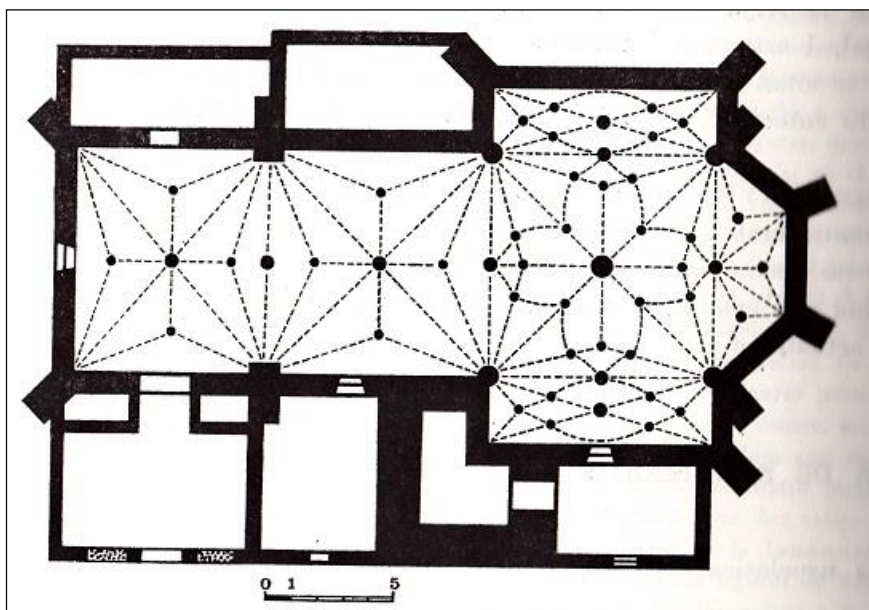
Datos documentales: En 1588 la iglesia de San Martín de Foronda debía al difunto Domingo de Guerra 300 ducados, que cobraron sus deudores y herederos. Esta deuda fue posiblemente la obra de la capilla mayor y crucero, que posteriormente se completó con una nave de dos tramos. A finales del siglo XVIII se maestreo del interior de la iglesia, lo que ha desfigurado notablemente su aspecto original.

Descripción: El templo de San Martín de Foronda presenta una planta de cruz latina con cabecera ochavada, capillas laterales poco profundas en el crucero y nave de dos tramos. La cabecera está cubierta por una media estrella de cuatro puntas y el tramo central del crucero por una bóveda de terceletes, diagonales, ligaduras y combados curvos en forma de cruz de extremos conopiales. En las capillas del crucero se emplearon medios terceletes, diagonales y combados curvos que forman un óvalo de extremos conopiales, y los dos tramos de nave se cubrieron con bóvedas de terceletes simples. Los apeos originales de estas cubiertas fueron sustituidos por pilastras jónicas, medios pilares cilíndricos y un entablamento neoclásico.

Valoración: La intervención de Domingo de Guerra en esta iglesia puede identificarse en la cabecera y crucero, muy similares a los que su compañero Domingo de Oria realizó en Luco y Antezana entre las décadas de los años cuarenta y cincuenta. El empleo de nervios curvos formando rombos en las cubiertas de las capillas laterales, se asemeja a la cubierta del sobrecoro de Santa Cruz de Campezo, obra documentada de Domingo de Guerra y al sobrecoro del templo de Alegría, donde se le ha atribuido el coro. Por otra parte, Ugalde ha fechado las claves de la cabecera y crucero en la primera mitad del siglo XVI, momento en el que Guerra se hallaba activo.

Fuentes documentales: AHPA. Prot. Not. 6.861, Pedro de Albístur. Vitoria, 21 de septiembre y 25 de septiembre de 1588.

Fuentes bibliográficas: PORTILLA VITORIA, J. M.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, IV...*, pp. 383-385.



Fuente: CMDV, IV, p. 384

Foronda. Parroquia de San Martín. Planta

Localidad: URBINA

Edificio: parroquia de San Antolín

Obra: último tramo de la nave

Fechas: c. 1529-1548

Autor: Domingo de Guerra

Datos documentales: El único dato documental sobre esta intervención de Domingo de Guerra, es el que señala que cuando era vecino de Santa Cruz de Campezo, entre 1529 y 1548 aproximadamente, contrató obras aquí. Los dos primeros tramos de la nave del templo pertenecen a una primera campaña de obras y el tercero, que creemos es la obra de Domingo de Guerra, a otra campaña posterior. En estos momentos debieron abrirse también la portada del muro oeste del último tramo y la de los pies, hoy cegadas y muy simples. Entre 1561 y 1592 el pintor Juan de Elejalde y su hijo Antonio de Elejalde pincelaron las cubiertas de los tres tramos. La iglesia se adornó con una nueva portada y una espadaña, esta última desaparecida, realizadas a mediados del siglo XVII. Poco

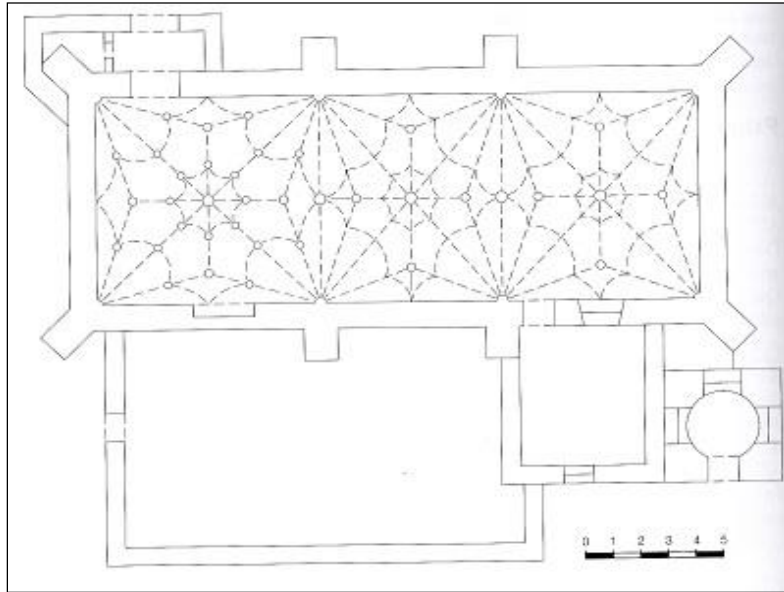
después, a finales de la década de los setenta del siglo XVII se construyó la torre, que fue reconstruida nuevamente en 1940.

Descripción: El templo de San Antolín consta de una sola nave de tres tramos con testero recto. Los dos primeros tramos están cubiertos mediante bóvedas simples de terceletes, diagonales y ligaduras centrales sobre arcos ligeramente apuntados que apean en ménsulas decoradas con granadas y hojas. En el último tramo las bóvedas se complican mediante la adición de nervios curvos que dibujan una cruz de extremos conopiales y un octógono en torno a la clave polar. Las claves de este tramo final están lisas, pues han perdido los apliques de madera que las debían decorar. Las ménsulas en este último tramo constan de varias molduras lisas decrecientes y un anillo estriado. Las portadas del siglo XVI se sitúan en el muro occidental y en lado sur del último tramo, tratándose de vanos sencillos en arco de medio punto dovelado.

Valoración: La iglesia de Urbina es un edificio gótico-renacentista. La estructura de los dos primeros tramos, cercana al tardogótico, es muy similar a la de la iglesia alavesa de Artaza de Foronda, obra de la familia Lizarazu, con la que Domingo de Guerra colaboró en diversas ocasiones. La verdadera puesta al día de este edificio se realizó mediante la pinceladura, que aún se conserva en las bóvedas y que simula los nervios combados en los dos primeros tramos para unificar los diseños de cubiertas de los tres tramos.

Fuentes documentales: ARCHV. Pleitos civiles. Escribanía Zarandona y Wals. Pleitos fenecidos. Caja 946/ 1, L 188, s.f.

Fuentes bibliográficas: PORTILLA VITORIA, J. M.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, IX. El valle de Zuia y las tierras de Legutiano*. Vitoria, 2007, pp. 679-683. ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. y VÉLEZ CHAURRI, J. J.: “El retablo mayor y la pinceladura en la parroquia de San Antolín de Urbina” en PORTILLA VITORIA, J. M.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, IX. ...*, pp. 235-263



Fuente: CMDV, IV, p. 384

Urbina. Parroquia de San Antolín. Planta



Urbina. Parroquia de San Antolín. Nave



Urbina. Parroquia de San Antolín. Bóveda sobre el coro

1.1.1.2. Juan de Herbata

Juan de Herbata fue uno de los canteros del grupo de Oñate que más tempranamente muestra su adhesión al nuevo arte renacentista. A finales de los años veinte participa en la construcción del sepulcro de la familia Arriaga en Vitoria, uno de los primeros cenotafios alaveses realizados “a la romana”, con un estilo vinculado al Renacimiento burgalés. Exceptuando sus obras en Oñate bajo la dirección de Pedro de

Lizarazu²⁵, la práctica totalidad de su obra se localiza en Vitoria, donde trabajó en estrecha colaboración con el concejo de la ciudad e importantes personajes de la nobleza local como el licenciado Ortuño Ibáñez de Aguirre. Estos vínculos le sirvieron para viajar a Burgos y Valladolid y conocer de primera mano las novedades que allí estaban realizándose a fines de la década de los años treinta²⁶. Su actividad se documenta entre 1526 y 1548 en obras religiosas como arcos sepulcrales, pórticos de templos o edificios conventuales, y en edificios civiles como hospitales o casas concejiles.

Este maestro, vecino de Vitoria, nació hacia 1479 y tuvo al menos una hija que casó con el pintor Juan de Anda²⁷. Debía contar con un taller de cierta envergadura, del que conocemos los nombres de algunos aprendices. En 1527 Estíbaliz de Elguea, vecino de Vitoria, firmó un contrato de aprendizaje con Juan de Herbeta para que enseñase a su hijo San Juan de Elguea. En 1541 hicieron contratos de aprendizaje con Herbeta Rodrigo García de Zuya y Domingo de Aztarde, carpintero de Azcoitia, para formar respectivamente a su primo San Juan y su hermano Martín por espacio de tres años²⁸.

La puesta al día de su estilo se realizó mediante la asimilación paulatina del Renacimiento que desde Burgos y Valladolid, se iba introduciendo en dos localidades claves para el cambio de estilo, Oñate y Vitoria. En Oñate Juan de Herbeta trabajó bajo las órdenes de Pedro de Lizarazu en las obras patrocinadas por el obispo Mercado de Zuazola en la parroquia de San Miguel. Al mismo tiempo, en 1528, contrató junto a Martín de Azurio el sepulcro de la familia Arriaga en el templo de San Miguel de Vitoria, obra que debían realizar con trazas del pintor Diego de Aguillo²⁹. El cantero y escultor vizcaíno Martín de Azurio ya había demostrado su conocimiento de la nueva decoración “a la romana” en 1520 cuando realizó la portada del hospital vitoriano de Santa María. El contacto con este vizcaíno y la temprana aplicación de los principios del tratado de Diego de Sagredo en las trazas de Aguillo debió jugar un papel importante en

²⁵ ARRÁZOLA ECHEVARRÍA, M. A.: *ob. cit.*, pp. 63-79.

²⁶ ECHEVARRÍA GOÑI, P. L. y GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M.: *Vitoria renacentista*. Vitoria, 1985, p. 8. MARTÍN MIGUEL, M. A.: *ob. cit.*, p. 154.

²⁷ A raíz de un pleito por las obras del convento Santa Cruz de Vitoria, Juan de Herbeta declaró tener unos 70 años de edad en 1549, por lo que deducimos que nacería hacia 1479. En el mismo pleito declaró su yerno, el pintor Juan de Anda. ARCHV. Pleitos civiles. Escribanía Pérez Alonso. Pleitos fenecidos. Caja 1017,1, s.f.

²⁸ AHPA. Prot. Not. 6.626, Cristóbal de Aldana. Vitoria, año 1527, fol. 42. AHPA. Prot. Not. 6.642, Cristóbal de Aldana, año 1541, fols. 110v-111r y 116.

²⁹ ECHEVARRÍA GOÑI, P. L.: “El Renacimiento en Vitoria-Gasteiz” en VV. AA.: *Vitoria-Gasteiz en el arte*. Tomo II. Vitoria, 1997, p. 324. MARTÍN MIGUEL, M. A.: *ob. cit.*, pp. 339-343.

la conformación del estilo de Herbata. Este maestro supo ganarse el favor de la nobleza vitoriana, pues trabajó en varias ocasiones para el concejo de la ciudad, llegando incluso a ser enviado a Burgos y Valladolid para ver los edificios que allí había y mostrar al licenciado Ortuño Ibáñez de Aguirre, que residía en la ciudad del Pisuerga, las trazas que había diseñado para el hospital de Santiago de Vitoria. Este hospital se realizó finalmente con trazas del dominico fray Martín de Santiago, aunque el propio Herbata revisó las obras en dos ocasiones³⁰. También cabe destacar sus vínculos con el cantero Hernando de Gardoy, al que años después encontramos junto al vizcaíno Juan Ochoa de Arranotegui³¹.

Las primeras noticias sobre su actividad le sitúan en la villa de Oñate formando parte del grupo de canteros que trabajaron a las órdenes de Pedro de Lizarazu en la capilla de la Piedad y claustro de la iglesia de San Miguel entre 1526 y 1532³². Al mismo tiempo, entre 1528 y 1530, realiza el sepulcro de la familia Arriaga en la parroquia de San Miguel en Vitoria junto al cantero Martín de Azurio y con trazas del pintor Diego de Aguillo³³. Ambos canteros levantaron en esos momentos el pórtico de dicho templo, que costeó la propia familia Arriaga. En 1535 debió de realizar obras en el convento de Santa Clara de Vitoria, puesto que mantenía un pleito sobre la extracción de piedra para las obras del monasterio³⁴. En 1538 dio trazas para el hospital de Santiago de Vitoria, obra no conservada, y el concejo le envió a Burgos y Valladolid para ver los edificios de dichas ciudades, además de enseñar la traza al licenciado Aguirre que residía en Valladolid³⁵. En 1540 tasó para la colegiata de Vitoria una pila de piedra que compró la iglesia, además de pagar en nombre de la colegiata al cantero Estíbaliz de Aberasturi por la obra de una puerta³⁶. Al año siguiente tasó por parte del concejo la obra que Domingo de Guerra y Martín de Mendiaraz habían realizado en el hospital de Santiago, seguramente con trazas del lego dominico fray Martín de Santiago³⁷. En 1542 examina unas obras en la casa del concejo de Vitoria junto al

³⁰ ECHEVARRÍA GOÑI, P. L. y GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M.: *ob. cit.*, p. 8. MARTÍN MIGUEL. M. A.: *ob. cit.*, p. 154.

³¹ MARTÍN MIGUEL. M. A.: *ob. cit.*, pp. 71 y 84.

³² ARRÁZOLA ECHEVARRÍA, M. A.: *ob. cit.*, pp. 63-79.

³³ ECHEVARRÍA GOÑI, P. L.: “El Renacimiento...”, p. 324. MARTÍN MIGUEL. M. A.: *ob. cit.*, pp. 339-343.

³⁴ MARTÍN MIGUEL. M. A.: *ob. cit.*, p. 252.

³⁵ ECHEVARRÍA GOÑI, P. L. y GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M.: *ob. cit.*, p. 8. MARTÍN MIGUEL. M. A.: *ob. cit.*, p. 154.

³⁶ AHDV-GEAH. 234, Vitoria. Parroquia de Santa María. Libro de fábrica, 1537-1590, fol. 17.

³⁷ MARTÍN MIGUEL. M. A.: *ob. cit.*, p. 155.

cantero Domingo de Oria³⁸. Pocos años después, en 1548, Herbeta y el cantero Juan de Chavarría dieron su parecer al concejo sobre las obras del hospital Santiago y las mejoras que había que llevar a cabo para asegurar la iglesia del hospital, además de nombrar a Herbeta tasador del hospital por parte del concejo³⁹. En este mismo año de 1548 estaba terminando la portada del convento Santa Cruz de Vitoria, su obra más importante, con trazas dibujadas por el propio cantero, siguiendo las indicaciones del licenciado Ortuño Ibáñez de Aguirre, patrono del convento⁴⁰. Su vinculación con el licenciado Aguirre y el estilo de sus obras nos hacen pensar que muy probablemente llevó a cabo la capilla funeraria del licenciado hacia 1533, colocada bajo la advocación de la Vera Cruz y ubicada en la iglesia de San Vicente de Vitoria.

La obra de Juan de Herbeta se adecua perfectamente a su época, pues en ella conviven el Gótico de la tradición canteril de la tierra y el Renacimiento que se está introduciendo desde Burgos y Valladolid en Oñate y Vitoria. En el sepulcro de la familia Arriaga es capaz de ejecutar las trazas de Diego de Aguillo y realizar un arco del triunfo romano con una profusa decoración de grutescos, obra que remite al Renacimiento burgalés. Al mismo tiempo se encargaba del pórtico de la iglesia de San Miguel, en el que se disponen dos tramos cubiertos por bóvedas de terceletes con complicados diseños de combados curvos formando cruces de brazos sinuosos y rombos o rectángulos centrales. El empleo de un cuadrado de lados conopiales en torno a la clave central recuerda vagamente a una de las bóvedas que Juan de Vallejo diseñó en la capilla de Santiago de la catedral de Burgos en 1524. Los arcos usados son apuntados y apean en ménsulas lisas molduradas con los escudos de la familia que recuerdan a las empleadas en la capilla de la Piedad de Oñate. La contemplación del sepulcro del obispo Rodrigo Mercado de Zuazola, obra de Diego de Siloé y ubicado en esa capilla, debió influir de forma decisiva en Herbeta. Por ello le atribuimos la construcción de la capilla de la Vera Cruz de San Vicente de Vitoria, obra gótico-renacentista, en cuyas decoraciones vemos claramente la influencia de Siloé, y que Herbeta pudo realizar hacia 1535. Los viajes a Burgos y Valladolid a finales de los años treinta y su relación con el licenciado Aguirre le permitieron depurar su estilo. Así no es de extrañar que la portada del convento de la Santa Cruz de Vitoria guarde estrecha relación no solo con la portada

³⁸ MARTÍN MIGUEL. M. A.: *ob. cit.*, pp. 71 y 84.

³⁹ MARTÍN MIGUEL. M. A.: *ob. cit.*, p. 155.

⁴⁰ ARCHV. pleitos civiles. Escribanía Pérez Alonso. Pleitos fenecidos. Caja 1017,1, s.f.

de la Universidad de Oñate sino con la de la Casa Leguizamón o Casa del Sol vallisoletana.

Obras de Juan de Herbata

Localidad: VITORIA

Edificio: parroquia de San Miguel

Obra: pórtico

Fechas: 1528-1531

Autor: Juan de Herbata

Datos documentales: El pórtico de la parroquia de San Miguel fue costeado por Nicolás de Vitoria y Diego López de Arriaga, hermanos y comerciantes asentados en Burgos. Ambos se comprometieron a construirlo cuando les fue donado el lado de la Epístola de la capilla mayor de la parroquia para construir su sepulcro. Donaron 400 ducados para la obra y designaron al cantero Juan de Herbata para edificarla, el mismo maestro que labró su sepulcro, el cual cobró 150.000 maravedíes por el pórtico. En 1531 se pagaba la tabla y tejas para hacer el tejado y finalizar totalmente el pórtico.

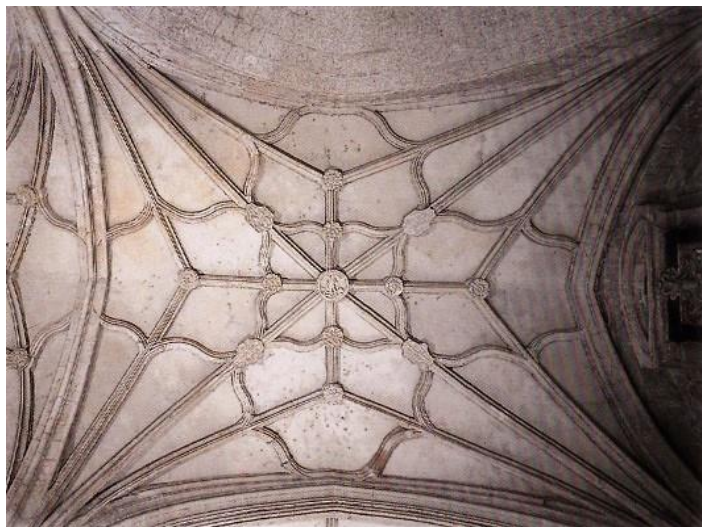
Descripción: El pórtico se sitúa en el costado sur de la iglesia y se compone de dos tramos rectangulares que se abren al exterior mediante dos arcos ligeramente apuntados y de intradós muy ancho. Los tramos se cubren por bóvedas de terceletes y combados curvos formando cruces de brazos sinuosos. En torno a la clave polar se dispuso un rombo en un tramo y un rectángulo en el otro. Las dos claves polares se decoran con relieves de la Virgen con el Niño y San Miguel, respectivamente, y el resto presentan los escudos de la familia Arriaga y rosetones. Estas cubiertas apean en repisas con molduras lisas sobre las que se labró el escudo de los Arriaga. Los arcos fajones de acceso se cubren mediante bóvedas con terceletes en el lado más corto y ligaduras, que ostentan tres claves con florones. Estas cubiertas apean en ménsulas molduradas de vaso decreciente.

Valoración: Este pórtico muestra cierta relación con algunas obras burgalesas que se construían por los mismos años. Los nervios de las bóvedas con formas rectangulares de trazo sinuoso recuerdan vagamente a las cubiertas de la capilla Santiago de la catedral

de Burgos, edificada por Juan de Vallejo a partir de 1524. Dada su fecha temprana (1528) probablemente es una de las primeras obras alavesas en emplear nervios combados en sus cubiertas.

Fuentes documentales: ADB. Depósito Arch. Berberana. Martín de Salvatierra, 2 de noviembre de 1574. Concesión de sepultura a Nicolás de Vitoria y Diego López de Arriaga, 10 de mayo de 1528, copia solicitada por Juan López de Arriaga y Cuadernillo de gastos en las capillas y sepulcro.

Fuentes bibliográficas: PORTILLA VITORIA, M. J.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, III. Ciudad de Vitoria*. Vitoria, 1971, pp. 193-194. RÍO DE LA HOZ, I.: “Los Arriaga en la iglesia de San Miguel de Vitoria” en *Congreso de Estudios Históricos. La formación de Álava: 650 Aniversario del Pacto de Arriaga (1332-1982)*. Vol. 2. Vitoria, 1982, pp. 891-898. ENCISO VIANA, E.: *Tu parroquia. San Miguel Arcángel de Vitoria*. Biblioteca Parroquial de Cultura Religiosa. Vitoria, 1934, pp. 73-74. MARTÍN MIGUEL, M.A.: *ob. cit.*, p. 219. ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.: “El Renacimiento en Vitoria-Gasteiz” en VV. AA.: *Vitoria-Gasteiz en el arte*. Tomo II. Vitoria, 1999, pp. 322-324.



Vitoria. Parroquia de San Miguel. Pórtico. Bóveda

Localidad: CHINCHETRU

Edificio: parroquia de Santa Eulalia

Obra: primer tramo de la nave

Fechas: 1531-1534

Autor: Juan de Herbeta

Datos documentales: El templo actual de Chinchetru se levantó sobre otro medieval del que sólo se conserva la portada y la pila bautismal. La obra principal de la iglesia se levantó en dos momentos diferentes. Juan de Herbeta edificó el primer tramo con su cubierta entre 1531 y 1534, y el cántabro Mateo del Pontón realizó el segundo a partir de 1585, como está recogido en su biografía. Este último maestro construyó también la sacristía a partir de 1604. El templo se completó con una nueva torre, que se construyó en la primera mitad del siglo XVIII.

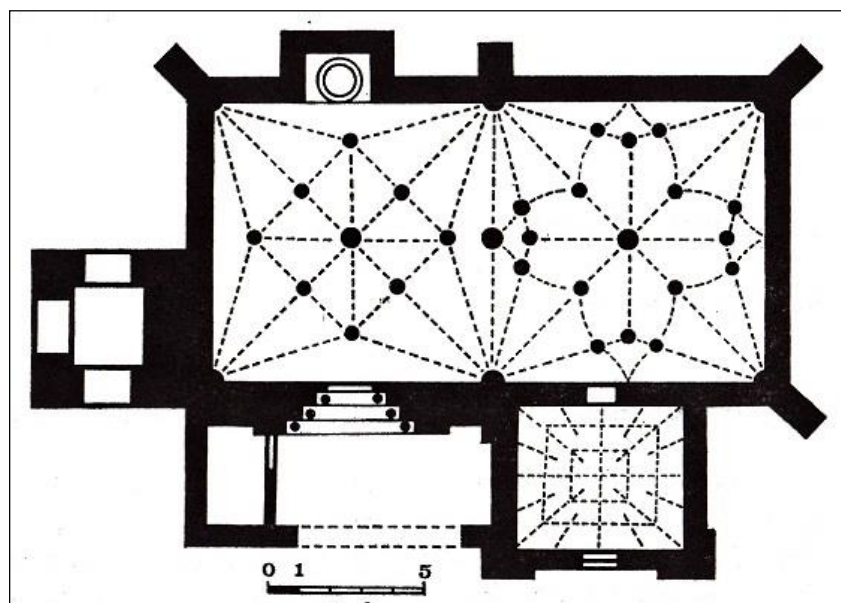
Descripción: Templo de una nave dividida en dos tramos cuadrados, de los que el primero constituye la capilla mayor. Al exterior, la iglesia presenta un volumen cúbico que le da aspecto de “caja cerrada”. Los muros, prácticamente ciegos, son de sillarejo apoyados en contrafuertes altos que se adelgazan en el tercio final. En el interior, el espacio es amplio, aunque sigue primando cierta tendencia ascensional, que nos retrotrae al espacio de los templos medievales. El empleo de cubiertas nervadas otorga unidad estilística al conjunto, lo que evita contrastes entre las dos campañas de obras. La obra de Juan de Herbeta, el primer tramo de la nave, es una capilla de planta cuadrada cubierta por una bóveda de terceletes con combados curvos en forma de cruz con extremos conopiales y diecisiete claves. Es la misma bóveda que el cantero realizó en el último tramo del vecino templo de Guereñu y las claves están decoradas con rosetas y estrellas, igual que en aquel. Pese a ser una capilla de planta regular, la cubierta se sustenta sobre arcos fajones ligeramente apuntados que descansan en ménsulas molduradas, similares a las de las capillas laterales del templo de Guereñu.

Valoración: El templo de Chinchetru, pese a estar construido en dos momentos muy distantes en el tiempo, guarda una coherencia estilística que permite adscribirlo a la arquitectura del segundo tercio del siglo XVI, y que señala a Juan de Herbeta como el verdadero responsable de la obra. Esta iglesia es un tipo de templo muy repetido en las zonas con una población muy dispersa y concentrada en núcleos de poco vecindario como era la Llanada alavesa. Se trata de templos estructuralmente muy simples, compuestos por dos o tres tramos, con cabecera recta y que desde el exterior tienen aspecto de “caja cerrada” con muros de sillarejo altos, casi ciegos y jalonados por contrafuertes. El empleo de ménsulas de molduras lisas, que evocan capiteles toscanos,

muestra un acercamiento al Renacimiento y al empleo de decoraciones “a la romana”. Así mismo, hay que valorar la regularidad de los tramos, de planta cuadrada, que permitió emplear arcos formeros cada vez más abiertos y tendentes al semicírculo, y por tanto, cubiertas de rampante más redondeado.

Fuentes documentales: AHDV-GEAH. 870-1, Chinchetru. Parroquia de Santa Eulalia. Libro sacramental, 1501-1647, s.f. (hay partidas de cuentas al principio del libro)

Fuentes bibliográficas: PORTILLA VITORIA, J. M.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, IV...*, pp. 325-327.



Fuente: CMDV, IV, p. 326

Chinchetru. Parroquia de Santa Eulalia. Planta



Chinchetru. Parroquia de Santa Eulalia. Nave.
Lado de la Epístola. Ménsula



Chinchetru. Parroquia de Santa Eulalia.
Capilla mayor



Chinchetru. Parroquia de Santa Eulalia.
Nave. Lado del Evangelio. Ménsula

Localidad: GUEREÑU

Edificio: parroquia de la Asunción de Nuestra Señora

Obra: último tramo de la nave y las dos capillas laterales del lado de la Epístola (hoy constituyen el acceso al templo y el baptisterio)

Fechas: 1536-1556

Autor: Juan de Herbeta

Datos documentales: La obra principal del templo de Guereñu se construyó en tres campañas diferentes de obras, entre finales del siglo XV y mediados del XVI. El primer tramo de la nave fue edificado antes de 1501, año en el que el visitador menciona la existencia de una capilla nueva. El segundo tramo lo construyó el maestro Pedro de Goyaz entre 1515 y 1524. El tercer tramo, la escalera de subida a la torre, el baptisterio actual y la capilla de acceso al templo los realizó Juan de Herbeta entre 1536 y 1556, año en el que se tasa la obra. A principios del siglo XVII, entre 1611 y 1619 Pedro de Arteaga construyó la sacristía y un año más tarde el cántabro Mateo del Pontón la tasó.

Poco después, en 1623, se concluyó la torre. En la primera mitad del siglo XVIII reedificaron el coro, eliminando el original tardogótico, del que se conservan los apoyos fasciculados. A mediados del siglo XIX fue edificado el pórtico actual, momento en el que se debió dividir el antiguo en baptisterio y acceso al templo.

Descripción: Iglesia de una nave con testero recto y tres tramos cuadrados, en cuyo muro sur se añadieron dos capillas que originariamente debieron constituir una sola estancia, posiblemente un pórtico. Desde el exterior los muros, de buena sillería, están jalonados por contrafuertes altos terminados en talud. El último tramo está rematado por una cenefa moldurada, similar a la que recorre el exterior de la capilla de acceso al templo y el baptisterio, por encima del pórtico actual. En el interior, todo el templo está cubierto por bóvedas nervadas sobre arcos ligeramente apuntados. Las de los dos primeros tramos, las más antiguas, son de terceletes simples. El tercer tramo, levantado entre 1536 y 1556 por Juan de Herbata, está cubierto por una bóveda de diecisiete claves sobre terceletes y nervios combados curvos que forma un rosetón cuatrefoliado de extremos conopiales. Las claves se decoran con rosetas y estrellas, similares a los que el mismo maestro realizó en el primer tramo de Chinchetru. Esta cubierta descansa en medias columnas de fuste liso con molduras a modo de capitel dórico y en los pilares ochavados construidos en la campaña de obras llevada a cabo entre 1515 y 1524.

En el muro sur de este último tramo se abría un ventanal de medio punto con tracería gótica, hoy cegado. Los vanos originales, cegados en la actualidad, se situaban en el testero y en el lado norte del primer y tercer tramo. El de la cabecera y último tramo eran semicirculares y presentan aún tracerías góticas y el vano del primer tramo era un óculo cegado. Las dos capillas laterales que constituyen el baptisterio y acceso al templo están cubiertas con un diseño estrellado en el que los terceletes de los lados cortos se prolongan formando en planta una estrella de seis puntas. Las claves presentan diseños florales y estrellados, similares a los del último tramo de la nave. Los arcos formeros, rebajados y ligeramente apuntados, apean en cuatro ménsulas molduradas terminadas en una roseta, y el arco fajón que dividía los dos tramos apoya en medios pilares estriados con capitel moldurado.

Valoración: La intervención de Juan de Herbata en el tramo postrero del templo y las capillas laterales descritas presentan las características propias de la arquitectura del segundo tercio del siglo. El uso de medias columnas lisas o estriadas con capiteles moldurados, que pretenden emular un orden toscano, muestran un conocimiento

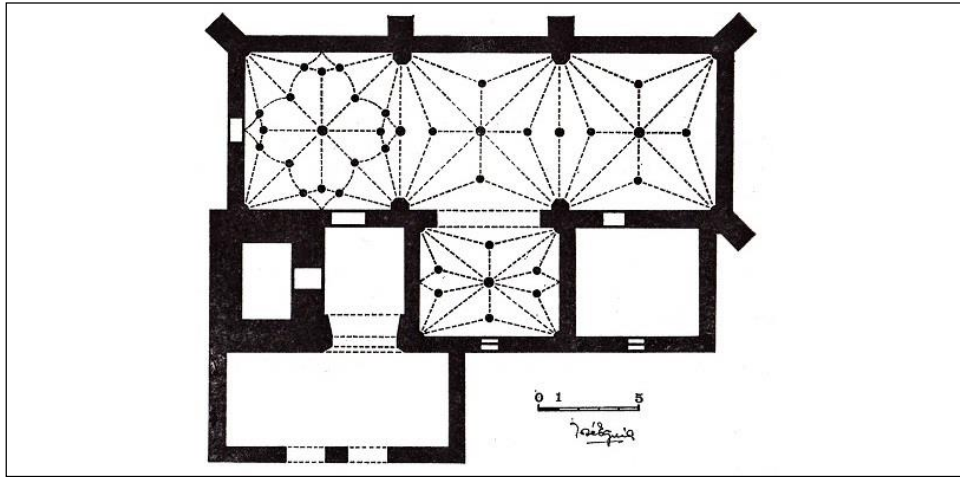
primario de los principios clásicos del Renacimiento italiano por parte de este maestro. El uso de columnas con capiteles moldurados en un templo constituye una novedad en una fecha tan temprana (1536), siendo probablemente uno de los primeros templos de la provincia en incorporarlas. Podemos tomar como referencia el novedoso ejemplo de la iglesia conventual de Santa Cruz de Vitoria, iniciada en 1530, en la que también se emplearon columnas de fuste liso con un entablamento corrido a modo de capitel.

Fuentes documentales: AHDV-GEAH. 870-1, Guereñu. Parroquia de la Asunción de Nuestra Señora. Libro sacramental, cuentas de los claveros, 1501-1547, fols. 5-7, 10-26, 37-51. AHDV-GEAH., 1176-1, Guereñu. Parroquia de la Asunción de Nuestra Señora. Libro de fábrica, 1547-1634, fols. 3-51v.

Fuentes bibliográficas: PORTILLA VITORIA, J. M.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, IV...*, pp. 433-435. UGALDE GOROSTIZA, A.I.: *ob. cit.*, pp. 393-394.



Guereñu. Parroquia de la Asunción de Nuestra Señora. Coro



Fuente: CMDV, IV, p. 434

Guereñu. Parroquia de la Asunción de Nuestra Señora. Planta



Guereñu. Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción. Bóveda del sobrecoro



Guereñu. Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción. Sobrecoro. Pilar



Guereñu. Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción. Capilla lateral (Baptisterio actual)



Guereñu. Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción. Capilla lateral antigua (pórtico interior actual) Pilar estriado



Guereñu. Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción. Capilla lateral (baptisterio actual) Bóveda.

Localidad: VITORIA

Edificio: parroquia de San Vicente

Obra: capilla de la Vera Cruz

Fechas: c. 1533

Autor: Juan de Herbeta (atribución)

Datos documentales: La capilla de la Vera Cruz fue fundada por el licenciado Ortuño Ibáñez de Aguirre, oidor del consejo real de Carlos V y de la Santa Inquisición, como lugar de enterramiento para él y su esposa, María de Esquivel y Arratia. Estaba construida para noviembre de 1535, momento en el que el matrimonio otorgó en Madrid uno de sus testamentos, en el que expresaron su deseo de ser enterrados en la capilla “que hemos edificado y tenemos en la yglesia del señor San Vicente de la dicha ciudad”. En 1533 el licenciado fundó una capellanía en esta capilla, por lo que debió levantarse hacia ese año.

Descripción: La capilla de la Vera Cruz se abre en el segundo tramo de la nave de la iglesia de San Vicente de Vitoria, en el lado del Evangelio. Presenta planta cuadrada y está cubierta por una bóveda estrellada que tiene la plementería del interior de la estrella calada con tracerías y apea en ménsulas decoradas con escudetes que muestran las

armas del fundador. La bóveda se sostiene sobre diecisiete claves labradas con las devociones particulares del licenciado y su esposa, bajo cuya protección se colocaron en su testamento. En la clave central se representa a Cristo con la cruz a cuestas, un tema muy significativo para el licenciado, ya que lo repetirá en la portada del convento de Santa Cruz. Las otras claves muestran a los doce apóstoles, San Sebastián, Santa Catalina de Alejandría, Santa Magdalena y otra santa que Ugalde ha identificado con Santa Catalina de Siena.

El nicho para albergar el antiguo retablo, otro que custodiaba unos bustos relicarios de cinco Vírgenes y una portadilla labrada sobre el acceso a la antigua sacristía presentan una variada decoración italianizante. Estos grutescos dispuestos a candelieri recorren las pilastras, entablamentos y molduras, estando compuestos por jarrones, delfines enfrentados, zarcillos vegetales, cabezas de putti con sartas de frutos colgantes, ovas, palmetas, veneras, frontones triangulares, un tondo con la imagen de Dios Padre y columnas abalaustradas. Muchos de estos elementos decorativos recuerdan a los empleados en el arcosolio funerario de la familia Arriaga, en la parroquia de San Miguel de Vitoria, donde trabajó Juan de Herbata. Sobre la puerta de la sacristía se labró un relieve del arcángel San Miguel alanceando al dragón, otro de los santos protectores invocados en el testamento del licenciado. Todo el conjunto está dominado por el escudo de armas del emperador Carlos V, labrado en la pared frontal de la capilla, mediante el que el licenciado demostró su fidelidad al monarca, en cuya Corte trabajó como oidor del consejo real y de la Inquisición.

Valoración: Esta capilla es uno de los ejemplos más representativos de la arquitectura del segundo tercio de la centuria en Álava, ya que conjuga una estructura gótica con una decoración italianizante que muestra la dualidad característica de las obras de estos momentos. La cubierta estrellada de plementería calada remite a las bóvedas tardogóticas realizadas en Burgos por Simón de Colonia, como la de la capilla de los Condestables de la catedral de dicha ciudad. Estas estructuras más tradicionales se aúnan perfectamente con la decoración “a la romana”, cuya labra minuciosa recubre los nichos para albergar el retablo y los bustos relicario. Esta decoración y el uso de columnas abalaustradas recuerdan al arcosolio de la familia Arriaga en San Miguel (1528-1530), como hemos comentado, en el que trabajó Juan de Herbata. Este hecho y la estrecha relación que unió al licenciado Aguirre con el cantero, quien años después

labró la iglesia del convento de Santa Cruz, hace pensar en el propio Juan de Herbata como el autor de la capilla.

Fuentes documentales: AHDV-GEAH. 3144-2. Capellanías: capilla de la Cruz (San Vicente), “Capellanía fundada por Fortún Ibáñez de Aguirre en 1539 en la iglesia de San Vicente en la capilla de la Cruz”. Aunque la capellanía fue modificada por el licenciado Aguirre en 1539, su fundación tuvo lugar el 15 de septiembre de 1533.

Fuentes bibliográficas: VIDAL-ABARCA, J.: “Testamento y mayorazgo del Licenciado Fortún Ibáñez de Aguirre”, *Boletín de la Institución Sancho el Sabio*, XX (1976), p. 395. MARTÍN MIGUEL, M. A.: *ob. cit.*, pp. 223-224.



Vitoria. Parroquia de San Vicente. Capilla de la Vera Cruz.



Vitoria. Parroquia de San Vicente. Capilla de la Vera Cruz.

Localidad: VITORIA

Edificio: iglesia del convento de dominicas de Santa Cruz

Obra: iglesia y portada

Fechas: 1539-1550

Autor: Juan de Herbeta

Datos documentales: El templo conventual se realizó a expensas del licenciado Ortuño Ibáñez de Aguirre, quien dirigió todo el proceso, aunque su labor en la Corte del emperador le obligó a dejar a pie de obra a su sobrino Mateo de Aguirre. La iglesia comenzó a levantarse entre 1539 y 1540, según declaraciones posteriores del propio Mateo de Aguirre, desde sus primeros cimientos y siempre bajo los auspicios del licenciado. El constructor del templo desde sus inicios y probablemente su tracista fue el cantero Juan de Herbeta. En su testamento del 3 de marzo de 1546 otorgado en Madrid, el licenciado dejó una manda de 500 ducados para terminar “el cuerpo de la dha yglesia”, la portada, el altar mayor y el púlpito, y en un memorial legó 400 ducados para hacer el coro. Las obras se realizaron a buen ritmo, pues en 1546 estaba construida la

capilla mayor, los muros perimetrales y solamente faltaban por cerrar los dos tramos de la nave. Entre abril y mayo de 1546 Juan de Herbata se dispuso a cerrar estos dos tramos, terminando entre noviembre y diciembre de dicho año. Una vez terminadas las dos cubiertas que faltaban, el pintor Juan de Anda, yerno de Juan de Herbata, pinceló y doró la iglesia. En 1547 Mateo de Aguirre contrató la traza y ejecución del coro con Martín de Ezquioga, que se ha querido identificar con el cantero Martín de Iburguren, aunque este coro no se ha conservado. La portada de la iglesia la labró el cantero Juan de Herbata entre 1548 y 1500, fue trazada por el propio cantero bajo las indicaciones del licenciado Aguirre y costó 170 ducados. En agosto de 1549, en el pleito que mantuvo la comunidad con Matero de Aguirre por las mandas testamentarias del licenciado, el maestro Juan de Herbata declaró que estaba terminando la portada en esos momentos, que él había dado la traza de la misma bajo instrucciones del licenciado, y que solamente le faltaba labrar el relieve con la escena de Cristo con la cruz a cuestas y los bultos de dos santos. Por tanto, para 1550 es seguro que el templo estaba totalmente terminado. El coro actual se realizó a principios del siglo XVIII y la espadaña del templo entre los siglos XVII y XVIII.

Descripción: La iglesia consta de una sola nave con cabecera ochavada y tres tramos, cuya división queda marcada en el exterior por contrafuertes terminados en talud que suben tres cuartos de la altura del muro. El espacio interior transmite una sensación diáfana que contrarresta la longitudinalidad de la nave. La estructura continúa fundamentalmente apegada al Tardogótico como se observa en el empleo de arcos formeros ligeramente apuntados y moldurados y las bóvedas de nervios. En la cabecera se emplea una bóveda de media estrella, y el tramo contiguo a la cabecera se engalana con una bóveda de terceletes con combados curvos formando un trébol y un óvalo de extremos conopiales, rematando los conopios con tres bolas. Los tramos inferiores se cubren con bóvedas de terceletes simples. El aspecto más novedoso es el sistema de apoyos de la nave, compuesto por medias columnas de fuste liso sobre zócalos semicirculares y basas molduradas, y rematados por capiteles moldurados que se extiende a los lados formando un entablamento, intentando evocar las nuevas formas renacentistas. Las medias columnas son sustituidas en la cabecera por ménsulas con los escudos de los fundadores. Por encima del entablamento, en el lado sur, se abren cuatro vanos ligeramente apuntados y de intradós moldurado, que dan una iluminación cenital suave y homogénea.

La portada se abre en el segundo tramo del muro sur de la nave. Presenta un esquema en arco del triunfo romano, con un cuerpo bajo dividido en tres calles por columnas corintias, acceso en arco de medio punto, y un segundo cuerpo que alberga un relieve con el tema de Cristo portando la cruz hacia el Calvario. Las columnas corintias, que dividen las calles laterales se levantan sobre un único pódium cajeadado y presentan el fuste acanalado con el tercio inferior decorado por finos grutescos manieristas a base de cartelas correiformes, cabecitas de putti, figuras aladas y telas colgantes. Estas columnas flanquean dos hornacinas cubiertas por veneras, donde antiguamente se colocaron imágenes de santos, que en 1549 Juan de Herbata estaba labrando junto al relieve. Este relieve se halla enmarcado por dos finas pilastras cajeadas de orden jónico, y queda unido al primer cuerpo mediante aletones en forma de volutas foliáceas, junto a los que se han labrado los escudos de los Aguirre-Esquivel. Todo el conjunto está rematado por las armas del emperador Carlos V, con las que el licenciado quiso expresar su fidelidad al monarca, mostrándose públicamente como vasallo del rey. En las enjutas del arco de acceso hay dos niños alados, que, junto al tema de la Crucifixión, expresan un programa humanista con un doble carácter sacro y profano. Uno de los dos putti pelea contra una serpiente, representando la clásica lucha entre el vicio y la virtud, y el otro es un eros-thanatos que porta una calavera y señala con el dedo la escena sacra del piso superior. Este último quiere significar que, igual que Cristo redimió a la humanidad mediante su muerte, solo por la muerte se puede llegar a la plenitud del amor. El relieve de Cristo con la cruz a cuestas está basado en una estampa del grabador Israel Van Meckenem.

Valoración: Este templo es una obra significativa, pues muestra la dualidad entre el Gótico y el Renacimiento que caracteriza a la arquitectura de estos momentos. La estructura arquitectónica se mantiene apegada a la tradición tardogótica, pero al mismo tiempo se acerca de manera heterodoxa a la nueva corriente renacentista al emplear medios pilares de fuste liso y al modular la altura de la nave mediante un entablamento corrido. A ello contribuye la amplitud de la capilla mayor, que contrarresta la tendencia ascensional y crea un espacio más diáfano.

La portada es el broche de oro con que se finalizó el templo, ya que es la mejor portada renacentista de la provincia, y se encuentra a la altura de cualquier ejemplo que pudiese estar haciéndose en esos momentos en los principales centros artísticos españoles. Esta portada destaca por el esquema clásico que emplea en un momento aún temprano para estas tierras, por el empleo de diferentes órdenes clásicos superpuestos y

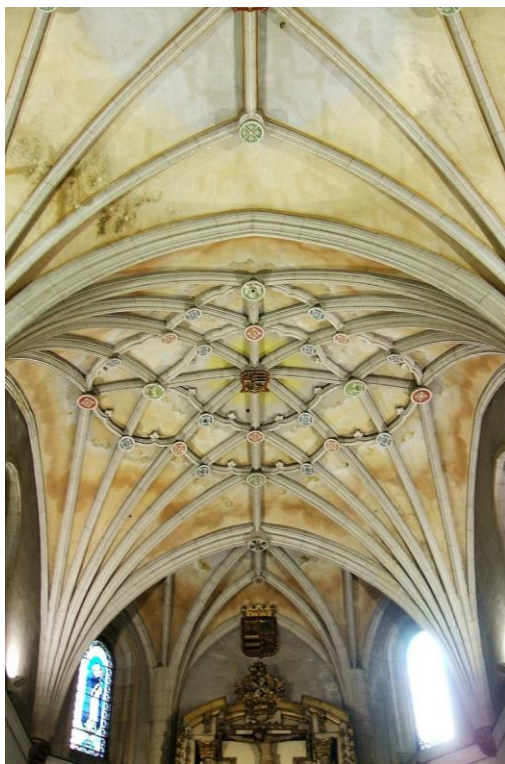
por la calidad de la talla de las decoraciones y relieves. La presencia de esta portada en Vitoria solamente se explica por el interés de su mentor, el licenciado Aguirre, que había residido a lo largo de su vida en Burgos, Madrid, Toledo o Valladolid. Sorprendentemente la trazó y labró un cantero local, Juan de Herbeta, que puedo seguir las indicaciones del licenciado gracias a su capacitación profesional adquirida en Oñate, Vitoria y en sus viajes a Burgos y Valladolid. No es de extrañar que la portada recuerde a ejemplos ya reseñados de esas ciudades. Junto con el templo tardogótico, al que da acceso, y teniendo en cuenta que portada y templo son obra del mismo maestro, este conjunto constituye un ejemplo perfecto de la convivencia entre el Gótico y el Renacimiento característica de estos momentos y de las contradicciones que se desprenden de tal convivencia.

Fuentes documentales: Archivo de las MM. Dominicanas de Santa Cruz. Libro Becerro o Crónica del convento de Santa Cruz de Vitoria de 1681-actual. *Libro Bezerro deste conbento de Sancta Cruz desta ciudad de Vitoria, que mandó se hiziese el Padre Provincial del Muy Reberendo Padre Presentado Fray Iazinto Rubio, Provincial de la Provincia de España y Calificador del Sancto Ofizio, siendo prior del conbento de Sancto Domingo de dicha ciudad, el Muy Reberendo Padre Maestro Fray Pedro Núñez Tronco, 12 de septiembre 1681/ siendo priora la Madre Micaela de la Visitación y Villalobos...*

ARCHV. Pleitos civiles. Escribano Pérez Alonso. Pleitos fenecidos. Año 1548-1552. Caja 1017,1, s.f. *Pleito del convento de Santa Cruz de Vitoria. Mateo de Aguirre, de Vitoria. Ana de Esquível, de Vitoria. Sobre entrega al convento de Santa Cruz de Vitoria de los 900 ducados que Fontún Ibáñez de Aguirre les dejó en su testamento para la realización de obras en su iglesia.*

Fuentes bibliográficas: LANDÁZURI Y ROMARATE, J. J.: *Historia civil, eclesiástica, política y legislativa de la M.N. y M.L. ciudad de Victoria*. Madrid, Imprenta de Pedro Marín, 1780, (Ed. facsímil. *Historia General de Álava*. La Gran Enciclopedia Vasca. Bilbao, 1975, vol. VI), pp. 266-267, 310-312, 316. VIDAUZÁRRAGA E INCHAUSTI, J.L. de: *Nobiliario alavés de Fray Juan de Victoria. Siglo XVI. Compendio histórico nobiliario de la obra "Comienzan los libros de la Antigüedad de España..." de fray Juan de Victoria, especialmente a lo tocante a la Provincia alavesa y su capital de Victoria*, en KEREXETA, J. de: *Diccionario onomástico y heráldico vasco*. Tomo VI. Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao,

pp. 123-124, 209. CANTERA ORIVE, J.: “Del Beaterio al Monasterio. Madres Dominicas de Santa Cruz”, *Boletín de la Institución Sancho el Sabio*, XIII (1969), pp. 5-16; “San Martín, San Antonio y Santa Cruz” en PORTILLA VITORIA, M. J.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, III...*, pp. 245-247. VIDAL-ABARCA LÓPEZ, J.: “Linajes alaveses. Los Aguirre: Marqueses de Montehermoso”, *Boletín de la Institución Sancho el Sabio*, XIX (1975), pp. 187-195; y “Testamento y mayorazgo del Licenciado Fortún Ibáñez de Aguirre”, *Boletín de la Institución Sancho el Sabio*, XX (1976), pp. 391-414. MARTÍN MIGUEL, M. A.: *ob. cit.*, pp. 253-256. UGALDE GOROSTIZA, A. I.: *ob. cit.*, pp. 448-449. GARCIA JIMENEZ, H.: “Relieve del convento de la Santa Cruz de Vitoria”, *Akobe*, 4 (2003), pp. 11-12. ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.: “Gótico, Renacimiento y Barroco en la iglesia de dominicas de Santa Cruz de Vitoria” en VIVES CASAS, F. (coord.): *Historia, arte y espiritualidad. El convento de Santa Cruz de Vitoria-Gasteiz en el VIII centenario de las dominicas contemplativas*, Vitoria. 2007, pp. 103-120. VIDAL-ABARCA Y LÓPEZ, J.: “El licenciado Fortún Ibáñez de Aguirre: un hidalgo alavés en la corte” en VIVES CASAS, F. (coord.): *Historia, arte y espiritualidad. El convento de Santa Cruz de Vitoria-Gasteiz en el VIII centenario de las dominicas contemplativas*. Vitoria, 2007, pp. 49-73.



Vitoria. Convento de Santa Cruz. Iglesia. Capilla mayor. Cubiertas



Vitoria. Convento de Santa Cruz. Iglesia. Portada

Localidad: ERENCHUN

Edificio: parroquia de San Andrés

Obra: último tramo de la nave y parte del coro

Fechas: c. 1539-1545

Autor: Juan de Herbeta

Datos documentales: El templo actual conserva del edificio anterior un pórtico y portada que han sido fechados en el siglo XIII. La iglesia actual fue edificada entre el siglo XV y mediados del siglo XVI. La cabecera y los tres primeros tramos estaban levantados para los primeros años del quinientos, y en los años cuarenta Juan de

Herbeta construyó el último tramo y gran parte del coro. Desde 1608 el cántabro Mateo del Pontón edificó la sacristía, como veremos en su biografía.

La presencia de Juan de Herbeta en Erenchun se remonta a 1539, año en que figura avecindado en la localidad, seguramente ocupándose de las obras de la iglesia. En 1545, año en que comienzan los libros de fábrica de la parroquia, se menciona a Juan de Herbeta como el maestro que “hizo la obra de la dicha iglesia”. Por tanto, es probable que el templo estuviese ya terminado, aunque el cantero continuó cobrando cantidades hasta 1551. De esta manera, podemos concluir que entre los años treinta y cuarenta Juan de Herbeta dejaría edificado el último tramo del templo y casi todo el coro. En 1555 el maestro de Salvatierra Miguel de Madariaga continuó el coro, que debía estar totalmente acabado poco después de 1560, pues en este último año el visitador mandó echar el suelo. No obstante, Madariaga solamente realizaría algunos remates finales en el coro, siendo el responsable principal Juan de Herbeta, como demuestra la similitud de los grutescos con los del sepulcro de la familia Arriaga en San Miguel de Vitoria y el parecido de los pilastrones con los del último tramo de la iglesia de Guereñu.

Descripción: Iglesia de una sola nave compuesta por una cabecera semicircular y cuatro tramos edificados en distintos momentos. Al exterior, los muros son de sillarejo, están flanqueados por contrafuertes altos y muestran tres campañas de obras diferentes según los cortes y cambios de piedra que se observan. En el muro sur del último tramo, obra de Juan de Herbeta, hay un ventanal de arco apuntado moldurado flanqueado por columnillas góticas y al que se le han eliminado la tracería. En el interior este último tramo de nave, de planta cuadrada, está cubierto por una bóveda de terceletes con nervios combados en forma de cruz de extremos conopiales. Las claves se decoran con ocho apóstoles de labra algo tosca: San Andrés en la clave polar y en las secundarias Santiago el Mayor, Felipe, Pablo, Pedro, Simón, Judas Tadeo y Juan Evangelista. Esta cubierta descansa en arcos ligeramente apuntados, que a su vez apean en pilares ochavados rematados por capiteles con motivos renacientes como rosetas, ovas y acantos, bastante rudimentarios.

El coro es el elemento más sobresaliente por los relieves y ornamentación de gran calidad. Se eleva sobre cuatro pilastrones con molduras a modo capitel toscano. El frente de coro se decora con dos tondos que encierran el busto de un guerrero y un emperador romano, de labra algo ingenua. Las enjutas están recubiertas por finos grutescos compuestos por tallos vegetales metamorfoseados en rostros humanos,

bestias, aves fantásticas y cornucopias, repertorio muy cercano a los ensayados en Burgos por Diego de Siloé y seguidores suyos como Juan de Vallejo. Los extremos del frontis presentan relieves de San Andrés y San Pablo, enmarcados por una orla de cueros retorcidos. El entablamento está decorado por una hilera de *puttis* alados y las roscas del arco por acantos, dentículos y ovas. El sotocoro se cubre con una bóveda de terceletes dobles y nervios combados curvos con diseño cruciforme de brazos conopiales. Las claves ostentan una flor de lis, el Agnus Dei, las llaves de San Pedro, Dios Padre en la clave polar, la Virgen con el Niño, varias santas mártires entre las que se distingue a Santa Marina o Santa Margarita, Santa Lucía, Santa Bárbara, Santa Catalina de Alejandría, y los apóstoles Pedro, Tomás, Pablo, Juan Evangelista y Santiago el Mayor. En otra clave se representa a un sacerdote que Ugalde ha identificado con San Eloy y en otras tres claves hay una doncella y dos varones.

Valoración: La obra del último tramo del templo de Erenchun presenta elementos constructivos tradicionales que remiten a los esquemas del Gótico y otros renovadores cercanos a los nuevos planteamientos renacentistas. Las claves y capiteles del sobrecoro son bastante toscos, pero el uso de ovas, rosetas y acantos demuestra el conocimiento por parte del cantero de la decoración “a la romana”. La obra del coro presenta mucha más calidad que la del sobrecoro. Los pilastrones con molduras a modo de capiteles toscanos recuerdan a los realizados por el mismo maestro en el último tramo de Guereñu. Los paneles de grutescos, de fina labra e influencia burgalesa, son similares a los que este mismo maestro labró en el sepulcro de la familia Arriaga, en la iglesia vitoriana de San Miguel. Otros maestros que, como Juan de Herbeta, trabajaron en Oñate emplearon decoraciones similares, como por ejemplo Domingo de Guerra, quien lo hizo en los coros de Alegría y Santa Cruz de Campezo. Estos coros realizados entre los años treinta y cuarenta son las primeras obras que incorporaron grutescos renacentistas a los interiores sacros, siguiendo la estela del gran coro de Santa María de Salvatierra, que el maestro Sancho Martínez de Arego comenzó en 1530.

Fuentes documentales: AHPA. Prot. Not. 6.536, Pedro Martínez de Zumáburu, Salvatierra (iglesia)

AHDV-GEAH. 1043-2, Erenchun. Parroquia de San Andrés. Libro de fábrica, 1544-1620, fols. 4v-19, 25-53v (coro)

Fuentes bibliográficas: PORTILLA VITORIA, J. M.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, IV...*, pp. 371-374. UGALDE GOROSTIZA, A. I.: *ob. cit.*, pp. 386-387.



Erenchun. Parroquia de San Andrés. Nave de la iglesia



Erenchun. Parroquia de San Andrés. Sobrecoro.
Bóveda



Erenchun. Parroquia de San Andrés. Frente de coro



Erenchun. Parroquia de San Andrés. Frente de coro



Erenchun. Parroquia de San Andrés. Frente de coro

1.1.1.3. Domingo de Oria

Este cantero guipuzcoano, vecino de Oñate, desarrolló su actividad en Guipúzcoa y, fundamentalmente, en Álava entre 1526 y 1561, siendo el iniciador de destacados templos del segundo tercio del siglo XVI. Participó en la construcción del claustro y capilla de la Piedad de la iglesia de San Miguel de Oñate para introducirse después en Álava, donde realizó edificios civiles, como el palacio Arrieta de Vitoria, y religiosos en los que levantó naves, capillas mayores, cruceros y portadas. Como es natural, su estilo bascula entre el Gótico y el Renacimiento, manteniendo elementos estructurales y decorativos tardogóticos que combina con ornamentación renaciente. Al final de su carrera, hacia 1560, se observa una notable evolución en su estilo, ya que

tiende a la pérdida casi total del ornato para potenciar las líneas arquitectónicas de sus portadas.

Domingo de Oria debió de formarse en la tradición constructiva del último Gótico a la que añadió la nueva ornamentación renacentista entre los años veinte y cuarenta mediante el contacto con las obras patrocinadas por el obispo Mercado de Zuazola en Oñate. Entre sus colaboradores encontramos a los canteros Juan de Apodaca, Juan García de Zubiate, Juan Ochoa de Urizar, Juan de Junguitu y Juan de Garayo, que trabajan en el templo de Ilárraza junto a Oria⁴¹. Se desenvuelve casi exclusivamente entre los maestros que, como él, trabajaron en la villa de Oñate para el obispo Mercado de Zuazola, como Juan de Herbata, con el que colaboró en obras del concejo de Vitoria. No obstante, también coincidió en 1542 con el maestro Hernando de Gardoy en Vitoria, al que encontramos relacionado con el destacado escultor y cantero vizcaíno Juan Ochoa de Arranotegui desde los años cincuenta⁴².

Las primeras noticias sobre la actividad del maestro guipuzcoano las encontramos en Oñate, cuando formaba parte del grupo de canteros que, bajo la dirección de Pedro de Lizarazu, llevaron a cabo la capilla de la Piedad y el claustro de la parroquia entre 1526 y 1532⁴³. Una de sus primeras intervenciones en Álava debió ser la obra de la iglesia de Ilárraza, que debió comenzar hacia 1535, aunque no se le documenta en ella hasta 1555, y donde permaneció trabajando hasta 1561⁴⁴. En 1542 da su parecer junto a Juan de Herbata y Hernando de Gardoy sobre las obras de la casa del concejo de Vitoria⁴⁵. Hacia 1545 realiza el patio y escalera del palacio Arrieta de Vitoria para Pedro López de Arrieta y María de Escoriaza⁴⁶. En el mismo año comienza la cabecera y crucero del templo de Luco y por las mismas fechas debió de hacerse cargo de la capilla mayor de Antezana, que ya estaba terminada para 1550⁴⁷. En 1552 encontramos a su colaborador Juan de Garayo en el templo de Argómaniz junto a “maese Domingo”, que creemos poder identificar con Domingo de Oria⁴⁸. En este templo se ocuparían de realizar el tramo del coro y quizás la capilla del lado de la

⁴¹ PORTILLA VITORIA, J. M.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, IV...*, p. 461.

⁴² MARTÍN MIGUEL, M. A.: *ob. cit.*, pp. 71 y 84.

⁴³ ARRÁZOLA ECHEVARRÍA, M. A.: *ob. cit.*, pp. 63-79.

⁴⁴ PORTILLA VITORIA, J. M.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, IV...*, pp. 458-459.

⁴⁵ MARTÍN MIGUEL, M. A.: *ob. cit.*, pp. 71 y 84.

⁴⁶ MARTÍN MIGUEL, M. A.: *ob. cit.*, pp. 98-99.

⁴⁷ PORTILLA VITORIA, J. M.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, VIII. Los valles de Aramaiona y Gamboa*. Vitoria, 2001, pp. 479-482 (Luko). PORTILLA VITORIA, J. M.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, IV...*, pp. 192-194 (Antezana).

⁴⁸ *Ibíd.*, pp. 249-251.

epístola. A finales de la década de los cincuenta o principios de los sesenta debió contratar también la capilla mayor del templo alavés de Arechavaleta, pues los hijos de Oria mantenían un pleito en 1596 por las obras que allí había hecho su padre⁴⁹.

Sus construcciones gótico-renacentistas se ejemplifican en una obra civil el patio y caja de escaleras del palacio Arrieta de Vitoria, que realiza hacia 1545, donde conviven columnas con anillos de bolas isabelinas y flores, basas poligonales, columnas con capiteles pseudo-clásicos, balaustres y una bóveda octogonal estrellada sobre trompas aveneradas que apea en ménsulas con cabecitas aladas y posee claves con personajes de la Antigüedad. Martín Miguel ha relacionado esta escalera con la realizada a fines del siglo XV en el patio del colegio San Gregorio de Valladolid, ciudad en la que residieron los constructores de este palacio, Pedro López de Arrieta y María de Escoriaza⁵⁰, aunque nosotros vemos mayor similitud con la bóveda del zaguán de la Casa Miranda de Burgos.

Debemos de esperar a 1560 para ver un edificio religioso construido por Domingo de Oria donde se plasmen con claridad los presupuestos arquitectónicos del Renacimiento. En ese año realizó la portada del templo de Ilárraza, que presenta un esquema en arco del triunfo con columnas pseudo-clásicas sobre pedestales y una ausencia casi total de decoración. Esta potenciación de las líneas arquitectónicas denota una evolución en el estilo del maestro. En los templos que trazó en Álava empleó planta de cruz latina y en ellos trata de buscar la centralización en la capilla mayor y crucero mediante la disposición de una cabecera ochavada y brazos poco profundos. La tradición arquitectónica tardogótica se mantiene en las bóvedas de terceletes con complicados diseños geométricos de combados rectos y curvos en Ilárraza, cruces de brazos conopiales en los cruceros de Luco y Antezana, terceletes simples con diagonales en las capillas laterales y medias estrellas en las cabeceras. Las bóvedas construidas sobre arcos apuntados apean sobre ménsulas de molduras lisas a modo de capiteles dóricos, como se observa en la capilla mayor de Luco.

⁴⁹ AHPA. Prot. Not. 5.086. Diego de Paternina, Vitoria, año 1596, s.f., 20 de febrero de 1596.

⁵⁰ MARTÍN MIGUEL. M. A.: *ob. cit.*, pp. 98-99.

Obras de Domingo de Oria

Localidad: ILÁRRAZA

Edificio: parroquia de Santa Eulalia

Obra: iglesia

Fechas: c. 1535-1563

Autor: Domingo de Oria

Datos documentales: El templo actual de Ilárraza es una obra realizada fundamentalmente entre la década de los años treinta o cuarenta y 1563, en la que su constructor principal fue Domingo de Oria. No conservamos datos de la construcción de la cabecera y primer tramo, pero con toda probabilidad fueron levantados por Domingo de Oria entre la década de los años treinta y cuarenta, dados algunos detalles retardatarios de sus claves. Para 1553 la cabecera y primer tramo debían estar completamente terminados, pues ese año ya se había enlosado el suelo de la capilla mayor, como se desprende de un mandato del visitador que ordenaba “a los dueños de la sepultura de la capilla mayor” que la allanasen conforme a lo ladrillado en el suelo.

Entre 1550 y 1563 el guipuzcoano se encargó de levantar los muros del segundo tramo, cubrirlo, hacer un coro de yeso y la portada principal, como se deduce de los libros de cuentas de la parroquia, que comienzan en 1550. Desde 1553 los mayordomos pagaron diversas cantidades por piedra, cal, arena y 77 oficiales canteros “que trabajaron en la obra”. En 1555 se menciona por primera vez el nombre del responsable de la obra, maestro Domingo de Oria, al que se le habían pagado 5 ducados que, según el visitador, no se habían apuntado en las cuentas de ese año. En 1557 se pagó el entresuelo del coro, lo que indica que estaría prácticamente terminado. Una vez levantados los muros del segundo tramo y el coro, en el año 1559, Domingo de Oria “se obligó de cerrar la dicha capilla” junto a su criado Pedro y el oficial Juan García. Cuatro años más tarde, en 1563, toda la obra de cantería estaba terminada. Ese año se recogen descargos por “subir las llaves de la dicha capilla” y comenzaron a entregar cantidades al pintor Andrés de Miñano por “la pintura y pinceles de las capillas”. En las cuentas de 1563 también se recoge una deuda de los mayordomos de 1560, que pagaron a Domingo de Oria y Juan de Garayo por “alçar las paredes e portada”. Hasta 1580

continuaron los pagos por la pinceladura a los maestros Jerónimo de Olazarán y Elías de Avena.

El coro realizado por el guipuzcoano fue desmontado a finales del siglo XVI. En 1583 el visitador mandó sustituir el coro de yeso por otro de piedra, que construyó Martín de Lespeiti a partir de 1587. Actualmente el interior del templo está muy modificado por el maestreo llevado a cabo en 1832, que sustituyó los apoyos originales por las pilastras actuales y una cornisa corrida.

Descripción: La iglesia de Ilárraza presenta planta de una nave con cabecera ochavada y dos tramos regulares. Conserva en gran parte la caja de muros del templo anterior, como indica el recrecimiento de los contrafuertes, el nivelado desigual de los lienzos de muro en el lado sur o las claves de la sacristía, que Ugalde ha fechado hacia el 1500. Cabe destacar el ventanal geminado del primer tramo con tracerías aún góticas, pero compuestas por arcos de medio punto y un óculo en el tímpano. El espacio interior es dilatado, los tramos de la nave regulares y la cabecera amplia, aunque peca de cierta tendencia ascensional, quizás por haber conservado en parte la planta del templo medieval. Todas las capillas están cubiertas por bóvedas nervadas que se alzan sobre arcos ligeramente apuntados. La cabecera presenta una media estrella de trazos rectos, el primer tramo terceletes con combados rectos en forma de cruz y una rueda central y el segundo tramo una espectacular bóveda estrellada de treinta y tres claves compuesta por un complejo entramado de nervios rectos y un pequeño rombo de lados curvos en torno a la clave polar. Las tracerías góticas labradas en las claves del primer tramo y la ventana geminada nos hacen retrotraer la fecha de ejecución de la capilla mayor al menos a los años treinta o cuarenta del siglo XVI. Por otra parte, la similitud de los diseños de las claves de ambos tramos con tracerías góticas y rosetas hace pensar que Oria se encargó de cubrir los dos tramos. En la iglesia de Arechavaleta, en la que también trabajó este maestro guipuzcoano, se labraron claves con la cruz sobre la bola del mundo como la clave polar del segundo tramo de Ilárraza y diseños geométricos estrellados de picos salientes rematados en cruces y tres bolas, parecidos a los del primer tramo de Ilárraza. Los apoyos de estas bóvedas fueron eliminados en el maestreo del siglo XIX.

La obra culminó con una portada renacentista integrada por un acceso en arco de medio punto cuyo intradós está sostenido por pilastras y cuya rosca exterior se halla moldurada y acanalada. El acceso queda enmarcado en dos columnas sobre pedestales

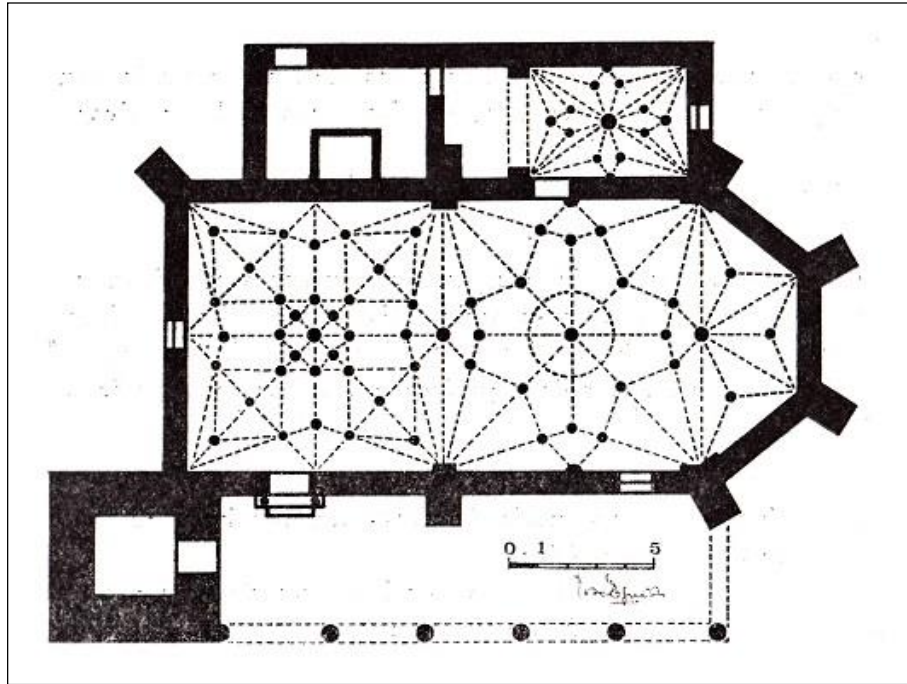
con capitel corintio y anillo decorado por rosetas, que sujetan una moldura denticulada que hace las veces de entablamento.

Valoración: La obra de Ilárraza es una obra estructuralmente cercana al Tardogótico, pues mantiene cubiertas nervadas, pero incorpora novedades en algunos detalles de las bóvedas y, especialmente, en la portada. Las bóvedas introducen cambios respecto a la tradición constructiva anterior al multiplicar los nervios combados y especialmente al levantar las cubiertas sobre tramos cuadrados y arcos muy abiertos, sin apenas apuntamiento. La regularidad de los tramos y la apertura de los arcos formeros permiten redondear el rampante de la bóveda y alzar la clave polar por encima de las claves de los arcos formeros, lo que da mayor altura al casco de la cubierta.

No obstante, el elemento que más acerca el templo al Renacimiento es la portada. Presenta un esquema de arco del triunfo romano, muy sencillo y con “incorrecciones” como la rosca del arco moldurada, en la que las molduras se alargan hasta el suelo sin solución de continuidad y terminan en una especie de basa cuadrada. Los dentículos que decoran una de las molduras de la rosca del arco tampoco son muy ortodoxos, las columnas no pertenecen a ningún orden clásico y los fustes, excesivamente delgados y alargados, no guardan una proporcionalidad. El léxico clásico se conoce pero no la sintaxis y, por lo tanto, no se sabe articular con total corrección el nuevo lenguaje renacentista.

Fuentes documentales: AHDV-GEAH. 1197-2, Ilárraza. Parroquia de Santa Eulalia. Libro de fábrica, 1550-1650, s.f. Cuentas de 1551 a 1563.

Fuentes bibliográficas: PORTILLA VITORIA, J. M.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, IV...*, pp. 458-460. UGALDE GOROSTIZA, A.I.: *ob. cit.*, pp. 395-396.



CMDV, IV, p.459

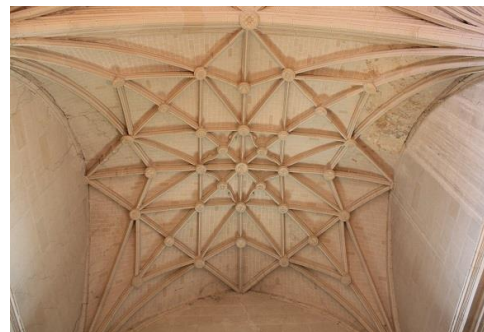
Ilárraza. Parroquia de Santa Eulalia. Planta



Ilárraza. Parroquia de Santa Eulalia. Primer y segundo tramo de la nave. Cubiertas



Ilárraza. Parroquia de Santa Eulalia. Exterior de la iglesia. Costado sur. Ventana correspondiente al primer



Ilárraza. Parroquia de Santa Eulalia. Segundo tramo de la nave. Bóveda



Ilárraza. Parroquia de Santa Eulalia. Portada



Ilárraza. Parroquia de Santa Eulalia.
Portada. Enjuta y capitel

Localidad: LUCO

Edificio: parroquia de San Miguel

Obra: capilla mayor y crucero

Fechas: 1545-1549

Autor: Domingo de Oria

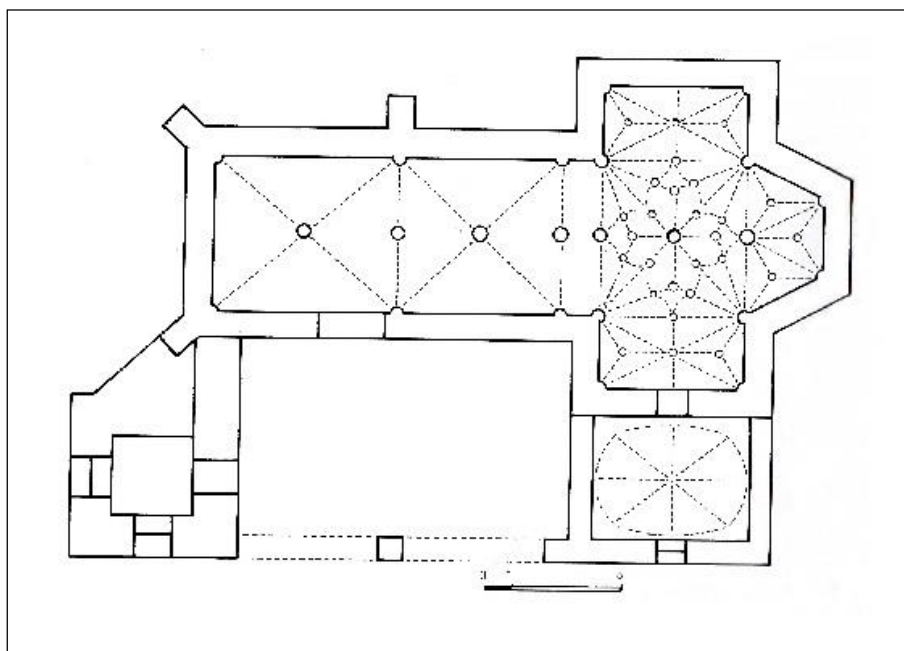
Datos documentales: Un ventanal románico conservado en el pórtico y algunos restos de una portada románica indican que el templo actual se edificó sobre otro anterior. La nave se levantó entre fines del siglo XV y principios del siglo siguiente, siendo ampliada poco antes de mediar el siglo XVI con un nuevo crucero y cabecera. Esta ampliación fue llevada a cabo por Domingo de Oria, quien cobraba por su trabajo a partir de 1545. El pintor Martín de Oñate pinceló la obra y en 1549 el maestro Juan de Anda tasó la pinceladura. En 1553 se realizaron las gradas de la capilla. El templo se completó con un coro de madera realizado a partir de 1738, una torre levantada entre 1765 y 1769 y una sacristía de finales del siglo XVIII.

Descripción: La iglesia presenta planta de cruz latina con cabecera ochavada y nave de dos tramos. La obra del siglo XVI consta de cabecera ochavada y crucero de capillas poco profundas, que se alzan a la misma altura que el crucero. Estos espacios se cubren mediante una media estrella en la cabecera y una bóveda de terceletes, diagonales, ligaduras y combados curvos que dibujan un rosetón de extremos conopiales en el tramo central del crucero. Los conopios están rematados por tres bolas, similares a las que el propio Oria usó en los nervios del segundo tramo de la iglesia de Ilárraza o los que se empearon en otras bóvedas alavesas como la de la capilla de Santa Pía de la colegiata de Vitoria, la del primer tramo de la iglesia conventual de Santa Cruz de Vitoria y la del primero de San Esteban de Treviño. Las capillas laterales del crucero cuentan con medios terceletes, diagonales y ligaduras. Todas las claves están lisas excepto la central que presenta la efigie de San Martín. Estas cubiertas se sostienen sobre arcos ligeramente apuntados que apean en ménsulas compuestas por grandes baquetones semicirculares terminados en molduras lisas, como si fuesen capiteles toscanos.

Valoración: La capilla mayor de Luco se inserta plenamente dentro del primer momento de la arquitectura renacentista, en el que conviven Gótico y Renacimiento. Mantiene unas estructuras arquitectónicas apegadas al Tardogótico, como son las bóvedas nervadas o los arcos ligeramente apuntados que generan bóvedas más capitalizadas. No obstante, estas estructuras tradicionales definen un nuevo espacio más amplio y dilatado, tendente a la centralización al disponer capillas poco profundas y una cabecera ochavada. Se busca también la unificación en altura al elevar las capillas laterales al mismo nivel del crucero y cabecera. A ello hay que sumar el uso de ménsulas molduradas, que recuerdan capiteles toscanos y que indican cierto conocimiento del lenguaje arquitectónico clásico, adquirido probablemente durante los trabajos de este maestro en la parroquia de Oñate.

Fuentes documentales: ACC. Pleito sobre la colocación del retablo de la capilla mayor de Luco, año 1653. L-Leg. 510 (contiene las cuentas sobre la erección de la iglesia desde el año 1545).

Fuentes bibliográficas: PORTILLA VITORIA, M.J.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, VIII. Los valles de Aramaiona y Gamboa*. Vitoria, 2001, pp. 478-487. UGALDE GOROSTIZA, A.I.: *ob. cit.*, p. 409.



CMDV, VIII, p. 480

Luco. Parroquia de San Miguel. Planta

Localidad: ARECHAVALETA

Edificio: parroquia de San Juan Bautista

Obra: cabecera y capillas laterales del crucero

Fechas: c. 1540

Autor: Domingo de Oria

Datos documentales: Antes de 1573 Domingo de Oria comenzó la iglesia de Arechavaleta, dejando edificada la cabecera y brazos laterales del crucero, partes esenciales del templo, que marcaron el desarrollo posterior de la obra. Entre 1573 y 1574 se efectuaron pagos al cantero Pedro de Elosu, que pudo realizar la cubierta central del crucero. Los maestros trasmeranos Juan Vélez de la Huerta y Gabriel de la Roza se comprometieron en 1574 a cubrir las dos capillas o tramos de la nave, a realizar las gradas de la capilla mayor y laterales del crucero y algunas obras en la torre. El edificio principal debió quedar construido para principios del siglo XVII. Cuando en 1573 el cabildo se dispuso a entregar la obra a Elosu se indicó que debía seguir la traza que ya existía y en 1574 Juan Vélez se obligó a mantener la traza que tenía Elosu, por lo

que se mantuvo el proyecto original iniciado por Domingo de Oria, siendo por tanto el guipuzcoano su principal constructor.

No conocemos noticias de nuevas obras hasta el siglo XVIII, aunque es de suponer que se construiría una sacristía. A principios del siglo XVIII se fundía una campana, por lo que es posible que la torre se reedificase poco antes. La sacristía actual se realizó pocos años más tarde, en 1726. En 1794 se efectuó el maestreo del templo, eliminando los apoyos originales de las bóvedas.

Descripción: Iglesia de planta de cruz latina con cabecera ochavada y nave de dos tramos. Está cubierta en su totalidad por bóvedas nervadas con diferentes diseños geométricos, que se levantan sobre arcos ligeramente apuntados. La cabecera está cubierta por una media estrella de cuatro puntas y nervios radiales que convergen en la clave central, en torno a la cual hay una media rueda. Las claves se decoran con rosetas, diseños estrellados, cruces y la bola del mundo con una cruz, modelos muy similares a los que Oria usó en Ilárraza. Las capillas laterales del crucero están cubiertas con bóvedas de terceletes simples, y el tramo central del crucero y los dos tramos de la nave presentan diagonales, terceletes, ligaduras centrales y combados rectos que delimitan un gran rombo. En el tramo central del crucero las claves lisas se pincelaron con las efigies de San Juan Bautista, patrón del templo que ocupa la calve polar, San Felipe, Santo Tomás, Santiago el Menor, San Pedro, San Bartolomé, Santiago el Mayor, San Pablo, San Simeón y Asan Andrés en la clave del arco toral. Esta cubierta apean en un entablamento corrido con dentículos y placas colgantes correspondientes al maestreo del siglo XVIII y que enmascaran los apeos originales. La portada, abierta en el último tramo, en el muro sur, es sencilla, compuesta por un arco de medio punto con una moldura en torno a la rosca del arco y jambas.

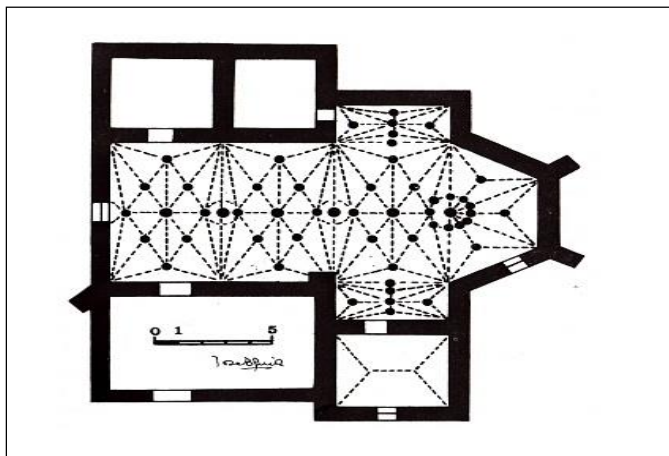
Valoración: La cabecera y crucero de esta iglesia es una obra característica del segundo tercio del siglo XVI, siendo su planta muy similar a la trazada por Domingo de Oria en la iglesia de Luco. La disposición de una cabecera ochavada con un crucero de capillas altas contribuye a crear un ambiente más diáfano y centralizado, que pretende renovar la tradición tardogótica.

Fuentes documentales: AHPA. Prot. Not. 4.771, Diego López de Corcuera, Vitoria, 3º cuadernillo s/f, y 10º cuadernillo, fol. 8. AHPA. Prot. Not. 4.939, Diego López de Corcuera, Vitoria, año 1574, fols. 100-104.

Fuentes bibliográficas: PORTILLA VITORIA, J. M.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, IV...*, pp. 238-240. UGALDE GOROSTIZA, A.I.: *ob. cit.*, p. 371.



Arechavaleta. Parroquia de San Juan Bautista. Exterior



CMDV, IV, p. 239

Arechavaleta. Parroquia de San Juan Bautista .Planta

1.1.2. El taller de los Mendizábal en Ezquioga

El guipuzcoano Miguel de Mendizábal fundó un importante taller a principios del siglo XVI que llevó a cabo intervenciones en las provincias de Burgos, La Rioja y Álava. Su heredero, Martín de Ibarguren, le sucedió como jefe del taller al que también se incorporó Juan Martínez de Urza, activo en el norte de Álava. En contadas ocasiones emplearon la decoración “a la romana”, a diferencia de otros talleres guipuzcoanos, sin

embargo construyeron edificios donde incorporaron elementos arquitectónicos avanzados gracias a sus experiencias en iglesias columnarias burgalesas y riojanas como arcos de medio punto y medias columnas lisas. Martín de Iburguren llegó a emplear capiteles clásicos sobrepuestos a los pilares.

1.1.2.1. Miguel de Mendizábal

Este maestro originario de la universidad de Ezquioga fue el fundador de un fecundo taller de cantería que se extendió por varias provincias del norte peninsular e inició destacados templos columnarios como los de Briones y Miranda de Ebro. Desarrolló su actividad entre 1521 y 1546 en Burgos, La Rioja y Álava, donde construyó iglesias columnarias y otras más modestas de una nave. En el caso de Álava podemos afirmar que inició la obra de la parroquia de Mendarózqueta, aunque la mayor parte de ella se deba a su oficial y luego maestro, Martín de Iburguren. Miguel de Mendizábal no tuvo descendencia masculina y su hija María, su heredera universal, tampoco por lo que el taller pasó a manos de dos de los oficiales de Mendizábal, Miguel de Aguirre I y, sobre todo, Martín de Iburguren, vecinos de Zumárraga y Ezquioga, respectivamente. Iburguren era criado de Mendizábal en 1521 en las obras de Briones. También formaron parte del equipo de Mendizábal Juan de Iburguren, vecino de Zumárraga, Juan Martínez de Iburguren, vecino de Ezquioga y Pedro de Iburguren⁵¹.

La actividad de Miguel de Mendizábal se inició seguramente antes de 1521 en la iglesia de San Vicente de la Sonsierra⁵² y por esos años se haría cargo de la construcción de las iglesias de Orón y Gimileo⁵³. En 1521 contrató el templo columnario de Briones⁵⁴ y poco después, hacia 1523, comenzó la iglesia de Santa María de Altamira de Miranda de Ebro⁵⁵. Por las mismas fechas debía ocuparse de la iglesia de

⁵¹ VÉLEZ CHAURRI, J. J. y DÍEZ JAVIZ, C.: *Historia del arte y los artistas en la iglesia de Santa María de Altamira de Miranda de Ebro. 1500-1800*. Burgos, 1987, pp. 12-14, 77-78. MOYA VALGAÑÓN, J. G.: *Arquitectura religiosa del siglo XVI en La Rioja Alta*. Tomo I. Logroño, 1980, p. 95. BARRIO LOZA, J. A. y MOYA VALGAÑÓN, J. G.: “Los canteros vizcaínos (1500-1800): diccionario biográfico” en *Kobie*, 11 (1981), p. 212.

⁵² MOYA VALGAÑÓN, J. G.: *Arquitectura religiosa...*, t. I, p. 95.

⁵³ VÉLEZ CHAURRI, J. J. y DÍEZ JAVIZ, C.: *ob. cit.*, p. 12.

⁵⁴ MOYA VALGAÑÓN, J. G.: *Arquitectura religiosa...*, t. I, p. 95. RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M.: *Briones y sus monumentos*. Briones, 1995.

⁵⁵ VÉLEZ CHAURRI, J. J. y DÍEZ JAVIZ, C.: *ob. cit.*, pp. 12-14.

Ábalos⁵⁶ y, curiosamente, parece que también trabajó en la parroquia de San Román de Orzales (Cantabria)⁵⁷. Cuando murió, en 1546, su hija declaró que había realizado obras “de la ciudad de Bitoria a esta parte (Miranda de Ebro)”, y pensamos que una de esas ellas es la iglesia de Mendarózqueta, en la que más tarde encontraremos a su oficial Martín de Iburguren⁵⁸. Por las dimensiones sus empresas, la conclusión quedo frecuentemente a cargo de sus oficiales.

Los templos iniciados por Miguel de Mendizábal son obras de transición entre el Gótico y el Renacimiento. Muestran tempranamente una unidad espacial cercana a la sensibilidad renaciente, pero mantienen elementos más conservadores desde el punto de vista estructural, especialmente los soportes. Uno de los aspectos más evolucionados de su producción es el uso de la tipología de iglesia columnaria que emplea en Briones y Santa María de Altamira de Miranda de Ebro. Esta tipología, que empezaba a extenderse por toda la península, indica una ruptura con el espacio compartimentado del Gótico y un interés por la unidad espacial al elevar las tres naves a igual altura. En otras iglesias como las de Orón, Ábalos y San Vicente de la Sonsierra edificó templos de una nave con cabeceras de siete paños. Como soportes utilizó pilares circulares y semicirculares con baquetones, basas de hendiduras y fajas corridas a modo de capitel con decoración vegetal, animales tenantes y querubines, si bien también recurrió a tres columnillas unidas por un capitel gótico. Las cubiertas son siempre de terceletes y combados, esquema que se complica con octógonos, hexágonos, ruedas circulares, rombos o cruces. Labró decoraciones de hojas, animales, querubines y bolas isabelinas propias del Tardogótico.

⁵⁶ MOYA VALGAÑÓN, J. G.: *Arquitectura religiosa...*, t. I, p. 95.

⁵⁷ VÉLEZ CHAURRI, J. J. y DÍEZ JAVIZ, C.: *ob. cit.*, pp. 12-14.

⁵⁸ Respecto a las obras realizadas por Miguel de Mendizábal en Vitoria, no hemos logrado localizarlas. La presencia en el convento de Santa Cruz de Vitoria del carpintero Martín de Ezquioga, que se ha querido identificar con el cantero Martín de Iburguren, ha llevado a atribuir a Miguel de Mendizábal el inicio del templo conventual, pero la nueva documentación de la que hoy disponemos indica que el constructor fue Juan de Herbata y que Martín de Ezquioga solamente realizaría el coro, hoy desaparecido. ARCHV. Pleitos civiles. Escribano Pérez Alonso. Pleitos fenecidos. Año 1548-1552. Caja 1017,1, s.f. ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.: “Gótico, Renacimiento y Barroco en la iglesia de dominicas de Santa Cruz de Vitoria”, en VIVES CASAS, F. (coord.), *Historia, arte y espiritualidad. El convento de Santa Cruz de Vitoria-Gasteiz en el VIII centenario de las dominicas contemplativas*, Vitoria, Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, 2007, pp. 110-111.

1.1.2.2. Martín de Iburguren

El guipuzcoano Martín de Iburguren fue uno de los miembros del potente taller de Miguel de Mendizábal, formado en las obras de las monumentales iglesias columnarias contratadas por este último en Briones, San Vicente de la Sonsierra, Ábalos o Santa María de Altamira de Miranda de Ebro. Se le documenta entre 1538 y 1564 en Burgos y Álava donde terminó algunas de las obras iniciadas por su maestro, contrató otras más modestos de planta de cruz latina y realizó coros y torres.

Martín de Iburguren procedía de la localidad guipuzcoana de Ezquioga, por lo que en ocasiones se hacía llamar Martín de Ezquioga⁵⁹. Estuvo casado con María de Sojo y tuvo al menos dos hijos llamados Miguel y Juan. Desarrolló su formación junto a Miguel de Mendizábal del que era criado en 1527. Iburguren formó a su vez a su sobrino Miguel de Aguirre II, quien figura junto a su tío desde 1560 y que heredó algunas de sus obras como la de la iglesia de Miranda de Ebro. Otro colaborador del taller fue Juan Martínez de Iburguren que trabajó en los templos de Miranda y Manurga. Martín de Iburguren debió mantener estrechas relaciones con el maestro Juan Martínez de Urza, ya que cuando este último murió nombro heredero a Martín de Iburguren y a Martín de Urza en la citada obra de Manurga⁶⁰.

La primera mención del maestro de Ezquioga data de 1527, cuando se le cita como criado de Miguel de Mendizábal durante las obras de la iglesia de Briones⁶¹. En 1538 trabajaba en la iglesia de Santa María de Altamira de Miranda de Ebro a las órdenes de Mendizábal⁶². Tras morir este, Iburguren se quedó con algunas de las obras que su maestro había comenzado en Miranda de Ebro y Orón. En 1547 trazó y construyó el coro de la iglesia conventual de Santa Cruz de Vitoria, que no se ha conservado⁶³. Desde 1549 se hace cargo de las obras de las localidades burgalesas de Miranda de Ebro, incluidos trabajos para el concejo de la villa⁶⁴, y Orón y también de la

⁵⁹ VÉLEZ CHAURRI, J. J. y DÍEZ JAVIZ, C.: *ob. cit.*, pp. 12-14. MOYA VALGAÑÓN, J. G.: *Arquitectura religiosa...*, t. I, p. 95. BARRIO LOZA, J. A. y MOYA VALGAÑÓN, J. G.: *ob. cit.*, p. 212.

⁶⁰ PORTILLA VITORIA, M. J.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, VII. Cuartango, Urcabustaiz y Cigoitia*. Vitoria, 1995, p. 652.

⁶¹ BARRIO LOZA, J. A. y MOYA VALGAÑÓN, J. G.: *ob. cit.*, p. 220.

⁶² VÉLEZ CHAURRI, J. J. y DÍEZ JAVIZ, C.: *ob. cit.*, p. 13

⁶³ ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luís, “Gótico, Renacimiento y Barroco...”, pp. 110-111.

⁶⁴ VÉLEZ CHAURRI, J. J. y DÍEZ JAVIZ, C.: *ob. cit.*, pp. 13, 38.

construcción de la parroquia alavesa de Mendarózqueta⁶⁵. En 1560 es citado en la obra del templo de Manurga como heredero de Juan Martínez de Urza, y allí trabajaría hasta su muerte que tuvo lugar cuatro años más tarde⁶⁶.

Las obras de Martín de Iburguren muestran un estilo sobrio, de volúmenes monumentales en los que prima la línea arquitectónica. Es un estilo propio de un maestro del segundo tercio del siglo XVI, formado en las obras de las grandes iglesias columnarias, en las que las estructuras se modernizan para conseguir una unidad espacial mediante la igualdad de altura de las tres naves. No obstante, evolucionó notablemente, llegando a introducir en alguna de sus obras pilares con capitel clásico, como vemos en Mendarózqueta. Prosiguió algunas de estas iglesias salón como la de Miranda de Ebro y otras más modestas como la de cruz latina de Mendarózqueta. En las iglesias de Miranda y Orón edificó alzados sobrios y desornamentados con columnas exentas o medias columnas de fuste liso. Las columnas lisas muestran un avance de estilo respecto al de su maestro Miguel de Mendizábal, pues elimina los fustes fasciculados y la decoración vegetal y zoomorfa más cercana al Gótico, que aquel mantenía. También es novedoso el empleo de columnas con capitel clásico en la iglesia de Mendarózqueta, lo que supone una evolución de su estilo hacia el Renacimiento.

Para sustentar las cubiertas hizo uso, habitualmente, del arco semicircular, estructura que Miguel de Mendizábal ya había usado en Briones. En contraste con la sobriedad de muros y soportes realizó bóvedas de complicados diseños con combados curvos formando rosetones cruciformes de brazos sinuosos, que pueden observarse en el último tramo del templo mirandés. En los mismos edificios empleó cubiertas sencillas con terceletes, diagonales y ligaduras, recordando las bóvedas empleadas por Mendizábal en las capillas laterales del tercer tramo del templo de Briones y con terceletes dobles en San Vicente de la Sonsierra y Ábalos. La misma sobriedad y rotundidad de volúmenes empleó en las torres de Miranda y Orón, ambas de planta cuadrada y jalonadas por contrafuertes en las esquinas, que terminan en pináculos

⁶⁵ A la muerte de Miguel de Mendizábal en 1546, su heredera declaró que su padre había realizado obras “de la ciudad de Bitoria a esta parte (Miranda de Ebro)”. Este hecho junto a la presencia de Martín de Iburguren en la obra, a quien se le debían cantidades en 1564, tras su muerte, nos hace suponer que Mendizábal pudo contratar las obras poco antes de su muerte, en 1546, pues su estilo tampoco se identifica en la obra. Tras su muerte Martín de Iburguren heredaría la obra de la iglesia, en la que trabajaría hasta su muerte, en 1564. VÉLEZ CHAURRI, J. J. y DÍEZ JAVIZ, C.: *ob. cit.*, pp. 13 y 77.

⁶⁶ PORTILLA VITORIA, M. J.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, VII...*, p. 652.

góticos y gárgolas. Iburguren realizó estas torres siguiendo las trazas de su maestro Miguel de Mendizábal.

Obra de Martín de Iburguren

Localidad: MENDARÓZQUETA

Edificio: parroquia de San Juan Evangelista

Obra: cabecera y crucero

Fechas: c. 1546-1564

Autor: Martín de Iburguren

Datos documentales: El templo medieval de Mendarózqueta se renovó desde la cabecera hacia los pies entre mediados del siglo XVI y principios del XVII, conservándose algunas partes de la iglesia antigua en el último tramo de la nave y en el exterior del costado norte. Poco antes de morir, en 1546, Miguel de Mendizábal debió contratar la construcción del templo, dejándolo en manos de su heredero, Martín de Iburguren, a quien se le debían cantidades por la obra en 1564. Este maestro dejó edificada, con toda probabilidad, la cabecera y crucero del templo. El cantero cántabro Juan Vélez de la Huerta contrató los dos tramos de la nave, que terminó antes de 1612, pues en dicho año declaró haber recibido ciertas cantidades por la obra que había hecho, dinero que sus herederos seguían reclamando entre 1658 y 1659. En el último tramo se mantuvo parte del templo antiguo, cubierto con bóveda de cañón apuntado. Este fragmento de nave medieval sirvió de base al campanario de la iglesia, que se levantó años después. En 1691 Juan Bautista Arzamendi fundó la capilla de la Purísima, que se abre en el brazo izquierdo del crucero, junto a la sacristía. Ambas estancias debieron construirse al mismo tiempo, pues la sacristía del templo y la de la capilla guardan grandes similitudes estilísticas en el tipo de bóveda nervada y las ménsulas estriadas que la sujetan.

Descripción: Iglesia con planta de cruz latina, cabecera ochavada de tres paños y nave de dos tramos. La cabecera y crucero, obra de Martín de Iburguren, presentan al exterior muros de sillarejo con las esquinas reforzadas por sillares y la cabecera jalonada por

contrafuertes altos que se adelgazan en el tercio final. En el interior se busca la centralización del espacio mediante el uso de una cabecera y crucero de brazos poco profundos, aunque predomina la tendencia ascensional por la excesiva altura de la capilla mayor. Las bóvedas apoyan en arcos casi semicirculares, aunque los lados más cortos de las capillas laterales del crucero acusan mayor apuntamiento. La cubierta de la cabecera está oculta por el cascarón del retablo mayor y la del crucero está compuesta por terceletes quebrados por conopios y combados curvos que forman una cruz de extremos conopiales con un octógono de lados curvos inscrito. Las diecisiete claves de esta bóveda ostentan rosetones, exceptuando la polar en la que se labró el Agnus Dei. Las cubiertas de las capillas laterales son más sencillas al estar formadas por terceletes y combados curvos que describen también un robo de lados curvos. Las capillas laterales se sustentan en siete claves de las que dos se decoran con rosetones, cuatro con cartelas manieristas de extremos enrollados y la polar con el Agnus Dei.

La bóveda central del crucero apea en medias columnas con capitel corintio decorado con una cabecita alada y basas semicirculares ornamentadas por una moldura lisa, un anillo de rosetas y cabecitas aladas con sartas de frutos en dos basas. Las bóvedas laterales del crucero apoyan en ménsulas clásicas compuestas por volutas rosetas y acantos, similares a los capiteles. La capilla mayor está iluminada por un solo vano de medio punto moldurado, abierto en el brazo sur del crucero. Los dos tramos de la nave, realizados por Juan Vélez de la Huerta, mantienen el estilo del segundo tercio del siglo XVI empelado en el crucero. Se cubren por bóvedas de terceletes con combados en forma de rosetón sobre arcos semicirculares que apean en ménsulas compuestas por una pequeña cornisa rectangular y molduras estriadas terminadas en una roseta, que recuerdan a las empleadas en Yurre por el mismo maestro.

Valoración: El crucero y cabecera de la parroquia de Mendarózqueta, son las obras más avanzadas de la producción de Martín de Ibarguren, pudiéndose afirmar que estamos ya ante un conjunto arquitectónicamente renacentista. Así podemos considerar las columnas con capiteles clásicos y las claves en forma de cartelas de cueros retorcidos que anuncian la llegada de motivos manieristas. Por lo demás, las cubiertas de nervios son más tradicionales y el espacio interior no llega a conseguir un equilibrio entre la anchura y altura del crucero, dominando esta última. Esta obra muestra la notable evolución estilística del cantero guipuzcoano, que se desmarca de las obras más tradicionales de su maestro.

Fuentes documentales: AHM. Miranda de Ebro, leg. 347, doc. 2. AHPA. Prot. Not. 2619, Juan Ortiz de Zárate, Gopegui, año 1612, fol. 181r. AHPA. Prot. Not. 3224, Bartolomé Ruíz de San Juan Garibay, Vitoria, año 1658, fol. 227. AHPA. Prot. Not. 4292, Sebastián López de Betolaza (el Mayor), escribano de Betolaza y de la Hermandad del Duque del Infantado, año 1659, fols. 220-221.

Fuentes bibliográficas: PORTILLA VITORIA, J. M.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, IV...*, pp. 520-521, 522. VÉLEZ CHAURRI, J. J. y DÍEZ JAVIZ, C.: *Historia del arte y los artistas en la iglesia de Santa María de Altamira de Miranda de Ebro. 1500-1800*. Burgos, 1987, pp. 13. CAGIGAS ABERASTURI, A., ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M.A. y ESCALADA GONZÁLEZ, L. de: *ob. cit.*, p. 101.



Mendarózqueta. Parroquia de San Juan Evangelista. Capilla mayor



Mendarózqueta. Parroquia de San Juan Evangelista. Crucero. Bóvedas



Mendarózqueta. Parroquia de San Juan Evangelista. Crucero. Capilla lateral. Ménsula



Mendarózqueta. Parroquia de San Juan Evangelista. Crucero. Capitel



Mendarózqueta. Parroquia de San Juan Evangelista. Nave de la iglesia. Ménsula



Mendarózqueta. Parroquia de San Juan Evangelista. Crucero. Basa



Mendarózqueta. Parroquia de San Juan Evangelista. Crucero. Basa



Mendarózqueta. Parroquia de San Juan Evangelista. Crucero y nave de la iglesia. Bóvedas

1.1.2.3. Juan Martínez de Urza y Urriola

Juan Martínez de Urza fue la cabeza de un taller de cantería que dominó el panorama arquitectónico del norte de Álava durante el tercer cuarto del siglo XVI llegando a colaborar con canteros de la talla de Juan de Lizarazu o Martín de Iburguren⁶⁷. Trabajó en las comarcas de Zuya, Cuartango y Cigoitia y en la provincia de

⁶⁷ Este maestro ha sido designado con diversos nombres en sus diferentes obras: Juan Martínez de Urza y Urriola, Juan Martínez de Urzaa, Juan Martínez de Urriola. De la misma manera su colaborador Martín de Urza, también puede aparecer con el apellido Archua o Arsua. ECHVERRÍA GOÑI, P. L. y VÉLEZ

Vizcaya entre 1544 y 1559. Falleció en 1560, aunque sus colaboradores mantuvieron vivo el taller y su estilo hasta finales de los años setenta. A este cantero y su equipo se debe el comienzo de las obras de importantes templos gótico-renacentistas como los de Manurga y Andagoia. Aunque no es guipuzcoano, le hemos incluido aquí porque creemos que pudo formarse en el taller de Miguel de Mendizábal o al menos mantener estrechos contactos con Martín de Iburguren. Su participación en las obras de la parroquia alavesa de Manurga le ponen en relación con Juan de Lizarazu probable autor de las trazas⁶⁸. Formó compañía con Martín de Urza, cantero que posiblemente sea su hermano.

Las primeras noticias de la actividad de Juan Martínez de Urza le sitúan en Vizcaya, concretamente en Orduña, donde realizó entre 1544 y 1559 la sacristía antigua, que hoy ha desaparecido, las gradas del presbiterio y dos bóvedas de los últimos tramos⁶⁹. Al mismo tiempo, en 1545, inició la reedificación del templo de San Pedro de Murueta, en el valle vizcaíno de Orozco⁷⁰. Su presencia en Manurga se documenta desde 1551 y en 1560 murió sin terminarlo, siendo continuado por Martín de Urza y Martín de Iburguren⁷¹. Martín de Urza trabajó al menos desde 1554 en las iglesias alavesas de Sarriá, Jugo y Marquina, pudiéndose considerar estos templos como obras del taller de Juan Martínez de Urza, aunque las dos primeras hoy en día se encuentran casi reformadas por completo⁷². También le ha sido atribuida la construcción del templo de Andagoia, pues en 1553, mientras se hacían las obras, residía un cantero llamado “maestre Juan”, que se ha querido identificar con Juan Martínez de Urza y Urriola⁷³.

Juan Martínez de Urza construyó obras gótico-renacentistas caracterizadas por el empleo de espacios unificados, estructuras arquitectónicas sobrias y una decoración limitada a capiteles moldurados. El reducido vecindario de las localidades alavesas no le permitió realizar templos más amplios que los de cruz latina de Manurga y Andagoia,

CHAURRI, J. J.: “Panorámica de las artes en el Renacimiento” en PORTILLA VITORIA, M. J.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, IX. El valle de Zuia y las tierras de Legutiano*. Vitoria, 2007, pp. 223-224.

⁶⁸ PORTILLA VITORIA, M. J.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, VII...*, p. 652.

⁶⁹ PORTILLA VITORIA, M. J.: *Catálogo monumental. Diócesis de Vitoria, VI. Vertientes cantábricas del noroeste alavés. Orduña y sus aldeas*. Vitoria, 1988, pp. 667 y 680.

⁷⁰ BARRIO LOZA, J. A. y MOYA VALGAÑÓN, J. G.: *ob. cit.*, p. 238.

⁷¹ PORTILLA VITORIA, M. J.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, VII...*, p. 649-652.

⁷² ECHVERRÍA GOÑI, P. L. y VÉLEZ CHAURRI, J. J.: “Panorámica de las artes en el Renacimiento” en PORTILLA VITORIA, M. J.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, IX...*, pp. 223-224 y PORTILLA VITORIA, M. J.: “El valle de Zuia y las tierras de Legutiano. Pueblos, parroquias y ermitas” en *Ibid.*, pp. 471-472, 649-650.

⁷³ *Ibid.*, p. 320 y 927.

en los que busca la unificación espacial entre la cabecera ochavada poco profunda y el crucero. Su equipo trabajó en otras iglesias más modestas de nave única con tres tramos y cabecera recta como los de Jugo, Sarría y Marquina. Al margen de la búsqueda de unidad espacial, los elementos más novedosos de sus edificios son las medias columnas y las ménsulas. Las monumentales columnas de Manurga, trazadas seguramente por Juan de Lizarazu, evocan los pilares de las iglesias columnarias. Presentan fuste liso y zócalo semicircular. Las ménsulas de Marquina y Andagoia están compuestas por molduras decrecientes con la última moldura estriada o bien tienen forma de cono invertido y están estriadas. Los vanos de iluminación empleados son de arco de medio punto con el intradós moldurado. Como la mayor parte de los maestros que trabajan en estos momentos, los aspectos más conservadores de sus edificios se encuentran en el empleo de bóvedas nervadas, aunque en Andagoia, Manurga y Marquina se sustentan sobre arcos torales de medio punto. Las cabeceras se cubren por estrellas semi-hexagonales y las naves con terceletes, diagonales y combados formando octógonos de lados cóncavos, rombos y óvalos de extremos conopiales en Andagoia y Manurga. En Marquina los diseños son de terceletes simples con diagonales y ligaduras.

Obras de Juan Martínez de Urza y Martín de Urza

Localidad: MANURGA

Edificio: parroquia de San Martín

Obra: templo

Fechas: antes de 1551-1574

Autor: Juan Martínez de Urza y Urriola

Datos documentales: La iglesia de Manurga presenta una unidad estilística admirable si tenemos en cuenta que las obras duraron unos cien años. Los vecinos emprendieron la reconstrucción de su antigua iglesia medieval en la década de los años treinta del siglo XVI, aunque el edificio actual es fundamentalmente obra de la segunda mitad de dicha centuria y primeras décadas de la siguiente. Pese a haber participado diferentes maestros en distintos momentos, creemos que el principal constructor fue el cantero Juan

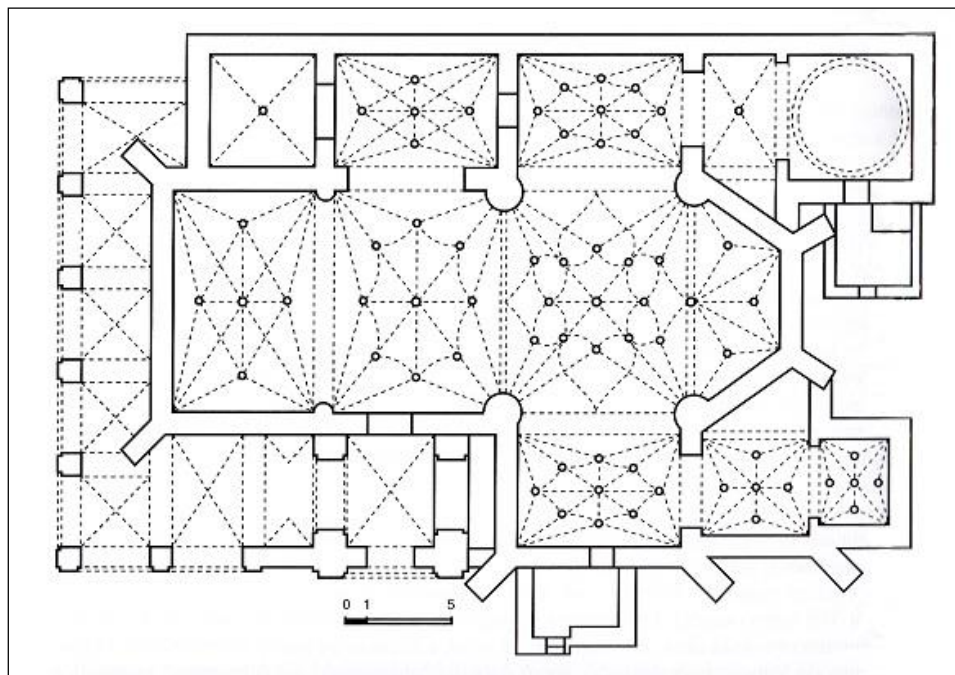
Martínez de Urza. Es probable que el guipuzcoano Juan de Lizarazu comenzase la iglesia en la década de los años treinta, pues en 1573 se resolvió un pleito entre la iglesia y los canteros, momento en el que se le nombra en las cuentas a Lizarazu como el “maestro que canteó la obra de la iglesia”. Antes de 1551 Juan Martínez de Urza se haría cargo de ella, dirigiéndola hasta 1560 en colaboración con Martín de Urza, quienes realizaron prácticamente toda la cabecera y crucero del templo. En 1560 Juan Martínez murió y continuaron la obra sus herederos, Martín de Urza y el maestro guipuzcoano Martín de Iburguren. Desde 1560 hasta 1564, ambos canteros terminaron de cerrar el crucero. Al parecer la obra permaneció parada algunos años hasta que en 1581 Juan Martínez de Iburguren continuó construyendo los dos tramos de la nave, quizás como heredero de Martín de Iburguren. Este cantero recibió pagos de la iglesia hasta 1616 por “echar las capillas” y entre 1618 y 1620 se pagó al cantero Juan del Hoyo, quien terminaría la obra de la nave. Una vez terminado el edificio y realizados los retablos, el maestro cántabro Juan de Setién reconstruyó la sacristía en 1660 y en 1772 se construyó la torre. En 1832 se colocó el entablamento liso y las molduras de las columnas al maestrear la iglesia y se construyó el pórtico.

Descripción: Iglesia de planta de cruz latina con cabecera ochavada de tres paños y dos tramos de nave. Desde el exterior es un edificio de sillarejo con las esquinas reforzadas por contrafuertes altos que se adelgazan en talud en el tercio final. Se aprecia el volumen de la cabecera, los brazos salientes del crucero y la nave, sobre cuyo primer tramo se alza la torre dieciochesca. El espacio interior es amplio y dilatado, tendente a una cierta centralización en la zona de la capilla mayor. La anchura del crucero consigue contrarrestar la tensión ascensional de la nave principal, aunque las capillas laterales del crucero resultan excesivamente profundas, lo que resta unidad al espacio. Los apeos empleados son medias columnas cilíndricas con zócalo semicircular y capiteles moldurados que se extienden formando un entablamento y que corresponden al maestreo efectuado en el siglo XVIII. Las cubiertas, bóvedas de crucería estrellada, se sustentan sobre arcos semicirculares, siendo la del tramo central del crucero la más llamativa por el dibujo de sus nervios, que forman una cruz de brazos conopiales con un octógono de lados curvos en torno a la clave polar. Las bóvedas de las capillas laterales y la del primer tramo de la nave también forman un octógono, siendo más sencilla la del último tramo de la nave, compuesta por diagonales, ligaduras centrales, terceletes y combados rectos que forman un rombo.

Valoración: Este templo evoca las iglesias columnarias guipuzcoanas por el uso de grandes columnas semicilíndricas y la presencia de transepto. Estas similitudes se deben seguramente a que los inicios de la obra estuvieron en manos de Juan de Lizarazu, y a los vínculos profesionales de Urza con Martín de Ibarguren, heredero del taller de Miguel de Mendizábal, y continuador de las obras de Manurga a la muerte de Juan Martínez de Urza

Fuentes documentales: AHDV-GEAH. 1773-1, Manurga. Parroquia de San Martín. Libro de fábrica, 1550-1669, fols. 8v, 10r-v, 13, 15, 17r-v, 21, 25v, 27v, 32v, 36r-v, 37v, 39, 59, 60. 61, 63, 71v-95, 98, 118, 140-142v., 144v, 145-157.

Fuentes bibliográficas: PORTILLA VITORIA, M.J.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, VII. Cuartango, Urcabustaiz y Cigoitia*. Vitoria, 1995, pp. 645-654.



CMDV, VII, p. 648

Manurga. Parroquia de San Martín. Planta

Localidad: MARQUINA

Edificio: parroquia de San Juan

Obra: dos últimos tramos del templo

Fechas: c. 1553

Autor: Juan Martínez de Urza y oficiales del taller (atribución)

Datos documentales: No se conservan datos directos de la erección del templo. En 1553 Mari Ortiz de Landa, vecina de Sarría, dejaba una manda testamentaria para las obras de las iglesias de Marquina y de Sarría. En esta última trabajaba Martín de Urza, el mismo cantero que probablemente trabajaba en los dos tramos postreros del templo de Marquina. Terminados los dos últimos tramos de nave debió decidirse alargar aún más la iglesia con una nueva capilla mayor, que se construiría a finales del siglo XVI. En un pedestal situado a la izquierda del acceso a la iglesia están inscritas las fechas de 1593 y 1621, que pueden corresponderse con las de inicio y fin de este primer tramo o con las de inicio del primer tramo e inicio de la torre, situada junto a la cabecera. En cualquier caso, todas las obras estaban terminadas y pagadas para 1643, año en el que comienza el primer libro de cuentas de la parroquia.

Descripción: Iglesia de una nave con cabecera recta y tres tramos. El exterior está dominado por el volumen cúbico de la nave, cuya horizontalidad queda contrarrestada por la tensión vertical del campanario, contiguo a la cabecera. En lado sur, desde el exterior, se aprecia una discontinuidad en el muro que corresponde a la división entre el primer y segundo tramo, lo que indica una parada en las obras entre la construcción de ambos tramos. Bajo el tejazoz de la primera capilla se observa una cornisa labrada con denticulos y un cordón de abalorios, que está sujeta por mensulillas avolutadas en forma de C. Este detalle decorativo renacentista se corresponde con la fecha de 1593, labrada en la entrada del templo, y que posiblemente esté indicando la construcción de la nueva capilla mayor. El espacio interior sigue siendo deudor del Gótico, pues prima el sentido longitudinal del eje de la nave y las bóvedas resultan demasiado altas respecto a la anchura de las capillas. Los tres tramos están cubiertos por bóvedas de terceletes simples con diagonales y ligaduras centrales sobre cinco claves. Los arcos torales, ligeramente apuntados, apean en ménsulas. Las del primer tramo presentan forma troncocónica y están estriadas y las de los tramos postreros tienen baso hemisférico moldurado. Estas últimas son similares a las ménsulas empleadas por Martín y Juan Martínez de Urza en Jugo y Andagoia.

Valoración: Esta iglesia es un ejemplo modesto de la arquitectura del segundo tercio de la centuria, característico de las localidades poco pobladas, que sólo requerían de un

templo de una nave con dos o tres tramos para acoger a su vecindario. Resulta bastante retardataria por emplear bóvedas de terceletes simples, siendo las ménsulas molduradas de los dos últimos tramos y la cornisa exterior decorada con volutas los únicos detalles que muestran unas fechas más avanzadas.

Fuentes documentales: AHDV-GEAH. 2570-1, Sarría. Parroquia de San Lorenzo. Libro de bautizados, casados y difuntos, 1549-1788, difuntos, fol. 2v.

Fuentes bibliográficas: PORTILLA VITORIA, J. M.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, IX...*, pp. 565- 567. ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. y VÉLEZ CHAURRI, J. J.: “Panorámica de las artes del Renacimiento” en *Ibíd.*, p. 223.



Marquina. Parroquia de San Juan. Exterior



Marquina. Parroquia de San Juan. Capilla mayor

Localidad: ANDAGOYA

Edificio: parroquia de Nuestra Señora de la Asunción

Obra: iglesia

Fechas: antes de 1553-1614

Autor: Juan Martínez de Urza (atribución)

Datos documentales: A principios del siglo XVI los vecinos de Andagoya decidieron renovar el antiguo templo medieval, del que hay incrustados algunos restos románicos en los muros. Tenemos constancia del deseo por parte del cabildo de renovar la iglesia por una solicitud de indulgencias a Roma en 1506, con el fin de contribuir a su reparación, conservación y mantenimiento. En 1553 se confirmaron en Andagoya dos hijos de “maestre Juan”, al que se ha identificado con Juan Martínez de Arriola, quien en esos años trabajaba en la vecina iglesia de Manurga. A él le correspondió posiblemente alzar los muros de la cabecera y crucero y la cubierta de la cabecera. Entre 1565 y 1573 Pedro de Gazari o de Salinas se encargó de cubrir cuatro capillas y el crucero, que con toda seguridad se trató de la bóveda del crucero, las capillas laterales del mismo y dos capillas de la nave que no llegó a cubrir. La pinceladura de las claves del crucero y cabecera ha sido atribuida a Andrés de Miñano. En 1605 retomaron las obras los cántabros Pedro y Tomás de la Carrera, que debían cubrir la nave con trazas de Pedro de Sarabia. Terminaron la obra para 1614, habiendo realizado una sola bóveda para cubrir toda la nave, aunque parece que en la traza original se proyectaron dos capillas, pues los canteros hicieron gracia de mil reales a la iglesia por no edificar un arco para dividir dos capillas.

Descripción: Iglesia de planta de cruz latina con cabecera poligonal de cinco paños y nave compuesta por un tramo. Todas las bóvedas son nervadas, de tradición tardogótica. La cabecera está cubierta por una media estrella de nervios rectos sustentados en seis claves pinceladas con la imagen de la Virgen con el Niño en la clave polar y santas vírgenes en las secundarias, entre las que se pueden identificar a Santa Lucía, María Magdalena, Santa Cecilia, Santa Bárbara y Santa Polonia. La capilla central del crucero presenta una bóveda de terceletes y combados que forman un rombo de lados curvados. Sus nueve claves se ornamentan con las efigies de Cristo Pantocrátor en la polar y los apóstoles Santo Tomás, Santiago el Menor, Santiago el Mayor, San Pedro, San

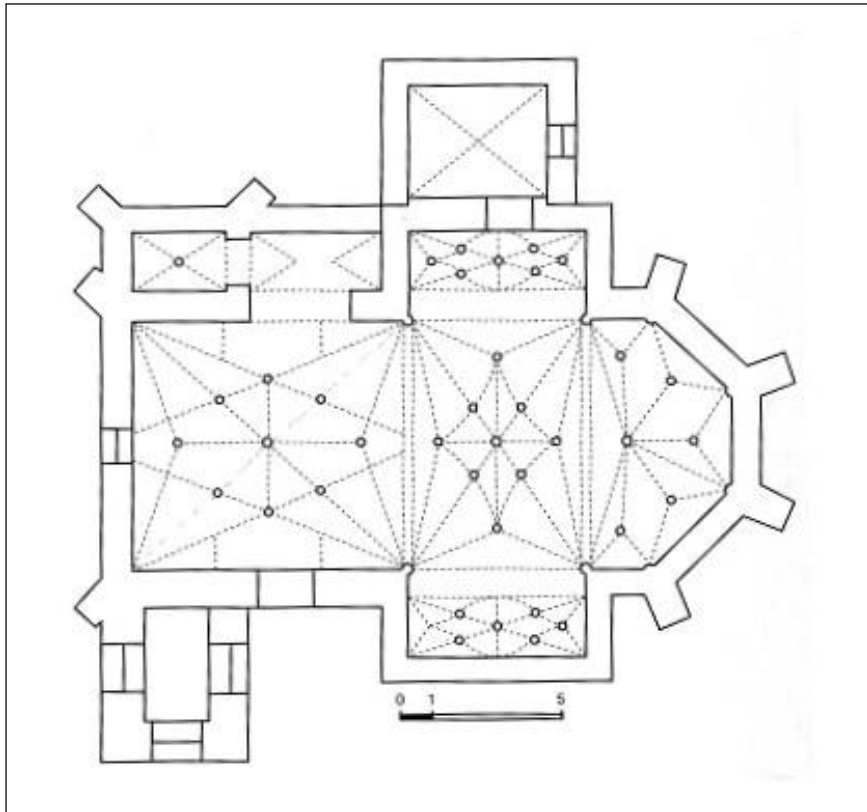
Bartolomé, San Andrés, San Juan evangelista y San Pablo. Los brazos del crucero presentan terceletes en el lado más corto y combados curvos formando un óvalo de extremos conopiales con siete claves con estrellas. La nave está cubierta por una gran bóveda de nueve claves compuesta por diagonales, ligaduras centrales y terceletes que se prolongan hasta las claves de los arcos formeros, formando una estrella de seis puntas, a los que se añaden otros combados rectos. Las claves se decoran con rosetas simples. Todas estas bóvedas apean en ménsulas compuestas por molduras decrecientes que terminan en un cilindro estriado. La iglesia se iluminaba originariamente a través de un vano apuntado con intradós recto, que se abre en el paño central de la cabecera, y un arco de medio punto moldurado situado en el lado sur del crucero. Posteriormente se abrieron otros ventanales en el lado sur de la nave y en la pared del coro.

Valoración: Este templo es un ejemplo más de la arquitectura renacentista como se observa en la amplitud espacial de la capilla mayor y en la tendencia a la centralización de esta zona, que se logra por la adición de un crucero de brazos poco profundos.

Fuentes documentales: AHDV-GEAH. Planero 001-01 (AHDV 0048-05) Andagoya. Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción. Indulgencias concedidas a la iglesia de Nuestra Señora de Andagoya. Roma, 1506. AHDV-GEAH. 406-1, Andagoya. Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción. Libro de bautizados, casados y difuntos, 1590-1791 (al final del libro se registran los confirmados por Bernal Díaz de Luco en 1553, s.f.). AHDV-GEAH. 407-1, Andagoya. Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción. Libro de fábrica 1597-1727, cuentas 1605, 1612, 1613, 1614, s.f. (obras de Pedro de Sarabia y Pedro y Tomás de la Carrera)

AHPA. Prot. Not. 6386, Andrés de Anda, Amurrio, año 1565, s.f., 5 de diciembre de 1565. AHPA. Prot. Not. 4823, Andrés de Anda, Amurrio, año 1573, s.f., 21 de septiembre de 1573. AHPA. Prot. Not. 4824, Andrés de Anda, Amurrio, año 1574, s.f., 18 de octubre de 1574.

Fuentes bibliográficas: PORTILLA VITORIA, J. M.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, VII...*, pp. 317-323. UGALDE GOROSTIZA, A. I.: *ob. cit.*, p. 363.



CMDV, VII, 318

Andagoya. Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción. Planta



Andagoya. Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción. Capilla mayor

Localidad: SARRÍA

Edificio: parroquia de San Lorenzo

Obra: iglesia (reformada)

Fechas: c. 1554

Autor: Martín de Urza

Datos documentales: No hay datos directos de la construcción del templo. Algunos vecinos de Sarría legaron mandas testamentarias para las obras de la iglesia en 1552, 1553 y 1560. En 1554 y 1555 residía en esta localidad el cantero Martín de Urza, por lo que se cree que debió trabajar en la obra de la iglesia en estos años. La sacristía actual se levantó a mediados del siglo XVII, por lo que el templo estaría ya terminado. No obstante, el templo actual se reconstruyó a fondo en el siglo XVIII, eliminando cualquier vestigio del siglo XVI.

Descripción: Iglesia de una nave con testero recto, dividida en tres tramos, de los que el primero es más alargado y los dos últimos cuadrados. Sólo el primer tramo presenta contrafuertes exteriores. El interior está totalmente restaurado en el siglo XVIII. Los tres tramos están cubiertos por bóvedas de arista cuyos arcos fajones apean en ménsulas con decoración de placas colgantes. Un entablamento liso recorre todo el perímetro interior del templo. Solamente bajo el coro se conserva un can labrado con un rostro que debía pertenecer al templo medieval, anterior a la reconstrucción del siglo XVI.

Valoración: La planta de este templo con nave única y testero recto es similar a la de la vecina iglesia de Jugo, en la que también se documenta la intervención de Martín de Urza. Quizás su labor en Sarría se limitó a construir la capilla mayor del templo, pues es el único tramo que presenta contrafuertes exteriores, característicos de las construcciones del siglo XVI y empleados en las obras documentadas de Juan Martínez de Urza y Martín de Urza. Por lo demás la obra sufrió demasiados cambios en el siglo XVIII, como para poder determinar con más precisión la labor de este cantero.

Fuentes documentales: AHDV-GEAH. 2570-1. Sarría. Parroquia de San Lorenza. Libro de bautizados, casados y difuntos, 1549-1788, fol. 2, 3 (sobre Martín de Urza), fol. 1, 1v, 4 (mandas testamentarias).

Fuentes bibliográficas: PORTILLA VITORIA, M. J.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, IX...*, pp. 649-650.

Localidad: JUGO

Edificio: parroquia de San Martín

Obra: tres primeros tramos del templo (reformado)

Fechas: 1559-1570

Autor: Martín de Urza

Datos documentales: En la primera mitad del siglo XVI se reformó el templo medieval, del que quedan algunos canes en el muro norte. Las primeras noticias de la reconstrucción datan de 1559, momento en el que se hizo una calera para la obra, y desde 1560 hasta 1570 se registran pagos sucesivos a Martín de Urza y al cantero Lope de Zárate. En 1562 Martín de Amézaga examina la obra y en 1564 se retiran los andamios de la capilla principal y se hacen las gradas y altares, por lo que en estos primeros años se debió llevar a cabo la capilla mayor. En 1565 se realizó un examen de la obra. En los años siguientes continúa cobrando Martín de Urza hasta que en 1570 el pintor Andrés de Miñano pinceló una capilla y en 1571 se llevó a cabo una nueva tasación. En 1592 se reconoció la necesidad de retejar el tejado situado sobre las dos nuevas capillas, de lo que se deduce que Martín de Urza dejó construida la capilla mayor y los dos primeros tramos de la iglesia. En este último año el visitador mandaba hacer la capilla que faltaba por cerrar y a partir de 1601 el cantero Juan Pérez Pascual comienza la obra para cubrir el sobrecoro, recibiendo cantidades hasta 1624. En los años treinta del siglo XVII las cubiertas sufrieron varias reparaciones, pero estas labores no consiguieron evitar que dos bóvedas se hundieran a mediados del siglo XVIII. Por ello se reconstruyeron las cubiertas de los tres primeros tramos a partir de 1780, conservándose solamente la bóveda del sobrecoro de principios del siglo XVII.

Descripción: Iglesia de nave única con testero recto y cuatro tramos. Desde el exterior es una modesta construcción de sillarejo jalonada por contrafuertes altos y en cuyo costado sur se adosa una espadaña barroca, el pórtico, la sacristía y otras dependencias. El espacio interior está dominado por la dirección longitudinal de la nave. Los tres primeros tramos están cubiertos por bóvedas de crucería con nervios muy finos, realizadas a finales del siglo XVIII, que apean en ménsulas molduradas conservadas de la obra del siglo XVI. Estas ménsulas, que recuerdan a las usadas en Andagoya, y la planta de la iglesia son los únicos vestigios que quedan de la intervención de nuestro

cantero. El último tramo es el único que conserva la cubierta original de principios del siglo XVII, una bóveda de terceletes simples con diagonales y ligaduras centrales con cinco claves lisas, que apea en pilastras. El desnivel vertical que muestran los muros en el tercer tramo indica que Martín de Urza seguramente unió los nuevos muros con parte de la nave de la antigua iglesia medieval para completar la obra y abaratar costes.

Valoración: La ruina de las cubiertas en el siglo XVIII impide hacer una valoración certera de la obra del siglo XVI. Como ya comentamos en el análisis del templo de Sarría, la planta de esta iglesia de Jugo es similar a aquella. Así mismo, las ménsulas molduradas recuerdan a las del templo de Andagoya.

Fuentes documentales: AHDV-GEAH. 1218-3, Jugo. Parroquia de San Martín. Libro de fábrica, 1559-1618, fols. 24-30, 31v, 33v, 35v, 38v, 39v, 40v, 41, 45, 45v, 48, 48v, 50, 51v, 60v, 53, 54v, 55, 57, 61v, 62, 63v, 66, 66v, 73v, 74v, 76, 77v, 83, 90, 93, 99, 100v, 105v, 107, 108v, 122, 123v, 125, 126, 127v, 132v, 134.

Fuentes bibliográficas: PORTILLA VITORIA, J. M.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, IX...*, pp. 469-474.

1.1.3. El taller de los Asteasu

El clan de canteros de los Asteasu, procedía de la localidad guipuzcoana del mismo nombre en la comarca oriental de Tolosaldea y se asentó en la Rioja alavesa en la década de los años treinta del siglo XVI. Constituyen un taller muy disperso, pues sus miembros trabajan a la vez en distintos templos de la provincia, pero muestran un estilo muy unitario lo que nos ha llevado a estudiar sus edificios como obras de los miembros más destacados del clan, Juan de Asteasu y su hijo Domingo de Asteasu, independientemente de los nombres que se documentan en cada obra. El guipuzcoano Juan de Asteasu fue el fundador del taller y comenzó a trabajar en la Rioja alavesa hacia 1532 junto a Martín Juan de Asteasu, su hermano. Los hijos de Juan de Asteasu, Domingo, Gonzalo, Martín y Juan, fueron los continuadores del taller desde mediados de siglo. No obstante, de entre todos destaca Domingo de Asteasu, quien llevará el peso del taller paterno. Juan de Asteasu, fundador del clan, y su hijo Domingo de Asteasu fueron los maestros que sostuvieron el taller de cantería y los que marcan la única

diferencia estilística entre sus miembros. El cambio generacional explica esas diferencias, pues Juan muestra un estilo más cercano al mundo del Tardogótico y Domingo, aunque mantiene similares estructuras, introduce la decoración manierista.

1.1.3.1. Juan de Asteasu

El guipuzcoano Juan de Asteasu fue el primer cantero de la saga de su apellido y uno de los primeros maestros en introducir elementos estructurales y decorativos en las iglesias de la Rioja alavesa. Llegó allí a principios de los años treinta haciéndose cargo de importantes obras como las de las iglesias de Elciego, Lapuebla de Labarca o Villabuena. Sus obras remiten al Gótico en diversos elementos estructurales, pero vemos en ellas el interés por la unidad espacial y el uso de esquemas renacentistas sobre todo en las portadas. Su actividad se ha documentado, siempre en la Rioja alavesa, entre 1532 y 1546.

Juan de Asteasu era originario de la casa solar de Ateaga situada en Anoeta, cerca de Tolosa⁷⁴. Su abuelo paterno se trasladó en la década de los años setenta del siglo XV a la villa de Asteasu, donde nació Juan hacia 1490. Era hijo de Juan y María de Huarte, moradores en la casa de Huarte, en la que el cantero pasó su infancia junto a su hermano Martín de Asteasu. A los quince o dieciséis años abandonó la casa paterna y se dirigió a La Rioja, posiblemente formando parte de alguna de las cuadrillas de canteros guipuzcoanos que trabajaban allí a principios del siglo XVI. En 1511 ya estaba casado y residía en Santo Domingo de la Calzada, desde donde se introduciría años después en la Rioja alavesa. Las primeras noticias de su actividad en esta comarca alavesa son de principios de los años treinta, cuando Asteasu contaría con unos cuarenta años, probablemente por haber estado en el equipo de otro cantero. Una vez independizado, asentó su taller en la Rioja alavesa con la ayuda de su hermano Martín y sus hijos Domingo, Juan, Gonzalo y Martín, que siguieron el oficio paterno. A diferencia de estos, otro de sus hijos llamado Diego de Asteasu, siguió la carrera eclesiástica y llegó a ser beneficiado de las iglesias de Laguardia⁷⁵.

⁷⁴ ARCHV. Registro de ejecutorías, caja 262, 1.

⁷⁵ AHPA. Prot. Not. 8283, Sancho Alonso, Laguardia, año 1570, fol. 344 r.

Sus obras, todavía con características propias del Gótico, incorporan elementos renacentes en fachadas y portadas y una tendencia a la centralización espacial en la zona de la capilla mayor como vemos en las iglesias de Elciego, Lapuebla de Labarca y Villabuena. En las dos últimas, que seguramente trazó, diseñó una planta de nave única con capillas altas entre contrafuertes y cabecera ochavada de tres paños, tipología muy difundida en la zona y bastante excepcional en el resto de Álava. La centralización en la zona de la capilla mayor se logra mediante el diseño de una cabecera de tres paños muy poco profunda y el empleo de una cubierta única para el testero y primer tramo, consiguiendo unir los dos espacios. Además corta la sensación ascensional de los muros mediante el empleo de un friso corrido a modo de entablamento en el interior. Los apeos característicos del taller son los estribos interiores ochavados en la nave y medias columnas en la cabecera, que en Villabuena son lisas y en Lapuebla y la fachada de Elciego tienen fuste entorchado. La columna entorchada recuerda a las empleadas por Juan Guas⁷⁶ en obras como el patio del Colegio de San Gregorio de Valladolid. Así mismo, este tipo de columna fue empleada en obras más cercanas como la fachada del Palacio de los Condestables de Casalarreina, muy cerca de Santo Domingo de la Calzada, donde residió Asteasu, y que se ha puesto en relación con Simón de Colonia⁷⁷. La columna entorchada y los medios pilares fasciculados del último tramo del templo Elciego son los aspectos más conservadores de la obra de Asteasu que, por el contrario también emplea allí medias columnas estriadas.

Las cubiertas se sustentan sobre arcos apuntados, siendo más acusado el apuntamiento de los perpiñones que el de los formeros, puesto que las capillas son perlongadas. Asteasu confecciona bóvedas nervadas a partir de terceletes, diagonales y ligaduras, como es natural en este momento, aunque introduce también los combados curvos. En el primer y último tramo de Elciego y el primero de Villabuena los combados dibujan una cruz de brazos conopiales, diseño muy difundido en Álava y La Rioja desde mediados del siglo XVI. En la capilla mayor de Lapuebla los combados

⁷⁶ Sobre Juan Guas, HERNÁNDEZ, A.: "Juan Guas maestro de obras de la catedral de Segovia (1471-1491)", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid*, XLV (1947-1948), pp.57-100. AZCÁRATE RISTORI, J. M.: "Sobre el origen de Juan Guas", *Archivo Español de Arte*, XXIII (1950), pp. 255-256; "La fachada del Infantado y el estilo de Juan Guas", *Archivo Español de Arte*, 96 (1951), pp. 307-319; *Arquitectura gótica toledana del siglo XV*. Madrid, 1958; "Unos documentos sobre Juan Guas", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid*, XXVI (1960), pp. 239-257. DOMINGUEZ CASAS, R.: "San Juan de los Reyes: espacio funerario y aposento regio", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid*, LVI (1990), pp. 364-385. CHECA CREMADES, F. (comisario): *Reyes y mecenas. Los Reyes Católicos, Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España*. Catálogo de la exposición. Toledo, 1992, pp. 550-551.

⁷⁷ ALONSO RUIZ, B.: *Arquitectura tardogótica en Castilla. Los Rasines*. Santander, 2003, p. 83.

rectos forman un rombo que encierra una flor de seis pétalos, similar al diseño empleado en el segundo tramo de Elciego. La nave de Lapuebla de Labarca muestra formas estrelladas también en base al rombo que se consiguen prolongando los terceletes para formar una estrella de cuatro puntas con un octógono central que encierra un cuadrado en torno a la clave polar. Las cubiertas de las capillas mayores están destinadas a unificar la cabecera y el primer tramo, efecto que está mejor conseguido en Lapuebla que en Villabuena. En el primer templo dispone una estrella de seis puntas que encierra otra más pequeña de cinco puntas y un lazo ovalado que une el arco formero con la estrella más pequeña. En Villabuena se intenta disimular la escisión de la cabecera y primer tramo mediante un complejo diseño de terceletes, arcos formeros y combados rectos formando un pentágono que une el diseño de seis pétalos del primer tramo con el de la cabecera.

La parte más renovadora de su arquitectura puede apreciarse en la fachada de la iglesia de Elciego, copiada por sus herederos en Lapuebla de Labarca bajo un lenguaje decorativo clásico. Se trata de una obra de un Renacimiento aún primario y desornamentado, pero que emplea el arco de medio punto sobre pilastrillas cajeadas con pedestales y molduras a modo de entablamento, además de diseñar una galería con balaustres en el antepecho y decoración de dentículos. Lo que más llama la atención es la preocupación de Asteasu por la modulación de la altura mediante pilastras y columnas. Mantiene la correspondencia entre la imposta del arco semicircular, las pilastrillas exteriores que enmarcan el arco de la portada y las columnas esquineras que sostienen el guardapolvo. De la misma manera, divide la fachada en tres cuerpos de similar altura, con columnas esquineras estriadas que son aproximadamente la mitad de la altura de la fachada. Es decir, modula la altura para crear dimensiones más humanas en detrimento de las desmesuradas alturas de las fachadas góticas. Esta misma preocupación por limitar la altura se observa en el interior de las iglesias de Lapuebla y Villabuena, en las que un entablamento liso a modo recorre todo el interior.

La obra documentada de Juan de Asteasu es escueta, aunque paradójicamente permite vislumbrar a uno de los maestros más importantes de la primera mitad del siglo XVI alavés. Después de su muerte, acaecida en 1546, sus herederos cobraron sus obras en Elciego en 1551, año en el que Domingo de Emasábel ya estaba realizando el coro y

trabajaba en la fachada y torres⁷⁸. Creemos que la labor de Asteasu fue realizar los dos últimos tramos de la nave con sus cubiertas, la fachada y las torres, siendo estas últimas terminadas por Emasábel según las trazas de Asteasu. Así mismo, debió trazar e iniciar los templos de Lapuebla de Labarca⁷⁹ y Villabuena⁸⁰ en los años treinta. En Lapuebla se documenta a su hijo Juan trabajando en la década de los sesenta y en Villabuena el cantero Martín Juan de Asteasu se hace cargo de la obra en 1539, debiendo tratarse de su hermano Martín de Asteasu.

Obras de Juan de Asteasu

Localidad: VILLABUENA

Edificio: parroquia de San Andrés

Obra: cabecera del templo, los dos primeros tramos de nave y sacristía antigua

Fechas: 1536-1563

Autor: Juan de Asteasu

Datos documentales: La actual iglesia de Villabuena fue realizada en cuatro campañas de obras comprendidas entre 1535 y 1670. La cabecera, primer tramo y la sacristía antigua se construyeron entre 1535 y 1549 por Juan de Asteasu, Domingo de Iturrieta y Martín Juan de Asteasu. El segundo tramo lo edificó Martín de Asteasu entre 1554 y 1563, dejando la nave acabada. Entre 1600 y 1626, el cántabro Marcos Gómez de la Bárcena construyó la torre y la portada lateral. La obra del siglo XVI se amplió a partir de 1644 con un tramo más de nave y un coro alto a los pies del templo. Pese a la presencia de diferentes maestros, el constructor principal del templo fue Juan de Asteasu I, quien inició la obra en 1535 y dio las trazas con toda probabilidad. Este maestro puede identificarse con el mismo Juan de Asteasu que trabajaba en la parroquia de San Juan de Laguardia en 1532 y cuyos herederos cobraban obras en dicha parroquia desde 1545.

⁷⁸ ENCISO VIANA, E. y CANTERA ORIVE, J.: *Catálogo monumental. Diócesis de Vitoria, I...*, pp. 45-48. UGALDE GOROSTIZA, A.I.: *ob. cit.*, pp. 382-283.

⁷⁹ ENCISO VIANA, E. y CANTERA ORIVE, J.: *Catálogo monumental. Diócesis de Vitoria, I...*, p. 108. UGALDE GOROSTIZA, A.I.: *ob. cit.*, pp. 398-399.

⁸⁰ ENCISO VIANA, E. y CANTERA ORIVE, J.: *Catálogo monumental. Diócesis de Vitoria, I...*, p. 150.

Entre 1532 y 1549 se edificó la cabecera, el primer tramo y la sacristía antigua, que no se ha conservado. Juan de Asteasu trazo el templo y comenzó la obra, pero hacia 1537 la traspasó al cantero Domingo de Iturrieta, que en 1544 ya había muerto. A partir de ese momento el trabajo recayó en Martín Juan de Asteasu, quien puso fin a esta primera campaña de obras para 1549. En 1553, tasaron la capilla mayor “Domingo de Marquina, vecino de Elciego” y “maestre Jorge vecino de Lanciego”, es decir, Domingo de Emasábel y Jorge de Olate. Al no ponerse de acuerdo en la tasación, el obispado envió como tercero en discordia al guipuzcoano Francisco Martínez de Goicoa, que estipuló el precio final en 505.897 maravedíes.

El segundo tramo de la iglesia comenzó a levantarse hacia 1554 y se tasó en 1563. Su constructor fue otro miembro del clan guipuzcoano, Martín de Asteasu, cuya viuda, Catalina de Espinosa, continuó cobrando la obra a partir de 1565. Este segundo tramo fue tasado por el maestro cántabro Juan de la Hedilla y el vizcaíno Juan Pérez de Solarte en 298.000 maravedíes. Probablemente el templo se dio por concluido con la construcción de este segundo tramo.

En julio de 1592 la iglesia sufrió un grave percance, pues el tejado se hundió sobre una de las capillas, afectando gravemente a las bóvedas. Los maestros Juan de Olate y Miguel de Garaizábal acudieron “a ver el remedio que se podía dar a los tejados de la iglesia” y desde 1593 se pagó al carpintero Juan del Castillo por “la obra que hacía en los tejados”. Los libros de cuentas se interrumpen en 1595 y se reanudan en 1622, momento en el que se habla ya de la obra de la torre, por lo que los problemas de las cubiertas debían estar solventados.

El templo se completó con una nueva torre y portada, hoy cegada, que se realizaron a partir de 1600 y que para 1627 estaban ya terminadas. La obra fue llevada a cabo por Marcos Gómez de la Bárcena fundamentalmente con la colaboración de su padre Juan Gómez de la Bárcena. El cabildo parroquial inició las gestiones para realizar la torre en el año 1600 y en 1627 el visitador del obispado menciona a Marcos Gómez de la Bárcena como “el cantero que ha hecho la obra de la torre”, por lo que estaría finalizada antes de ese año.

A partir de 1644 se derribó la pared del hastial y la nave se amplió con un nuevo tramo, un coro alto y una nueva fachada, siendo cegada la antigua portada en 1651. La sacristía del siglo XVI fue sustituida en 1672 por la actual.

Descripción: Iglesia de una nave con cabecera ochavada y tres tramos con capillas hornacina altas. Desde el exterior se observa el buque de la nave de muros lisos de buen sillar, sin apenas accidentes en el muro, pues los contrafuertes son interiores. En el interior, el espacio de la capilla mayor tiende a la centralización al constar de cabecera ochavada y crucero poco profundos, que además quedan unidos por una sola cubierta, igual que en la capilla mayor de Lapuebla de Labarca. Las cubiertas nervadas apean en medias columnas en la cabecera y en los contrafuertes interiores ochavados. Un entablamento recorre todo el perímetro interior, como en la citada iglesia de Lapuebla de Labarca. Sobre las demás bóvedas, destaca la de la cabecera y primer tramo, cuyos combados se extienden uniendo ambos espacios y creando una compleja bóveda de estrellada con una roseta de seis pétalos inscrita en un rombo, que recuerda a la del segundo tramo de la nave de Elciego. El segundo tramo se cubre mediante una bóveda de terceletes con combados curvos formando un rosetón cuatrefoliado y el tramo del coro presenta otra cubierta de nervios rectos, imitando las cubiertas del siglo XVI, pese a estar realizada a mediados del XVII.

Valoración: La parroquia de Villabuena presenta en su interior un espacio novedoso y renacentista que busca la centralización y unidad en la zona de la capilla mayor y crucero. Destaca en ella la complicada cubierta de la capilla mayor que solo un cantero con las capacidades técnicas de Juan de Asteasu pudo realizar. Estructuralmente se observa un avance respecto al templo de Lapuebla de Labarca, pues se sustituyen las medias columnas entorchadas por columnas de fuste liso en la cabecera.

Fuentes documentales: AHDV-GEAH. 2647-2, Villabuena. Parroquia de San Andrés. Libro de fábrica, 1563- 592, fols. 60-72 v, 134-138v, 142v. AHDV-GEAH. 2647-3, Villabuena. Parroquia de San Andrés. Libro de fábrica, 1622-1689, fols. 1v-54. AHDV-GEAH. 2738-1, Villabuena. Parroquia de San Andrés, 1º cuaderno: obras y trabajos en la iglesia (1548-1906), 2º cuaderno: información sobre la necesidad de construir la torre de Villasquerna (1600), carpeta: “pleito sobre la capilla de San Pedro (1800-1801)”.

Fuentes bibliográficas: ENCISO VIANA, E. y CANTERA ORIVE, J.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, I. Rioja alavesa*. Vitoria, 1967, pp. 149-150.



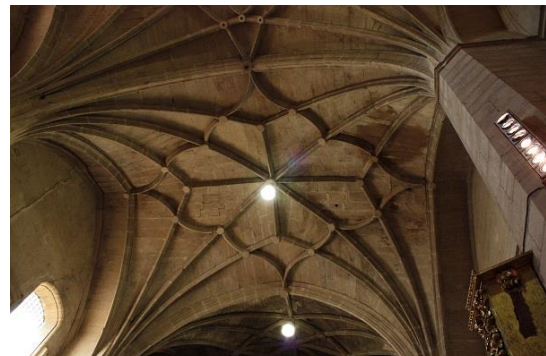
Villabuena. Parroquia de San Andrés. Exterior



Villabuena. Parroquia de San Andrés. Capilla mayor



Villabuena. Parroquia de San Andrés. Capilla mayor. Bóveda



Villabuena. Parroquia de San Andrés. Nave de la iglesia. Primer tramo. Bóveda

Localidad: LAPUEBLA DE LABARCA

Edificio: parroquia de Nuestra Señora de la Asunción

Obra: cabecera del templo (atribución)

Fechas: c. 1536-1588

Autor: Juan de Asteasu

Datos documentales: Los libros de fábrica de la parroquia de Lapuebla de Labarca comienzan en 1598, cuando el templo estaba ya finalizado, por lo que las noticias que

tenemos de su construcción son muy fragmentarias. De los recuentos de deudas con los herederos de los canteros y del análisis formal del templo se deduce que Juan de Asteasu hizo la cabecera y primer tramo de la iglesia entre los años treinta y 1545, año de su muerte. Posteriormente trabajó en el templo Martín Juan de Asteasu que levantaría el segundo tramo de la nave entre los años cincuenta y sesenta. En 1570 se ocupaba ya de la obra el guipuzcoano Martín de Lizola, cuya intervención se centraría probablemente en el tercer tramo de la nave, la fachada y al menos una de las torres. En 1588 el templo estaba finalizado, pues fue tasado ese año. Pese a la intervención de varios maestros, el responsable principal de la construcción fue sin duda Juan de Asteasu I, que inició la iglesia y bien pudo dar la traza del templo.

En 1624 el visitador mencionaba un fallo en el recuento de las deudas de la obra y decía que “la capilla mayor la hizo otro cantero que se le decía Fulano de Astiasio”. El maestro en cuestión fue con toda probabilidad Juan de Asteasu, pues las medias columnas entorchadas de la cabecera son similares a las que él mismo hizo en la fachada de Elciego. Además el ámbito de la cabecera y primer tramo se unieron bajo una misma bóveda como hizo por los mismos años en la iglesia de Villabuena. Es posible que Juan de Asteasu diese la traza del templo al iniciar la obra, convirtiéndose así en el verdadero responsable de la misma.

Desde 1598 cobra cantidades el cantero Pedro de Zaldúa, vecino de Asteasu, por la obra que hizo su suegro, “Martín Juan”. Este maestro pudo ser Martín Juan de Asteasu, quien terminó la capilla mayor de Villabuena para 1549, o Martín de Asteasu, que hizo el segundo tramo de dicha iglesia entre 1554 y 1563. En cualquier caso, sabemos que el templo de Lapuebla estaba en obras en 1562, momento en el que debería estar construyéndose el segundo tramo de la nave. La obra realizada por Martín Juan de Asteasu fue tasada por el maestro Juan de Olate y por Martín de Lizarraga, vecino de Asteasu, aunque desconocemos en qué año. No obstante, la actividad de Juan de Olate comienza en 1575, por lo que la tasación debió realizarse por esos años, coincidiendo con la aparición en la obra de Martín de Lizola hacia 1570.

Los recuentos de deudas mencionan que el maestro cantero Martín de Lizola, vecino de la localidad guipuzcoana de Amasa, cobró cantidades en 1570, por lo que para ese año ya debía hacerse cargo de la obra. Este cantero hizo “la torre y parte de la obra de la iglesia”, además de los tejados, siendo tasado todo ello en 1588.

Probablemente su intervención se centró en el último tramo de la iglesia, la fachada y al menos una de las torres.

Descripción: Iglesia de una nave con capillas hornacina poco profundas y cabecera ochavada de tres paños. La nave está compuesta por tres tramos, de los cuales el primero es más estrecho, por lo que hace las veces de crucero. Desde el exterior es un edificio de sillares bien escuadrados, jalonado por contrafuertes altos, rematados por pirámides con bolas, de fecha posterior. En el interior, el espacio de la capilla mayor tiende a la centralización al estar formado por la cabecera ochavada poco profunda y las capillas hornacina del crucero. Cabecera y crucero, obra de Juan de Asteasu, quedan unidos por una sola cubierta estrellada, lo que contribuye a dar mayor unidad al espacio. Se trata de una gran bóveda cubierta de dieciocho claves formada por una media estrella de cinco puntas con terceletes en la embocadura de la capilla mayor y nervios curvos. Apea en medias columnas entorchadas en la embocadura de la cabecera y contrafuertes interiores ochavados en el resto de la nave. Todo el perímetro interior del muro está recorrido por un entablamento fino. La capilla mayor está suavemente iluminada por un óculo abierto en el lado sur del crucero. El segundo y tercer tramos de nave se cubren mediante bóvedas de terceletes con combados rectos en forma de estrella de cuatro puntas y un cuadrado de lados curvos en torno a la clave polar. Estas bóvedas apean directamente en los contrafuertes ochavados. En el segundo tramo se abre un ventanal moldurado en arco de medio punto del siglo XVI.

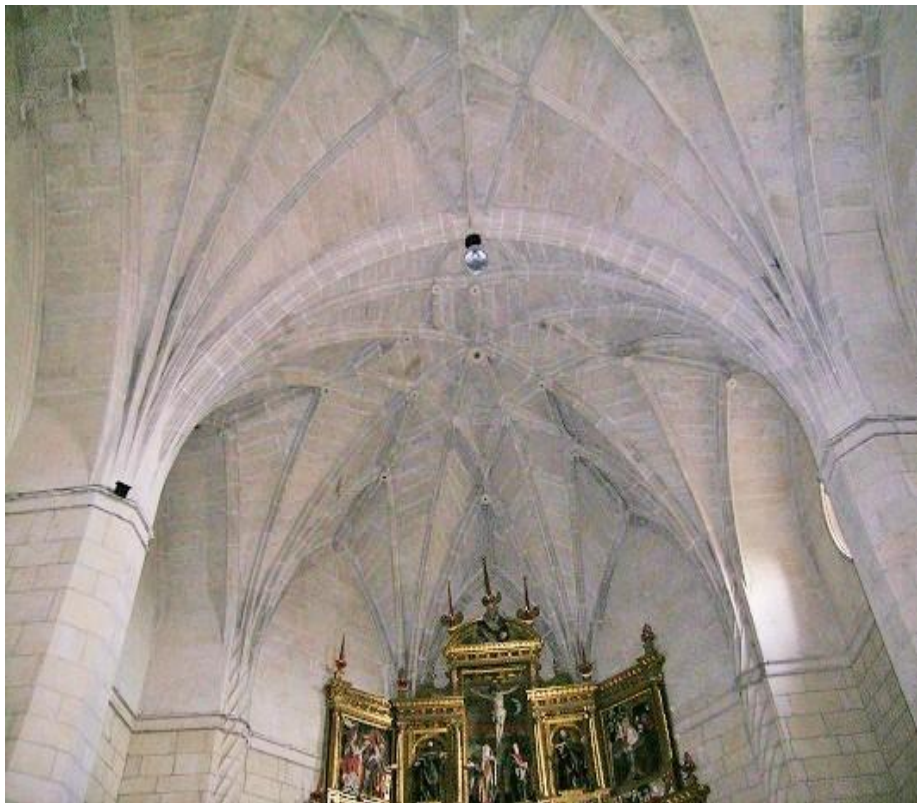
La fachada sigue el mismo esquema que la del templo de Elciego, obra así mismo de Juan de Asteasu, anterior a 1545. Enmarcan la fachada dos torres laterales que quedan unidas por una galería renaciente de arcos escarzanos y un arco guardapolvo que guarece la portada. El esquema de portada dividida en dos cuerpos de pilastras superpuestas con acceso en arco de medio punto y un óculo en el cuerpo superior es igual al que la familia Asteasu empleó en la citada iglesia de Elciego y en el pórtico de Santa María de Laguardia. La rosca del arco de acceso, las pilastras y entablamento se recubren por un almohadillado manierista.

Valoración: Se ensayan aquí nuevas posibilidades espaciales como la tendencia a la centralización y la unidad espacial de la capilla mayor mediante el empleo de cabecera ochavada y capillas hornacina poco profundas. El uso de un pequeño entablamento que recorre todo el interior, organizando los muros y proporcionando la altura, es otro signo del cambio. Algunos detalles del edificio indican la presencia de Juan de Asteasu, como

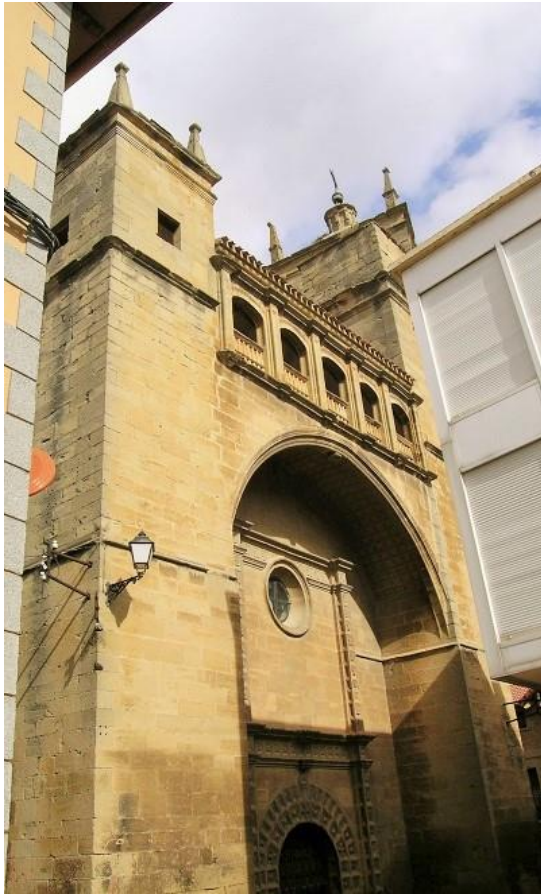
las columnas entorchadas, que recuerdan a las de la fachada de Elciego, el entablamento corrido, los contrafuertes ochavados o la unidad del crucero y cabecera mediante una sola cubierta, aspectos que recuerdan a la iglesia de Villabuena, en la que él trabajó. La fachada y portada constituyen el sello del taller de la familia Asteasu en las que se emplean un almohadillado manierista, que cubre la rosca del arco, pilastrillas laterales y un casetonado.

Fuentes documentales: AHDV-GEAH. 1506-4, Lapuebla de Labarca. Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción. Libro de fábrica, 1598-1649, fols. 6, 8v, 14, 18v, 22-22v, 24-28, 61v.

Fuentes bibliográficas: ENCISO VIANA, E. y CANTERA ORIVE, J.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, I...*, pp. 107-108. UGALDE GOROSTIZA, A.I.: *ob. cit.*, pp. 398-399.



Lapuebla de Labarca. Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción



Lapuebla de Labarca. Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción. Fachada



Lapuebla de Labarca. Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción. Portada



Lapuebla de Labarca. Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción. Capilla mayor y primer tramo de la nave

Localidad: ELCIEGO

Edificio: parroquia de San Andrés

Obra: los dos últimos tramos de la nave, la fachada y las dos torres

Fechas: c. 1536-1564

Autor: Juan de Asteasu

Datos documentales: El actual templo de Elciego comenzó a construirse por el primer tramo de la nave, edificándose todo el templo en cinco campañas de obras desde principios del siglo XVI hasta mediados del XVII. Antes de la intervención de Juan de Asteasu, parece que otro maestro construyó el primer tramo de la nave, contiguo al crucero; en la segunda campaña de obras Juan de Asteasu realizó el segundo y tercer tramo de la nave con sus cubiertas e inició la fachada antes de 1546; en la tercera campaña, comprendida entre 1546 y 1565, Domingo de Emasábel terminó la fachada, las torres y el coro; en cuarto lugar Juan de Emasábel dio la traza de la cabecera, crucero y sacristía antigua, en las que trabajó entre 1565 y 1587, prosiguiéndolas su hijo Francisco de Emasábel hasta 1628. Entre ese año y 1634 Juan de Setién Venero terminó la obra de la cabecera, crucero y sacristía. Cada etapa se analizará detrás de la biografía de cada maestro responsable de la campaña de obras: Juan de Asteasu, Domingo de Emasábel y Juan de Emasábel.

Los primeros datos documentales de las obras de la iglesia datan de 1552 y hacen referencia a la intervención de Juan de Asteasu, aunque antes que él parece que intervino otro maestro, como veremos en la descripción del templo. En 1552 la iglesia entregó 15.000 maravedíes, con los que terminó de pagar “los 660 ducados que alcanzó maestre Juan de Asteaso cantero por la obra de cantería en la iglesia”. Esta es la única referencia documental al trabajo de Juan de Asteasu, que había muerto en 1546. Este guipuzcoano completó, con toda probabilidad, la nave del templo y dio las trazas para edificar la fachada y las torres. Le sucedió el vizcaíno Domingo de Emasábel, al que se le pagó hasta 1564 y que terminó la fachada y las torres, aunque el responsable de la obra fue sin lugar a dudas Juan de Asteasu.

Descripción: Templo de planta de cruz latina con cabecera semicircular hacia el interior y poligonal al exterior, cuya nave consta de tres tramos con capillas hornacina muy poco profundas. Los muros exteriores, de buena piedra de sillería y jalonados por

contrafuertes de distinto perfil, muestran las diferentes etapas de construcción. Los contrafuertes de la nave, los más antiguos, sobresalen del muro mucho más que los realizados a partir de 1565 en el crucero y cabecera. El ventanal en arco de medio punto con columnillas abierto en el lado sur del primer tramo de la nave delata una factura antigua, que puede situarse entre finales del siglo XV principios del XVI. Por el contrario, el ventanal del segundo tramo presenta un intradós liso del que indica una datación posterior. En el interior, las columnas del primer tramo de la nave con fascículos, basas de hendiduras, capitelillos y decoración fitaria denotan también una datación anterior a los dos últimos tramos. Este primer tramo debió ser levantado por un maestro que trabajó antes que Juan de Asteasu, probablemente a principios del siglo XVI. Los dos tramos postreros también se sustentan sobre pilares fasciculados, pero los nervios de las bóvedas se prolongan por el fuste del pilar hasta el suelo, sin solución de continuidad, siendo esta la obra que debe corresponder a Juan de Asteasu. El primer y último tramo están cubiertos por bóvedas de terceletes y nervios combados curvos que forman un rosetón cuatrefoliado. La bóveda del segundo tramo es similar a la del crucero de la iglesia de Villabuena, en la que también trabajaron los Asteasu, y consta de terceletes que también se doblan en el lado más corto y se quiebran para formar una roseta de seis pétalos inscrita en un rombo de lados rectos.

Uno de los grandes aportes de Juan de Asteasu a la iglesia fue el diseño de fachada, que el taller familiar repitió años después en Lapuebla de Labarca. Es una fachada flanqueada por dos torres, que quedan unidas por una galería de arcos escarzanos con balaustrada renacentistas. Bajo la galería se abre un gran arco guardapolvo, que alberga la portada, y se sustenta en dos órdenes de columnas superpuestas, una acanalada y otra entorchada. Esta última es similar a las columnas que Juan de Asteasu empleó en la cabecera de Lapuebla de Labarca y recuerdan a elementos tardogóticos como las columnas entorchadas usadas por Juan Guas en el patio del Colegio de San Gregorio de Valladolid. La portada lleva también el sello del taller, pues el clan de canteros guipuzcoanos la repitió en el pórtico exterior de Santa María de Laguardia y Lapuebla de Labarca. Está compuesta por dos cuerpos separados por una moldura. El cuerpo superior alberga un óculo y en el inferior se abre una portada en arco de medio punto. El acceso se compone de un gran arco de medio punto moldurado con el tímpano liso que cobija dos arcos escarzanos. Todo el conjunto se encuentra flanqueado por tres finas pilastras cajeadas superpuestas. Las de la primera altura se

sustentan sobre basas con recuadros hundidos. Aunque la traza de esta fachada debió ser de Juan de Asteasu, la decoración de dentículos y ovas en las molduras de las torres no se corresponde con la limpieza decorativa del resto de la fachada. Estos detalles renacentistas debieron ser fruto de la intervención de Domingo de Emasábel, que terminó las torres.

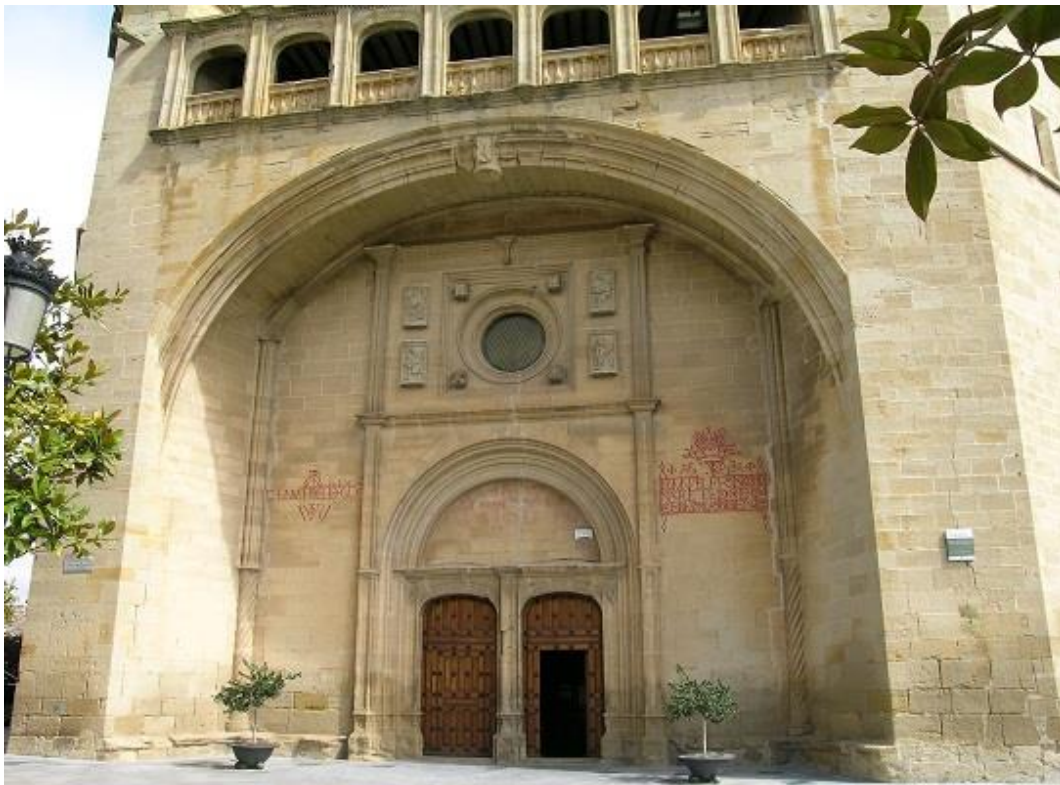
Valoración: La obra de Juan de Asteasu en la iglesia de Elciego se enmarca dentro de una arquitectura gótico-renacentista que mantiene su aspecto más tradicional en los pilares fasciculados de la nave y las columnas entorchadas de la fachada, pero que introduce interesantes novedades renacentistas en la portada. El empleo de un acceso en arco de medio punto, las pilastrillas cajeadas, las molduras a modo de entablamento o las columnas acanaladas que sujetan el arco guardapolvo son elementos renacentistas, muy primarios y totalmente desornamentados, pero que denotan un conocimiento de las nuevas modas “a la romana”. Del mismo modo, llama la atención el empeño por modular las alturas de la portada mediante la superposición de pilastras y columnas, lo que contradice la preferencia del Gótico por las portadas de alturas desmesuradas y la tendencia ascensional. En esta portada da la sensación de que las dimensiones quieren hacerse más humanas.

Fuentes documentales: AHDV-GEAH. 3845-1, Elciego. Parroquia de San Andrés. Libro de fábrica, 1552-1594, s.f., cuentas de 1552 (obras de Juan de Asteasu), cuentas de 1552-1565 (obras de Domingo de Emasábel en la torre). AHDV-GEAH. 1382-1 Laguardia. Parroquia de San Juan. Libro de fábrica, 1532-1556, fol. 83 (los herederos cobran obras de Juan de Asteasu, lo que indica la fecha de fallecimiento)

Fuentes bibliográficas: ENCISO VIANA, E. y CANTERA ORIVE, J.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, I...*, pp. 45-48. VV. AA.: *Monumentos nacionales de Euskadi. Álava*. Bilbao, 1985, p. 87. UGALDE GOROSTIZA, A.I.: *ob. cit.*, pp. 382-284.



Elciego. Parroquia de San Andrés. Fachada



Elciego. Parroquia de San Andrés. Portada



Elciego. Parroquia de San Andrés. Nave de la iglesia

1.1.3.2. Domingo de Asteasu

Domingo de Asteasu fue el principal continuador de su padre Juan de Asteasu y el primer maestro de la provincia en introducir en sus obras decoraciones manieristas a mediados de siglo. Se formó en el obrador paterno por lo que en sus obras se advierte el sobrio estilo de su padre con resabios goticistas, que a mediados de siglo logró actualizar con la incorporación de decoraciones manieristas. Desarrolló su labor entre 1550 y 1569 aproximadamente, sobre todo en la Rioja alavesa con intervenciones puntuales en el extremo occidental de la provincia, concretamente en Berantevilla, y en la provincia de La Rioja. Construyó coros y portadas y se encargó de ampliar y poner al día iglesias góticas.

Era hijo de Juan de Asteasu y hermano de los canteros Juan, Gonzalo, Martín y del clérigo Diego de Asteasu. Estuvo casado con María de Estrada con la que tuvo tres hijos llamados Juan, Domingo e Isabel⁸¹. Cuando murió, en 1569, debía ser joven aún, pues sus tres hijos eran menores de doce años. Domingo de Asteasu sobrellevó todo el

⁸¹ ARCHV. Pleitos civiles. Escribanía Lapuerta. Pleitos fenecidos. Caja 1690.3, s.f.

peso del taller tras la muerte de Juan de Asteasu, aunque a su lado trabajaron sus hermanos Juan, Gonzalo y Martín. A su servicio también trabajaron como criados Juan de Epelde y Tomás de Durango⁸². Cuando Domingo murió sus hermanos continuaron algunos templos, pero ninguno tuvo el ingenio suficiente para recoger el testigo y sus hijos eran aún pequeños, lo que provocó la decadencia del taller hasta llegar a extinguirse prácticamente. No obstante, parece que dos hijos de Domingo siguieron el oficio paterno, pues en 1592 encontramos a un Juan de Asteasu trabajando en las obras del convento de San Francisco de Vitoria⁸³, y en 1596 un tal Domingo de Asteasu examina las obras de los Marrubiza realizadas en Usúrbil⁸⁴. Junto al grueso del taller familiar colaboraron los canteros Pedro de Yrazu⁸⁵ y Martín Juan de Lizola. Yrazu trabajó con Domingo de Asteasu en el coro de Navaridas y Lizola participó al menos en el templo de Lapuebla de Labarca⁸⁶.

Domingo de Asteasu fue un maestro bien considerado en su oficio, lo que se desprende de sus intervenciones en las principales fábricas de la antigua diócesis calagurritana como San Esteban de Briones o Santa María de Laguardia. En Briones fue llamado por la iglesia para tasar el remate de la torre realizado por Juan Pérez de Solarte II, lo que indica que era bien conocido en tierras riojanas. Para la ampliación de la iglesia gótica de Laguardia dio una traza del crucero y cabecera, que no se mantuvo tras su muerte, pero que nos muestra la figura de Asteasu en calidad de tracista.

Las primeras obras documentadas de Domingo de Asteasu se localizan en la villa de Laguardia, donde realizó la parte central del coro de Santa María antes de 1550 y la parte del lado del Evangelio del coro de San Juan a partir de 1553⁸⁷. En 1554 contrató obras en el templo de Berantevilla, aunque apenas trabajó en ellas. En 1556 diseñó la ampliación del crucero y capilla mayor de Santa María de Laguardia, falleciendo sin terminar la obra y siendo alteradas las trazas tras su muerte⁸⁸. Por esas mismas fechas realizó junto a Pedro de Yrazu el coro de Navaridas, que estaba

⁸² AHPA. Prot. Not. 7802, Hernando de Baquedano, Laguardia, año 1545, fols. 120 v- 121 r.

⁸³ PORTILLA VITORIA, M. J.: *Catálogo monumental. Diócesis de Vitoria, III...*, p. 56.

⁸⁴ BARRIO LOZA, J. A. y MOYA VALGAÑÓN, J. G.: *ob. cit.*, p. 195.

⁸⁵ ARCHV. Pleitos civiles. Escribanía Zarandona y Balboa. Pleitos fenecidos. Caja 1005, 2, s.f.

⁸⁶ ENCISO VIANA, E. y CANTERA ORIVE, J.: *Catálogo monumental. Diócesis de Vitoria, I...*, p. 108. UGALDE GOROSTIZA, A.I.: *ob. cit.*, pp. 398-399.

⁸⁷ ENCISO VIANA, E. y CANTERA ORIVE, J.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, I...*, pp. 73-74, 89-90. UGALDE GOROSTIZA, A.I.: *ob. cit.*, pp. 401-402, 404.

⁸⁸ ENCISO VIANA, E. y CANTERA ORIVE, J.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, I...*, pp. 90-91.

terminado para 1558⁸⁹. En 1558 contrató con su hermano Martín la portada, la torre y la cubierta del último tramo de la iglesia de Elvillar, aunque no llevaron a cabo la obra, pues en 1563 encontramos trabajando en ella a Juan de Emasábel⁹⁰. Entre 1564 y 1566 se ocupó de la fachada y portada exterior de la iglesia de Santa María de Laguardia⁹¹. Poco antes de morir, en 1569, fue llamado a Briones para tasar el chapitel de la torre que Juan Pérez de Solarte II había realizada dos años antes⁹². Al margen de estas obras, es bastante seguro que también fuera responsable de la continuación de las iglesias iniciadas por su padre como las de Lapuebla de Labarca, Villabuena y Baños de Ebro.

Podemos definir su arquitectura como gótico-renacentista, aunque en su producción encontramos notables diferencias. En el coro y portada de Santa María de Laguardia realizados hacia 1500 y en 1564, respectivamente, Asteasu muestra un estilo retardatario, muy cercano al que empleaba su padre, con pilastras cajeadas, basas con hendiduras, entablamentos muy finos con dentículos y arcos rebajados. Pero si atendemos a los coros de Navaridas y San Juan de Laguardia, edificados a partir de 1550 y 1553, respectivamente, encontramos columnas corintias y pilastras dóricas estriadas, arcos casetonados y una tempranísima decoración del Manierismo internacional, que reproduce modelos de los marcos de yeso de la galería del Palacio de Fontainebleu. La excepcionalidad de esta ornamentación y su fecha temprana, hacen pensar en una colaboración de Asteasu con el entallador francés Esteban Bertín de París, que trabajó en la década de los años cincuenta en la Rioja alavesa.

Domingo de Asteasu emplea de forma muy primaria algunos elementos clásicos como pilastras cajeadas de fuste muy fino y entablamentos que se reducen a finas

⁸⁹ ARCHV. Pleitos civiles. Escribanía Zarandona y Balboa. Pleitos fenecidos. Caja 1005, 2, s.f.

⁹⁰ Aunque el Catálogo Monumental de la Diócesis afirma que Domingo y Martín de Asteasu realizaron parte de las bóvedas, la portada sur y la parte baja de la torre entre 1558 y 1564, el repaso de los libros de fábrica nos permite afirmar que para 1563 Juan de Emasábel ya estaba recibiendo pagos por la obra. En 1555 el visitador del obispado mandó pedir licencia para hacer “la obra de la capilla y la portada de la dha yglesia”. En 1558 comienzan los primeros pagos a Domingo y Martín de Asteasu por la portada, que seguramente era la del lado norte de la iglesia, y en 1563 se mencionan descargos del año anterior de 1562 por el pleito que la iglesia mantenía con los dos canteros. En 1566 se recogen cuentas pasadas hechas con los Asteasu por la obra de la torre, y un año más tarde se recogen las cuentas de 1563, donde ya se consignan pagos a Juan de Emasábel por la obra. En definitiva, los Asteasu debieron contratar la portada norte, la torre y la capilla del último tramo en 1558, pero no pudieron construir mucho, pues en 1562 comienzan un pleito con la iglesia que debió apartarles de la obra. Esta fue llevado a cabo por Juan de Emasábel, como veremos en su biografía. ENCISO VIANA, E. y CANTERA ORIVE, J.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, I...*, pp. 55-57. AHDV-GEAH. 1082-3, Elvillar. Parroquia de la Asunción. Libro de fábrica, 1552-1597, fols. 46r, 58v, 59, 61, 62r, 63r, 69r, 70r, 72v, 77r, 78v, 81v, 85v.

⁹¹ ENCISO VIANA, E. y CANTERA ORIVE, J.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, I...*, p. 97.

⁹² CALATAYUD FERNÁNDEZ, E.: *Arquitectura religiosa en La Rioja Baja: Calahorra y su entorno (1500-1650). Los artífices*. Tomo. I, Logroño, 1991, p. 565.

molduras, algunas decoradas con dentículos como las del frente del coro de Santa María de Laguardia. Las cubiertas de los sotocoros son invariablemente tardogóticas con diseños de combados formando cruces de extremos conopiales, aunque en las orlas de las claves vuelven a aparecer elementos renacientes como laureas, cordones de abalorios, volutas, filacterias enrolladas y dentículos. La traza que Domingo de Asteasu dio para la ampliación del crucero y cabecera de la iglesia de Santa María de Laguardia, descrita como un “ochavo” con dos colaterales y cuatro hornacinas⁹³, recuerda las obras de Lapuebla de Labarca y Villabuena, trazadas por su padre, compuestas por una cabecera ochavada, crucero y capillas hornacina entre los contrafuertes.

Obras de Domingo de Asteasu

Localidad: LAGUARDIA

Edificio: parroquia de Santa María de los Reyes

Obra: coro, tramo central

Fechas: c. 1550

Autor: Domingo de Asteasu (atribución)

Datos documentales: No existen datos directos de la erección del coro. Las cuentas de 1550, las primeras conservadas en la parroquia de Santa María, recogen la entrega de 5.311 maravedíes y medio a Domingo de Asteasu por “conocimientos que quedan pasados en cuenta”. Ugalde Gorostiza cree que se referían a los gastos originados en la obra del coro que estaría terminado o prácticamente acabado para ese año. Esta hipótesis viene corroborada por el pago de la vidriera del coro, que se efectuó en 1551 y costó 1.875 maravedíes. En 1558 el entallador Esteban de París cobró los asientos del coro, por lo que la obra tenía que estar terminada antes de esta fecha.

Descripción: La obra efectuada por Domingo de Asteasu corresponde al tramo de coro situado en la nave central de la iglesia y está precedido por otro tramo o capilla de coro anterior, que puede fecharse hacia 1500. El frontis se compone de un arco escarzano

⁹³ AHDV-GEAH. 1449-1, Laguardia. Parroquia de Santa María de los Reyes. Libro de fábrica, 1549-1624, fols. 111-112.

moldurado, flanqueado por dos pilastrillas cajeadas que sujetan un entablamento volado y decorado con una hilera de dentículos. Las pilastrillas cajeadas y la hilera de dentículos son aspectos que se repiten en otras obras de Domingo de Asteasu, como la portada exterior de este mismo templo, y en obras de su padre Juan de Asteasu I, como la portada del templo de Elciego. El sotocoro se cubre mediante una bóveda estrellada compuesta por diagonales, terceletes quebrados en conopios y combados en forma de cruz de extremos conopiales. Las nueve claves están labradas con la figura de Dios Padre en la clave polar y una serie de personajes indeterminados en las secundarias, pues carecen de atributos que los identifiquen. Se trata de hombres jóvenes y maduros con vestimenta militar, una santa con una palma del martirio, un hombre con sombrero de ala ancha, cuya indumentaria recuerda a la del peregrino jacobeo, y cabecitas aladas. Los anillos de estas claves están decorados con elementos renacentes como laureas, cordones de abalorios, volutas, filacterias enrolladas y dentículos. Esta cubierta apea en pilares tardogóticos, los del frente corresponden a la obra del templo medieval y los del fondo a la obra primitiva del coro.

Valoración: Este coro es una obra muy apegada aún al Tardogótico que incorpora soportes renacentistas como las pilastras cajeadas y los dentículos del frontis, y las decoraciones de laureas y volutas que orlan las claves. Las pilastrillas cajeadas y la total desornamentación del frontis recuerdan al lenguaje que Juan de Asteasu empleó en la portada de Elciego. No debemos olvidar que Juan de Asteasu murió en 1546, por lo que Domingo debió realizar esta obra imbuido aún del estilo de su padre

Fuentes documentales: AHDV-GEAH. 1449-1, Laguardia. Parroquia de Santa María de los Reyes. Libro de fábrica, 1549-1624, fols. 14v, 18r, 21v-22v, 26r, 33r, 38r-v, 41r, 42v, 43v, 44r, 47r.

Fuentes bibliográficas: ENCISO VIANA, E. y CANTERA ORIVE, J.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, I...*, pp. 89-90. UGALDE GOROSTIZA, A. I.: *ob. cit.*, p. 404.



Laguardia. Parroquia de Santa María de los Reyes. Coro



Laguardia. Parroquia de Santa María de los Reyes. Sotocoro. Bóveda



Laguardia. Parroquia de Santa María de los Reyes. Sotocoro.
Clave

Localidad: LAGUARDIA

Edificio: parroquia de San Juan

Obra: coro, tramo correspondiente al lado de la Epístola

Fechas: 1553-1555

Autor: Domingo de Asteasu

Datos documentales: La parte de coro realizado por Domingo de Asteasu se levanta en el último tramo de la nave del lado de la Epístola. Entre finales del siglo XV y principios del XVI se realizó el tramo central del coro y entre finales del XVI y principios del XVII se llevó a cabo el flanco correspondiente a la nave de la epístola. En 1553 se gastaron 4 reales por la licencia de obra, y comenzaron a hacerse efectivos los pagos a Domingo de Asteasu. En la visita pastoral de abril de 1554 el visitador declara que el coro estaba terminado y un año más tarde se tasó, librándose más pagos al mismo cantero. En el mismo año de 1553 se entregaron 25 ducados a “maestre Esteban de París ensamblador para el pago del guardapolvo que hizo en el retablo mayor”. A este maestro francés corresponde con toda seguridad la decoración manierista de esta obra.

Descripción: La parte del coro realizada por Domingo de Asteasu ocupa el último tramo de la nave derecha del templo. Desde el punto de vista estructural, se levanta sobre cuatro arcos rebajados que sostienen una bóveda nervada de terceletes quebrados y combados curvos que forman un rosetón de brazos sinuosos y extremos conopiales. Las diecisiete claves se decoran con los bustos de Dios Padre en la clave polar y en las

secundarias los apóstoles. En las restantes se labraron dos cabecitas aladas y tres figuras de tres jóvenes varones sin ningún atributo. El frente del coro apea en columnas de fuste liso y capitel corintio, y el arco fajón del fondo en medias columnas estriadas flanqueadas por pilastrillas cajeadas que se rematan con capitel dórico cuyo collarino está decorado con rosetas, el equino con ovas, el ábaco con dentículos. En la pared del fondo el arco fajón se ensancha y el intradós se cubre con casetones con rosetas.

La decoración del frente de coro no es menos novedosa que los apoyos y arco descritos. Está compuesta por motivos del Manierismo internacional derivados de Fontainebleu como clipeos con un busto femenino y otro masculino barbado, máscaras con “draperies”, hermes, genios alados, cabezas de león, carneros con telas colgando, cintas y cartelas de cueros retorcidos. El frente está rematado por una cornisa muy volada que se sustenta en ménsulas y presenta un antepecho formado por volutas en forma de S enfrentadas y divididas por pilastrillas jónicas de fuste acanalado y cajeadado. En el intradós del arco del frontis hay una hilera de niños y figuras muy expresivas, de labra algo tosca, que juegan y se retuercen entre cintas y telas. La decoración es abundante, pero no resulta tan copiosa ni minuciosa como la de los coros de los años treinta y cuarenta, en donde finos grutescos de inspiración italiana recubrían todas las superficies.

Valoración: Este es posiblemente uno de los mejores y más bellos coros del segundo tercio del siglo XVI. Mantiene una cubierta estrellada pero incorpora apoyos clásicos como columnas con capitel corintio y medias columnas estriadas con capiteles dóricos decorados con rosetas, ovas y dentículos. Incluso el fondo del sotocoro se cubre con un arco rebajado a modo de bóveda casetonada con rosetones. Destaca especialmente la rica decoración derivada manierista que tiene su origen en el Palacio de Fontainebleu cuya presencia en fecha tan temprana debió ser fruto de la colaboración con el entallador francés Esteban Bertín de París, que estaba realizando remates en el retablo mayor del templo y al que en 1558 se le pagaba la sillería de coro de esta parroquia. Estos patrones decorativos superan a los utilizados en el primer tercio de la centuria caracterizados por grutescos minuciosos, tallos vegetales metamorfoseados en figuras monstruosas o humanas y candelieris.

Fuentes documentales: AHDV-GEAH. 1382-1, Laguardia. Parroquia de San Juan. Libro de cuentas de fábrica, 1532-1556, fols. 123v-124v, 129v, 134.

Fuentes bibliográficas: ENCISO VIANA, J.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, I...*, 1967, pp. 73-74. UGALDE GOROSTIZA, A.I.: *ob. cit.*, pp. 401-402.



Laguardia. Parroquia de San Juan. Coro



Laguardia. Parroquia de San Juan. Frente del coro. Ménsula



Laguardia. Parroquia de San Juan. Frente del coro. Ménsula



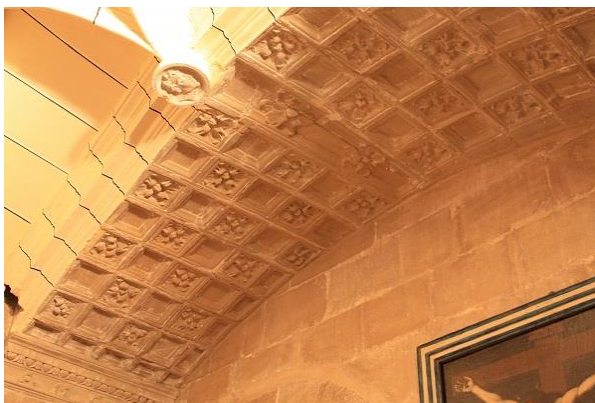
Laguardia. Parroquia de San Juan. Frente del coro. Metopa



Laguardia. Parroquia de San Juan. Frente del coro. Metopa



Laguardia. Parroquia de San Juan. Sotocoro. Capitel



Laguardia. Parroquia de San Juan. Fondo del sotocoro.
Bóveda de cañón casetonada



Laguardia. Parroquia de San Juan.
Sotocoro. Pilar estriado



Laguardia. Parroquia de San Juan. Sotocoro. Bóveda

Localidad: NAVARIDAS

Edificio: parroquia de la Inmaculada Concepción

Obra: coro

Fechas: 1551-1558

Autor: Domingo de Asteasu

Datos documentales: A mediados del siglo XVI los vecinos de Navaridas decidieron completar la iglesia parroquial con un nuevo coro, portada y unas “hornacinas”. En 1550 se dio poder a uno de los clérigos de Navaridas para sacar la licencia de obras “para hacer el coro, reparar la portada e capilla de la iglesia”. En 1558 los canteros Domingo de Asteasu y Pedro de Irazu arrendaron la primicia de la iglesia en pago por las obras, de lo que se derivó un pleito entre 1567 y 1568 por parte de los primicieros y clérigos contra los canteros porque sólo se edificó el coro. Uno de los testigos confesó que “el dicho Domingo después que hizo el coro no ha hecho otra obra en la iglesia aunque este testigo le ha visto muchas veces ir al dicho lugar de Navaridas a que le dexasen hacer las obras que tienen tomadas en la dicha iglesia que son una portada y otras obras y no le han dexado entender en hacer las dichas obras por tener el dinero de la dicha iglesia usurpado entre clérigos y legos”. En cualquier caso, el coro fue realizado

por Domingo de Asteasu y, según declaró el cantero Pedro de Irazu, el mismo guipuzcoano dio la traza del coro. Teniendo en cuenta la fecha de petición de licencia de obras en 1550 y el arrendamiento de la primicia en 1558, que desató el pleito por incumplimiento del contrato, el coro debió realizarse entre 1551 y 1558, aproximadamente.

Descripción: Este coro guarda grandes similitudes con el ya descrito de San Juan de Laguardia. Presenta una cubierta de terceletes con combados en forma de cuatrifolio con extremos conopiales, que apea en columnas con capiteles clásicos. El frente del coro se decora con motivos del Manierismo internacional, similares a los labrados en el coro de la parroquia de San Juan de Laguardia.

Valoración: Al igual que en la obra homóloga de Laguradia presumimos en la decoración escultórica de este coro la presencia del entallador francés Esteban de París. Su colaboración con Domingo de Asteasu dio a esta obra una nueva orientación más renacentista y novedosa, que no se advierte en otras obras del cantero guipuzcoano.

Fuentes documentales: ARCHV. Pleitos civiles. Escribanía Zarandona y Balboa. Pleitos fenecidos. Caja 1005/2, L 186, s.f.

Fuentes bibliográficas: ENCISO VIANA, E. y CANTERA ORIVE, J.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, I...*, p. 126. UGALDE GOROSTIZA, A. I.: *ob. cit.*, pp. 414-415.

Localidad: LAGUARDIA

Edificio: parroquia de Santa María de los Reyes

Obra: fachada exterior del pórtico

Fechas: 1564-1566

Autor: Domingo de Asteasu

Datos documentales: Según Enciso, los laterales del pórtico medieval ya estaban cerrados para 1552, pues en ese año se habla de él como de una capilla, mientras que la portada fue realizada más tarde por Domingo de Asteasu, en 1564. Los libros de fábrica dan testimonio de que en 1566 se pagan 5.250 maravedíes a Domingo de Asteasu por la

obra de la capilla y por cerrar las puertas de dicha capilla, lo que puede referirse a tapiar las puertas laterales del pórtico. La iglesia pagó 31.745 maravedíes por hacer las puertas y clavazón de la dicha capilla.

Descripción: La intervención de Domingo de Asteasu se limitó a cerrar las portadas laterales y labrar la portada exterior. El pórtico del siglo XV, destinado a guarecer la magnífica portada gótica del templo, estaba compuesto por una bóveda estrellada que apeaba en cuatro pilastrones poligonales que aún se conservan en el interior, embutidos en el muro. La portada exterior tiene acceso en arco escarzano moldurado que apoya en basas poligonales con hendiduras de sabor gótico. El arco de acceso está enmarcado por dos pilastrillas cajeadas sobre pedestales, que sostienen un entablamento moldurado. Sobre este primer registro se levanta otro, compuesto por pilastras cajeadas y entablamento, y que encierra un óculo. Domingo de Asteasu repitió en esta portada el esquema que su padre, Juan de Asteasu, había empleado en el templo de Elciego.

Valoración: La portada es indudablemente obra de los Asteasu, pues el esquema de es similar al empleado por Juan de Asteasu en la iglesia de Elciego y por otros miembros del taller en Lapuebla de Labarca, años después. Es una obra de recuerdos tardogóticos en el empleo del arco rebajado y las basas poligonales de hendiduras, aunque se introducen pilastras cajeadas de sabor renaciente y molduras a modo de entablamentos. La carencia total de decoración recuerda a las obras de los años treinta y cuarenta ensayadas por Juan de Asteasu y al tramo de coro de este mismo templo de Santa María que se ha atribuido a Domingo de Asteasu y que realizaría hacia 1550.

Fuentes documentales: AHDV-GEAH. 1449-1, Laguardia. Parroquia de Santa María. Libro de fábrica, 1549-1624, fol. 63v.

Fuentes bibliográficas: ENCISO VIANA, E. y CANTERA ORIVE, J.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, I...*, pp. 89, 97. UGALDE GOROSTIZA, A.I.: *ob. cit.*, p. 404.



Laguardia. Parroquia de Santa María de los Reyes. Portada exterior

1.1.3.3. Otros miembros del taller de Asteasu

En las obras de Lapuebla de Labarca, Villabuena, Elvillar, Baños de Ebro, Navaridas y la iglesia desaparecida de Galarreta encontramos documentados a distintos miembros de la familia. No obstante, creemos que tras el inicio de las obras por parte de Juan de Asteasu I fue su hijo Domingo el encargado del taller y que a él corresponde la continuidad de dichas obras en última instancia. De hecho, tras la muerte de Domingo en 1569 apenas tenemos noticias del resto de los miembros del taller.

Juan de Asteasu II trabaja en Lapuebla de Labarca en 1562 y en Baños de Ebro en 1570. En el templo de Lapuebla él y su colaborador Juan Martín de Lizola prosiguieron y terminaron las obras tras la muerte de Juan de Asteasu I, siguiendo sus

trazas⁹⁴. La iglesia de Baños de Ebro no llegó a cubrirse y su aspecto actual está muy transformado, siendo muy complicado identificar el trabajo de estos canteros⁹⁵. Juan de Asteasu I o Domingo de Asteasu pudieron diseñar la planta de cruz latina, aunque esta tipología no es la que habitualmente utilizaban estos maestros.

Gonzalo de Asteasu realizó la torre de Navaridas desde 1570 y tras la muerte de su hermano Domingo reclamó su derecho como heredero para proseguir la obra del crucero y cabecera de Santa María de Laguardia. En Navaridas es probable que como heredero de su hermano estuviese obligado a realizar la obra que este habría contratado, pues en los años cincuenta Domingo realizó el coro y mantuvo un pleito con la iglesia para proseguir las obras de la torre, portada y dos capillas laterales⁹⁶. En Laguardia el cabildo entregó la obra de la capilla mayor a otros maestros, que cambiaron las trazas de Domingo de Asteasu⁹⁷. En 1570 Gonzalo de Asteasu y el cantero Domingo de Iriarte se obligaron a realizar la cárcel, carnicería y audiencia de la villa de Laguardia⁹⁸.

Martín de Asteasu trabajó junto a su hermano Domingo en las fallidas obras del templo de Elvillar entre 1558 y 1562⁹⁹ y en las del templo desaparecido de Galarreta en 1555¹⁰⁰. No debe confundirse con el maestro Martín Juan de Asteasu que trabajaba en Villabuena desde 1539 y que podría ser hermano de Juan de Asteasu I¹⁰¹.

1.2. Los canteros vizcaínos de las merindades de Marquina y Busturia

La presencia de los maestros procedentes del Señorío de Vizcaya se documenta algo más tarde que la de los guipuzcoanos, aunque su pervivencia fue mayor. Fueron tres familias de canteros vizcaínos las que atraídas por la bonanza económica de la

⁹⁴ ENCISO VIANA, E. y CANTERA ORIVE, J.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, I...*, p. 108. UGALDE GOROSTIZA, A.I.: *ob. cit.*, pp. 398-399.

⁹⁵ ENCISO VIANA, E. y CANTERA ORIVE, J.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, I...*, p. 32.

⁹⁶ ENCISO VIANA, E. y CANTERA ORIVE, J.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, I...*, p. 128. ARCHV. Pleitos civiles. Escribanía Zarandona y Balboa. Pleitos fenecidos. Caja 1005, 2, s.f.

⁹⁷ ARCHV. Pleitos civiles. Escribanía Lapuerta. Pleitos fenecidos. Caja 1690.3, s.f.

⁹⁸ AHPA. Prot. Not. 8283, Sancho Alonso, Laguardia, año 1570, fol. 80.

⁹⁹ ENCISO VIANA, E. y CANTERA ORIVE, J.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, I...*, pp. 55-57.

¹⁰⁰ PORTILLA VITORIA, M. J.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, V. Llanada oriental y valles de Barrundia, Arana, Araya y Laminoria*. Vitoria, 1982, p. 450-451.

¹⁰¹ ENCISO VIANA, E. y CANTERA ORIVE, J.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, I...*, pp. 149-150.

centuria protagonizaron la arquitectura del segundo tercio del siglo en la provincia: Martín de Arteaga, Domingo de Emasábel y Jorge de Olate. Estuvieron presentes en Álava desde al menos los años cuarenta del siglo XVI y sus sucesores mantuvieron vivas las cuadrillas de cantería hasta los años noventa. Trajeron las nuevas corrientes arquitectónicas y decorativas burgalesas de influencia de Diego de Siloé e introdujeron tímidamente aspectos que anuncian la llegada del Renacimiento. Todos ellos procedían de la antigua merindad de Busturia —actuales comarcas de Busturialdea y Lea-Artibai— y entraron en Álava desde La Rioja. Su trabajo en esta provincia se circunscribe a la Rioja alavesa, comarca que quedó prácticamente bajo su dominio, el valle de Valdegovía y, puntualmente, el arciprestazgo de Campezo. Aunque su ámbito natural de trabajo fue el obispado de Calahorra y La Calzada, algunos de ellos, como Martín de Arteaga, tuvieron una proyección supradiocesana y llegaron a introducirse en el obispado de Burgos.

Los lugares de procedencia de los maestros vizcaínos se encuentran geográficamente muy cercanos entre sí y se localizan exclusivamente en las actuales comarcas de Busturialdea y Lea-Artibai. Martín de Arteaga provenía de la localidad actual de Gauteguiz-Arteaga, situada en la primera comarca, y Domingo de Emasábel y Jorge de Olate procedían de Marquina-Xemein y Bolívar, respectivamente, enclavadas en la actual comarca de Lea-Artibai. No obstante, la distribución administrativa y jurídica del Señorío de Vizcaya en la Edad Moderna no coincidía con la actual. La anteiglesia de Cenarruza, a la que pertenecía Bolívar, y la anteiglesia de Arteaga formaban parte de la merindad de Busturia, siendo esta una de las merindades que componían la llamada “Tierra Llana”, la cual se regía por el fuero de Vizcaya. Marquina, aunque estaba a pocos kilómetros de Bolívar y geográficamente se situaba dentro de esa “Tierra Llana”, no pertenecía a ella, sino a las denominadas “Villas” del Señorío por contar con una carta puebla propia y formaba parte de la merindad de Marquina.

Si entre los canteros guipuzcoanos los lazos de vecindad eran fundamentales para formar la cuadrilla de cantería, entre los vizcaínos parecen ser más importantes los vínculos familiares. Los Arteaga, Olate y Emasábel fundaron dinastías que garantizaron la pervivencia de sus talleres, lo que les permitió subsistir en el mundo de la cantería durante más tiempo que los guipuzcoanos. Martín de Arteaga era hijo del cantero San Juan de Arteaga I y su hijo Juan de Arteaga III heredó el taller, Martín de Olate legó su

taller a su hijo Jorge de Olate y este a Juan de Olate, y Domingo de Emasábel hizo lo mismo respecto a su hijo Juan de Emasábel y este con su hijo Francisco de Emasábel. Entre los guipuzcoanos del segundo tercio del siglo solamente los Asteasu intentaron crear una dinastía similar a las de los vizcaínos.

Estos maestros construyeron templos de una nave como los de Bachicabo y Villanañe y completaron fachadas y torres como las de Elciego y Yécora, pero su mayor aportación fue la construcción de coros y portadas en Elciego, Yécora, Oyón, Leza, Lanciego y Lagrán, entre otros, donde emplearon estructuras y columnas clásicas, así como una rica decoración que emparenta estas obras con portadas burgalesas influidas por Diego de Siloé.

1.2.1. Martín de Arteaga

Este cantero vizcaíno fue uno de los maestros más destacados de la diócesis de Calahorra y La Calzada en el segundo tercio del siglo XVI y el más importante de los que trabajó en el sureste alavés. Creemos que el Martín de Arteaga activo en Álava es el hijo del cantero San Juan de Arteaga, que trabajó en La Rioja¹⁰². No sabemos qué vinculación pudo tener nuestro cantero con los Martín de Arteaga, padre e hijo, que aparecen citados en los destajos de la catedral de Granada¹⁰³. A lo largo de su carrera estuvo vinculado a importantes arquitectos del Renacimiento como el burgalés Juan de Vallejo¹⁰⁴ y el cántabro Pedro de Rasines¹⁰⁵. Su actividad se dilata hasta 1574 con intervenciones en Álava, La Rioja y Burgos, donde completó monumentales templos de

¹⁰² Esta vinculación con el maestro Martín de Arteaga, hijo de San Juan de Arteaga, ya ha sido apuntada por Vélez y Echeverría en VÉLEZ CHAURRI, J. J. y ECHEVARRÍA GOÑI, P. L.: “El arte religioso del Renacimiento y el Barroco en Valdegovía”, VÉLEZ CHAURRI, J. J. (ed.): *Las tierras de Valdegovía. Actas de las Jornadas de Estudios sobre Geografía, Historia y Arte en Valdegovía*. Vitoria, 2003, pp. 130-134.

¹⁰³ Alonso Ruíz ha relacionado al cantero Martín de Arteaga que trabajó en La Rioja y en Belorado con el cantero del mismo nombre que aparece en Andalucía entre 1529 y 1540 a las órdenes de Diego de Siloé y Diego de Riaño, suponiendo un periodo formativo en tierras andaluzas junto a Pedro de Rasines. Nosotros vemos muy improbable que el maestro Martín de Arteaga que trabaja en Álava pasase su juventud en Andalucía, pues en 1529 tendría alrededor de 16 años, y se le documenta en Leiva trabajando con su padre. ALONSO RUÍZ, B.: *Arquitectura tardogótica...*, pp. 65, 66, 226, 302.

¹⁰⁴ MOYA VALGAÑÓN, J. G.: *Arquitectura religiosa...*, t. I, p. 93. BARRIO LOZA, J. A. y MOYA VALGAÑÓN, J. G.: *ob. cit.*, p. 193-194.

¹⁰⁵ ALONSO RUÍZ, B.: *Arquitectura tardogótica...*, pp. 65, 66, 226, 302.

tres naves del tipo Reyes Católicos, realizó edificios más modestos de una sola nave y obras de ingeniería civil y trazó retablos.

Martín de Arteaga de Landeta nació hacia 1513 y era hijo del también cantero San Juan de Arteaga I y hermano de Juan de Arteaga II¹⁰⁶. Estuvo casado con Domenca de Landaeta y tuvo al menos tres hijos, uno de ellos Juan de Arteaga III, que siguió el oficio paterno. Su padre, San Juan de Arteaga I, trabajó en importantes obras riojanas y guipuzcoanas como el crucero de la catedral de Calahorra o el templo de Santa María de Azcoitia¹⁰⁷. Esta familia de canteros mantuvo vínculos con destacados arquitectos del siglo XVI como el maestro Juan de Vallejo, a cuyo servicio entró en 1541 Juan de Arteaga II, hermano de Martín de Arteaga. De hecho, Martín actuó como fiador de su hermano cuando este entró a servir como criado del arquitecto burgalés¹⁰⁸. También mantuvo contacto con importantes escultores del momento como el taller de los Beaugrant, pues Mateo de Beaugrant realizó el retablo de Nuestra Señora de Angosto con trazas de nuestro cantero vizcaíno¹⁰⁹.

La primera mención de Martín de Arteaga data de 1529, cuando estaba establecido en la localidad riojana de Leiva, seguramente construyendo la parroquia bajo las órdenes de su padre¹¹⁰. En 1541, siendo ya un maestro formado y habiendo heredado el taller paterno, comenzamos a tener noticias más noticia sobre su actividad. Ese año comienza a recibir cantidades de la parroquia de San Martín de Bachicabo, situada en la comarca alavesa de Valdegovía. Al mismo tiempo empezó, con toda probabilidad, la iglesia de la Asunción de Villanañe, costeada por Rodrigo Melchor de Varona, señor de la torre de los Varona en Villanañe¹¹¹, que guarda una gran similitud con la obra de Bachicabo. Por los mismos años estaba trabajando en la iglesia de Leiva, obra iniciada por su padre y que terminaría su hijo Juan de Arteaga III¹¹². Entre 1550 y 1560 estuvo ocupado en la construcción de la iglesia riojana de Velasco junto a su hijo y su hermano San Juan¹¹³, y entre 1560 y 1564 trabajó en la fábrica de la parroquia de

¹⁰⁶ MOYA VALGAÑÓN, J. G.: *Arquitectura religiosa...*, t. I, p. 93.

¹⁰⁷ BARRIO LOZA, J. A. y MOYA VALGAÑÓN, J. G.: *ob. cit.*, p. 193

¹⁰⁸ MOYA VALGAÑÓN, J. G.: *Arquitectura religiosa...*, t. I, p. 93.

¹⁰⁹ VÉLEZ CHAURRI, J. J. y ECHEVARRÍA GOÑI, P. L.: “El arte religioso del Renacimiento...”, p. 130.

¹¹⁰ MOYA VALGAÑÓN, J. G.: *Arquitectura religiosa...*, t. I, p. 93. BARRIO LOZA, J. A. y MOYA VALGAÑÓN, J. G.: *ob. cit.*, p. 193.

¹¹¹ VÉLEZ CHAURRI, J. J. y ECHEVARRÍA GOÑI, P. L.: “El arte religioso del Renacimiento...”, pp. 125-177 (sobre Martín de Arteaga pp. 130-134)

¹¹² MOYA VALGAÑÓN, J. G.: *Arquitectura religiosa...*, t. I, p. 93.

¹¹³ *Ibid.*, p. 93.

Belorado (Burgos)¹¹⁴. Al mismo tiempo, en 1561, trazó el retablo del santuario de Nuestra Señora de Angosto, que labró el escultor Mateo de Beaugrant¹¹⁵. En 1562 realizó el puente de Santo Domingo de la Calzada junto al cántabro Juan de la Hedilla con trazas del vizcaíno Juan Ochoa de Arranotegui¹¹⁶. Sus últimas obras se centraron en La Rioja, donde en 1569 trazó el puente de la localidad de Herramelluri y tasó el material de la obra vieja del templo de Santo Tomás de Haro a favor de Pedro de Rasines¹¹⁷. En 1574 murió sin terminar el templo de Leiva que había iniciado su padre en los años veinte.

El estilo de este maestro vizcaíno se caracteriza por emplear estructuras monumentales y sobrias apegadas a las tradicionales fórmulas tardogóticas. Trabajó en edificios de gran empaque como las iglesias de Leiva, y Belorado, esta última una espléndida hallenkirchen. En otras más modestas como las de Bachicabo y Villanañe empleó plantas de una nave con dos tramos y cabecera ochavada. El espacio que encierran estos edificios es amplio y dilatado y tiende a la unificación, especialmente en Belorado y en la capilla mayor de Leiva, aunque este último cuenta con capillas laterales más bajas que la nave central. Este templo riojano es el más retardatario, seguramente por el empleo de las trazas de San Juan de Arteaga I, que copian las del convento de la Piedad de Casalarreina. Los exteriores de los edificios de Arteaga están jalonados por contrafuertes altos que se adelgazan en el último tercio mediante un talud. Destaca el uso de ventanas bíforas de medio punto en Bachicabo, que parecen integrar elementos medievales como las columnillas lisas.

Los soportes más retardatarios son los medios pilares fasciculados con capiteles de decoración vegetal y basas góticas del templo de Leiva, debidos seguramente al mantenimiento de trazas antiguas. En las parroquias de Bachicabo y Villanañe empleó ménsulas de molduras lisas decrecientes, que sirven de apoyo a los arcos torales, algo apuntados. Las bóvedas son invariablemente de nervios con combados rectos y curvos. Las cabeceras se cubren por medias estrellas, destacando la de Bachicabo que se complica con un rombo con ligaduras centrales. Para cubrir las capillas se disponen

¹¹⁴ ALONSO RUÍZ, B.: *Arquitectura tardogótica...*, pp. 302.

¹¹⁵ VÉLEZ CHAURRI, J. J. y ECHEVARRÍA GOÑI, P. L.: “El arte religioso del Renacimiento...”, pp. 125-177 (p. 130).

¹¹⁶ MOYA VALGAÑÓN, J. G.: *Arquitectura religiosa...*, t. I, p. 93. BARRIO LOZA, J. A. y MOYA VALGAÑÓN, J. G.: *ob. cit.*, p. 193-194.

¹¹⁷ MOYA VALGAÑÓN, J. G.: *Arquitectura religiosa...*, t. I, p. 93. BARRIO LOZA, J. A. y MOYA VALGAÑÓN, J. G.: *ob. cit.*, p. 193. ALONSO RUÍZ, B.: *Arquitectura tardogótica...*, pp. 226.

bóvedas de terceletes, diagonales y ligaduras centrales con combados rectos formando un octógono o un rombo, y combados curvos en forma de rueda, cuatrifolio, rombo o cruz terminada en conopios. La decoración brilla por su ausencia en estos templos, si exceptuamos los capiteles con hojas de Leiva y las tracerías de las ventanas bíforas de Bachicabo.

Obras de Martín de Arteaga

Localidad: BACHICABO

Edificio: parroquia de San Martín

Obra: nave del templo

Fechas: 1541-1554

Autor: Martín de Arteaga

Datos documentales: En la primera mitad del siglo XVI los vecinos de Bachicabo comenzaron a renovar el templo medieval, del que quedan algunas capillas adosadas en el lado norte de la iglesia. Es probable que la cabecera se levantase con anterioridad a 1531, año en que empiezan los libros de fábrica, ya que las ménsulas de esta zona terminan en un pequeño codillo gótico que no existe en las ménsulas de la nave. Por tanto, la intervención de Martín de Arteaga debió centrarse en la nave de la iglesia. Los primeros descargos por obras en la iglesia se registran desde 1541, aunque hasta 1549 no se especifica que Martín de Arteaga era el maestro encargado de levantar la nueva iglesia. En 1549 se le entregaban cantidades “en pago de la capilla” y en 1552 se dejó constancia de que había recibido ya 21.293 maravedís “durante el tiempo que trabajó y edificó la obra y edificio en la iglesia del dicho lugar”. Un año más tarde se llevó a cabo el encajonado de la iglesia, por lo que el templo debía estar completamente terminado. La obra se tasó en 210.000 maravedís en total, terminándose de pagar en 1554, fecha que quedó inscrita en el exterior sobre el ventanal del primer tramo. Entre 1555 y 1556 la nueva iglesia fue pincelada por el pintor Juan de Armona. En el siglo XVII se amplió la nave con un tercer tramo de coro bajo, sobre el que además se levantó un nuevo

campanario. En esos momentos debió de derribarse parte de la pared del segundo tramo para hacer la fachada actual y la portada.

Descripción: Iglesia de una nave de dos tramos con cabecera ochavada de tres paños de igual anchura que la nave. Desde el exterior el edificio muestra un volumen monolítico jalonado por contrafuertes que se adelgazan en talud en el último tercio y suben hasta la cornisa. Los paramentos son de mampostería, exceptuando la fachada que alberga la portada, compuesta por sillares bien escuadrados. En el lado sur se abren dos ventanales de medio punto, bíforos, correspondientes a los dos tramos de nave. El del primer tramo presenta intradós liso, dos arcos de medio punto que apean en una columna sencilla y un óculo circular en el tímpano. Está rodeado por tres mascarones del antiguo templo románico, del que probablemente provenga también la columnilla de la ventana, y sobre el vano está inscrita la fecha de 1554. El del segundo tramo es similar al primero, pero el intradós es moldurado y el tímpano presenta un óculo ovalado de recuerdo tardogótico. En el paño sur de la cabecera se abre otro ventanal adintelado dieciochesco.

En el interior, todas las capillas están cubiertas por bóvedas nervadas. La cabecera presenta una curiosa bóveda de cuatro claves compuesta por una media estrella de tres puntas, dos ligaduras rectas que se cruzan en la clave polar y un rombo de lados rectos. Los arcos torales son ligeramente apuntados y apean en baquetones terminados en ménsulas molduradas con un codillo de recuerdo tardogótico. La bóveda del primer tramo consta de nueve claves que sujetan los nervios diagonales, terceletes, ligaduras centrales y combados rectos que forman un octógono en torno a la clave polar. Esta segunda cubierta apea en las ménsulas con codillo antes descritas, en un medio pilar circular sin capitel y sobre zócalo rematado por moldura en el flanco norte y en una ménsula moldurada en el lado sur. El tercer tramo se dilata en el lado sur mediante una capilla hornacina cubierta por una bóveda de cañón liso, fruto de una obra posterior para realizar la fachada de sillería. El tramo de nave está cubierto mediante una bóveda de nueve claves compuesta por nervios terceletes, diagonales, ligaduras centrales y combados curvos que forman un rombo de lados sinuosos y extremos conopiales. Apea en el medio pilar descrito y en tres ménsulas de molduras lisas decrecientes. En los siglos sucesivos se edificó un tramo más estrecho que la nave para albergar el coro bajo, que constituye la parte baja de la torre.

Valoración: El templo de Bachicabo es uno de los más destacados del valle de Valdegovía. Pese a presentar diferencias en su fábrica, el responsable principal de la

construcción que hoy vemos fue el vizcaíno Martín de Arteaga, quien edificó la mayor parte de la iglesia. En la cabecera reaprovechó los alzados de una obra anterior, que presentan ménsulas aún tardogóticas terminadas en un codillo, obra del primer tercio del siglo, pero en el resto de la nave empleó ménsulas molduradas de aspecto más clásico. Conviven aquí Gótico y Renacimiento, destacando la cubierta de la capilla mayor de complicados trazos a base de nervios aun rectos y las ventanas bíforas.

Fuentes documentales: AHDV-GEAH. 646-3. Bachicabo. Parroquia de San Martín. Libro de fábrica, 1531-1561, fols. 15, 16v, 20, 24, 24v, 26v, 27, 30v, 34, 36, 36v, 39, 39v, 41v, 45v, 46, 48.

Fuentes bibliográficas: VÉLEZ CHAURRI, J. J. y ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.: “El arte religioso del Renacimiento y el Barroco en Valdegovía” en VÉLEZ CHAURRI, J. J. (editor): *Las tierras de Valdegovía. Actas de las Jornadas de Estudios sobre Geografía, Historia y Arte en Valdegovía*. Vitoria, 2003, pp. 130-132. ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. y GALLEGOS SÁNCHEZ, A.: “El retablo fingido y la pinceladura del siglo XVI en Bachicabo, obras del pintor Juan de Armona” en ARANSAY SAURA, C. (coord.): *Los dos retablos de la iglesia de San Martín de Bachicabo (Álava)*. Vitoria, 2014, pp. 41-79.



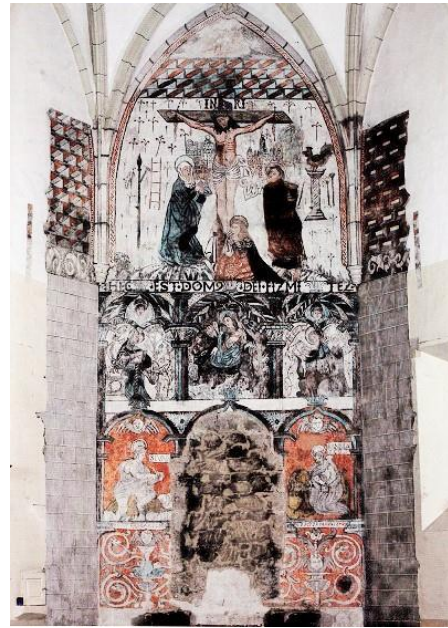
Bachicabo. Parroquia de San Martín. Exterior. Costado sur



Bachicabo. Parroquia de San Martín. Exterior. Costado sur. Ventana



Bachicabo. Parroquia de San Martín. Nave del templo



Bachicabo. Parroquia de San Martín. Cabecera. Retablo fingido

Localidad: VILLANAÑE

Edificio: parroquia de la Asunción

Obra: iglesia

Fechas: segundo tercio del siglo XVI

Autor: Martín de Arteaga (atribución)

Datos documentales: Rodrigo Melchor de Varona, señor de la torre de los Varona de Villanañe, contrató la construcción de la iglesia en 1541. Por sus semejanzas con la iglesia de San Martín de Bachicabo es probable que interviniese en su construcción el maestro vizcaíno Martín de Arteaga. Rodrigo Melchor de Varona se comprometió a edificar el nuevo templo sobre el solar de la propia familia, empleando los despojos de las antiguas iglesias de Santa Marina y San Cosme y San Damián. La labor realizada por el vizcaíno Martín de Arteaga consistió con toda probabilidad en levantar la cabecera y primer tramo de la iglesia. La línea vertical que divide los muros laterales después del contrafuerte de la nave, indica que debió haber una parada en las obras. Por tanto, es probable que el segundo tramo de la nave fuese resultado de una intervención

posterior a la de Martín de Arteaga, al igual que la portada. El tramo de coro, que ocupa la parte baja de la torre, se construyó en el siglo XVII junto al propio campanario y la subida al mismo. Pese a identificarse distintas etapas constructivas, el responsable principal de la obra fue el maestro Martín de Arteaga, que inició la iglesia y dejó marcadas las directrices principales del templo al construir la cabecera y primer tramo.

Descripción: Iglesia de una nave de dos tramos con cabecera ochavada de tres paños y un tramo de coro más estrecho que la nave, situado a los pies del templo. A los lados de la cabecera se abrían dos capillas, de las que hoy sólo subsiste la del lado del Evangelio, mientras que de la capilla del lado de la Epístola sólo quedan restos de las ménsulas, visibles desde el exterior. Los muros de mampostería, jalonados por contrafuertes, dan al templo un aspecto monolítico y horizontal, que solo rompe la verticalidad de la torre, erigida a los pies de la iglesia. Los muros son totalmente ciegos a excepción del muro sur correspondiente al primer tramo, que está horadado por un ventanal de medio punto moldurado, característico del siglo XVI. Otros dos vanos adintelados se abren en la cabecera y último tramo, aunque son muy posteriores. En el último tramo se labró una portada sencilla compuesta por pilastrillas que sujetan un entablamento fino y que encierran un arco de medio punto dovelado, en cuya clave se labró un sol, y que puede fecharse entre fines del siglo XVI y principios del siguiente.

El interior está cubierto por bóvedas de nervios de tradición tardogótica sobre ménsulas de molduras lisas, como ocurría en la vecina iglesia de San Martín. En la cabecera se sustituye la típica media estrella que suele cubrir el ochavo por una bóveda compuesta por terceletes, diagonales y ligaduras centrales que convergen en la clave polar, en torno a la cual se despliegan los nervios combados formando un trébol cuatrifoliado. La cubierta del segundo tramo, más convencional, se compone de terceletes y combados curvos en forma de rueda circular. La bóveda del tercer tramo es de terceletes simples con diagonales y ligaduras rectas que unen los vértices de los terceletes con la clave polar.

Valoración: Esta iglesia es con la de Bachicabo uno de los templos más destacados de la comarca de Valdegovía. La similitud de la planta, de una nave con cabecera ochavada, los diseños de cubiertas de terceletes con combados curvos y sobretudo las ménsulas molduradas, recuerdan a la iglesia de Bachicabo, lo que nos permite afirmar la autoría de Martín de Arteaga en ambos edificios.

Fuentes bibliográficas: VÉLEZ CHAURRI, J. J. y ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.: “El arte religioso del Renacimiento...”, pp. 132-133. R. P. Eleuterio de la Inmaculada, C. P.: *Historia del Santuario de Nuestra Señora de Angosto y del Valle de Gobeia de la M. N. y M. L. provincia de Álava*. San Sebastián, 1943, p. 346.



Villanañe. Parroquia de la Asunción. Exterior. Costado sur



Villanañe. Parroquia de la Asunción. Bóvedas

1.2.2. Domingo de Emasábel

Este maestro vizcaíno fue el fundador de la dinastía de canteros de su apellido, que se asentó en la Rioja alavesa en la década de los años cuarenta del siglo XVI. Trabajó en la Rioja y Álava entre 1546 y 1565, con alguna intervención puntual en

Navarra, erigiendo templos de una nave con capillas hornacina entre contrafuertes, cruceros con cabeceras ochavadas de tres paños, baptisterios, coros, portadas y torres. Tempranamente conoció y empleó, en coros y portadas, la decoración “a la romana” de recuerdo burgalés.

Emasábel procedía de la localidad vizcaína de Marquina y mantuvo esta vecindad a lo largo de toda la vida¹¹⁸. Su apellido se transformó en Urcarayn en las obras de las iglesias de San Nicolás de Jubera y Santa Lucía de Ocón¹¹⁹. Tuvo al menos un hijo llamado Juan, que heredó el taller, padre a su vez del cantero Francisco de Emasábel. Seguramente su formación inicial se llevaría a cabo con alguno de los clanes vizcaínos asentados en La Rioja, como el de Juan Martínez de Mutio. Una vez creado su propio taller, formaron parte del mismo su hijo Juan, los canteros Pedro y Juan de Basterra, que prosiguieron las obras de Lagrán y Bernedo¹²⁰, y Domingo de Aróstegui, quién seguramente se formó con Domingo de Emasábel¹²¹.

Su obra se distribuye por un buen número de localidades riojanas y alavesas de la diócesis de Calahorra y La Calzada, comenzando por la iglesia de San Nicolás de Jubera (La Rioja), en la que trazó el crucero y capilla mayor entre 1543 y 1563¹²². En 1545 inicia la iglesia de Santa Lucía de Ocón (La Rioja) junto al “maestro Tomás”¹²³ y al año siguiente continuaba lo iniciado por Juan de Asteasu en Elciego, en cuyo coro y baptisterio desplegó un amplio repertorio de motivos “a la romana”¹²⁴. Esta decoración guarda grandes similitudes con la empleada en el coro de Leza que realizaría hacia mediados de siglo¹²⁵. Desde 1548 interviene en la nave del templo y la torre de Bernedo, donde recibe pagos hasta 1561¹²⁶ y en 1551 contrata la realización de la iglesia de Ausejo (La Rioja)¹²⁷. Hacia 1555 debió contratar la portada de la parroquia de Moreda, obra indocumentada, que muestra puntos en común con otras obras de Emasábel. Entre 1560 y 1562 trabajó en las obras de la iglesia de Lagrán, continuadas

¹¹⁸ CALATAYUD FERNÁNDEZ, E.: *ob. cit.*, p. 533.

¹¹⁹ MOYA VALGAÑÓN, J. G. (dir.): *Historia del arte en La Rioja. El siglo XVI*. Logroño, 2007, p. 140.

¹²⁰ PORTILLA VITORIA, J. M.: *Catálogo monumental. Diócesis de Vitoria, II...*, pp. 266-267, 272, 281.

¹²¹ CALATAYUD FERNÁNDEZ, E.: *ob. cit.*, p. 523.

¹²² MOYA VALGAÑÓN, J. G. (dir.): *Inventario artístico de Logroño y su provincia*. Vol. II. Madrid, 1975. p. 239.

¹²³ MOYA VALGAÑÓN, J. G. (dir.): *Historia del arte en La Rioja...*, p. 140.

¹²⁴ UGALDE GOROSTIZA, A. I.: *ob. cit.*, pp. 383-384.

¹²⁵ UGALDE GOROSTIZA, A. I.: *ob. cit.*, p. 407.

¹²⁶ PORTILLA VITORIA, J. M.: *Catálogo monumental. Diócesis de Vitoria, II...*, pp. 266-267, 272.

¹²⁷ CALATAYUD FERNÁNDEZ, E.: *ob. cit.*, pp. 209, 214, 533.

después por Pedro de Bastera¹²⁸. La última noticia sobre su actividad le sitúa en 1565 en Vitoria, donde acude para solventar los problemas de sustentación de la pared medianera de la capilla de los Reyes y San Bartolomé de la colegiata de Santa María de Vitoria¹²⁹.

A través de las obras de Emasábel puede verse a un hábil cantero capaz de trazar edificios, como la iglesia de Santa María de Ausejo (La Rioja) o el crucero y cabecera del de San Nicolás de Jubera (La Rioja), en los que trata de buscar la unificación espacial mediante el empleo de nave única con capillas altas y poco profundas entre contrafuertes y cabeceras ochavadas de tres paños que apenas sobresalen del buque de la nave. El peso de las bóvedas lo recogen los contrafuertes interiores, cuyos extremos se achaflan en la nave de Lagrán, se redondean para crear medios pilares de fuste liso en Bernedo o se les añade una basa semicircular moldurada y molduras a modo de capitel en Ausejo, buscando un acercamiento al clasicismo en este último caso. En la cabecera de Jubera emplea excepcionalmente ménsulas para recoger los nervios de las bóvedas. Las bóvedas son nervadas y se sustentan por arcos perpiaños ligeramente apuntados y arcos torales semicirculares. Las cabeceras se cubren con medias estrellas de nervios rectos como los de Bernedo y curvos en Jubera. El diseño más empleado en las naves de todos sus templos es el de diagonales, terceletes de vértices curvos, ligaduras centrales y combados en forma de cruz de extremos conopiales. En Ausejo se mantiene el mismo esquema, aunque los terceletes forman lazos en el primer tramo, en el segundo se añade una rueda central y en el tercero se complica más el diseño con combados curvos secundarios. Las capillas laterales suelen cubrirse con nervios diagonales y ligaduras, añadiendo a veces un rombo de lados curvos.

La verdadera puesta al día de sus obras se realiza en la decoración de coros y portadas como los de Elciego, Leza y Lagrán, mediante el despliegue de una profusa decoración “a la romana” compuesta por laureas con bustos, grutescos, figuras monstruosas y fantásticas en lucha, a lomos de animales, bichas, figurillas humanas entre ramajes, calaveras, cabezas de carneros, cabezas de león con guirnaldas colgando y máscaras. En la portada de Lagrán y el coro de Leza emplea columnas abalaustradas monumentales que nos remiten al tratado de Diego de Sagredo. Así mismo, la decoración de la portada de Lagrán y el baptisterio de Elciego recuerdan a las de obras

¹²⁸ PORTILLA VITORIA, J. M.: *Catálogo monumental. Diócesis de Vitoria, II...*, p. 281.

¹²⁹ MARTÍN MIGUEL, M. A.: *ob. cit.*, pp. 191-193.

burgalesas que siguen la estela de Diego de Siloé como la portada del Hospital del Rey en Burgos o la portada del palacio Castilfalé.

Obras de Domingo de Emasábel

Localidad: ELCIEGO

Edificio: parroquia de San Andrés

Obra: coro y baptisterio

Fechas: 1546-1553

Autor: Domingo de Emasábel

Datos documentales: El coro y baptisterio de la parroquia de Elciego fueron realizados por Domingo de Emasábel entre 1546 y 1554. La primera fecha está inscrita en una cartela del sotocoro y la segunda se pinceló en un lateral, aunque la validez real de esta datación la corroboran los libros de fábrica de la iglesia. Las cuentas del templo se conservan a partir de 1551, momento en el que ya se dispensaban pagos “al cantero” sin especificar su nombre. Un año más tarde se dio el finiquito de obras al maestro Juan de Asteasu, que ya había fallecido, y aparece cobrando “maestre Domingo cantero”, al que a partir de 1553 se le llama claramente Domingo de Emasábel. Juan de Asteasu se encargó de las obras de la iglesia hasta 1546. En este año los herederos de Asteasu reclamaban ciertas deudas a la iglesia de San Juan de Laguardia por los trabajos que había hecho el cantero, lo que indica que Asteasu había fallecido para 1546. A partir de este último año es de suponer que Domingo de Emasábel se encargó de proseguir las obras de la iglesia de Elciego, dando inicio al coro, como se desprende de la fecha labrada en él. En 1553 se pagó la tabla para el coro y se entregó a Emasábel 141.521 maravedíes como fin de pago de la obra de la capilla del bautismo, pila de agua bendita y coro. En 1555 se entregaron 3.177 maravedíes por “tablar el coro”, es decir, por hacer el suelo del coro, lo que indica que estaba terminado para ese año. Domingo de Emasábel continuó trabajando en la fachada, torres y sobrecoro del templo hasta 1564, año en el que se dio un nuevo finiquito de obra y se vuelve a mencionar el coro. No obstante, este debió terminarse para 1554, como indica la fecha pincelada en la pared

del sotocoro y los pagos por las labores para hacer el suelo. En 1565 Juan de Emasábel, hijo de Domingo de Emasábel, recibió 49.000 maravedíes por el púlpito, la ventana del coro y la puerta que hizo en el coro, trabajos que rematarían la obra principal hecha por su padre años atrás.

Descripción: El coro ocupa el último tramo de la nave y bajo él se sitúa el baptisterio, que se abre en el muro del lado del Evangelio. Se sustenta sobre cuatro arcos rebajados que apean en los mismos pilares fasciculados del templo. El frente está poblado por una variada fauna de figuras fantásticas, cabezas de angelitos y otros elementos. La rosca doble del frente presenta una hilera de cabecitas aladas y otra de rosetas por encima. Las enjutas se decoran con bestias antropomorfas y zoomorfas, que luchan entre sí. El entablamento está decorado por cabecitas aladas, cabezas de carnero, máscaras y calaveras, y en la clave un niño sentado sostiene una máscara. La cubierta es similar a la del sobrecoro, compuesta por terceletes quebrados y combados curvos que forman un rosetón. Las quince claves ostentan diversos bustos de los evangelistas, apóstoles, San Francisco de Asís y Dios Padre en la polar. Las capillas hornacina del templo se cubren en el sotocoro por medio de dos arcos casetonados decorados con numerosas figuras, algunas de ellas fantásticas, similares a las del frente del coro, y otras como las “Arma Christi”, un corazón atravesado por dos flechas, símbolos heráldicos como una flor de lis, un león y un castillo, símbolos papales como las llaves de San Pedro y una tiara, el aspa de San Andrés, veneras, una luna y estrellas. Ugalde ha apuntado la posible participación de los Beaugrant en la decoración escultórica, por la similitud de los rostros de estas figuras con los tipos físicos representados por Guiot de Beaugrant en sus obras.

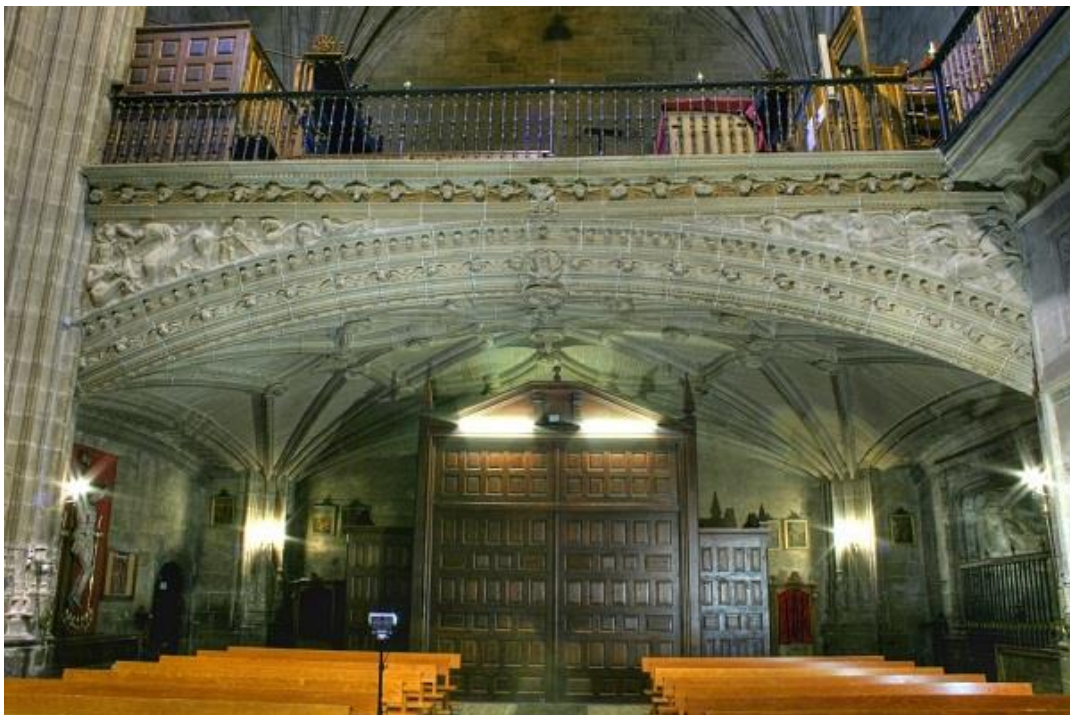
El baptisterio es una pequeña capilla poco profunda cubierta por una bóveda rebajada, prácticamente plana. El acceso es casi adintelado, aunque los ángulos se doblan formando un arco sostenido en pilastras cajeadas sobre pedestales. Estas pilastras se cortan en la línea de imposta por una especie de capitel, sobre el que descansa otro fragmento de pilastra que sostiene un entablamento decorado con dentículos y una hilera de cabecitas de *putti*. Las pilastras se decoran con figuras de niños, aves fantásticas de cuello largo y cabeza minúscula, gallináceas con largas patas y picos sobre conchas, algunas con cabeza humana barbada y niños.

Valoración: El coro y baptisterio de la iglesia de Elciego no muestran novedades estructurales aunque sí decorativas. La variedad de seres fantásticos, antropomorfos y

zoomorfos que pueblan su frente sustituye a los minuciosos grutescos del segundo cuarto del siglo. La decoración sigue teniendo protagonismo pero ya no es tan minuciosa y las figuras poseen mayor tamaño. Recuerdan a los motivos decorativos de algunas portadas burgalesas como la de la iglesia de San Cosme y San Damián de Burgos, obra de Juan de Vallejo. Se ha apuntado la participación de Guiot de Beaugrant, o de su taller en el coro, lo que es bastante probable. Sabemos que Emasábel trabajaba en el “sotobanco” de la iglesia de Elvillar, cuando los Beaugrant realizaban el retablo mayor de la iglesia.

Fuentes documentales: AHDV-GEAH. 3845-1, Elciego. Parroquia de San Andrés. Libro de fábrica, 1552-1594, s.f., cuentas de los años 1551 al 1555 y 1564. AHDV-GEAH. 1082-3, Elvillar. Parroquia de la Asunción. Libro de fábrica, 1552-1597, fol. 42r.

Fuentes bibliográficas: ENCISO VIANA, E. y CANTERA ORIVE, J.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, I...*, p. 48. VV. AA.: *Monumentos nacionales de Euskadi. Álava*. Bilbao, 1985, p. 87. UGALDE GOROSTIZA, A.I.: *ob. cit.*, pp. 382-384.



Elciego. Parroquia de San Andrés. Coro



Elciego. Parroquia de San Andrés. Baptisterio



Elciego. Parroquia de San Andrés. Frente del coro.
Enjuta



Elciego. Parroquia de San Andrés. Frente del coro.
Fniuta

Localidad: LEZA

Parroquia: San Martín

Obra: coro

Fechas: c. 1546

Autor: Domingo de Emasábel (atribución)

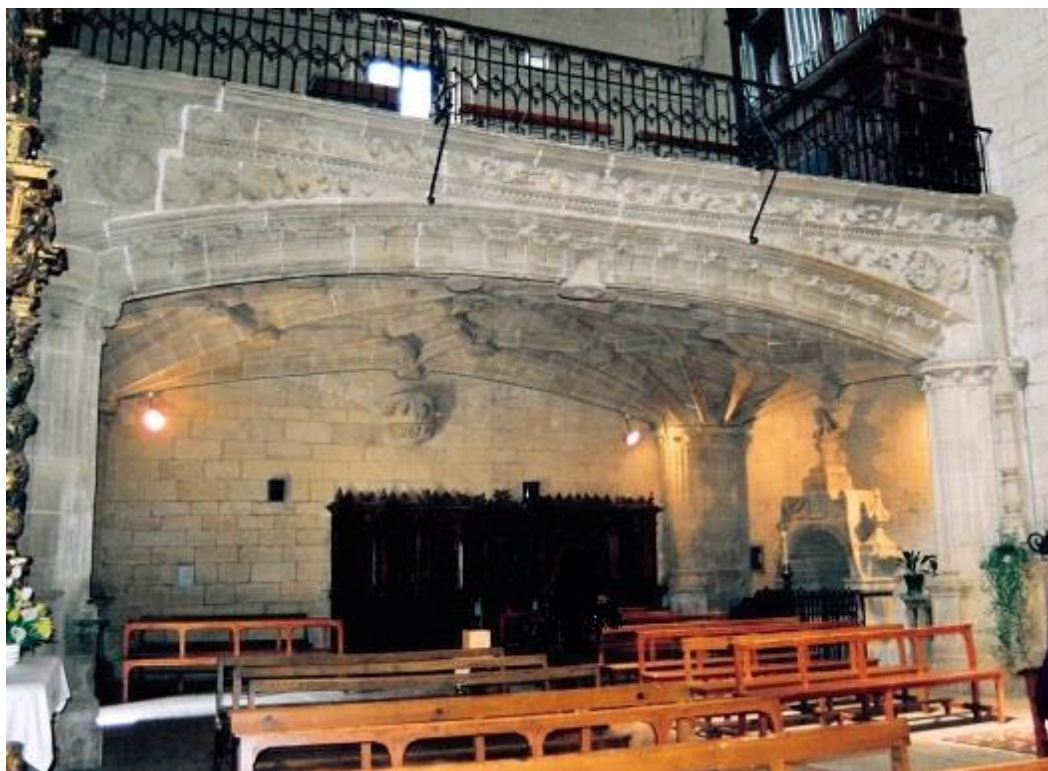
Datos documentales: No contamos con datos documentales que respalden la autoría de esta obra a Domingo de Emasábel. Ugalde Gorostiza ha relacionado por primera vez la decoración de este coro con el de Elciego, lo que le ha llevado a suponer una participación del mismo cantero o del mismo equipo de escultores. Respecto a la escultura, esta autora ve en ambos coros el estilo del taller borgoñón de los Beaugrant.

Descripción: El coro se levanta en el último tramo de la iglesia, sobre cuatro pilares acanalados con pilastras cajeadas sobre pedestales adosadas a los frentes del pilar. El

aspecto más sobresaliente es la decoración fantástica que recubre el frente de coro, así como los pilares y apoyos que introducen elementos clásicos. El frente está flanqueado por columnas abalaustradas de orden gigante, que sujetan el entablamento, y son similares a las de la portada del templo de Lagrán, en el que también trabajó Domingo de Emasábel. La rosca del arco está poblada de cabecitas aladas, que se repiten en los capiteles de los pilares. En el entablamento las cabezas de *putti* se intercalan con figuras fantásticas antropomorfas, en las que las piernas se sustituyen por colas bífidas, bestias de lomo arqueado con una minúscula cabeza barbada, gallináceas con cabezas monstruosas y cuellos largos, monstruos enfrentados con un jarrón con frutos en el centro y una figura que alancea a un bestia. Las enjutas presentan figuras similares a las del entablamento, máscaras y una laurea en cada lado que encierra un busto de San Andrés y otro de Santiago. El elemento estructural más tradicional es la bóveda nervada, compuesta por diagonales, terceletes dobles en el lado más corto y combados curvos que forman una cruz de extremos conopiales.

Valoración: Obra gótico-renacentista donde se emplea una tradicional bóveda de crucería y unos soportes y decoración ya renaciente. Entre los primeros encontramos pilares acanalados con pilastras cajeadas adosadas y en lo referente a la decoración aparecen grutescos similares a los de Elciego. Las columnas abalaustradas de orden gigante, que Emasábel labró en la portada del templo Lagrán, recuerdan a obras burgalesas de Diego de Siloé como las de la escalera dorada de la catedral u obras dependientes de su estilo como la portada y el patio del Hospital del Rey de Burgos.

Fuentes bibliográficas: ENCISO VIANA, E. y CANTERA ORIVE, J.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, I...*, p. 115. UGALDE GOROSTIZA, A.I.: *ob. cit.*, p. 407.



Leza. Parroquia de San Martín. Coro

Localidad: MOREDA

Edificio: parroquia de Santa María

Obra: portada

Fechas: c. 1555

Autor: Domingo de Emasábel (atribución)

Descripción: Presenta un esquema en forma de arco del triunfo con acceso en arco de medio punto que apea en pilastras corintias. Las columnas de fuste estriado y capitel corintio que lo flanquean, soportan un entablamento rematado en frontón triangular y tres flameros. Se trata de un esquema muy usual durante todo el siglo XVI y que recogió tempranamente el tratado de Diego de Sagredo. Los capiteles corintios recuerdan a los empleados por Domingo de Emasábel en la portada de Lagrán, aunque en este caso se han labrado entre las volutas una cabecita de *putti* y otra de carnero. La estructura está cubierta de una minuciosa decoración de grutescos que recorre la rosca del arco, pedestales, entablamento y las pilastras colocadas tras las columnas. Esta decoración está compuesta por una cabecita a alada en la clave del arco de acceso,

flanqueada por dos figuras humanas cuyas piernas se convierten en colas bífidas, sargas de frutos, calaveras, arreos militares, jarrones con frutos, figuras monstruosas y humanas. En las enjutas del arco se labraron dos mascarones foliáceos de cuyas bocas salen sargas de frutos y las colas de dos delfines de aspecto monstruoso. Los pedestales, aunque muy deteriorados, permiten adivinar sargas de frutos de las que penden cartelas con cabezas de querubines. El entablamento superior presenta una hilera de cabecitas aladas y el tímpano aloja la figura de Dios Padre bendiciendo y sujetando la bola del orbe bajo la mano izquierda. Los motivos de la rosca del arco, y especialmente los de los pedestales, recuerdan a los labrados en el zócalo de piedra del retablo mayor de la parroquia de Elvillar, por el que en 1553 se pagaban 374 maravedís a Domingo de Emasábel. De la misma manera, las figuras con colas que flanquean la clave de la rosca del arco recuerdan a las labradas en las enjutas del coro de Elciego por este cantero y a las del mencionado sotabanco de Elvillar.

Valoración: Las afinidades decorativas de algunos elementos de esta portada con obras de Domingo de Emasábel permiten atribuir al vizcaíno la autoría de esta obra. Es una portada característica de la mitad del siglo como demuestra la profusión decorativa de grutescos que recubre toda la superficie, pero que busca un equilibrio con las estructuras arquitectónicas, pues no llega a ocultarlas. El esquema general de portada, aunque tradicional, es arquitectónicamente bastante correcto y desprende un gran clasicismo pese a no reproducir ningún orden de columnas de manera ortodoxa. Las decoraciones de grutescos remiten a las obras burgalesas de Diego de Siloé y sus seguidores.

Fuentes documentales: AHDV-GEAH. 1082-3, Elvillar. Parroquia de la Asunción. Libro de fábrica, 1552-1597, fol. 42r.

Fuentes bibliográficas: ENCISO VIANA, E. y CANTERA ORIVE, J.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, I...*, pp. 159-160. ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.: “Las artes del Renacimiento” en VV. AA.: *Álava en sus manos*. Tomo IV. Vitoria, 1983, pp. 110-111.



Moreda. Parroquia de Santa María. Portada

Localidad: LAGRÁN

Edificio: parroquia de la Natividad de Nuestra Señora

Obra: iglesia (cabecera, primer tramo, bóvedas del templo) y portada

Fechas: c. 1550-1566

Autor: Domingo de Emasábel

Datos documentales: Los datos documentales sobre la edificación del templo son escasos. En 1560 se entregaron algunas fanegas de trigo a Domingo de Emasábel y en 1562 se le terminan de pagar “todas las obras que tenía hechas en la iglesia”. En 1566 uno de sus colaboradores, Pedro de Bastera, cobra más cantidades por sus obras de

cantería. Creemos que la intervención de Domingo de Emasábel debió iniciarse muchos años antes de lo documentado, hacia 1550, cuando se le comienza a documentar en la Rioja alavesa. Su estilo se distingue en la cabecera, primer tramo, bóvedas del templo y portada, como veremos a continuación. La reconstrucción del templo medieval, del que se reaprovecharon algunos sillares embutidos en el muro sur, debió iniciarse en la primera mitad del siglo XVI. Posiblemente el templo se edificó desde los pies hacia la cabecera de la iglesia, levantándose en una primera campaña de obras los dos tramos finales con contrafuertes interiores ochavados. A mediados de siglo Domingo de Emasábel debió tomar la obra a su cargo, edificando el primer tramo, cabecera, bóvedas del templo y finalmente la portada, esta última fechable en torno a 1560.

Descripción: Templo de una nave de tres tramos con capillas hornacina entre contrafuertes y cabecera ochavada de tres paños. El paramento exterior, compuesto por mampostería y con las esquinas reforzadas por sillares, es liso y continuo, sin accidentes que interrumpan el muro. Solamente a la altura del primer tramo, en el muro sur, se abre un ventanal apuntado y de perfil baquetonado. A la altura del segundo tramo y en el testero del coro se abren otros dos ventanales apuntados, realizados recientemente. Bajo el ventanal del coro, en los pies del templo, también hay una portada tapiada de arco rebajado y con una moldura lisa que recorre el intradós de las dovelas. Esta puerta debió de ser el antiguo acceso al templo, anterior a la portada sur.

El espacio interior es amplio y dilatado, gracias a la cabecera ochavada poco profunda y a las capillas hornacina de los laterales. Las bóvedas apean directamente en los contrafuertes interiores, que en el tramo final son ochavados y presentan un zócalo rematado por molduras clásicas. Los contrafuertes que separan los dos primeros tramos son semicirculares con zócalo también rematado por molduras. Aunque los pilares ochavados sean seguramente anteriores, posiblemente no diste mucho entre la realización de unos y otros, pues el tipo de molduras clasicistas de las basas es similar. En las esquinas de la cabecera se adosan medias columnas sin capitel y terminadas en basas molduradas, que recuerdan a las basas del orden toscano. Las bóvedas se sustentan sobre arcos torales ligeramente apuntados, que en los paños de la cabecera acusan mucho más su apuntamiento. Son bóvedas de terceletes con diagonales y combados curvos formando rosetas de puntas conopiales. La bóveda de la cabecera está cubierta por una media estrella compuesta por nervios radiales, terceletes y combados

en forma de conopios. La obra principal se completó en el siglo XVIII con un nuevo coro y sacristía.

La portada presenta como acceso un arco de medio punto flanqueado por columnas abalaustradas de orden gigante que sustentan un entablamento. Sobre él se levanta un segundo cuerpo formado por pilastras cajeadas, nicho avenerado y entablamento rematado por frontón triangular. En el primer cuerpo, el arco de acceso presenta rosca moldurada, intradós decorado con rosetas y una cabecita alada en la clave. Este arco apea en pilastras cajeadas con gotas labradas en los capiteles. El vano de entrada está flanqueado por dos columnas monstruosas sobre pedestales, cuyos vasos inferiores se decoran con máscaras, cabezas de león de cuyas bocas cuelgan guirnaldas y seres fantásticos con colas. El centro del entablamento está retranqueado respecto a los extremos, que sobresalen coincidiendo con los balaustres, lo que da cierto dinamismo al conjunto. En el entablamento hay labradas rosetas, jarrones con frutos y gruesos roleos vegetales en el centro, una venera y una cabeza barbada de perfil en los segmentos sobresalientes y un cordón de abalorios en la base. En los extremos del entablamento, a plomo sobre las columnas, quedan restos de dos flameros. El segundo cuerpo está constituido por un nicho avenerado que alberga una Virgen con el Niño en brazos. Flanquean este nicho dos pilastras que sujetan un entablamento decorado con gotas y la cabeza de un hombre con largos bigotes y pelo largo. Este segundo cuerpo se remata con un frontón triangular con la figura de San Pedro junto a las llaves del paraíso en el tímpano y sobre este un flamero y acantos, que recuerdan a las cardinas tardogóticas.

Valoración: Este templo es un buen ejemplo de la arquitectura del segundo tercio de la centuria por el volumen exterior en forma de paralelepípedo, que le da aspecto de “caja cerrada”, con muros lisos, espacio interior dilatado y columnas que introducen molduras clásicas. Las cubiertas continúan siendo tardogóticas y los pilares ochavados, aunque con molduras clasicistas en los zócalos, también nos retrotraen a una arquitectura más tradicional. El elemento más novedoso del templo y que más lo acerca al Renacimiento es la portada.

Esta portada es un elemento clave para considerar renacentistas a muchos templos como este de Lagrán. Mientras las estructuras arquitectónicas siguen manteniéndose más cerca del Tardogótico que del Renacimiento, los elementos arquitectónico-escultóricos como las portadas aplican las novedades renacentistas. Esta

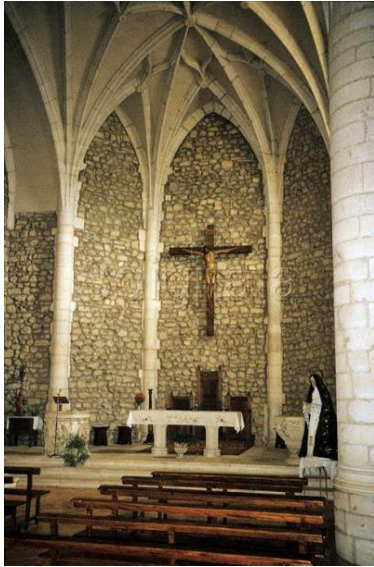
portada en arco de triunfo romano, con nicho avenerado y frontón triangular, constituye una pequeña estructura clásica en sí misma. La decoración fantástica ha sustituido la menuda ornamentación de finos grutescos vegetales y candelieris de la primera mitad del siglo XVI. Recuerda a las decoraciones del coro de Elciego, que realizó Emasábel antes de 1554, y el coro de Leza, que se le ha atribuido al vizcaíno y en el que aparecen también las columnas abalaustradas de orden gigante. Esta es la única portada de toda la provincia que introduce este tipo de columnas. El empleo de los balaustres gigantes y los grutescos de las enjutas recuerdan a la portada burgalesa del palacio Castilfalé.

Fuentes documentales: AHDV-GEAH. 8868-2, Lagrán. Parroquia de la Natividad de Nuestra Señora. Libro de fábrica, 1560-1678, fols. 26r-37r, 38r-73r.

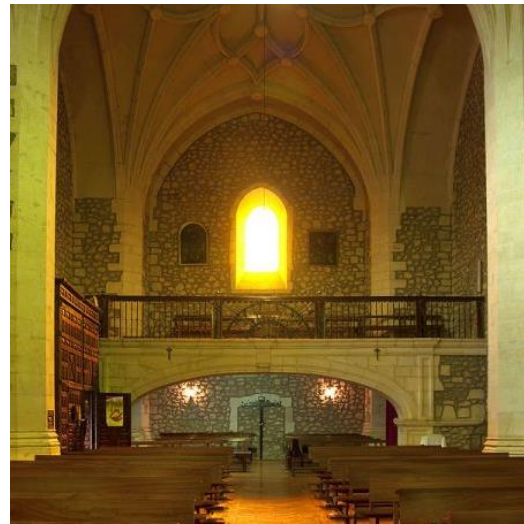
Fuentes bibliográficas: PORTILLA VITORIA, J. M.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, II...*, pp. 281-282.



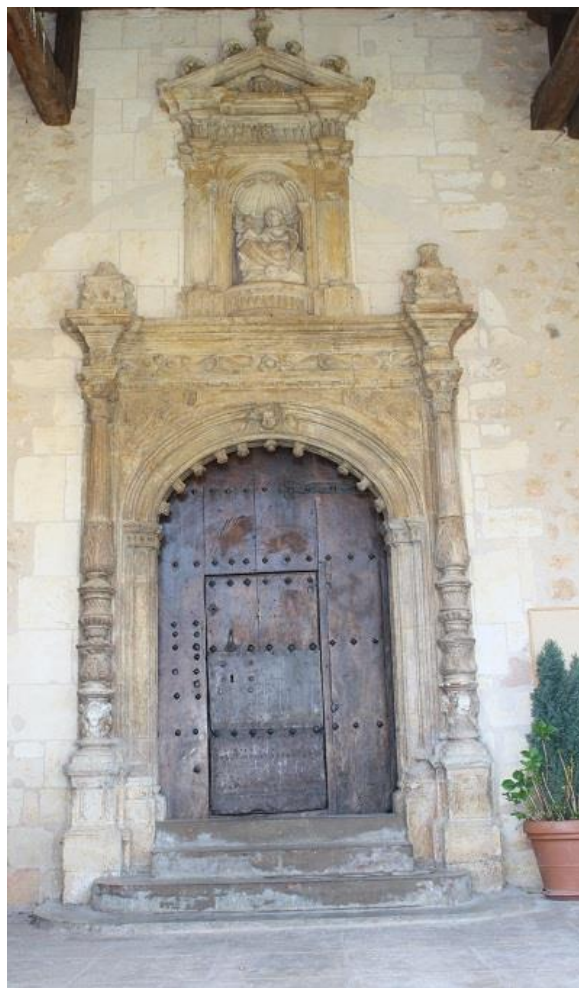
Lagrán. Parroquia de la Natividad de Nuestra Señora. Exterior. Costado norte



Lagrán. Parroquia de la Natividad de Nuestra Señora. Capilla mayor



Lagrán. Parroquia de la Natividad de Nuestra Señora. Último tramo de la nave



Lagrán. Parroquia de la Natividad de Nuestra Señora. Portada

1.2.3. Jorge de Olate

Este maestro vizcaíno, hijo del cantero Martín de Olate, continuó la labor de su padre en la Rioja alavesa en los años centrales del siglo XVI, construyendo obras que se encuentran a caballo entre las dos fases de la arquitectura renacentista¹³⁰. A lo largo de su producción encontramos una evolución significativa hacia esquemas más clásicos cuyo origen se encuentra en los contactos con Iñigo de Zárraga y Juan de Emasábel, que protagonizaron la transición entre los dos Renacimientos¹³¹. Su actividad se documenta en La Rioja y Álava entre 1561 y 1577, donde construyó naves, coros y portadas.

El fundador del taller de los Olate fue su padre Martín, hijo de Juan de Olate y María de Lejarza y originario de la localidad vizcaína de Bolívar, situada en la anteiglesia de Cenarruza y hermandad de Busturia¹³². Martín de Olate tenía al menos un hermano mayor, Juan de Olate, que heredó la casa solar, mientras que Martín recibió parte de su hacienda y siendo joven se asentó en la Rioja alavesa. En tierras de Laguardia entraría a servir en alguna cuadrilla de vizcaínos de la zona, estableciéndose finalmente en Lanciego. Aquí se casó con Isabel de la Iglesia, matrimonio del que nació nuestro cantero Jorge de Olate, aunque nunca perdió el contacto con su lugar de origen, ya que mantenía correspondencia con su familia, en ocasiones iba a Bolívar con su hijo a visitar a sus parientes e incluso recibió a los hijos de su hermano Juan para enseñarles el oficio de cantería.

A la muerte de Martín de Olate, acaecida entre 1550 y 1555, su hijo Jorge heredó el taller familiar. Estuvo casado con Catalina de Morentín, con la que tuvo al menos dos hijos, Juan y Martín, que fueron bautizados en Lanciego en 1549 y 1552 respectivamente¹³³ y cambió su vecindad a Yécora cuando contrató las obras de la iglesia en 1561. Su formación profesional se enriqueció junto a maestros que trabajaron en Granada en contacto con Diego de Siloé, como Martín de Bolívar¹³⁴ a quién se debe

¹³⁰ ARCHV. Sala de Hijosdalgo, caja 552, 1. ARCHV. Registro de ejecutorias, caja 2360, 23.

¹³¹ Ugalde Gorostiza ya ha apuntado la posible colaboración de Jorge de Olate con Iñigo de Zárraga por la similitud entre el coro de Yécora y Estarrona, como explicaremos después. UGALDE GOROSTIZA, A. I.: *ob. cit.*, pp. 474-475.

¹³² Excepto en las notas indicadas, la genealogía y datos familiares de Martín y Jorge de Olate proceden de: ARCHV. Sala de Hijosdalgo, caja 552, 1. ARCHV. Registro de ejecutorias, caja 2360, 23.

¹³³ UGALDE GOROSTIZA, A. I.: *ob. cit.*, p. 406.

¹³⁴ En las obras de Moclín e Illora (Granada) se documenta trabajando al cantero Martín de Bolívar, que se ha identificado con el maestro del mismo nombre que realizó el claustro de Cenarruza. BARRIO LOZA, J. A. y MOYA VALGAÑÓN, J. G.: *ob. cit.*, pp. 201-202.

el claustro de la colegiata de Zenarruza, situada en el lugar del que era oriunda la familia Olate. De hecho, tras la muerte de Martín de Bolívar en 1560 Juan de Olate, primo de Jorge, prosiguió la obra del claustro. Jorge de Olate tuvo a su servicio numerosos canteros de los que conocemos los nombres de Gil Pérez y Martín Sáenz, el maestro “Cristóbal” y Martín de Gainza, cuyas hijas fueron apadrinadas por Jorge de Olate en Lanciego¹³⁵. Es seguro que mantuvo contactos con los canteros que, como él, procedían de Vizcaya y trabajaron en La Rioja como los Emasábel y Zárraga. En el caso de Iñigo de Zárraga, las similitudes entre el coro que este vizcaíno realizó en Estarrona y el que Olate levantó en Yécora ratificaría la colaboración entre ambos.

Las primeras noticias de Jorge de Olate le sitúan en La Rioja en 1555, tasando las obras que Juan de Acha había realizado en la iglesia de Santa Margarita de El Cortijo, cerca de Logroño¹³⁶. Acude a la tasación por parte de la parroquia, por lo que debía ser un maestro conocido en la zona y seguramente con obra en iglesias riojanas. No hay noticias de su actividad en la Rioja alavesa antes de 1561, pero su vecindad en Lanciego en 1549 y el análisis estilístico de algunas obras de la zona ha llevado a suponer la intervención de Jorge de Olate en algunas de las iglesias. Su vecindad en Lanciego ha hecho que se le atribuya la obra de este templo y su coro, si bien creemos que fue su padre Martín el que realizaría los alzados tardogóticos del templo mientras que a Jorge le corresponderían las cubiertas de los dos últimos tramos de la nave y el coro, que se ha fechado a mediados del siglo XVI¹³⁷. Hacia 1555 construiría el coro de Oyón, obra que se le atribuye por la similitud con el de Yécora¹³⁸. En 1561 la parroquia de Yécora pidió licencia al obispado para edificar la cubierta del último tramo de la nave, el coro y portada, que quedaron a cargo de Olate¹³⁹. Entre 1561 y 1570 cerró el sobrecoro y realizó la portada de esta parroquia, para 1573 terminó la torre, y entre 1571 y 1578 levantó el coro, que terminó su hijo Juan. Dentro de su órbita también habría que

¹³⁵ UGALDE GOROSTIZA, A. I.: *ob. cit.*, pp. 405-406.

¹³⁶ MOYA VAÑGAÑÓN, J. G.: *Arquitectura religiosa...*, t. I. Logroño, 1980, p. 100.

¹³⁷ ENCISO VIANA, E. y CANTERA ORIVE, J.: *Catálogo monumental. Diócesis de Vitoria, I...*, p. 101. UGALDE GOROSTIZA, A. I.: *ob. cit.*, pp. 405-406.

¹³⁸ ENCISO VIANA, E. y CANTERA ORIVE, J.: *Catálogo monumental. Diócesis de Vitoria, I...*, pp. 132-133. UGALDE GOROSTIZA, A. I., *ob. cit.*, pp. 420-42. El Catálogo Monumental de la Diócesis atribuyó el coro de Oyón a Juan y Jorge de Olate por similitud con el de Lanciego, atribución que tradicionalmente ha sido aceptada, aunque Ugalde la ha rechazado.

¹³⁹ ENCISO VIANA, E. y CANTERA ORIVE, J.: *Catálogo monumental. Diócesis de Vitoria, I...*, pp. 159-160. UGALDE GOROSTIZA, A. I.: *ob. cit.*, p. 406.

incluir la sacristía desaparecida de Urarte, en la que trabajaba en 1554 el cantero Martín de Gainza, miembro del taller de Jorge de Olate¹⁴⁰.

La obra de Jorge de Olate se encuadra fundamentalmente en un momento de transición entre fórmulas arquitectónicas tradicionales de raíz gótica a las que se añaden decoraciones renacentistas y otras estructuralmente más avanzadas y de esquemas más clásicos. Las cubiertas de sus templos son bóvedas de crucería, aunque las estructuras no son excesivamente retardatarias, pues se sustentan sobre arcos torales de medio punto en Yécora y Lanciego. Estos arcos se apoyan en ménsulas estriadas y con ovas en Yécora y aprovechan los pilares fasciculados en Lanciego, que corresponden a una etapa constructiva anterior. En los frentes de los coros de Oyón y Yécora empleó pilares con capiteles y basas clásicas, que en Oyón aún son algo toscos y en Yécora están mejor resueltos, mostrando una evolución de su estilo entre los años cincuenta y setenta. Los aspectos más innovadores los introduce en el mencionado coro de Yécora, donde cubre las pequeñas capillas hornacina del sotocoro con techumbre plana casetonada y un arco rebajado con casetones almohadillados. Este primer y único experimento de Jorge de Olate con cubiertas “a la romana” le ponen en relación con otros vizcaínos como Juan de Emasábel e Iñigo de Zárraga, que emplearon bóvedas clásicas en el crucero de Santa María de Laguardia, la subida al coro del templo de Elvillar o el baptisterio de Estarraona.

Desde el punto de vista decorativo, llama la atención la sobriedad de los coros de Oyón y Lanciego frente al despliegue de elementos manieristas del de Yécora. Este ostenta una equilibrada decoración compuesta por virtudes recostadas en las enjutas del arco, cabecitas aladas en el entablamento, ovas, cogollos florales en la rosca del arco y encadenados geométricos en el intradós. Estos encadenados geométricos y las virtudes de las enjutas guardan gran similitud con el coro labrado por Iñigo de Zárraga en Estarraona, que estaba en construcción por las mismas fechas, por lo que Ugalde ha supuesto la participación aquí de su taller¹⁴¹. En la portada de Yécora se observa la deuda del vizcaíno con esquemas clasicistas más tradicionales en el esquema general de arco del triunfo con columnas estriadas y frontón con flameros. El casetonado en la rosca del arco y la contención decorativa denotan el acercamiento de Olate al Renacimiento.

¹⁴⁰ PORTILLA VITORIA, J. M.: *Catálogo monumental. Diócesis de Vitoria, II...*, pp. 222 y 225.

¹⁴¹ UGALDE GOROSTIZA, A. I.: *ob. cit.*, pp. 474-475.

Obras de Jorge de Olate

Localidad: OYÓN

Edificio: parroquia de Santa María

Obra: coro

Fechas: c. 1555

Autor: Jorge de Olate (atribución)

Datos documentales: No existen datos que confirmen la autoría de este coro, aunque es seguro que estaba edificado para 1567, pues en ese año se menciona en los expedientes de beneficios de la parroquia. Enciso atribuyó el coro a Jorge y Juan de Olate por comparación con los de Yécora y Lanciego. Ugalde desestimó esta atribución, creyendo más probable la participación de los canteros Domingo de Asteasu y Martín de Lizola, por semejanzas con las claves de los coros de las parroquias de Santa María y San Juan de Laguardia, y el templo de Lapuebla de Labarca, obras de ambos maestros. Esta última autora fecha el coro acertadamente hacia mediados del siglo XVI.

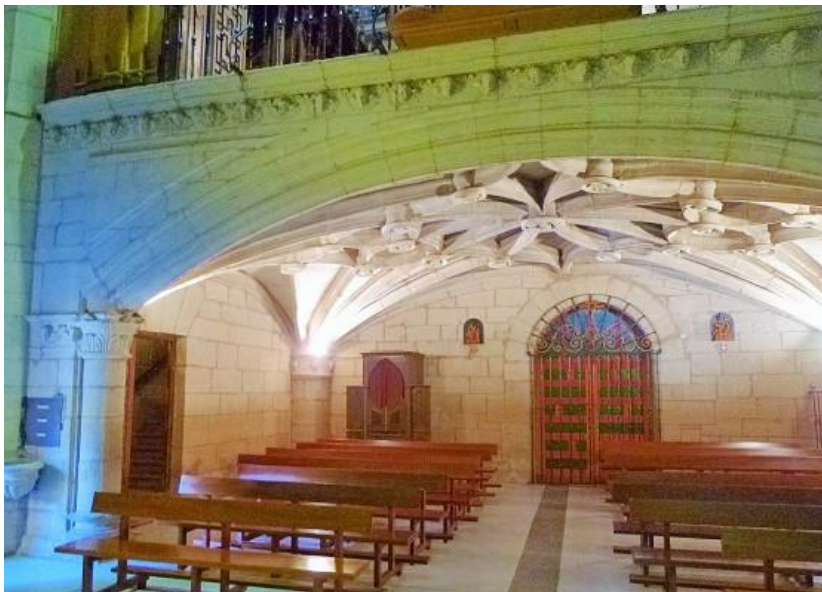
Descripción: El coro se levanta en el último tramo de la nave de la iglesia de Oyón sobre arcos escarzanos que apean en pilares semicirculares con un collarino decorado con cabecitas de *putti*. El frente presenta columnas clásicas con basa moldurada y un capitel compuesto por un collarino labrado con palmetas y volutas, que no reproducen ningún orden clásico. La decoración del frente del coro se reduce a una hilera de cabecitas aladas bajo la cornisa y placas en resalte en las enjutas, que quizás se deban a una intervención posterior pues resulta un motivo extraño en el siglo XVI, más propio de fines de la centuria o del siglo XVII. El sotocoro se cubre mediante una bóveda de terceletes quebrados con combados curvos que forman una cruz brazos sinuosos. Las claves que sustentan la bóveda representan a Dios Padre en la clave polar, cabecitas aladas en torno a ella y varias figuras que según Ugalde son un retrato de la familia imperial de Carlos V.

Valoración: Este coro constituiría una de las primeras obras de Jorge de Olate, de ser correcta nuestra atribución. La hilera de cabecitas aladas y orlas correiformes de las

claves recuerda a los mismos detalles decorativos del coro de Yécora y Lanciego, aunque en este coro de Oyón la limpieza decorativa es mayor. El empleo de columnas con capiteles clásicos algo ingenuos, que no reproducen ningún orden canónico, y los fustes gruesos, que dan a las columnas un aspecto achaparrado, nos indicarían cierto desconocimiento de Jorge de Olate del vocabulario clásico, que en Yécora se corrige. Por tanto la fecha de ejecución es temprana dentro de su producción, en torno al año 1555 al 1560. Esta fecha vendría corroborada por la expresión nerviosa y declamatoria de las figuras representadas en las claves, con cabellos volados y bocas abiertas, que corresponde a esos años. De haberse realizado en estos momentos es imposible la participación en él de Juan de Olate, hijo de Jorge, que nació en 1549 y en 1560 contaba aún con once años de edad. En definitiva, este coro es un buen ejemplo del gótico-renacimiento aunque de calidad algo inferior a los coros de San Juan de Laguardia, Elciego o Leza que se levantaban por los mismos años.

Fuentes documentales: AHDV-GEAH. Oyón. Parroquia de Santa María. Expediente sobre beneficios (fecha límite del coro)

Fuentes bibliográficas: ENCISO VIANA, E. y CANTERA ORIVE, J.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, I...*, pp. 132-133. UGALDE GOROSTIZA, A.I.: *ob. cit.*, pp. 420-421.



Oyón. Parroquia de Santa María. Coro



Oyón. Parroquia de Santa María. Sotocoro. Bóveda



Oyón. Parroquia de Santa María. Sotocoro.
Pilares. Capiteles

Localidad: YÉCORA

Edificio: parroquia de San Juan Bautista

Obra: último tramo de la nave, coro, portada y torre

Fechas: 1561-1580

Autor: Jorge de Olate

Datos documentales: La iglesia de Yécora estaba prácticamente construida para 1560 pues solamente faltaba por cubrir el último tramo que el cabildo quiso engalanar con una nueva portada y el coro. El vizcaíno Jorge de Olate se ocupó de la obra desde 1561 hasta 1575 o 1576, año en que falleció, siendo terminada por su hijo Juan para 1583. La cubierta del último tramo y la portada se realizaron a partir de 1561, estando posiblemente terminadas para 1570. Las obras se retrasaron por el derrumbe de la torre antigua, que se cayó entre 1564 y 1565, y que Olate reconstruyó entre 1565 y poco después de 1570. El coro lo inició Jorge de Olate hacia 1571 y lo terminó su hijo para 1578. En 1583 Juan de Emasábel tasó la obra por parte de la iglesia, aunque acudieron al cantero Juan de la Herrería como tercero en discordia por no ponerse de acuerdo

Emasábel y el tasador que empleó Juan de Olate, cuyo nombre desconocemos. Este fue en líneas generales el proceso constructivo de la obra, que a continuación detallaremos.

Las gestiones para iniciar las obras de la capilla postrera, la portada y el coro comenzaron en 1561 con el mandato del visitador de ir “a Logroño a traer licencia para hacer la capilla del coro y la portada”. Ese año se sacó a remate la obra de la “capilla, portada y coro”, y Jorge de Olate comenzó a percibir cantidades “para principio de pago de la capilla del coro y portada”, además de desmontar la portada antigua por cuyo despojo cobró 54.000 maravedíes. Pocos años después, los trabajos sufrieron un grave contratiempo, pues la torre antigua se cayó entre 1564 y 1565. El derrumbe debió afectar a la nave del templo, pues en 1566 se debían a Olate “14 ducados de quitar los tejados de la iglesia y poner las campanas donde están y hacer el atajo quando se cayó la torre vieja y mudar la pila bautismal”. Es decir, el vizcaíno debió desmontar el tejado, que resultaría dañado, colocar las campanas que habrían caído en otro lugar, restaurar el muro donde estaba adosada la torre y colocar la pila bautismal en algún lugar fuera de peligro.

Probablemente la nueva obra también quedó afectada por el accidente, ya que ese año el visitador declaraba que “atento que ocularmente bi que lo nuevamente edificado en la portada que se hace en la iglesia está rompido y no seguro y cargándose sobre aquello parece no ser cosa segura no edifiquen ni procedan sobre ello so pena que lo que mas edificaren no se le pagara al cantero si otra cosa el obispo nuestro señor no proveyere”. Es decir, la fachada y portada sur del último tramo debieron sufrir daños por el derrumbe de la torre, o bien Jorge de Olate no estaba construyendo la portada con la seguridad debida. En cualquier caso, la portada y cubierta del último tramo debieron terminarse para 1570, año en que se pagó el asiento de la puerta al cantero y al carpintero, ciertos jornales a los carpinteros por cubrir la capilla, y además se limpió la iglesia y se sacó el escombros.

En 1570 el visitador del obispado ordenó a Jorge de Olate que continuase la obra de la torre que tenía comenzada y la acabase antes de dar inicio al coro. En la visita de 1573, que recoge los frutos y rentas de 1571, los mayordomos pagaron por subir las campanas a la torre, por lo que ya debía estar terminada o a punto de acabarse para ese año. Inmediatamente después de 1571 se iniciaría el coro, que estaría finalizado para 1578. En la visita de 1580 se recogen descargos de los mayordomos desde 1576 hasta 1579, entre los que se mencionan pagos por tablas, clavos, fusta y oficiales para el coro.

En la visita de 1581 se recoge el fin de pago de la obra que hizo en el coro el carpintero Juan de Zabala, descargo que se pagó con los frutos de 1580. Es posible que estas obras del coro fuesen trabajos anteriores que aún se pagan a finales de los años setenta y principios de los ochenta, pues en la visita de 1578 el visitador ordena que ningún seglar suba al coro durante los oficios, de lo que deducimos que el coro estaría terminado para ese año. Durante su construcción, entre 1575 y 1576, Jorge de Olate murió, por lo que su hijo Juan de Olate se vio obligado a terminar las obras, que prácticamente debían estar ya finalizadas.

Entre 1581 y 1582 Juan de Olate tuvo que realizar ciertos reparos en el tejado de la iglesia por orden del visitador, que se quejaba de filtraciones de agua de lluvia sobre las bóvedas desde 1578. En 1583 toda la obra estaba finalmente terminada, encargándose de tasarla por parte de la iglesia el vizcaíno Juan de Emasábel. Este maestro no se puso de acuerdo con el tasador de Juan de Olate, cuyo nombre desconocemos, por lo que tuvieron que ir a Albaina en busca del cántabro Juan de la Herrería, que actuó como tercero en discordia. Aún en 1585 el visitador reclamaba a la viuda de Jorge de Olate algunos reparos en el tejado y en la puerta principal. Suponemos que los problemas fueron solventados, pues hasta 1610 los pagos siguieron sucediéndose a los herederos de Jorge de Olate, que eran su viuda, Catalina Sáez de Morentín, sus hijos Juan de Olate cantero y Martín de Olate clérigo, y a un tal Juan de Ayala.

Descripción: El tramo final de la iglesia, de planta cuadrada y con hornacinas laterales y otra en el hastial, está cubierto por una bóveda de terceletes con combados curvos que forman un complicado rosetón de diecinueve claves. Las capillas laterales están cubiertas por bóvedas de terceletes simples y la del hastial es de intradós liso. La cubierta principal apea directamente sobre el muro y los contrafuertes interiores, aunque las laterales apoyan en ménsulas molduradas con estrías.

El coro tiene actualmente planta en forma de U, ya que al tramo principal se adosan dos alas laterales que albergan una capilla y el cancel de acceso al templo. El frente está compuesto por un arco escarzano que apea en robustas medias columnas toscanas. Se decora con un casetonado de florones, cabecitas aladas en el entablamento, ovas, un encadenado geométrico en el intradós y dos virtudes recostadas en las enjutas, la Fe y la Justicia, similares a las que el vizcaíno Iñigo de Zárraga labró en el coro de Estarona a partir de 1562. Ambas portan filacterias con dos leyendas en las que se lee

“HEC EST VICTORIA QUE VINCIT MUNDUM FIDES IN” (esta es la victoria que vence al mundo: la Fe) y “IUSTICIA IN: CELO ROS PEXIT” (la Justicia prosperó en el cielo). El tramo principal del coro está cubierto por una bóveda de terceletes con combados que describen una cruz de brazos sinuosos. El lado que linda con el hastial del templo está cubierto por una bóveda rebajada recorrida por un encadenado geométrico, y las capillas laterales por una cubierta plana casetonada. La capilla lateral que se extiende por el lado del evangelio se cubre mediante una bóveda rebajada de intradós almohadillado.

La portada presenta esquema en forma de arco del triunfo rematado por frontón triangular y con acceso en arco de medio punto. El arco apea en pilastras cajeadas flanqueadas por columnas estriadas corintias que sujetan un entablamento decorado con una hilera de cabecitas aladas. El conjunto está rematado por tres flameros. Prima la línea arquitectónica sobre la decoración, aunque esta no ha desaparecido aún por completo. En la rosca exterior del arco de acceso se labraron casetones con cabecitas de *putti* y angelitos que sujetan las Arma Christi. Sobre las enjutas del arco sobrevuelan otros dos ángeles que sujetan cornucopias con frutos y telas. Pese a su cronología tardía, el esquema general de la portada recuerda a una de las láminas editadas por Diego de Sagredo en su tratado *Las Medidas del Romano* (1526).

La torre se sitúa en el extremo sur del templo, junto al hastial. Presenta un zócalo alto sobre el que se levanta un fuste prácticamente ciego, dividido a media altura por una moldura corrida y que presenta un vano rectangular a modo de conjuratorio en el primer cuerpo. El cuerpo de campanas es cúbico, rematado por una pequeña cúpula cuadrada y se abre en los cuatro frentes mediante arcos de medio punto que albergan las campanas. Se decora con pilastras toscanas en las esquinas y una cornisa moldurada con dentículos. Al campanario se accede mediante unas escaleras adosadas al fuste de la torre, que se cubren mediante una bóveda baída con nervios cuadrados concéntricos, y que apea en fragmentos de capiteles clásicos que actúan de ménsulas.

Valoración: El coro, portada y última capilla de la nave son obras que incorporan interesantes novedades renacentistas tanto estructurales como decorativas. Los espacios principales se cubren por las tradicionales bóvedas de nervios, pero en los espacios secundarios del sotocoro aparecen cubiertas casetonadas “a la romana”, que entroncan con la obra de Íñigo de Zárraga y Juan de Emasábel. En este sentido cabe destacar la semejanza de los relieves de las virtudes con las que Zárraga labró en el coro de

Estarrona pocos años antes, lo que le ha llevado a Ugalde Gorostiza a atribuir al maestro de Forua los relieves de Yécora. No pensamos que tenga que existir necesariamente una colaboración entre ambos talleres, aunque Jorge de Olate sí que debió conocer la obra de Zárraga. La portada muestra un buen conocimiento por parte de Olate del lenguaje clásico y bastante corrección en su uso. Valora los órdenes y superficies arquitectónicas, lo que hace que la decoración se retraiga y casi desaparezca en la portada, destacando la estructura en vez el ornato.

Fuentes documentales: AHDV-GEAH. 2827-2, Yécora. Parroquia de San Juan. Libro de fábrica, 1561-1662, fols. 2-128, especialmente los fols. 2, 3v, 4v, 5, 5v, 7, 10, 10v, 17, 17v, 20, 26, 28v, 29v, 32, 32v, 33-34v, 35, 38v, 39, 49v.

Fuentes bibliográficas: ENCISO VIANA, E. y CANTERA ORIVE, J.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, I...*, pp. 159-160. UGALDE GOROSTIZA, A. I.: *ob. cit.*, pp. 474-475.



Yécora. Parroquia de San Juan. Costado sur



Yécora. Parroquia de San Juan. Portada



Yécora. Parroquia de San Juan. Subida a la torre.
Bóveda baída



Yécora. Parroquia de San Juan. Campanario.
Cúpula



Yécora. Parroquia de San Juan. Coro



Yécora. Parroquia de San Juan. Frente de coro. Relieve de la Justicia



Yécora. Parroquia de San Juan. Sotocoro

1.3. Los maestros cántabros de la Junta de Ribamontán

Desde mediados del siglo XVI se documenta, trabajando en Álava y el Condado de Treviño, a un grupo de maestros cántabros llegados de la Junta de Ribamontán: Juan de la Herrería, Sebastián de la Cantera y Gonzalo Güemes. Los dos primeros perpetuaron su estirpe en la provincia por medio de sus hijos Pedro de la Herrería y Rodrigo de la Cantera. La actividad de estos canteros empieza a mediados de siglo y continúa al menos hasta los años ochenta, período en el que construyeron obras muy apagadas a la tradición y otras en las que incorporaron decoraciones ya manieristas. La figura más destacada fue sin duda Sebastián de la Cantera como puede comprobarse en los coros de La Puebla de Arganzón y Añastro, construcciones de gran empaque y calidad. En ellos destaca la temprana utilización de pilastras cajeadas, la limpieza decorativa y una excelente labra de relieves expresivistas en las claves y medallones de los antepechos.

1.3.1. Juan de la Herrería

A mediados del siglo XVI se constata documentalmente la presencia en Álava y el enclave burgalés del Condado de Treviño del cantero Juan de la Herrería. Formado todavía en una arquitectura apegada a la tradición gótica, su longevidad le permitió evolucionar hacia fórmulas claramente renacentistas tanto estructurales como decorativas. Trabajó en Álava, La Rioja, el Condado de Treviño y Zamora desde antes de 1553 hasta 1591, fecha de su muerte, renovando iglesias medievales de una nave y construyendo portadas y torres, donde llegó a incluir decoraciones manieristas, y obras de ingeniería civil.

Juan de la Herrería era natural de la localidad cántabra de Omoño, situada en la Junta de Ribamontán, donde nació hacia 1519¹⁴². Sus hijos, Juan y Pedro de la Herrería, siguieron el oficio paterno, siendo Pedro el heredero principal del taller. Mantuvo estrechas relaciones con su paisano Sebastián de la Cantera y su hijo Rodrigo de la

¹⁴² GONZÁLEZ ECHEGARRAY, M.C., ARAMBURU-ZABALA, M. A., ALONSO RUIZ, B., POLO SÁNCHEZ, J. J.: *Artistas cántabros de la Edad Moderna*. Santander, 1991., pp. 329-330.

Cantera, quien casó con una hija suya. Su taller estaba formado por canteros de la familia, siguiendo la clásica endogamia profesional de este oficio, entre los que destacan sus dos hijos y su yerno. Documentamos trabajando al lado de Juan de la Herrería a su hijo Juan de la Herrería II en la iglesia de Tormantos (La Rioja)¹⁴³ y a su otro hijo Pedro de la Herrería y a su yerno Rodrigo de la Cantera en el coro de Doroño y la torre de Albaina¹⁴⁴. Por medio de diferentes tasaciones entró en contacto con otros maestros de su tierra como Rodrigo de Acebedo, con el que tasó la iglesia de Muergas¹⁴⁵, y Juan de la Hedilla, que tasó sus obras en Berganzo¹⁴⁶. También debió mantener relaciones profesionales con otros canteros cántabros activos en la lejana Castilla, pues las últimas noticias que tenemos sobre nuestro cantero le sitúan dando informes al concejo de la ciudad de Zamora para la obra de un puente¹⁴⁷.

Su primera obra, al igual que la mayoría de sus intervenciones, se documenta en el condado burgalés de Treviño, concretamente en el templo de San Esteban, donde comenzó el segundo tramo de la nave antes de 1553¹⁴⁸. Por esos mismos años se ocupaba de la iglesia y coro de Doroño, que continuaron su hijo Pedro y Rodrigo de la Cantera. Entre 1558 y 1580 construyó con su hijo Juan parte de la cabecera y sacristía de la iglesia riojana de Tormantos¹⁴⁹. En 1560 tasó junto a Rodrigo de Acebedo la capilla mayor de la iglesia treviñesa de Muergas¹⁵⁰, que su consuegro Sebastián de la Cantera había edificado. Por la década de los años sesenta debió hacerse cargo de la obra del templo de Arrieta (Condado de Treviño, Burgos), donde sus cesionarios cobraban dineros en 1585 por obras ya realizadas¹⁵¹. Entre 1567 y 1572 levantó la cabecera y primer tramo del templo alavés de Berganzo, siendo tasado por Juan de la Hedilla en 1572¹⁵². En 1569 dio informes sobre el estado del puente riojano de

¹⁴³ MOYA VALGAÑÓN, J. G.: *Arquitectura religiosa...*, t. I, p. 96.

¹⁴⁴ PORTILLA VITORIA, J. M.: *Catálogo monumental. Diócesis de Vitoria, II...*, pp. 42, 92.

¹⁴⁵ *Ibíd.*, p. 144.

¹⁴⁶ VÉLEZ CHAURRI, J. J. y ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.: “Berganzo” en TABAR ANITUA, F. (coord.): *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, X. Los valles occidentales entre el Zadorra, el Ayuda y el Inglares. La villa de La Puebla de Arganzón*. Vitoria, 2012, pp. 303-305.

¹⁴⁷ GONZÁLEZ ECHEGARRAY, M.C., ARAMBURU-ZABALA, M. A., ALONSO RUIZ, B., POLO SÁNCHEZ, J. J.: *ob. cit.*, p. 330.

¹⁴⁸ VÉLEZ CHAURRI, J. J. y ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.: “San Esteban de Treviño” en TABAR ANITUA, F. (coord.): *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, X...*, pp. 469-470.

¹⁴⁹ MOYA VALGAÑÓN, J. G.: *Arquitectura religiosa...*, t. I, p. 96.

¹⁵⁰ PORTILLA VITORIA, J. M.: *Catálogo monumental. Diócesis de Vitoria, II...*, p. 144.

¹⁵¹ *Ibíd.*, p. 75.

¹⁵² VÉLEZ CHAURRI, J. J. y ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.: “Berganzo”..., pp. 303-305.

Herramélluri¹⁵³ y en 1575 comienza a cobrar cantidades por la portada y sacristía de la iglesia de Laño, donde muestra donde introduce por primera vez elementos manieristas¹⁵⁴. Por los mismos años se ocupó de cubrir la cabecera y primeros tramos del templo de Busto¹⁵⁵. En 1576 contrata en Treviño la obra de tres puentes¹⁵⁶, y antes de 1587 la torre, pórtico y portada de Albaina, donde trabajó con su hijo Pedro de la Herrería y su yerno Rodrigo de la Cantera¹⁵⁷. Su experiencia en obras de ingeniería le brindó la posibilidad de trasladarse hasta Zamora en 1591 para dar su parecer sobre un puente situado en dicha ciudad¹⁵⁸.

La obra de Juan de la Herrería responde a esquemas gótico-renacentistas propios del segundo tercio del siglo XVI aunque en sus obras finales incorporó en sus portadas elementos decorativos manieristas. La mayor parte de las iglesias en las que trabajó son templos modestos con una nave de dos o tres tramos. En Doroño, Busto y Arrieta conservó la estructura medieval de los edificios y en Tormantos y Berganzo construyó cabeceras ochavadas. Empleó invariablemente bóvedas de crucería formadas por nervios terceletes, diagonales y ligaduras centrales. A estos se añaden combados curvos en forma de rombo en la sacristía de Laño, un cuatrifolio de extremos conopiales en la capilla mayor de Arrieta y un octógono de lados curvos en el segundo tramo de San Esteban. Las claves de estas bóvedas se decoran con florones, cabezas de angelitos, cruces florenzadas o la cruz en aspa de San Andrés rodeada de estrellas. Los arcos sobre los que se sustentan estas cubiertas varían según los espacios medievales a los que tuvieron que adaptarse, presentando un ligero apuntamiento en Arrieta, la cabecera de Berganzo y el segundo tramo de San Esteban, de medio punto en el primer tramo de Busto y rebajados en la sacristía de Laño.

Los arcos torales y nervios de las bóvedas suelen recogerse en baquetones apeados en ménsulas sencillas molduradas. En el segundo tramo de la iglesia de San Esteban y el muro norte del templo de Arrieta estas ménsulas presentan forma cónica con estrías. Las del muro sur de esta última iglesia tienen forma cónica poligonal con

¹⁵³ ALVAREZ DE PINEDO, F.J.: "Datos sobre artistas y artífices montañeses que trabajaron en La Rioja (Siglos XVI y XVII)", *Altamira*, XLIII (1981-82), p. 118.

¹⁵⁴ PORTILLA VITORIA, J. M.: *Catálogo monumental. Diócesis de Vitoria. Arciprestazgos de Treviño, II...*, pp. 113-114.

¹⁵⁵ *Ibíd.*, pp. 83-84.

¹⁵⁶ CAJIGAS ABERASTURI, A., ARAMBURU-ZABALA, M. A., ESCALLADA GONZÁLES, L.: *Los maestros canteros de Ribamontán*. Santander, 2001, pp. 81-82.

¹⁵⁷ PORTILLA VITORIA, J. M.: *Catálogo monumental. Diócesis de Vitoria, II...*, p. 42.

¹⁵⁸ GONZÁLEZ ECHEGARRAY, M.C., ARAMBURU-ZABALA, M. A., ALONSO RUIZ, B., POLO SÁNCHEZ, J. J.: *ob. cit.*, p. 330.

rosetas, siendo posiblemente elementos reaprovechados de la primera mitad del siglo XVI. En la sacristía de Laño los baquetones terminan en un dibujo avenerado y en el pórtico de Albaina las ménsulas están formadas por molduras decrecientes separadas por un fragmento de entablamento estriado y terminadas en veneras.

Lo más novedoso del estilo de Juan de la Herrería se observa en la decoración y estructuras manieristas de sus portadas de Albaina y Laño. En ambos casos emplea esquema en arco del triunfo romano con acceso en arco de medio punto apeado en pilastras cajeadas y flanqueado por pilastras también cajeadas sobre pedestales. En Albaina hay que tener en cuenta la presencia de Rodrigo de la Cantera para valorar el decidido aire clasicista de la portada. Las pilastras exteriores sustentan un entablamento con triglifos y metopas y los extremos están rematados por flameros. El lenguaje decorativo manierista es el característico del Renacimiento: muy sobrio, sin ningún motivo iconográfico, con predominio de la línea arquitectónica y elementos geométricos. Las roscas de los arcos están almohadilladas o decoradas con encadenados geométricos, ménsulas avolutadas en la clave, rosetas y dibujos geométricos en los pedestales.

Obras de Juan de la Herrería

Localidad: SAN ESTEBAN DE TREVIÑO

Edificio: parroquia de San Esteban

Obra: segundo tramo de la nave

Fechas: c. 1550-1554

Autor: Juan de la Herrería

Datos documentales: Los primeros datos de esta iglesia datan de 1553, aunque el templo debió iniciarse en la década de los años treinta del siglo XVI, según se desprende de las tracerías aún góticas de la plementería de la bóveda de la cabecera, el perfil triangular de sus nervios y las bolas isabelinas que decoran la cornisa exterior de esta parte del templo. Entre los años 1553 y 1554, Juan de la Herrería cobraba cantidades por obras que había realizado en años anteriores, dedicadas seguramente a edificar el

segundo tramo de la iglesia, donde puede identificarse su estilo. Veinte años más tarde, entre 1573 y 1574 su yerno Rodrigo de la Cantera realizó nuevas obras, por las que sus cesionarios cobraron cantidades desde 1576 hasta 1593, siendo tasadas estas obras en 1576 por Juan de las Sierra. La labor de este maestro seguramente estuvo destinada a terminar las obras de su suegro en el segundo tramo o bien a realizar la cubierta del sobrecoro, que no se ha conservado. En 1595, el maestro, vecino de Lacervilla, Juan de Salazar cobraba cantidades por obras en las bóvedas, pudiéndose tratar del último tramo del sobrecoro o de reparaciones en las cubiertas ya edificadas por Herrería y Cantera. En 1624 se levantó la espadaña y por los mismos años se llevaría a cabo la portada. La sacristía se edificó a mediados del siglo XVII y el coro a finales de la siguiente centuria. A principios del siglo XIX se realizaron las dependencias de adobe que rodean la espadaña, momento en el que se sustituiría la bóveda de crucería del sobrecoro por el techo actual de tabla y bovedillas de yeso.

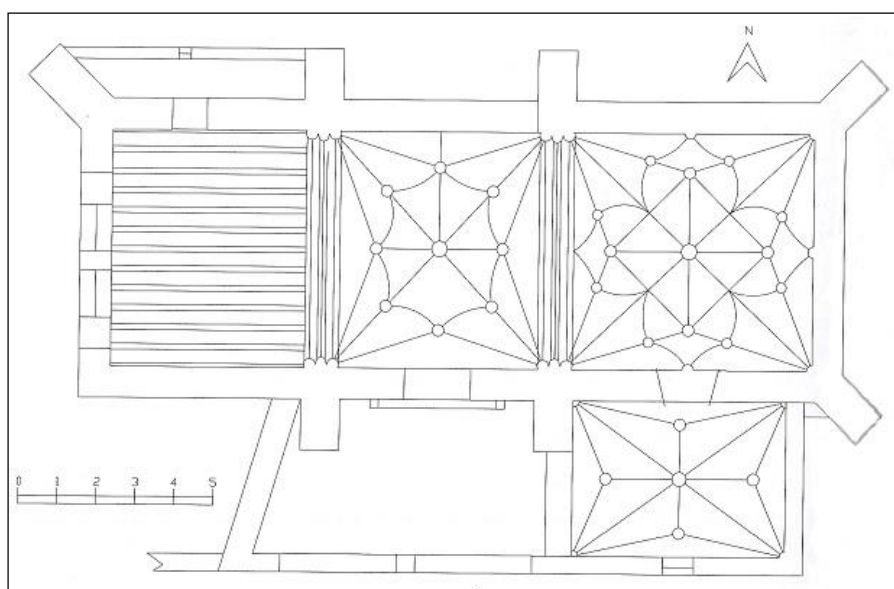
Descripción: Iglesia de una nave con cabecera recta y dos tramos. Desde el exterior la nave del templo se perfila con un volumen cúbico compuesto por muros de mampostería jalonados por contrafuertes. La cabecera se diferencia de los otros dos tramos por el color de la piedra y la cornisa de bolas isabelinas, que en el resto de la nave se transforma en una moldura clásica. En el interior, la cabecera está cubierta por una bóveda de nervios que apea en ménsulas poligonales con rosetas. La bóveda de terceletes se sustenta en trece claves y se decora con combados curvos en forma de roseta cuatrefoliada que encierra un rombo de lados rectos. En el intradós de los nervios se labraron tracerías góticas compuestas por pequeños conopios rematados por tres bolas. Los arcos formeros sobre los que se sustenta esta bóveda son apuntados, especialmente el que separa la cabecera del segundo tramo, compuesto además por gruesas molduras. El segundo tramo está cubierto por otra bóveda de terceletes con combados curvos formando un octógono en torno a la clave polar. Las nueve claves se decoran con rosetas, similares a las que el propio Juan de la Herrería hizo en la cabecera de Arrieta y el pórtico de la iglesia de Albaina, así como las que labraron Sebastián y Rodrigo de la Cantera en la cabecera del de Muergas. Los apeos usados son ménsulas molduradas con decoración geométrica a modo de dentículos, que recuerdan así mismo a las ménsulas del templo de Arrieta. En el tramo final la bóveda del siglo XVI fue sustituida por un techo simple de tabla y yeso. La portada, de principios del siglo XVII, presenta acceso en arco de medio punto con la rosca exterior cajeadada y está flanqueado

por pilastras toscanas de fuste cajeado que sustentan un dado de entablamento y un entablamento corrido. Excepto los cajeamientos, la portada carece de toda decoración.

Valoración: La obra de Juan de la Herrería en esta iglesia estuvo dedicada a completar la nave del templo iniciado en las primeras décadas del siglo XVI. En comparación a la cabecera del templo, la parte más antigua del mismo, la nave abandona los resabios góticos como las tracerías de la plementería y las bolas isabelinas, e incorpora elementos más avanzados como las ménsulas de vaso estriado. En este sentido cabe destacar la similitud de estas ménsulas estriadas del segundo tramo con las ménsulas del lado norte del templo de Arrieta, en el que trabajó Juan de la Herrería antes de 1585, como hemos indicado. Estas decoraciones aparecen también en las ménsulas de la cabecera de Muergas, en donde trabajaron Sebastián de la Cantera y su hijo Rodrigo antes de 1558 y que Juan de la Herrería tasó en 1560.

Fuentes documentales: AHDV-GEAH. 2512-1, San Esteban de Treviño. Parroquia de San Esteban. Libro de fábrica, 1553-1645, fols. 6-6v, 8, 9, 33-65v, 69v.

Fuentes bibliográficas: VÉLEZ CHAURRI, J. J. y ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.: “San Esteban de Treviño” en TABAR ANITUA, F. (coord.): *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, X. Los valles occidentales entre el Zadorra, el Ayuda y el Inglares. La villa de La Puebla de Arganzón*. Vitoria, 2012pp. 469-470.



CMDV, X, p. 470

San Esteban de Treviño. Parroquia de San Esteban. Planta



San Esteban de Treviño. Parroquia de San Esteban. Nave de la iglesia. Primer tramo. Bóveda



San Esteban de Treviño. Parroquia de San Esteban. Capilla mayor. Bóveda

Localidad: ARRIETA

Edificio: parroquia de Santiago

Obra: cabecera y primer tramo

Fechas: c. 1565

Autor: Juan de la Herrería

Datos documentales: La iglesia de Arrieta debió comenzar a ampliarse hacia mediados del XVI sobre otro templo gótico del que se conservó la portada en arco apuntado y abocinado. En el año 1585 los cesionarios de Juan de la Herrería cobraban cantidades por los trabajos que el maestro había realizado en la iglesia. Los libros de cuentas de la parroquia comienzan en ese año, por lo que para 1585 el cántabro habría terminado su labor. Esta estuvo destinada, probablemente, a levantar la cabecera y segundo tramo del templo. En 1592 el visitador mencionaba la necesidad de cerrar la capilla del sobrecoro, obra que contrataron en 1595 los maestros Pedro del Valle y Pedro de la Herrería, hijo de Juan de la Herrería, por 200 ducados. El templo se completó con la erección de la

torre a principios del siglo XVII, aunque los cuerpos superiores se levantaron en el siglo XVIII. En esta última centuria se acometieron diversas obras que cambiaron y completaron la configuración de la iglesia, como son las capillas laterales que se abren a los lados de la cabecera, la sacristía y el pórtico. El coro se realizó a fines del siglo XVII.

Descripción: Iglesia de una nave de dos tramos con testero recto, a la que posteriormente se le añadieron dos capillas laterales a los lados de la cabecera. Al exterior es un edificio modesto con muros de mampostería y las esquinas reforzadas por sillar. Los tres tramos que componen la nave se cubren por bóvedas estrelladas de tradición tardogótica. Los dos primeros tramos, que edificó Juan de la Herrería, se alzan sobre arcos torales ligeramente apuntados, mientras que los realizados por Pedro de la Herrería en el sobrecooro son más redondeados. La cabecera se cubrió con una bóveda de terceletes con combados curvos en forma de conopios que componen un rombo en torno a la clave polar. Las nueve claves de esta cubierta se decoran con rosetas, la cruz en aspa de San Andrés con cuatro estrellas y una estrella de seis puntas. Los dos tramos de la nave están cubiertos por bóvedas de terceletes simples de cinco claves, que se decoran con rosetas y la cruz en aspa la primera y sólo con rosetas la segunda. Las dos primeras cubiertas en las que trabajó Juan de la Herrería apean en ménsulas, que en el muro sur son poligonales con rosetas y en el muro norte molduradas y con dentículos. La cubierta del tramo final, obra de Pedro de la Herrería, muestra un cambio de apoyos en el hastial de la iglesia, pues descansa en medios pilares circulares carentes de capiteles. La apertura de las capillas laterales en la cabecera cubiertas por arista desfiguró en parte el aspecto del templo quinientista.

Valoración: Respecto se adecuaba perfectamente al tipo de edificios que se levantaban en estos momentos por toda Álava y en los que el Renacimiento en estructuras y decoración empezaba a despuntar. Algunos elementos de recuerdo gotizante como las ménsulas poligonales con rosetas pueden ser elementos reaprovechados de la obra medieval. En esta iglesia también se dan algunas coincidencias con obras del clan cántabro de los Cantera lo que nos hace suponer una colaboración entre ambos talleres, documentada en el caso de Pedro de la Herrería y Rodrigo de la Cantera en Albaina y Dorroño. Las ménsulas con dentículos del muro norte y las claves con rosetas y cruces en aspa se repiten en Muergas, donde trabajaron Sebastián y Rodrigo de la Cantera, y también coinciden el tipo de claves decoradas con rosetas.

Fuentes documentales: AHDV-GEAH. 626-1, Arrieta. Parroquia de Santiago. Libro de fábrica, 1585-1686, fols. 6v, 18-25, 29, 30, 33, 46.

AHPB. Ruiz de Gauna, año 1595, escritura del 2 de abril (remate de la capilla del coro).

Fuentes bibliográficas: PORTILLA VITORIA, J. M.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, II...*, p. 75.



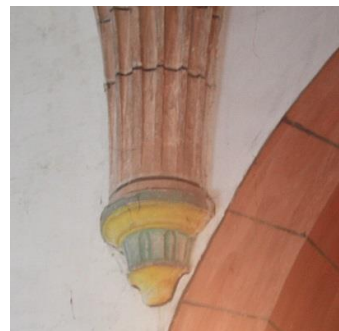
Arrieta. Parroquia de Santiago. Capilla mayor



Arrieta. Parroquia de Santiago. Nave de la iglesia



Arrieta. Parroquia de San Esteban. Primer tramo. Bóveda



Arrieta. Parroquia de Santiago. Nave. Costado norte. Ménsula entre el primer y segundo tramo

Localidad: BERGANZO

Edificio: parroquia de San Miguel

Obra: capilla mayor (cabecera y primer tramo)

Fechas: 1567-1572

Autor: Juan de la Herrería

Datos documentales: La iglesia actual se construyó sobre otra medieval de entre fines del siglo XIV y principios del XV, que contaba con dos naves. A los pies de esta iglesia se alzaba la casa fuerte de los Sarmiento, de la que se conservan parte de los muros integrados en el hastial de la iglesia actual. En 1567 el cabildo parroquial pedía una licencia de obras al obispado de Calahorra para hacer “el ochavo de la capilla mayor”. Entre ese año y 1572 Juan de la Herrería construyó una nueva cabecera y el primer tramo de la nave, junto a los oficiales canteros Pedro García de la Cajiga, Juan de Liermo, Pedro Gómez y Andrés Cano, que terminaron de cobrar las obras en 1574. En 1572 los maestros cántabros Juan de la Hedilla y Rodrigo de la Cantera tasaron la obra en 352.000 maravedíes. La iglesia quedó así constituida por una capilla mayor del segundo tercio del siglo XVI, adosada a la nave medieval. La obra se completó a partir de mediados del siglo XVIII, cuando la iglesia gótica presentaba un grave deterioro de los arcos y las cubiertas. En ese momento se unió la capilla mayor del último cuarto del siglo XVI con los restos de la torre de los Sarmiento, que quedó integrada en el hastial del templo, se sustituyó la iglesia medieval por dos tramos de nave cubiertos por lunetos y se levantó la torre.

Descripción: Iglesia de una nave de tres tramos con cabecera ochavada, algo más estrecha que la nave. Los muros están integrados por mampostería y muestran las vicisitudes por las que ha pasado el edificio. En el hastial se aprecian partes de la antigua casa fuerte de los Sarmiento, como un acceso en arco apuntado, una aspillera, una ventana geminada y otra con una celosía de tracería gótica. Los muros de la nave, que corresponden a la obra del siglo XVIII, son lisos, mientras que la cabecera y primer tramo edificados en el siglo XVI están jalonados por contrafuertes altos. Este templo tiene la peculiaridad de presentar el acceso y sacristía en el lado norte, ubicación condicionada seguramente por la situación de la torre de los Sarmiento.

En el interior, la capilla mayor está cubierta por bóvedas de nervios sustentadas por arcos fajones ligeramente apuntados, que apean en ménsulas molduradas, algunas de ellas terminadas en una cartelilla avolutada. La bóveda de la cabecera presenta nervios rectos que forman una media estrella de tres puntas con cuatro claves y el primer tramo se cubre mediante una bóveda de terceletes dobles en el lado más corto. Las siete claves de esta cubierta y las cuatro de la cabecera están decoradas con rosetas. En las esquinas de la embocadura de la cabecera se conservan dos baquetones cortados en lo alto que descansan en ménsulas molduradas y posiblemente respondan a alguna obra anterior o a un cambio en las trazas. El templo recibe luz a través de un ventanal del siglo XVI de medio punto muy rasgado abierto en el paño sur de la cabecera y tres ventanales dieciochescos situados en el muro sur de cada uno de los tramos de nave. La sacristía es una estancia sencilla que se abre en el muro norte del primer tramo y su construcción puede datarse en el siglo XVI, quizás al terminar las obras de la capilla mayor. A través de un vano adintelado simple se accede a una estancia cuadrada, que se cubre por una bóveda de crucería, cuyos nervios diagonales confluyen en una sola clave lisa y apean en ménsulas cónicas con unas incisiones en la base a modo de molduras.

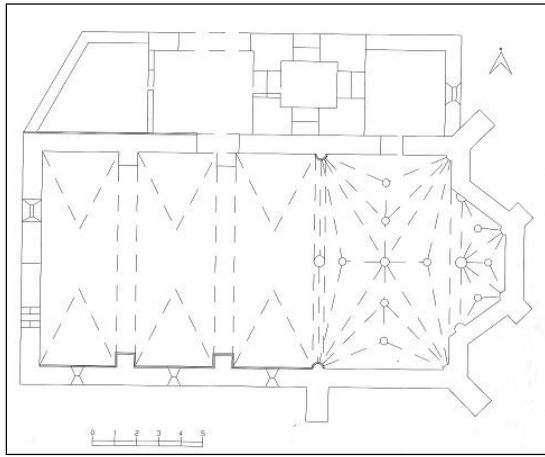
Valoración: Esta capilla mayor resulta algo retardataria para la época por el empleo de bóvedas de nervios rectos y la ausencia de combados, pero el sistema de apoyo con ménsulas lisas molduradas y el detalle manierista de las volutas en algunas de ellas es más avanzado. Este motivo manierista recuerda a las portadas de Laño y Albaina, las obras más avanzadas en la producción de este maestro cántabro.

Fuentes documentales: A.P. Berganzo. Caja 11. Sección II. 2.2.1. Libro de fábrica I (1560-1642), s/f.

Fuentes bibliográficas: PORTILLA VITORIA, M. J.: *Torres y casas fuertes en Álava*. Tomo I. Vitoria, 1978, pp. 369-371. BUJANDA GARCÍA DE JALÓN, P. y otros: “Vida parroquial y religiosidad popular” en MARTÍNEZ DE SALINAS OCIO, F.: *Zambrana. Real Privilegio de Villazgo. Conmemoración del 250 aniversario (1744-1994)*. Vitoria, 1997, p. 125. VÉLEZ CHAURRI, J. J. y ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.: “Berganzo” en TABAR ANITUA, F. (coord.): *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, X...*, pp. 303-304.



Berganzo. Parroquia de San Miguel. Costado norte



CMDV, X, p. 304

Berganzo. Parroquia de San Miguel. Planta



Berganzo. Parroquia de San Miguel. Costado norte. Ménsulas de la cabecera y primer tramo



Berganzo. Parroquia de San Miguel. Cabecera y primer tramo. Bóvedas

Localidad: LAÑO

Edificio: parroquia de Nuestra Señora de la Asunción

Obra: sacristía y portada

Fechas: a partir de 1575

Autor: Juan de la Herrería

Datos documentales: La iglesia actual de Laño se levanta sobre un templo medieval del que se conserva un ventanal en la cabecera, parte del pórtico dentro de la sacristía y un acceso en arco apuntado en el lado derecho del pórtico. En el primer tercio del siglo XVI se reconstruyó la iglesia con una nave de cuatro tramos y una cabecera recta que reaprovechó parte del testero de la iglesia románica. En 1575 Juan de la Herrería contrató la construcción de la portada y la sacristía, que quedó adosada a un tramo del pórtico románico. En el siglo XVIII se completó el edificio con un nuevo coro y la torre.

Descripción: Iglesia de una nave de cuatro tramos y cabecera recta más estrecha y baja que la nave. La sacristía se ubica en el lado de la Epístola de la capilla mayor y se accede a ella mediante un vano simple adintelado. La estancia rectangular está cubierta por una bóveda de nervios sobre arcos rebajados que apean en ménsulas aveneradas. La bóveda, de casco prácticamente plano, presenta solamente nervios diagonales y combados curvos en forma de rombo, que están unidos por cinco claves decoradas con rosetas, una cruz florenzada y una cabecita alada. En el lado occidental, y separada por un grueso arco fajón, se levanta parte del antiguo edificio medieval, cubierto por una bóveda de arco apuntado.

La portada se abre en el tercer tramo del muro sur de la iglesia. Originariamente debía presentar esquema en arco del triunfo romano, pero la cubrición del pórtico con cielo raso ha tapado su entablamento. Presenta acceso en arco de medio punto sobre pilastras cajeadas toscanas, flanqueado por otras dos pilastras cajeadas. La poca decoración labrada se limita a motivos geométricos localizados en los pedestales de las pilastras, rosetas con ovas en torno a la rosca del arco y casetonados en la rosca exterior, cuya clave presenta una voluta en forma de S.

Valoración: La sacristía de Laño puede clasificarse como una obra gótico-renacentista al presentar una cubierta de nervios derivada de la tradición tardogótica, si bien emplea algunos elementos renacentes como las ménsulas terminadas en veneras. La bóveda destaca por su estructura plana, fruto del perfil rebajado de los nervios que la sustentan, y que no es usual en la zona que estudiamos, lo que nos demuestra la pericia técnica con que contaba este cantero. La portada puede clasificarse como una obra renacentista en la que se resaltan las líneas arquitectónicas y el uso de elementos geométricos. La incorporación de detalles manieristas como las rosetas, las decoraciones de rombos, las pilastras cajeadas, el arco casetonado y la limpieza decorativa, demuestran una notable evolución en el estilo de Juan de la Herrería.

Fuentes documentales: AHPB. Pablo de Ocio, año 1575, escrituras del 20 y 27 de mayo y 11 de junio.

Fuentes bibliográficas: PORTILLA VITORIA, M. J.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, II...*, pp. 113-114.



Laño. Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción. Sacristía



Laño. Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción. Ménsula



Laño. Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción. Portada

Localidad: BUSTO

Edificio: parroquia de San Cipriano y Santa Justina

Obra: cubiertas de la cabecera y los dos primeros tramos de nave

Fechas: c. 1575

Autor: Juan de la Herrería

Datos documentales: Hacia mediados del siglo XVI los vecinos de Busto decidieron ampliar su iglesia medieval ante la falta de espacio para la acogida de los fieles. A la cabecera románica se adosó una nave de tres tramos algo más ancha que la cabecera, que pudo comenzar a construirse antes de la intervención de Juan de la Herrería. Este maestro cántabro cubrió los dos tramos de la nave y la cabecera románica antes de 1580, pues entre ese año y 1597 cobran sus cesionarios y antes de 1580 no se han conservado las cuentas de la parroquia. Entre 1636 y 1637 llevaron a cabo algunas obras los canteros Tomás de Herrera y Pedro de Villanueva, cuya labor fue tasada en 900 reales por Sebastián de Ameztí y Juan Gutiérrez. El precio de tasación indica que la intervención no pudo ser de gran envergadura, quizás repararon alguna de las bóvedas o

aseguraron parte de la obra medieval de la cabecera. En el último cuarto del siglo XVII se erigió la bóveda de lunetos del sobrecoro, en el XVIII el pórtico que guarece la portada medieval, y a mediados del siglo XIX se levantó la torre a los pies del templo.

Descripción: Iglesia de una nave de tres tramos de longitud desigual, con cabecera semicircular algo más estrecha que la nave. Desde el exterior se aprecia perfectamente la diferencia entre la cabecera románica semicircular y la nave reedificada en el siglo XVI jalonada por contrafuertes altos. También se conserva en el muro sur del segundo tramo la portada románica, que sigue siendo el acceso del templo, y una portada cegada en arco de medio punto peraltado en el muro norte del primer tramo. En el interior, todos los tramos están cubiertos por bóvedas de nervios muy simples, excepto el coro que presenta bóveda de lunetos. Para cubrir la cabecera semicircular se diseñó una bóveda de seis nervios radiales que convergen en la clave polar, se unió esta clave a la del arco toral por medio de una ligadura recta y se añadió un tercelete cuyo vértice converge en la mitad de esta ligadura. Las dos claves que sujetan los nervios se decoran con una roseta y cruz recruzada. Los arcos torales apuntados apean directamente en el muro y en los soportes del antiguo templo. La nave, ligeramente más alta que la cabecera, se cubre por dos tramos de terceletes simples con diagonales y ligaduras rectas. Las cinco claves del primer tramo se decoran con rosetas y un rostro masculino de perfil con la cabeza cubierta, y las del segundo quedaron lisas. Los nervios de estas cubiertas apean en apoyos similares a los románicos de la cabecera, compuestos por pilastras con una columna adosada en el frente y rematada por molduras toscanas añadidas.

Valoración: Lo construido en el siglo XVI en la parroquia de Busto es obra rústica y modesta que responde a esquemas gótico-renacentistas. Destaca únicamente la cubierta de la cabecera de nervios radiales que, si bien es retardataria para la época, resuelve bien el problema de cubrir un espacio semicircular. Esta y la bóveda de terceletes que la precede recuerdan los trabajos de Juan de la Herrería en Berganzo. Resulta complicado poder identificar bien el estilo del maestro cántabro en esta obra, aunque el uso de rosetas en las claves y una cruz recuerda a sus obras en Berganzo y Laño.

Fuentes documentales: AHDV-GEAH. 750-2, Busto. Parroquia de San Cipriano y Santa Justina. Libro de fábrica, 1582-1707, fols. 6v y siguientes, 70v y siguientes.

Fuentes bibliográficas: PORTILLA VITORIA, M. J.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, II...*, pp. 83-84.



Busto. Parroquia de San Cipriano y Santa Justina. Exterior. Cabecera y nave



Busto. Parroquia de San Cipriano y Santa Justina. Cabecera. Bóveda



Busto. Parroquia de San Cipriano y Santa Justina. Cabecera y primer tramo de la nave



Busto. Parroquia de San Cipriano y Santa Justina. Nave de la iglesia

Localidad: ALBAINA

Edificio: parroquia de San Miguel

Obra: torre, portada y pórtico

Fechas: Antes de 1587 - fines del siglo XVI

Autor: Juan de la Herrería

Datos documentales: Una vez concluido el templo en el primer tercio del siglo XVI, el cabildo parroquial decidió completar la obra con una torre campanario, a partir del último cuarto de dicha centuria. En estos momentos debió contratar la erección de la torre el maestro Juan de la Herrería. En 1587 continuaron la obra su hijo Pedro y su yerno Rodrigo de la Cantera. La torre alberga en el cuerpo inferior el pórtico y la portada que también realizaron este equipo de cántabros. En la segunda mitad del siglo XVIII se levantó un campanario barroco sobre los cuerpos inferiores de finales del XVI.

Descripción: La torre está adosada al muro sur del tramo final de la nave. Se compone de un primer cuerpo que alberga el pórtico y la portada, un segundo cuerpo con conjuratorio y el campanario barroco. Entre la torre y el hastial del templo hay adosado otro cuerpo prismático que alberga la escalera de caracol para acceder al habitáculo del conjuratorio y al campanario. La torre del siglo XVI es una obra sólida, construida en sillería y sin ningún tipo de decoración. Los únicos accidentes de los muros son las molduras lisas que dividen los distintos cuerpos, el acceso al pórtico en arco de medio punto peraltado y el vano adintelado del conjuratorio.

El pórtico se cubre por bóveda de terceletes simples con cinco claves decoradas por rosetas. Los arcos formeros son ligeramente apuntados y apean en ménsulas molduradas, decoradas con acanaladuras y terminadas en una pequeña venera. La portada se articula mediante esquema en arco del triunfo flanqueado por dos pilastrillas cajeadas con capiteles toscanos que sujetan un entablamento de triglifos. La sobriedad domina sobre el conjunto de la portada en la que solo se despliegan algunos motivos geométricos en la rosca exterior del arco y en los pedestales, y una voluta en la clave.

Valoración: La portada y pórtico constituyen la parte más interesante de la intervención de Juan de la Herrería en este templo. Aunque la obra fue terminada por su hijo y su yerno, la ubicación del pórtico y portada en el cuerpo inferior de la torre, hace suponer que todo fue contratado por él. La cubierta de terceletes del pórtico resulta retardataria,

pero la portada se inserta ya en el Renacimiento. La cubierta es similar a las obras que Juan de la Herrería realizó en el primer tramo de la iglesia de Berganzo y los dos primeros de la de Arrieta y las ménsulas terminadas en venera son parecidas a las de la sacristía de Laño. Así mismo, la portada recuerda a la que Juan de la Herrería labró en esta última iglesia, aunque en la de Albaina se observa una mayor corrección renacentista por los encadenados geométricos y los triglifos. Esta portada muestra la asimilación de nuevos motivos decorativos renacentistas y el conocimiento de nuevos modelos de portadas.

Fuentes documentales: AHPB. Juan de Samaniego, año 1587.

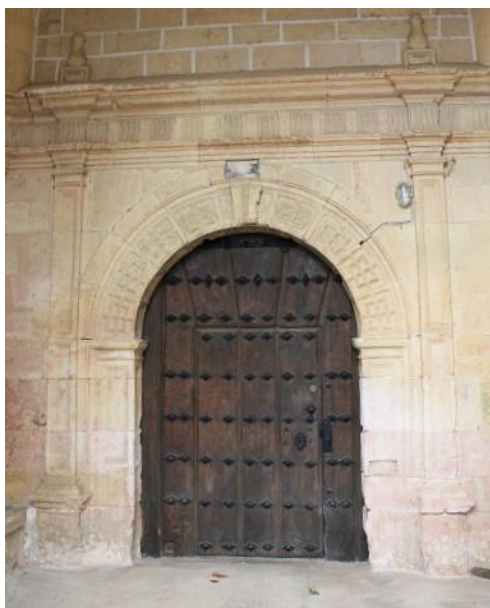
Fuentes bibliográficas: PORTILLA VITORIA, M. J.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, II...*, pp. 41-42. Para la iglesia: UGALDE GOROSTIZA, A. I.: *ob. cit.*, pp. 360-361.



Albaina. Parroquia de San Miguel. Torre campanario



Albaina. Parroquia de San Miguel. Pórtico. Bóveda



Albaina. Parroquia de San Miguel. Portada

1.3.2. Sebastián de la Cantera

Este maestro trasmerano pertenece a las primeras generaciones de canteros cántabros asentados en Álava. En su obra convive el Gótico y el Renacimiento, como es natural en un maestro de la primera mitad del siglo XVI, pero a mediados de la centuria emplea algunos detalles decorativos y pilastras cajeadas que otorgan un aire clasicista a sus obras en fechas tempranas. Su vinculación con sus paisanos Juan de la Herrería y Gonzalo Güemes le sitúan en el círculo de los primeros maestros cántabros llegados de la Junta de Ribamontán. Trabajó en el Condado de Treviño y la zona suroeste de Álava entre 1544 y 1571, reconstruyendo templos medievales y realizando coros.

Sebastián de la Cantera estuvo emparentado con el maestro cántabro Rodrigo de la Cantera, con el que trabajó en el coro de Añastro¹⁵⁹. Con toda probabilidad, Sebastián fue el padre de Rodrigo de la Cantera. Estuvo estrechamente relacionado con los canteros Juan de la Herrería y Gonzalo Güemes. Juan de la Herrería tasó en 1560 la obra del templo de Muergas, contratado dos años antes por Sebastián de la Cantera¹⁶⁰.

¹⁵⁹ GONZÁLEZ ECHEGARRAY, M.C., ARAMBURU-ZABALA, M. A., ALONSO RUIZ, B., POLO SÁNCHEZ, J. J.: *ob. cit.*, pp. 133-134.

¹⁶⁰ PORTILLA VITORIA, J. M.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, II...*, p. 144.

Además su hijo Rodrigo casó con una hija de Juan de la Herrería¹⁶¹. Respecto a su contacto con Gonzalo Güemes, Sebastián continuó las obras del coro de Añastro que el maestro de Omoño había iniciado a mediados de siglo¹⁶².

Su actividad conocida se inicia en la comarca alavesa de la Ribera cuando en 1544 empezó las obras de la iglesia de Berantevilla para renovar su capilla mayor, la sacristía, bajar las gradas, realizar la portada y la bóveda de este tramo¹⁶³. No obstante, su labor aquí debió de consistir únicamente en desmontar la vieja capilla mayor. En 1550 concertó la obra del coro de la iglesia de La Puebla de Arganzón, que finalizó hacia 1556¹⁶⁴. Cerca de esta localidad, en Pangua, recibió pagos por una serie de obras indeterminadas en su iglesia, entre 1553 y 1571¹⁶⁵. Antes de 1558 inició la reconstrucción del templo de Muergas, que fue tasado en 1560, y que continuó su hijo Rodrigo en 1592¹⁶⁶. En 1561 tasó la torre de Pangua¹⁶⁷ y terminó el coro de Añastro junto a su hijo Rodrigo aprovechando el antepecho, los pilares y ménsulas de un coro anterior de principios del siglo XVI¹⁶⁸.

El maestro cántabro conservó siempre las tradicionales bóvedas de nervios para cubrir sus templos y coros, aunque introdujo en estos últimos pilares toscanos de fuste cajeadado y decoraciones manieristas en fecha temprana, que le acercan Renacimiento. La planta de la iglesia de Muergas resulta algo retardataria por mantener capillas bajas en el primer tramo, aunque la cabecera ochavada y los tres tramos de nave forman un espacio regular y amplio. Las bóvedas apean en ménsulas de molduras decrecientes terminadas en un cono invertido y separadas por un anillo estriado. Los mismos detalles clasicistas se advierten también en el coro de Añastro y La Puebla de Arganzón. En el primero existen algunas disonancias estilísticas, por haberse reaprovechado las ménsulas con cardinas, los apeos laterales y el antepecho de un coro anterior, pero posee un aire

¹⁶¹ GONZÁLEZ ECHEGARRAY, M.C., ARAMBURU-ZABALA, M. A., ALONSO RUIZ, B., POLO SÁNCHEZ, J. J.: *ob. cit.*, p. 330 (v. Pedro de la Herrería).

¹⁶² PORTILLA VITORIA, J. M.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, II...*, p. 81.

¹⁶³ VÉLEZ CHAURRI, J. J. y ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.: "Berantevilla" en TABAR ANITUA, F. (coord.): *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, X...*, pp. 281-282.

¹⁶⁴ ECHEVARRÍA GOÑI, P. L. y VÉLEZ CHAURRI, J. J.: "Arte religioso en La Puebla de Arganzón. Villa de los Condestables" en TABAR ANITUA, F. (coord.): *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, X...*, pp. 175-177. PORTILLA VITORIA, M. J.: *Una ruta europea por Álava, a Compostela del paso de San Adrián, al Ebro*. Vitoria, 1991, p. 258.

¹⁶⁵ VÉLEZ CHAURRI, J. J. y ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.: "Pangua" en TABAR ANITUA, F. (coord.): *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, X...*, p. 443.

¹⁶⁶ PORTILLA VITORIA, J. M.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, II...*, p. 144.

¹⁶⁷ VÉLEZ CHAURRI, J. J. y ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.: "Pangua" en TABAR ANITUA, F. (coord.): *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, X...*, p. 444.

¹⁶⁸ PORTILLA VITORIA, J. M.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, II...*, p. 81.

renacentista gracias a las pilastrillas cajeadas y un fragmento de balaustrada con cuadrados rehundidos. Elementos similares pueden observarse en el coro de La Puebla de Arganzón donde se emplean bóvedas de terceletes, diagonales, ligaduras centrales y combados en forma de cuatrifolio de extremos conopiales. Las claves decoradas con florones y una cruz florenzada recuerdan a las labradas en la capilla mayor y laterales de Muergas. Por encima de otros aspectos arquitectónicos en la obra de Sebastián de la Cantera destacan los buenos relieves expresivistas de las claves de Añastro o de los medallones de los evangelistas y la Asunción del antepecho del coro de La Puebla de Arganzón.

Obras de Sebastián de la Cantera

Localidad: LA PUEBLA DE ARGANZÓN

Edificio: parroquia de Nuestra Señora de la Asunción

Obra: coro y escaleras de subida al coro

Fechas: c.1550-1556

Autor: Sebastián de la Cantera

Datos documentales: En 1556 el concejo pagó a Sebastián de la Cantera 50 ducados para que terminase las dos capillas del coro que se había comprometido a realizar. La obra se inició sin duda hacia 1550, año en el que el maestro cántabro figuraba como padrino en los libros de bautismos de La Puebla de Arganzón. De estos datos y del análisis estilístico del coro se deduce que la obra se desarrolló entre 1550 y 1556, aproximadamente.

Descripción: El coro está formado por dos tramos que ocupan dos de las tres naves del templo, la nave principal y la de la Epístola, mientras que la del lado del evangelio alberga las escaleras. Se sustenta sobre arcos escarzanos que apean en los pilares del templo tardogótico, transformados en el sotocoro en medios pilares de gran diámetro, a los que se adosan pilastras cajeadas sobre pedestales y rematadas por entablamento compuesto por tres molduras lisas. Corona el frente una balaustrada de piedra sobre un pretil casetonado en el que se intercalan columnillas corintias sostenidas por tres volutas

que hacen las veces de ménsulas. El centro está decorado por un bello relieve manierista de la Asunción-Coronación de la Virgen y en las enjutas del frente se labraron sendos bustos de San Pedro y San Pablo dentro de laureas rodeadas de cintas y cubiertas por una venera.

Las cubiertas son más tradicionales, ya que se trata de bóvedas de nervios. La del tramo central se compone de nervios diagonales, ligaduras rectas, terceletos y combados curvos formando una roseta cuatrifoliada de extremos conopiales y una rueda en torno a la clave polar. Las claves se decoraron con el Pantocrátor en la clave principal, rodeado de los Doctores de la Iglesia latina, los evangelistas y algunos apóstoles. La bóveda del tramo de la epístola es más simple y los nervios combados se reducen a una rueda circular. Su clave polar se reservó para la Virgen con el Niño, a la que rodean Santa Apolonia, Santa Bárbara, Santa Marina, Santa Águeda, Santa Úrsula, Santa Catalina de Alejandría, Santa Lucía y María Magdalena.

Valoración: Este coro, pese a mantener las cubiertas tardogóticas de nervios, omnipresentes a lo largo de casi todo el siglo XVI, presenta elementos renacentistas como las pilastras cajeadas sobre pedestales, entablamentos, balaustres, columnillas corintias y ménsulas avolutadas. Lo más destacable es la limpieza decorativa que exalta más, si cabe, los elementos arquitectónicos y los tres relieves de la Virgen, San Pablo y San Pedro. Si lo comparamos con los coros coetáneos de las iglesias de San Juan de Laguardia (1553-1555), Elciego (1546-1554) o Navaridas (antes de 1558), resulta francamente novedosa la sobriedad decorativa que casi anticipa la arquitectura de finales del siglo.

Fuentes documentales: A.P. La Puebla de Arganzón. Libro 1º de bautismos (1510-1569), fol. 82.

Fuentes bibliográficas: VERGARA, A.: *De La Puebla a Villanueva pasando por Arganzón*. Burgos, 1977, p. 36. UGALDE GOROSTIZA, A. I.: *ob. cit.*, p. 298. ECHEVARRÍA GOÑI, P. L. y VÉLEZ CHAURRI, J. J.: “Arte religioso en La Puebla de Arganzón. Villa de los Condestables” en TABAR ANITUA, F. (coord.): *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, X...*, pp. 175-177.



La Puebla de Arganzón. Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción. Coro



La Puebla de Arganzón. Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción. Sotocoro. Pilar



La Puebla de Arganzón. Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción. Sotocoro. Pilar



La Puebla de Arganzón. Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción. Frente de coro. Relieve de San Pablo



La Puebla de Arganzón. Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción. Coro. Pasamanos



La Puebla de Arganzón. Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción. Frente de coro. Relieve de San Pablo

Localidad: MUERGAS

Edificio: parroquia de San Cosme y San Damián

Obra: cabecera y capillas laterales

Fechas: 1558-finales del siglo XVI

Autor: Sebastián de la Cantera

Datos documentales: En 1558 la parroquia pagó cincuenta reales por una licencia “para hacer la iglesia” y un año más tarde se registran descargos a Sebastián de la Cantera. En 1560 los maestros cántabros Juan de la Herrería y Rodrigo de Acebedo tasaban una parte de la obra en 240.000 maravedíes. Dado el precio de la tasación, parece que las obras fueron a buen ritmo y que el cántabro dejaría construidas al menos la cabecera del templo y dos capillas laterales más bajas que se abren en el primer tramo. La obra quedó

parada durante varias décadas, hasta que en 1592 Rodrigo de la cantera la continuó junto a su sobrino Pedro de la Aguilera. Estos maestros no llegaron a cerrar los dos tramos de la nave, ya que en 1629 trabajaba en las capillas Agustín de Rucabado, que a partir de 1642 edificó el campanario.

Descripción: Iglesia de una nave de dos tramos con cabecera ochavada de tres paños y dos capillas laterales más bajas que la central, que se abren en el primer tramo. El volumen exterior está modulado por las distintas alturas de las capillas laterales, la nave, el pórtico y la torre. Los muros son de sillarejo reforzado en las esquinas por sillares y jalonado por contrafuertes adelgazados en talud, y el tercio final recto hasta la cornisa. La portada es un arco de medio punto moldurado, simple, que apea en un zócalo con dos casetones con pequeñas flores en el centro. El interior está cubierto en su totalidad por bóvedas de tradición tardogótica. Todos los arcos torales son redondeados y el intradós es ancho y cajeadado, lo que delata su ejecución a partir del último cuarto del siglo XVI. La cabecera está cubierta por una media estrella de tres puntas, tres nervios radiales que unen los vértices de los tres terceletes con la clave del arco toral y otros dos que salen de la clave del arco toral y apoyan en las ménsulas. Esta bóveda se sujeta en tres claves decoradas con rosetas, detalle que se repite en la clave del arco fajón que divide la cabecera del primer tramo. Los apoyos son ménsulas en forma de cono invertido rematado por una moldura lisa con decoración geométrica a modo de denticúlos.

Las capillas laterales, mucho más bajas que la nave, se abren al primer tramo mediante arcos de medio punto de intradós cajeadado que apoyan en ménsulas similares a las empleadas en la cabecera. Se cubren mediante bóvedas de cinco claves con terceletes simples y ligaduras rectas en el centro, que apean en ménsulas molduradas. En las claves se labraron rosetas similares a las de la cabecera. Los dos tramos de nave están cubiertos por bóvedas de terceletes simples con diagonales y ligaduras rectas que unen los vértices de los terceletes. Se sujetan en cinco claves que se decoran con cruces, estrellas y rosetas muy esquemáticas, todos ellos motivos muy simples y geométricos. Los apeos son ménsulas similares a las de la cabecera pero sin la decoración geométrica incisa en la moldura que remata el vaso. Finalmente, en el muro occidental del último tramo, se abrió una nueva capilla para albergar el coro bajo. El primer coro debió realizarse a partir de 1642, junto a la torre, pero la obra actual corresponde a principios

del siglo XVIII. No obstante, se cubrió mediante una bóveda de terceletes respetando el estilo en el que se había hecho el resto del templo.

Valoración: La cabecera y capillas laterales de la parroquia de Muergas son un buen ejemplo de la arquitectura llevada a cabo por los cántabros que se asentaron en la provincia en la primera mitad del siglo XVI. Los distintos maestros que trabajaron en él debieron hacerlo siguiendo siempre las trazas iniciales, pues apenas se distinguen cambios estilísticos. Las claves con rosetas son similares a las empleadas por Sebastián de la Cantera en el sotocoro de Añastro y a las del pórtico de Albaina, obra de Juan de la Herrería en la que trabajó Rodrigo de la Cantera. La preservación del proyecto inicial explicaría el empleo de bóvedas nervadas, a finales del siglo XVI y principios del XVII, por maestros cántabros que ya conocían las bóvedas clásicas.

Fuentes documentales: AHDV-GEAH. 1959-1, Muergas. Parroquia de San Cosme y San Damián. Libro de fábrica, 1548-1728, fols. 17v, 19, 22v, 23v, 50v, 66v.

Fuentes bibliográficas: PORTILLA VITORIA, J. M.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, II...*, pp. 143-144.



Muergas. Parroquia de San Cosme y San Damián. Nave de la iglesia. Cabecera y primer tramo



Muergas. Parroquia de San Cosme y San Damián. Nave de la iglesia. Cabecera y primer tramo



Muergas. Parroquia de San Cosme y San Damián. Nave de la iglesia. Cabecera y primer tramo

Localidad: AÑASTRO

Edificio: parroquia de San Andrés

Obra: coro

Fechas: 1561-1570

Autor: Sebastián de la Cantera

Datos documentales: En la visita pastoral del año 1560, el visitador mandó al maestro cántabro Gonzalo de Omoño derribar el coro que él mismo había hecho años atrás porque amenazaba ruina. En 1561 ya había desmontado la obra y el visitador mandó que no se le pagase hasta que la rehiciese. Los siguientes datos sobre el coro son los pagos efectuados desde 1570 a Sebastián de la Cantera y su hijo Rodrigo ~~de la Cantera~~ por la obra, que ya estaba terminada. Posiblemente ambos canteros tomarían a su cargo la obligación de su paisano Gonzalo de Omoño de rehacer el coro y, una vez terminado, se reanudarían los pagos.

Descripción: El coro de la parroquia de Añastro se levanta a los pies del templo, ocupando toda la anchura de la nave, lo que obligó a los canteros a dividirlo en dos tramos. En consecuencia el frente está integrado por dos arcos escarzanos, pertenecientes al primer coro, divididos por un gran pilar rectangular sobre pedestal que sobresale del conjunto. El tramo central del antepecho presenta balaustres renacentistas con un pretil casetonado en la base, similar al de La Puebla de Arganzón. Las cubiertas del sotocoro son sendas bóvedas de nervios que forman un rosetón cutrifoliado de extremos conopiales. Las claves fueron decoradas con Cristo Pantocrátor, los evangelistas y los bustos de San Andrés, San Pedro, San Pablo, Santiago el Mayor y Santo Tomás, entre los que se intercalan cabecitas aladas, rosetas, una cruz florenzada y la cruz en aspa de San Andrés. En el frente se usaron pilares fasciculados que se rematan con una moldura lisa para darles un aire más clásico mientras que en el fondo del coro se conservaron ménsulas con cardinas. Los pilares construidos por Sebastián de la Cantera son los dos que se sitúan entre las bóvedas. El del frente es un pilar rectangular con los frentes cajeados al que se adosan pilastrillas para recoger los arcos de las bóvedas.

Valoración: Este coro mantiene cubiertas de crucería tradicionales pero incorpora pilastras cajeadas sobre pedestales y balaustres que lo dotan de un aire ya renacentista.

Como en el coro de La Puebla de Arganzón, llama la atención la acentuada desornamentación en fecha tan temprana.

Fuentes documentales: AHDV-GEAH. 459-1, Añastro. Parroquia de San Andrés. Libro de fábrica, 1557-1634, fols. 14v, 19v, 34 y siguientes.

Fuentes bibliográficas: PORTILLA VITORIA, J. M.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, II...*, p. 51. UGALDE GOROSTIZA, A.I.: *ob. cit.*, p. 364.



Añastro. Parroquia de San Andrés. Coro



Añastro. Parroquia de San Andrés. Coro. Pasamanos



Añastro. Parroquia de San Andrés. Sotocoro. Pilar

1.3.3. Gonzalo Gómez de Güemes

El maestro cántabro Gonzalo Gómez de Güemes trabajó la zona burgalesa del Condado de Treviño levantando las naves de algunas iglesias en una época en la que coincidió con sus paisanos Sebastián de la Cantera y Juan de la Herrería. Era natural de Omoño, en la Trasmiera, al igual que Juan de la Herrería¹⁶⁹ y casó con Juana Hernández. Sabemos que Sebastián de la Cantera contrató el coro de la parroquia de Añastro después de que Gonzalo Güemes hubiese desmontado el coro antiguo¹⁷⁰ dato que, junto a su procedencia, indica su pertenencia al círculo de maestros de la Junta de Ribamontán. Ya había muerto para 1582, año en el que la viuda da poder a su hija para cobrar ciertas cantidades en la Junta de Siete Villas y la villa de Escalante.

Sus intervenciones, apenas conservadas, se documentan desde mediados de siglo pues para 1545 se encontraba trabajando en las capillas desaparecidas de la iglesia de Treviño, donde se le llama Gonzalo de Omonio¹⁷¹. En 1555 desmonta el coro antiguo de la iglesia de Añastro, reconstruido después por Sebastián y Rodrigo de la Cantera¹⁷² y 1560 cobraba dinero de la parroquia de la Asunción de Ozana, donde amplió la iglesia de la primera mitad del siglo XVI con un segundo tramo y un coro bajo, dejando preparadas las ménsulas para levantar las cubiertas que no llegó a edificar¹⁷³. A principios del siglo XVII, sus herederos cobraban las obras que había realizado en la iglesia de San Vicentejo de Treviño¹⁷⁴. Al pertenecer al mismo círculo que Sebastián de la Cantera y trabajar por los mismo años sus obras mantendrían un estilo similar.

¹⁶⁹ GONZÁLEZ ECHEGARRAY, M.C., ARAMBURU-ZABALA, M. A., ALONSO RUIZ, B., POLO SÁNCHEZ, J. J.: *ob. cit.*, p. 283. ESCALLADA GONZÁLEZ, L.: *Artífices de Ajo, Bareyo y Güemes*. Santander, 2000, p. 291.

¹⁷⁰ PORTILLA VITORIA, J. M.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, II...*, p. 81.

¹⁷¹ *Ibid*, p. 213.

¹⁷² *Ibid*, p. 81.

¹⁷³ *Ibid*, p. 150.

¹⁷⁴ *Ibid*, p. 189.

2. CANTEROS VIZCAÍNOS Y CÁNTABROS EN EL ÚLTIMO TERCIO DEL SIGLO XVI. EL RENACIMIENTO

El último tercio del siglo estuvo protagonizado por canteros vizcaínos y cántabros, quedando totalmente relegados los maestros guipuzcoanos. Los vizcaínos, con Juan de Emasábel e Iñigo de Zárraga a la cabeza, tomaron el relevo de la generación anterior e introdujeron el Renacimiento en la Rioja alavesa primero y en la capital de la provincia poco después. Estos maestros renovaron la arquitectura alavesa mediante la incorporación de cubiertas “a la romana” y órdenes clásicos. Los cántabros, especialmente Juan Vélez de la Huerta y Mateo del Pontón, harán de bisagra entre el Renacimiento del último tercio del siglo XVI y los nuevos planteamientos arquitectónicos procedentes del clasicismo vallisoletano. Juan Vélez completó su formación, con toda seguridad, al lado de Iñigo de Zárraga, heredando la forma de hacer del vizcaíno. A finales de siglo sus contactos con Valladolid llevaron a estos maestros a desornamentar sus estructuras y adoptar esquemas que denotan el influjo de los tratados de Vignola y Palladio.

Junto a ellos trabajaron otros maestros como el vizcaíno Juan de Olate y los cántabros Rodrigo de la Cantera y Juan de Zorlado Ribero. Juan de Olate fue un importante cantero cuya presencia fue requerida en infinitud de tasaciones y revisiones de obras de toda la diócesis, llegando a detentar el cargo de veedor de obras del obispado. No obstante, dedicó más esfuerzos a la revisión y tasación que a elaborar obra propia, siendo esta bastante escasa. Rodrigo de la Cantera se convirtió en un maestro clasicista con obras en Lerma y Valladolid, pero su obra alavesa pertenece a sus años de formación y es radicalmente opuesta a la que hará fuera de Álava. De igual manera, Juan de Zorlado Ribero tuvo contactos con maestros que trabajaron en El Escorial como Diego de Sisniega, pero su presencia en la provincia fue puntual y la mayoría de su obra retardataria. No obstante, nos legó una buena obra clasicista, como lo es la capilla mayor del templo de Berantevilla.



Obras destacadas de los maestros del último tercio del siglo XVI

2.1. Los canteros vizcaínos de Marquina y Forua

En el último tercio del siglo XVI intervinieron en la arquitectura alavesa un grupo de maestros vizcaínos, integrado por Iñigo de Zárraga, Juan de Emasábel y Juan

de Olate, que dieron el paso definitivo hacia una arquitectura renacentista. Estos canteros levantaron estructuras ya clásicas compuestas por órdenes clásicos y cubiertas “a la romana” como veneras, cúpulas ovales, bóvedas de cañón con lunetos o bóvedas baídas casetonadas. La vía de entrada de estas novedades fue el foco escultórico-arquitectónico surgido en torno a la portada de Santa María de Viana (Navarra), iniciada en 1549 por el guipuzcoano Juan de Goyaz. Este maestro colaboró junto a Pedro de Machuca en las obras reales del palacio de Carlos V en Granada y, tras su estancia en Andalucía, volvió a su tierra natal, trayendo novedades arquitectónicas que sus seguidores, como Juan Ochoa de Arranotegui, pusieron en práctica años después.

Algunos de estos maestros vizcaínos continuaron una saga familiar asentada en Álava a mediados de siglo, como Juan de Emasábel, hijo de Domingo de Emasábel, y Juan de Olate, hijo de Jorge de Olate. A ellos se unió Iñigo Ortiz de Zárraga, autor de la mejor obra renacentista de la arquitectura alavesa: el crucero y cabecera de la iglesia de Santa María de Laguardia. Los tres maestros procedían de localidades vizcaínas próximas entre sí. Juan de Emasábel era oriundo de Marquina, la familia de Juan de Olate procedía de Bolívar e Iñigo de Zárraga de la anteiglesia de Forua, muy cercana a Guernica, de donde también era originario Juan Ochoa de Arranotegui.

2.1.1. Juan de Emasábel

Juan de Emasábel fue uno de los primeros canteros en emplear cubiertas “a la romana” y construir arquitecturas que ya podemos considerar renacentistas, al menos desde 1565, convirtiéndose en uno de los principales introductores del Renacimiento en Álava. Realizaría su primera formación junto a su padre, Domingo de Emasábel, pero debió mantener tempranos contactos con Juan Ochoa de Arranotegui y el grupo de artistas formados en torno a Juan de Goyaz en las obras de la portada navarra de Santa María de Viana que le acercaron a la arquitectura del quinientos italiano. Desarrolló su actividad entre 1565 y 1587 en Guipúzcoa, Álava, y La Rioja, y trabajó en algunas de las mejores iglesias gótico-renacentistas del País Vasco como Santa Marina de Vergara y San Andrés de Elciego. En estos y otros templos se encargó de concluir tanto iglesias columnarias como de una nave con capillas entre contrafuertes, y edificó nuevas capillas mayores, cruceros y torres.

El maestro vizcaíno Juan de Emasábel era hijo del cantero Domingo de Emasábel y vivió aproximadamente entre 1520 y 1586. Debió fijar su residencia en Elciego, donde trabajaba, pues en 1585 se declara habitante en esta localidad¹⁷⁵. Fruto de su matrimonio con María de los Arcos nacieron Francisco y Crisanto de Emasábel, que siguieron el oficio de la cantería¹⁷⁶. Su primera formación debió realizarla en edificios gótico-renacentistas como los de Elciego, Ausejo, Lagrán o Bernedo, que estaban a cargo de su padre desde los años cuarenta del siglo XVI. No obstante, sus intervenciones en la caja de escaleras de subida al coro de Elvillar y el crucero de Santa María de Laguardia denotan la asimilación del Renacimiento. Estas obras hacen pensar en contactos con Juan Ochoa de Arranotegui y Juan de Goyaz en la obra de la portada de Santa María de Viana, donde este último introdujo elementos clásicos y manieristas aprendidos junto a Pedro de Machuca en el palacio de Carlos V en Granada.

Entre los miembros de su taller destacan Domingo de Aróstegui, Pedro de Ibarra y, su hijo, Francisco de Emasábel. Aróstegui, formado con el patriarca del clan Domingo de Emasábel, permaneció fiel al taller cuando este fue comandado sucesivamente por Juan de Emasábel y su hijo Francisco, con quién colabora en Elciego, llegando a ser tutor de otro de sus hijos, Crisanto Emasábel¹⁷⁷. Otro colaborador del taller fue el cantero Pedro de Ibarra o Vergara, vecino de dicha localidad, que participó con Juan de Emasábel en la obra de Santa Marina de Vergara¹⁷⁸. En 1575 encontramos a Ibarra en la localidad alavesa de Munain, en donde tenía a su cargo la construcción de la torre del templo¹⁷⁹. Para poder mantener a la vez obras en La Rioja, Álava y Guipúzcoa, Juan de Emasábel debió contar con un elevado número de

¹⁷⁵ En el pleito que mantuvo María de Estrada, viuda de Domingo de Asteasu, contra el vecino de Elvillar Juan Pérez Ortiz por deudas en relacionadas con la obra de Santa María de Laguardia, testificó Juan de Emasábel en 1585, declarando que tenía 65 años aproximadamente y que era habitante en la villa de Elciego. ARCHV. Pleitos civiles. Escribanía Varela. Pleitos fenecidos. Años 1572-1586. Caja 1263.0002, s.f. En las cuentas del año 1586 de la parroquia de Elciego, donde trabajaba Juan de Emasábel, comienza a cobrar Domingo de Arostegui como curador de los hijos del maestro. De la misma manera, a partir de 1586, su hijo Francisco de Emasábel prosigue las obras de la iglesia de Elvillar, de lo que se desprende que Juan de Emasábel murió en 1586. AHDV-GEAH. 3845-1, Elciego. Parroquia de San Andrés. Libro de fábrica, 1552-1594, s.f., visita pastoral del año 1588 que recoge las cuentas del año 1586; AHDV-GEAH. 1082-3, Elvillar. Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción. Libro de fábrica, 1552-1597, fol. 147v

¹⁷⁶ CALATAYUD FERNÁNDEZ, E.: *ob. cit.*, pp. 533-534.

¹⁷⁷ ARAMBURU EXPÓSITO, M. J.: *ob. cit.*, t. I, pp. 163-164. Crisanto de Emasábel está trabajando con Domingo de Aróstegui en San Pedro de Vergara en 1607.

¹⁷⁸ *Ibid.*, t. I, pp. 156-161 y 341, 346, e *Ibid.*, t. II, pp. 646-647.

¹⁷⁹ PORTILLA VITORIA, J. M.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, V...*, p. 586.

oficiales a su servicio de los que conocemos el nombre de Francisco de Egusquiza, asentador que trabajaba en las obras de Elvillar¹⁸⁰.

Juan de Emasábel se asoció profesionalmente con algunos de los mejores profesionales del momento como Iñigo de Zárraga, Juan de Olate, Juan de la Hedilla, Juan Pérez de Solarte II o Juan de Elorriaga. En 1569 dio trazas para el crucero y capilla mayor de Santa María de Laguardia junto a Iñigo de Zárraga, a quien finalmente traspasó la obra por los muchos encargos que tenía pendientes¹⁸¹. En 1580 dio informes para la torre de la iglesia de Santa María de Viana junto al cantero cántabro Juan de la Hedilla y el veedor de obras del obispado Juan de Olate¹⁸². Pese a que la presencia de Emasábel en este foco navarro de Viana se documenta en 1580, sus obras de los años sesenta indican que estos contactos debieron iniciarse muchos años antes. Juan de Emasábel y Juan Pérez de Solarte II debieron mantener una estrecha relación de amistad que posiblemente se remonte a sus padres, puesto que ambas familias provienen de Marquina¹⁸³. En 1569 el cabildo de la catedral de Calahorra, en conformidad con Juan Pérez de Solarte II, que estaba realizando la obra del crucero y capilla mayor, llama a Emasábel para dar traza de los pilares torales, donde demuestra sus conocimientos del lenguaje clásico. Ese mismo año ambos canteros reconocen una pared medianera entre dos capillas privadas en la iglesia de Santa María de Vitoria¹⁸⁴. Años más tarde, a partir de 1577, Emasábel supervisa la realización de la torre de Santa María de Vitoria, trazada por el cantero Juan de Elorriaga, vecino de Nájera¹⁸⁵.

Respecto a su actividad profesional, las primeras noticias de Juan de Emasábel lo sitúan en Vergara en 1563, trabajando junto a Pedro de Ibarra o de Vergara en la iglesia de Santa Marina¹⁸⁶. En 1575 fue apartado de la obra por desatenderla y no terminarla en el plazo estipulado, puesto que se encontraba ocupado en diferentes empresas como el templo de Elciego, el diseño de trazas para los cruceros y capillas

¹⁸⁰ AHDV-GEAH. 1082-3, Elvillar. Parroquia de la Asunción. Libro de fábrica, 1522-1597, fol. 104 r.

¹⁸¹ ARCHV. Pleitos civiles. Escribanía Lapuerta. Pleitos fenecidos. 1690.3, s.f. Posturas y contratos de la obra del crucero y capilla mayor de la iglesia de Santa María de Laguardia. ARCHV. Pleitos civiles. Escribanía Varela. Pleitos fenecidos. 1263.0002, s.f. Declaración de Juan de Emasábel.

¹⁸² GARCÍA GAINZA, M. C., HEREDIA MORENO, M. C., RIVAS CARMONA, J. y ORBE SIVATTE, M.: *Catálogo Monumental de Navarra. Tomo II**.* Merindad de Estella. Genevilla-Zúñiga. Pamplona, 1983, p. 564. LABEAGA MENDIOLA, J. C.: *Viana monumental y artística*. Pamplona, 1984, p. 256.

¹⁸³ MOYA VALGAÑÓN, J. G.: *Arquitectura religiosa...*, t. I, pp. 98-99, 102-103. CALATAYUD FERNÁNDEZ, E.: *ob. cit.*, p. 564-571.

¹⁸⁴ MARTÍN MIGUEL, M. A.: *ob. cit.*, pp. 191-193 y 207.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 207.

¹⁸⁶ ARRÁZOLA, M. A.: *ob. cit.*, pp. 198-199. ARAMBURU EXPÓSITO, M. J.: *ob. cit.*, t. I, p. 341.

mayores de la catedral de Calahorra y Santa María de Laguardia o el reconocimiento de obras en Vitoria. Desde 1563 trabajó en la torre, cubierta del coro alto y subida al coro del templo de Elvillar y en la capilla mayor y crucero de Elciego¹⁸⁷. Francisco de Emasábel continuó la construcción de estos edificios, ya que Juan de Emasábel murió sin terminar las obras.

El año de 1569 fue de bastante actividad para el maestro vizcaíno, pues a sus compromisos en Elciego, Elvillar y Vergara se le unieron otros en Calahorra, Laguardia y Vitoria. El cabildo de la catedral riojana le llamó para dar la traza de los pilares torales del crucero y revisar la obra que Juan Pérez de Solarte estaba llevando a cabo¹⁸⁸. El mismo año, traza y contrata la ampliación de la iglesia de Laguardia junto a Iñigo de Zárraga y Pedro de Irazu, tras competir con las propuestas de Pedro de Rasines y su colega Juan Pérez de Solarte¹⁸⁹. Poco después, en diciembre, se ve obligado a acudir a Vitoria con Juan Pérez de Solarte II para reconocer una pared medianera entre dos capillas privadas de la iglesia de Santa María, por lo que cobra 20 ducados¹⁹⁰. Entre 1577 y 1583 comprueba en varias ocasiones las obras de la torre del mismo templo vitoriano con el cantero Juan de Elorriaga, que tenía a su cargo la obra para la que había dado la traza¹⁹¹. En 1585, dos años antes de su muerte, estaba realizando los tejados de la iglesia riojana de Ausejo, por los que recibe 56 ducados, aunque seguramente dirigiría la obra desde la muerte de su padre Domingo, ocurrida hacia 1570¹⁹².

Las obras de Juan de Emasábel reflejan el momento de cambio en que le tocó vivir. El empleo de cubiertas “a la romana”, la construcción de espacios más diáfanos y proporcionados o el uso de órdenes clásicos con entablamentos, nos permite considerarle como un maestro del Renacimiento pero, como otros canteros de su época, nunca abandonó la bóveda tardogótica de crucería. La iglesia riojana de Ausejo, cuya obra heredó de su padre, el tramo final de la iglesia de Elvillar o el tramo central del crucero de la de Elciego son obras en las que siguen conviviendo el Gótico y el Renacimiento. Por el contrario, la cúpula oval de la subida al coro de Elvillar, las bóvedas de medio cañón del crucero y la venera de la cabecera de Elciego nos muestran

¹⁸⁷ ENCISO VIANA, E. y CANTERA ORIVE, J.: *Catálogo monumental. Diócesis de Vitoria, I...*, pp. 47, 57, 61. UGALDE GOROSTIZA, A. I.: *ob. cit.*, pp. 382 y 385.

¹⁸⁸ CALATAYUD FERNÁNDEZ, E.: *ob. cit.*, pp. 269 y 275.

¹⁸⁹ ARCHV. Pleitos civiles. Escribanía Lapuerta. Pleitos fenecidos. 1690.3, s.f.

¹⁹⁰ MARTÍN MIGUEL, M. A.: *ob. cit.*, pp. 191-193.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 207.

¹⁹² CALATAYUD FERNÁNDEZ, E.: *ob. cit.*, p. 214.

a un cantero que ha asimilado principios clásicos que remiten, en otro nivel, a la obra de Diego de Siloé, Andrés de Vandelvira, Jerónimo Quijano o Alonso de Covarrubias.

Analizando la obra de Emasábel con más detalle, vemos a un maestro que continuó la construcción de iglesias columnarias como la de Santa María de Vergara y que gustaba de trazar cabeceras amplias, semicirculares, con cruceros de capillas altas como las de Elciego. Estas obras definen espacios amplios, típicamente renacientes, que nada tienen que ver con la compartimentación gótica anterior. Conocía a la perfección el lenguaje clásico y la tratadística arquitectónica como demuestra en la traza de los pilares del crucero de la catedral de Calahorra, donde describe las medidas que debían tener el pedestal, plinto, “basa baxera”, cornisa y “caña de la columna” para que fuese el “dicho pilar muy bien proporcionado”¹⁹³. Pone en práctica estos conocimientos en el crucero de Elciego, donde emplea columnas toscanas de fuste liso sobre pedestales y columnas corintias de fuste estriado que sujetan un entablamento. Estos apeos sustentan bóvedas de cañón liso en los brazos del crucero y una elegante venera en la cabecera.

No obstante, su mayor logro es la cúpula oval sobre trompas aveneradas que cobija la subida al coro de Elvillar y que inició en la temprana fecha de 1565. Es complicado valorar la intervención que tuvo Emasábel en la construcción de la bóveda baída casetonada del crucero de Santa María de Laguardia y la venera de la cabecera. El vizcaíno suscribió la traza en 1569 junto a Iñigo de Zárraga pero antes de iniciar las obras, traspasó el trabajo a Zárraga por los muchos edificios que tenía a su cargo. Sea como fuere, las bóvedas “a la romana” usadas por ambos maestros en sus edificios participan del mismo lenguaje clasicista y del mismo círculo de influencia. Este círculo fue con toda probabilidad el formado en torno a la portada del templo navarro de Viana, obra comenzada en 1549 por Juan de Goyaz, quien trajo las novedades aprendidas en las obras del palacio real de Carlos V en Granada, y cuyo legado fue mantenido y continuado por el vizcaíno Juan Ochoa de Arranotegui a partir de 1552. En el crucero de Elciego y el coro alto de Elvillar mantuvo las tradicionales bóvedas de crucería formadas por terceletes, diagonales, ligaduras centrales y combados curvos en forma de cuatrifolio de extremos conopiales, ruedas centrales y lazos.

El repertorio ornamental de la torre, último tramo y escalera del coro de la parroquia de Elvillar y la capilla mayor de Elciego es manierista y deriva del IV libro de

¹⁹³ CALATAYUD FERNÁNDEZ, E.: *ob. cit.*, t. II, pp. 82-83.

arquitectura de Sebastiano Serlio. En Elvillar realizó la portada de la subida al coro y las ventanas de la torre, empleando allí pilastras jónicas estriadas sobre ménsulas, frontones triangulares, remates avenerados, encadenados geométricos en el antepecho de la escalera del coro y el fuste de la torre, esculturas de leones y bolas en el pasamanos y un entablamento de triglifos y metopas con rosetas que remata el fuste de la torre. Otro aspecto a destacar de la obra de Juan de Emasábel es la decoración labrada en las plementerías de las cubiertas e interiores de sus edificios. En Elciego la cubierta semicircular y paredes de la cabecera están completamente estriadas y en Elvillar la cúpula de la subida al coro y la bóveda del coro alto se decoran con formas geométricas, cogollos vegetales colgantes y estrellas en torno a la clave de la Virgen con el Niño; este detalle nos remite a la bóveda del crucero de Santa María de Laguardia, realizada por su compañero Iñigo de Zárraga.

Obras de Juan de Emasábel

Localidad: ELVILLAR

Edificio: parroquia de la Asunción

Obra: último tramo de la nave, subida al coro y torre

Fechas: 1558-1606

Autor: Juan de Emasábel

Datos documentales: La iglesia de Elvillar estaba edificada para mediados del siglo XVI, a excepción de la cubierta del último tramo, el campanario y la portada sur. Se trata de una iglesia de una nave de tres tramos con cabecera ochavada y capillas hornacina entre contrafuertes, que conserva un coro gótico a los pies de principios del siglo XVI. En 1555 el visitador del obispado ordenó que se hiciese “la obra de la capilla y la portada de la dha iglesia” y que se sacase la licencia de obra para ello. En las cuentas de 1557 se recogen gastos por ir a Logroño a sacar la licencia y comienzan los pagos a los maestros Domingo de Asteasu y Martín de Asteasu, que en 1558 estaban labrando la portada sur de la iglesia. En un recuento de obras posterior, de 1566, se dijo que también comenzaron la torre de la iglesia. En 1563 se recogen gastos por un pleito

entre la parroquia y los dos canteros, que debieron tener problemas con la iglesia derivados de los pagos por la obra, y parece que fueron apartados de la misma. En definitiva, estos maestros comenzaron a labrar una portada en el lado sur, que no es la que hoy se conserva, y empezaron el campanario de la iglesia, aunque a juzgar por el poco tiempo que se encargaron de la obra, no pudieron edificar mucho. En 1564 el visitador mandó que “se haga y acabe la portada de la dha iglesia que está comenzada y el campanario”, y que el cabildo parroquial hiciese las diligencias necesarias para poner edictos, lo que indica que la parroquia volvió a sacar la obra a remate para que la contratase otro cantero.

Desde 1565 se pagan cantidades al cantero Juan de Emasábel, que fue el verdadero responsable de cubrir la capilla del coro y de hacer la escalera de subida al coro gótico, que está alojada en el cuerpo inferior de la torre. Por el estilo de las obras es seguro que dio nuevas trazas, aunque el campanario fue realizado por su hijo Francisco de Emasábel y completado en los siglos posteriores con un cimborrio. Juan de Emasábel prosiguió la cubrición del sobrecoro, la portada y la subida al coro. La pared exterior de la torre, que alberga la caja de escaleras para acceder al coro alto, presenta una inscripción con el año 1566, momento en el que Emasábel se hizo cargo de la obra. En las cuentas de 1570, recogidas en la visita pastoral de 1573, se consignan pagos “en maderas para cerrar la capilla y clavos, tejas y carpinteros”, y en 1575 entregaron 200 reales al carpintero Joan de Odriozola por 90 obreros que “puso en cubrir la capilla”. Por tanto, parece que entre 1570 y 1575 se levantaron los tejados del sobrecoro. Entre tanto, se terminó de labrar la portada sur para 1575, pues en este año se paga la puerta de la iglesia al carpintero Juan Ochoa de Marquínez. En los años siguientes se levantó la bóveda del sobrecoro, que se acabó en 1580, momento en que se paga una comida a los canteros “quando se acabó de cerrar la capilla”, y entregaron cantidades a “maestre Miguel carpintero” por “cubrir la capilla del coro y recorrer los tejados de la iglesia”. Al mismo tiempo que se levantó esta cubierta del último tramo se fue construyendo la subida al coro, pues en 1587 se recogen pagos por “echar el suelo al coro y adereçarlo”, lo que indica que la caja de escaleras tenía que estar ya terminada. Ese mismo año pagaron a dos hombres por limpiar la iglesia, por lo que parece que el último tramo de la nave y la subida al coro gótico estaba completamente acabada para ese año.

Entre 1586 y 1587 Juan de Emasábel falleció, y su hijo Francisco de Emasábel se hizo cargo de la obra, cobrando cantidades desde 1586. La labor de Francisco se

centró en levantar el campanario de la iglesia. Juan de Olate revisó la obra en 1590, probablemente en calidad de veedor de obras del obispado, e intervino algún aspecto de la traza. Para 1604 Francisco de Emasábel dejó terminado el fuste de la torre, y entre 1604 y 1608 el chapitelero Francisco de la Plaza lo cubrió con un chapitel para evitar su deterioro, siendo tasado este remate en 1608. El cuerpo de campanas octogonal que hoy vemos lo edificó el cantero Francisco de la Riba en los años sesenta del siglo XVII.

Descripción: El último tramo y capillas hornacina de la nave, cuyos alzados se realizaron hacia principios del siglo XVI, se cubren con una bóveda de terceletes que apea directamente sobre los antiguos contrafuertes interiores. La cubierta de la capilla principal presenta terceletes, que en los lados cortos son dobles y combados curvos que forman un rosetón cuatrifoliado de extremos conopiales, con una rueda en torno a la clave polar. Cabe destacar que alrededor de la clave principal se labraron estrellas y diseños casetonados en la plementería, que recuerdan a los del crucero de la iglesia de Santa María de Laguardia. Las capillas hornacina de los laterales se cubren por bóvedas con terceletes en los lados cortos y una ligadura que converge en un rombo central, y la hornacina del hastial presenta una bóveda de cañón lisa recorrida por un encadenado geométrico manierista.

La caja de escaleras de subida al coro tardogótico, ubicada en la base de la torre, es la parte más novedosa de esta obra. Se trata de una estancia rectangular, cubierta por una cúpula ovalada renacentista, que alberga una escalera de piedra de tres tramos con antepecho decorado por motivos geométricos. La cúpula de piedra apea en trompas aveneradas, el intradós está labrado completamente por hileras de motivos geométricos, y de la clave polar pende un cogollo vegetal. La escalera se trabajó con el mismo detalle, pues el pasamanos está dividido por pilastras acanaladas rematadas por un pomo decorado con figuras geométricas y una especie de leoncete o bestia recostada con el cuerpo terminado en una cola. En el acceso alto y bajo se labraron tres portadas diferentes, una en la entrada desde el sotocoro y dos a ambos lados de la salida al coro alto. La portada del sotocoro presenta vano adintelado flanqueado por pilastras jónicas de fuste acanalado, que sujetan un entablamento rematado por un frontón triangular y flameros en las esquinas. La única decoración es una cabeza de putti en el tímpano del frontón y un encadenado geométrico en el intradós del dintel. El entablamento presenta una inscripción incisa, que reproduce el versículo 15 del salmo XXXIII, “Declina a malo: face bonum; inquire pacem” (Huye del mal, haz el bien, busca la paz). La portada

alta que da a las escaleras, también adintelada, está compuesta por pilastras acanaladas jónicas sobre pedestales y columnas estriadas jónicas que sujetan un entablamento liso. Como en el caso anterior, predomina la desornamentación, siendo los únicos elementos decorativos una máscara de león labrada en el centro del entablamento y un encadenado geométrico en el intradós del dintel. La tercera portada, que da al coro alto, es similar a la del sotocoro, con pilastras jónicas acanaladas que sujetan un entablamento y un frontón triangular rematado por tres pedestales cuadrados con bolas del orbe y una cruz.

La torre presenta fuste cuadrado, campanario octogonal y remate en forma de chapitel de piedra, que es posterior. El cuerpo inferior tiene los ángulos reforzados por pilastras toscanas gigantes con los fustes recorridos por encadenados geométricos y está rematado por un entablamento de triglifos y metopas decoradas con rosetas. Bajo este entablamento se labraron portadillas compuestas por pilastras jónicas acanaladas apoyadas en ménsulas avolutadas y rematadas por frontón triangular. En la base de la torre, coincidiendo en el interior con la caja de escaleras de suida al coro, hay otra portadilla similar con frontón semicircular avenerado y la inscripción “Anno Dominus 1566 me fecit”, que indica la fecha de inicio de las obras. El campanario octogonal pertenece a la obra de mediados del siglo XVII y presenta pilastras jónicas de fuste acanalado que sujetan un entablamento roto en correspondencia con las pilastras. Los muros están horadados por dos pisos de ventanas adinteladas rematadas por frontones triangulares y semicirculares.

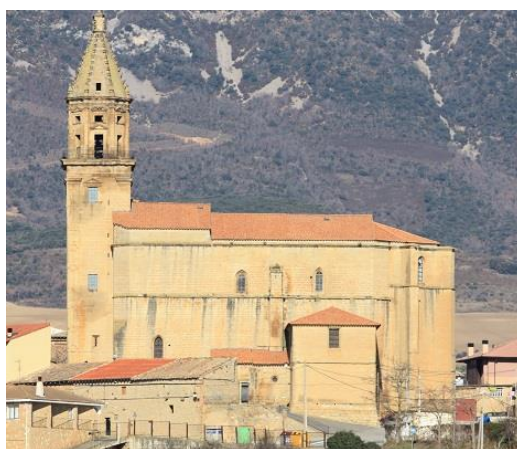
Valoración: La bóveda del sobrecoro, la subida al coro y la torre componen un magnífico conjunto de obras manieristas que pueden considerarse como la mejor aportación del maestro Juan de Emasábel a la arquitectura del Renacimiento en Álava. El empleo de una cúpula en la subida al coro constituye un acontecimiento extraordinario en el panorama constructivo de la provincia por su temprana fecha de construcción, 1565, años antes de las levantadas por los maestros cántabros que las emplean a partir de 1574. Además es un ejemplo de la asimilación por parte de este maestro vizcaíno de los sistemas constructivos renacentistas. Desde el punto de vista decorativo, asistimos al repliegue ornamental característico del último tercio del siglo, que revaloriza los elementos arquitectónicos clásicos como pilastras y columnas. No obstante, se mantienen algunos motivos manieristas, especialmente cuidados, como los encadenados geométricos de las escaleras y portadas, la máscara de león de una de ellas,

las portadillas que enmarcan las ventanas de la torre o las estrellas labradas en la plementería de la bóveda del sobrecoro.

La torre-campanario, una de las mejores del siglo XVI alavés, se monumentaliza para albergar en su interior la caja de escaleras del coro y otras estancias. Guarda grandes similitudes con la torre de la antigua colegiata de Vitoria, para la que Emasábel dio informes y cuya ejecución comenzó Iñigo de Zárraga. Su organización clásica se acentúa con la utilización de un entablamento de triglifos y metopas y, frente a la austeridad de otros conjuntos, se emplean aquí grandes encadenados geométricos de recuerdo serliano. En el fuste se abren ventanas en forma de portadillas manieristas que remiten a la citada torre de la colegiata vitoriana y a la de la parroquia de Santa María de Vina para la que Emasábel realizó informes en 1580.

Fuentes documentales: AHDV-GEAH. 1082-3, Elvillar. Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción. Libro de fábrica, 1552-1597, fols. 46r-216v, especialmente los fols. 46r, 58v, 59r, 61r, 69r, 70r, 72v, 77r, 78v, 81v, 85v, 89v, 104r, 108v, 119v, 134v, 150v, 155r, 168v, 169r, 216v. AHDV-GEAH. 1082-4, Elvillar. Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción. Libro de fábrica, 1600-1669, fols. 1v-23v, especialmente los fols. 1v, 3, 15v, 19v, 21v, 23v.

Fuentes bibliográficas: ENCISO VIANA, E. y CANTERA ORIVE, J.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, I...*, p. 55. VV. AA.: *Monumentos Nacionales de Euskadi...*, pp. 93-102. UGALDE GOROSTIZA, A. I.: *ob. cit.*, pp. 384-386.



Elvillar. Parroquia de la Asunción. Costado norte



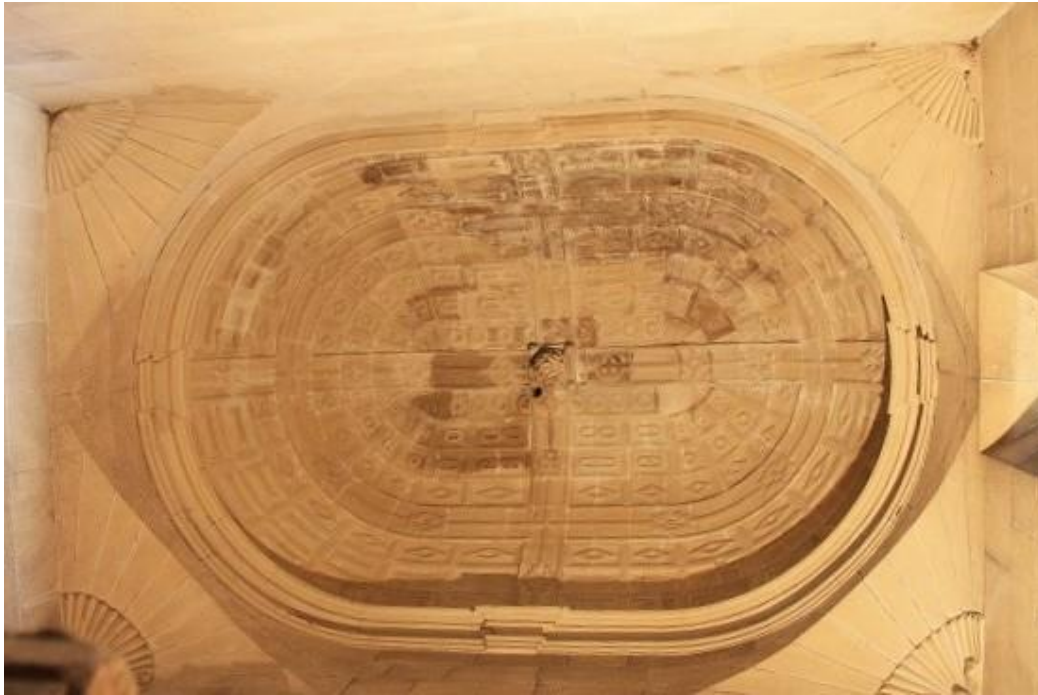
Elvillar. Parroquia de la Asunción. Torre campanario. Portada conmemorativa



Elvillar. Parroquia de la Asunción. Torre campanario



Elvillar. Parroquia de la Asunción. Sobrecoro. Bóveda



Elvillar. Parroquia de la Asunción. Caja de escaleras de subida al coro. Cubierta



Elvillar. Parroquia de la Asunción. Sotocoro. Portada de acceso a la escalera del coro



Elvillar. Parroquia de la Asunción. Sotocoro. Portada de acceso a la escalera del coro. Capiteles



Elvillar. Parroquia de la Asunción. Escalera de subida al coro. Portada de acceso al coro **alto**



Elvillar. Parroquia de la Asunción. Coro alto. Portada de acceso a la escalera del coro

Localidad: ELCIEGO

Edificio: parroquia de San Andrés

Obra: cabecera, crucero y sacristía antigua

Fechas: 1565-1629 (Juan de Emasábel y sus herederos) y 1630-1634 (Juan de Setién Venero)

Autor: Juan de Emasábel traza e inicia la obra en 1565, aunque fue terminada por Juan de Setién Venero y Pedro de Aguilera en el siglo XVII

Datos documentales: La construcción de la cabecera, crucero y sacristía de Elciego fue una obra larga y complicada, que debía haberse terminado en diez años, pero que acabó durando setenta y cinco. Los constructores principales fueron Juan de Emasábel, que dio las trazas con toda probabilidad en 1565, y Juan de Setién Venero, quien cubrió la iglesia a partir de 1630 con trazas de Pedro de Aguilera. No obstante, creemos que en el siglo XVII se respetaron en gran medida las trazas originales de Juan de Emasábel, pues la idea de cubrir la cabecera con una venera ya se menciona en el siglo XVI. De esta manera, Juan de Emasábel diseñó una obra muy similar a la del crucero, cabecera y sacristía de Santa María de Laguardia, en cuyo contrato participó.

En 1565, una vez terminada la nave, fachada, torres y coro del templo, el cabildo parroquial del Elciego decidió engrandecer la iglesia con una nueva capilla mayor y una sacristía. La parroquia pagó una licencia por “ensanchar e alargar la dicha iglesia” en 1565, que fue con toda seguridad la licencia para construir la nueva capilla mayor. Como indicaría el visitador del obispado muchos años después, Juan de Emasábel contrató la capilla mayor y sacristía en 1565, obligándose a terminarla en diez años, tiempo durante el que cobraría todas las rentas anuales de la iglesia menos 50 ducados, que debía dejar para los gastos ordinarios del templo. El vizcaíno cobró las rentas de la iglesia desde 1566 hasta 1587, año de su fallecimiento, pero no terminó la obra en el tiempo estipulado. Durante estos años debió desatender sus labores en Elciego, pues el visitador requiere su presencia en 1585 para proseguir “la obra de la cabecera y sacristía porque hace dos años que cesó”.

En 1587 Francisco de Emasábel, hijo de Juan de Emasábel, heredó la obligación de realizar la capilla mayor y la sacristía. Este maestro cobró las rentas de la iglesia hasta que falleció, entre 1608 y 1610, dejando hechos los alzados de la capilla mayor y la sacristía, que quedaron sin cubrir. Los alzados de la sacristía fueron realizados entre 1592 y 1594, pues en 1592 el visitador declara que “están por hacer muchas obras en especial la sacristía y otras que está obligado a las hacer Francisco de Emasábel”, y dice que se le acuda con 1000 maravedíes para materiales y que se le entreguen 100 ducados de cuatro en cuatro meses para que prosiga la obra. En 1594 ya visita la sacristía, por lo que parece que al menos los alzados estarían hechos, aunque la cubierta la levantó en la siguiente centuria Juan de Setién. A partir de ese momento los esfuerzos se centran en terminar la capilla mayor y en cubrirla. En 1594 se manda “tasar la piedra de la obra vieja que se ha de derrocar”, tratándose probablemente de la cabecera de la antigua iglesia, pues en un recuento de obras de 1623 se dice que esta se tasó en 600 ducados. En 1598 se pagaron 84.271 maravedíes por levantar los tejados y el visitador dio licencia para “nombrar un oficial para que vea de qué manera será más conveniente se haga la elección de las capillas”. En el margen de este último mandato se especifica que se trata de la “licencia para que vean como se ha de elegir la concha”.

De estos datos citados se desprende que los alzados de la capilla mayor estarían prácticamente acabados y que el cantero estaba preparando la obra para que fuese cubierta. A principios del siglo XVII ya debían haberse colocado las estructuras para cubrir la capilla mayor, pues en 1604 se manda reparar en quince días la cimbria que

está encima del altar mayor. No obstante, a partir de 1598 Francisco de Emasábel debió dejar la obra casi abandonada, pues en 1600 el visitador declara que “le ha constado que el cantero va trabajando muy despacio en la obra y que según dicho no la acabará en muchos años, por tanto mando a los mayordomos se le apremie a que cumpla el contrato que tiene hecho y atento que no hace más de arrendar la primicia y llevársela y no trabajar mando que de aquí en adelante aunque arriende no se le entreguen los frutos si no es como fuere trabajando”, y dice además que “si el dicho cantero no prosiguere en la obra se buscare otro cantero que la prosiga y acabe atento que es de mucha costa y a muchos años que se comenzó y de no se cubrir recibe gran daño con las aguas”. Pese a las incomodidades derivadas de la obra, el culto divino seguía desarrollándose en la nave del templo, junto a una puerta situada en el lado del mediodía o debajo del coro. Para facilitar el culto y en vista de que las obras no terminaban, debió decidirse separar la nave de la zona de obras con un paredón provisional, pues se dice en 1601 que por “ser muy costosa la pared que se va haciendo en medio de la iglesia para cerrarla mando cese y que lo restante hasta la caída de lo alto se cierre con maderas y romeros y bojós pues que ha de durar poco”.

Francisco de Emasábel ya había muerto para 1610 y la iglesia seguía sin cubiertas. Desde 1610 hasta 1615 se obligó a terminar la capilla mayor y la sacristía el cantero Domingo de Aróstegui, un antiguo colaborador del clan vizcaíno que había cobrado cantidades de la parroquia desde 1587 como curador de los hijos de Juan de Emasábel, y que posiblemente trabajó junto a Francisco de Emasábel en la obra. En 1598 los tejados de la iglesia debieron quedar sin hacer, por lo que los contrató en 1610 Domingo de Aróstegui y cobró 1.122 maravedíes por la traza. Tres años después ya estaban terminados, pues se tasaron en 1613. Tras la muerte de Domingo de Aróstegui en 1615, su hija, María Pérez de Aróstegui, se obligó a terminar la obra junto a su esposo, el cantero Juan de Llanos. Ambos cobraron por las obras y trabajos de su padre hasta 1629, pero apenas debieron trabajar en la obra.

En 1620 el visitador se quejaba de los canteros, alegando que “en la obra nunca dicho Llanos metió oficiales ni vinieron a trabajar de propósito en la dicha obra excepto que parece que por el año diecinueve vinieron oficiales e hicieron dos altares”. A partir de este momento comenzaron las diligencias necesarias para tasar la obra realizada y contabilizar el dinero entregado a Juan de Emasábel y sus consortes. En 1624 se citan cuentas atrasadas de 1622 en las que se pagó a Andrés de Venea y Domingo de Legarra

por tasar la obra de la iglesia, aunque posteriormente se hizo otra tasación. En 1623 los “maestros de arquitectura” Juan de Olate y Domingo de Legarra tasaron la obra en 7 quentos y 26.508 maravedíes, y el dinero que habían cobrado los maestros hasta ese momento sumó 5 quentos y 534.882 maravedíes. El visitador siguió requiriendo a María Pérez de Aróstegui en 1623 y 1625, recriminándole que la obra debía haberse terminado para el año 1575 y que sesenta años después aún seguía sin cubrirse. Por ello en 1629 mandó publicar edictos en cuatro días para que se terminase la capilla mayor.

Un año después, en 1630, el cantero cántabro Juan de Setién Venero e Ignacio de Ansola cobraban 200 ducados por el remate de la capilla mayor, y el maestro Pedro de Aguilera 30 reales por “la traza de cómo se debía de hacer la obra de la capilla mayor”. En 1634 se entregó a Setién 3.550 reales “para fin de pago de lo que la iglesia debía a cumplimiento de la obra que en él se remató de la capilla mayor y media naranja y parte del losado de la iglesia”. La media naranja aludía seguramente a la cubierta de la sacristía, como se aprecia hoy en día. El maestro Juan de la Verde, veedor de obras del obispado, tasó la obra y el tejado ese mismo año, cobrando por ello 126 reales.

Descripción: La capilla mayor de Elciego está compuesta por un crucero que sobresale en planta y una cabecera ochavada al exterior y semicircular al interior. Como el resto de la iglesia, es una obra de sillar bien escuadrado, que muestra el paso del tiempo respecto a la nave por los contrafuertes poco salientes que refuerzan las esquinas del crucero y ochavo de la cabecera. En la base de la cabecera se alzan dos pirámides sobre pedestales con decoración geométrica, elementos decorativos que se repiten en el marco de la ventana adintelada del crucero. En el interior el espacio de la capilla mayor es de gran amplitud. El crucero está cubierto por una magnífica bóveda de terceletes con combados en forma de lazos que dibujan una cruz de brazos sinuosos con un octógono de lados curvos en torno a la clave polar. Esta cubierta se levanta sobre arcos formeros semicirculares y de intradós ancho, que indican su factura tardía ya dentro del siglo XVII, y que a su vez apean en ménsulas de vaso estriado. Los brazos del crucero están cubiertos por bóvedas lisas de medio cañón y la cabecera por una bóveda de horno avenerada cuyas estrías se prolongan hasta el suelo. En los cuatro ángulos del crucero se alzan cuatro columnas, las contiguas a la nave son toscanas y de fuste liso, y las de la embocadura de la cabecera son corintias, de fuste estriado y presentan pedestales con decoración geométrica. Toda la capilla mayor está recorrida por un entablamento muy desarrollado con dentículos y cornisa muy volada.

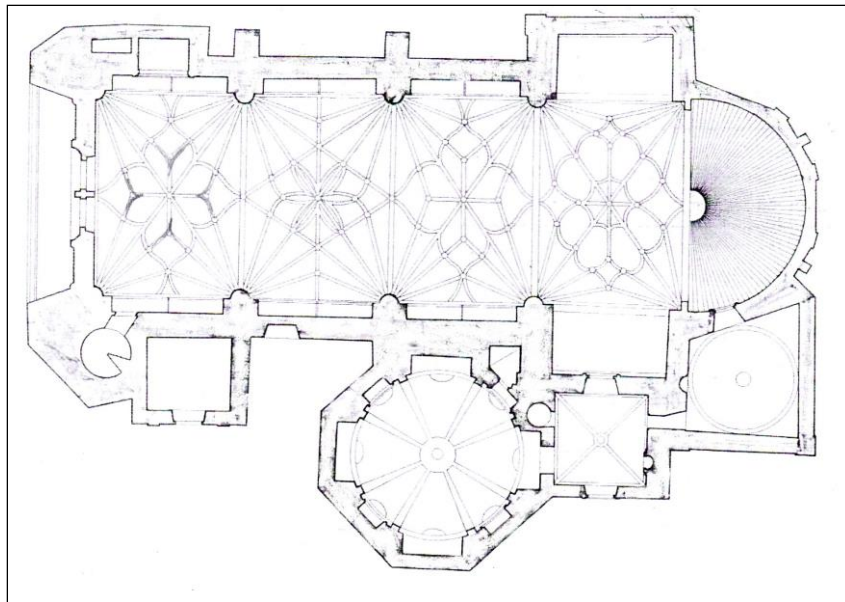
La sacristía abre a la cabecera en el lado de la epístola. Es una obra también de sillar con un ventanal adintelado cuyo marco se decora con motivos manieristas geométricos, igual que el del crucero. Las esquinas están reforzadas por pilastras toscanas que sujetan una cornisa sobre la que se ha recrecido el muro. Este recrecimiento seguramente es fruto de la intervención de Juan de Setién. Se sitúa en el lado de la Epístola y se accede a ella desde la cabecera, a través de una portada con esquema en arco del triunfo romano con van adintelado rematado por frontón triangular. La estancia se cubre mediante una media naranja, siendo esta parte de la obra probablemente la que más se alteró respecto al proyecto original de Juan de Emasábel.

Valoración: La construcción de la cabecera y el crucero de la parroquia de Elciego fue uno de los proyectos más ambiciosos de la arquitectura del Renacimiento alavés y muy similar en su concepción al llevado a cabo en la parroquia de Santa María de Laguardia. Pese a concluirse ya en el siglo XVII, con trazas de Pedro de Aguilera, creemos que en general se respetó el proyecto original de Juan de Emasábel de 1565. Inicialmente se proyectó “una concha” para cubrir la cabecera, aunque todavía en 1598, cuando a cargo de las obras estaba su hijo Francisco, no se había construido. Este hecho vincula la obra de Elciego con la de la capilla mayor de Santa María de Laguardia erigida con trazas del propio Emasábel e Iñigo de Zárraga a partir de 1569. La cabecera de la parroquia de Elciego es sin duda uno de los mejores y más tempranos ejemplos de la arquitectura renacentista alavesa despejada ya de resabios góticos y Emasábel uno de los primeros maestros en asimilar este nuevo sistema constructivo y el uso de cubiertas clásicas. La cubierta avenerada de la cabecera de la parroquia de Elciego, aunque levantada ya en el siglo XVII, fue la primera en proyectarse para un templo alavés, y después de ella se trazaron las de Santa María de Laguradia (1569), Mendiola (c. 1570) y Lermenda (1602). La obra desprende un notable clasicismo por el uso de la bóveda de horno avenerada de la cabecera, las bóvedas de cañón en el crucero, el empleo de pilastras corintias monumentales en la embocadura del altar mayor y la diafanidad espacial que se consigue gracias a la planta semicircular de la cabecera y la poca profundidad de los brazos del crucero.

Fuentes documentales: AHDV-GEAH. 3845-1, Elciego. Parroquia de San Andrés. Libro de fábrica, 1552-1594, s.f., cuentas del año 1567 a 1594. AHDV-GEAH. 3845-2, Elciego. Parroquia de San Andrés. Libro de fábrica, 1595-1658, fols. 1v, 2v, 9-15v, 18, 20v, 21v, 24, 27v, 31, 31v, 32, 32v, 34, 35, 37, 37v, 39, 40v, 41, 41v, 42v, 43v, 45, 46,

47, 48, 50, 51, 54v, 55, 56-56v, 59, 60, 60v, 62, 64, 65, 66v, 69, 69v, 73v, 75-76v, 79, 81, 83, 83v, 86, 87-92, 92v-93v, 94v-97, 101,102v, 103v, 104, 106v, 107, 109, 116v, 117v-118, 120v, 124v, 127v, 131v, 133, 133v, 138v, 139, 141v, 142, 148r, 149, 149v, 150v, 153v, 154, 155v, 158v, 159v, 164-164v, 165, 170, 172, 172v, 175, 180v, 181, 185v, 189v, 190, 193, 197, 207, 237.

Fuentes bibliográficas: ENCISO VIANA, E. y CANTERA ORIVE, J.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, I...*, pp. 47-48. VV. AA.: *Monumentos Nacionales de Euskadi...*, p. 87. UGALDE GOROSTIZA, A. I.: *ob. cit.*, pp. 382-384.



Fuente: MNE, III, p. 88

Elciego. Parroquia de San Andrés. Planta



Elciego. Parroquia de San Andrés. Exterior. Costado sur



Elciego. Parroquia de San Andrés. Exterior. Sacristía y cabecera



Elciego. Parroquia de San Andrés. Cabecera y crucero



Elciego. Parroquia de San Andrés.
Cabecera y crucero

Localidad: VITORIA

Edificio: catedral de Santa María

Obra: torre

Fechas: 1577-1583

Autor: Juan de Elorriaga y Juan de Emasábel

Datos documentales: La antigua colegiata de Santa María decidió renovar la torre del templo en el último cuarto del siglo XVI, empleando para ello una traza del guipuzcoano Juan de Elorriaga. Con él colaboró el vizcaíno Juan de Emasábel, cuya intervención no hay que desestimar, aunque el tracista y constructor principal fue Juan de Elorriaga.

Los preparativos para la obra comenzaron en 1576, cuando el vizcaíno Iñigo de Zárraga acudió al “puerto de Doroño” (Treviño) a revisar el “aparejo” que iba a emplearse para la torre. En 1577 dio la traza de la obra el maestro Juan de Elorriaga, residente en la ciudad riojana de Nájera, pero las dudas sobre cómo asentar la torre llevaron al cabildo parroquial a consultar al maestro vizcaíno Iñigo de Zárraga. Ese año las cuentas de la parroquia recogen un pago a Juan de Elorriaga e Iñigo de Zárraga “por la traza que hicieron para la obra y el parecer que dieron y trabajo en hacer el asiento y capitulaciones de la obra”. A lo largo de 1577 se puso todo a punto para la construcción

de la torre, para lo que se confeccionó una grúa y cimbrias, el herrero “aderezó las puntas de picos y escodas”, se hizo acopio de cal y piedra traída de Lasarte, Mendiola, Arechavaleta, Gardélegui, Ozaeta, Ajarte y otros lugares, y los canteros revisaron los cimios de la torre. En 1579 aparece por vez primera el maestro Juan de Emasábel junto al escultor Juan Fernández de Navarrete, quienes revisan la obra y dan su parecer. Un año más tarde Juan de Emasábel y Juan de Elorriaga acuden desde Nájera a visitar la obra para decir cómo debía proseguirse. Para 1583 la torre estaba prácticamente terminada, aunque en 1597 el maestro Juan de Lespeiti realizó algunos arcos que faltaban por hacer y el chapitel de plomo, que no se ha conservado. En 1601 Juan Vélez de la Huerta contrató las últimas obras para finalizar la torre.

Descripción: La torre de Santa María de Vitoria se asienta sobre el pórtico de la parroquia que hace de basamento, un primer cuerpo del último cuarto del siglo XVI y un campanario barroco. Antecede al pórtico un gran arco semicircular de refuerzo para asentar la torre, cuyo intradós está decorado con un encadenado geométrico. Este acceso y el cuerpo principal están separados por un balcón corrido. El primer cuerpo presenta muros lisos con pilastras gigantes de orden toscano en los ángulos que sujetan un entablamento decorado con triglifos y metopas. En uno de estos ángulos está adosada la escalera de subida a la torre, alojada dentro de un pequeño edificio circular. Animar el muro frontal dos ventanales con portadas clásicas compuestas por pilastras acanaladas jónicas apoyadas en volutas y rematadas por frontón triangular. Una de estas portadas está flanqueada además por dos hornacinas de cubierta semicircular avenerada.

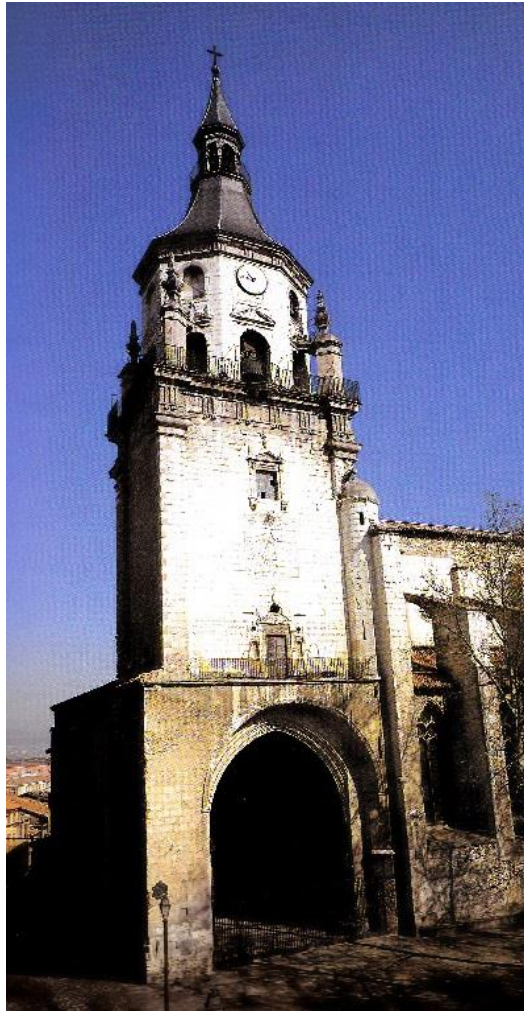
Valoración: La antigua colegiata de Santa María de Vitoria posee una de las mejores torres manieristas del Renacimiento alavés similar a la levantada en la parroquia de Elvillar. Más que una torre-campanario con escaleras y campanas, es un edificio complementario al templo capaz de albergar estancias ya que las escaleras se adosan al fuste en un cuerpo aparte. El empleo de pilastras dóricas con entablamento en los ángulos, las portadas clásicas que enmarcan los vanos y el encadenado geométrico gigante del intradós del arco de acceso son elementos comunes a la torre de Elvillar y demuestran que Emasábel conocía bien el lenguaje de los órdenes clásicos.

Fuentes documentales: AHDV-GEAH. 234, Vitoria. Parroquia de Santa María. Libro de fábrica, 1537-1590, fols. 170, 178, 178v, 179, 179v, 184, 185-185v, 190-190v, 191, 200v, 201, 201v, 202, 211, 222v, 223, 224-225, 258-259. AHDV-GEAH. 235, Vitoria.

Parroquia de Santa María. Libro de fábrica, 1591-1640, fols. 5, 19v-20, 20v, 25v, 47, 50, 50v.

AHPA. Prot. Not. 5496, Miguel de Luyando. Vitoria, 1577-1578, s.f., 14 de junio de 1577, 4 de agosto de 1577, 1 de diciembre de 1577, 14 de agosto de 1578, 12 de septiembre de 1578, 11 de octubre de 1578. AHPA. Prot. Not. 6850, Miguel de Luyando, Vitoria, 4 de octubre de 1579. AHPA. Prot. Not. 6253, Miguel de Luyando, Vitoria, 23 de enero de 1583. AHPA. Prot. Not. 6250, Cristóbal de Ondátegui, Vitoria, 19 de agosto de 1583, fol. 33. AHPA. Prot. Not. 2578, Jorge de Aramburu, Vitoria, año 1601, 11 de junio de 1601.

Fuentes bibliográficas: PORTILLA VITORIA, M. J.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, III...*, pp. 102, 118. ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. y GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M.: *Vitoria renacentista*. Vitoria, 1985. BALLESTEROS IZQUIERDO, T.: *Actividad artística en Vitoria durante el primer tercio del siglo XVII: arquitectura*. Vitoria, 1990, pp. 96-97. GONZÁLEZ ECHEGARAY, M. C., ARAMBURU-ZABALA, M.A. ALONSO RUIZ, B. y POLO SÁNCHEZ, J. J.: *Artistas cántabros de la Edad Moderna*. Santander, 1991, p. 695. ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.: “El Renacimiento en Vitoria-Gasteiz” ..., p. 310. MARTÍN MIGUEL, M. A.: *ob. cit.*, pp. 206-209. CAJIGAS ABERASTURI, A., ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M.A. y ESCALLADA GONZÁLEZ, L. de: *Los maestros canteros de Ribamontán*. Santander, 2001, p. 96.



Vitoria. Catedral de Santa María. Torre campanario

2.1.2. Iñigo Ortiz de Zárraga

Iñigo de Zárraga fue uno de los maestros más polifacéticos del siglo XVI en toda la antigua diócesis de Calahorra y La Calzada. Además de ejercer el arte de la cantería, trabajó como escultor y realizó trazas para retablos, lo que le sirvió para ganarse el título de maestro cantero y escultor, así como el novedoso apelativo de “arquitecto” en los años setenta. Su obra está a caballo entre los dos Renacimientos, constituyendo una pieza clave en los inicios de la arquitectura renacentista y de la escultura romanista. En el plano arquitectónico protagonizó, junto a otros vizcaínos, la introducción de cubiertas “a la romana” y la construcción de portadas, coros, torres,

capillas de patronato, capillas mayores y cruceros en La Rioja, Álava y Navarra entre 1559 y 1579.

Iñigo de Zárraga nació hacia 1530¹⁹⁴ y falleció en 1579¹⁹⁵, con unos cincuenta años, cuando se encontraba en la cúspide de su carrera. Procedía de la anteiglesia de San Martín de Forua, perteneciente a la merindad vizcaína de Busturia¹⁹⁶, y se le documenta como vecino en Ábalos (La Rioja), Laguardia y Vitoria. Era hijo de Fortún Pérez de Zárraga y estuvo casado con Catalina de Contreras, con la que tuvo al menos a Ortuño Pérez de Zárraga I. Fruto de las relaciones extramatrimoniales del vizcaíno nacieron Sebastián Ortiz de Zárraga, Juan Ortiz de Zárraga y Gregorio de Zárraga, los dos primeros, hijos de María de Guillarte, vecina de Mendoza, y el tercero de María de Samaniego, vecina de Samaniego¹⁹⁷. En 1579, una vez fallecido el cantero, su esposa Catalina de Contreras solicitó el reconocimiento de los tres como hijos legítimos del maestro. Ortuño I y Sebastián siguieron el oficio paterno, y Juan se mantuvo ligado al mundo de la cantería actuando como apoderado de las obras de su hermano Sebastián¹⁹⁸. Los descendientes de Ortuño Pérez de Zárraga I, llamados Juan, Ortuño II y Antonio, constituyeron la tercera generación de la dinastía Zárraga, aunque abandonaron el mundo de la cantería para especializarse en el de la retablística. Antonio de Zárraga y su hijo Juan de Zárraga fundaron un importante taller de escultura romanista en Arnedo, que se convirtió en la vía de este estilo en La Rioja¹⁹⁹.

Otros colaboradores del obrador de Zárraga fueron sus sobrinos Ortuño y Juan de Zárraga, y otros destacados artistas como Jerónimo de Beaugrant. Su sobrino Ortuño de Zárraga fue el heredero de Iñigo tras su muerte prematura y terminó algunas de sus mejores obras, como el crucero, la capilla mayor y la sacristía de Laguardia²⁰⁰. Juan de

¹⁹⁴ AHDV-GEAH. C-71-1. Vitoria. Parroquia de Santa María. Pleito por las capillas de San Bartolomé y los Reyes, probanzas del 20 de junio de 1566. Zárraga declara tener unos treinta y seis años en 1566.

¹⁹⁵ En agosto de 1579 su sobrino Iñigo de Zárraga contrató los tejados de la obra de Samaniego junto a la viuda del maestro, lo que indica que para ese momento ya había fallecido. AHPA. Prot. Not. 8002. Pedro Alonso, Laguardia, año 1579, fols. 108v-109v.

¹⁹⁶ BARRIO LOZA, J. A.: *Los Beaugrant en el contexto de la escultura manierista vasca*. Bilbao, 1984, p. 66. MOYA VALGAÑÓN, J. G.: *Arquitectura religiosa...*, t. I, p. 108-109.

¹⁹⁷ AHPA. Prot. Not. 8002, Pedro Alonso, Laguardia, 1579, fol. 134.

¹⁹⁸ BARRIO LOZA, J. A. y MOYA VALGAÑÓN, J. G.: *ob. cit.*, p. 271. BALLESTEROS IZQUIERDO, T.: *Actividad artística en Vitoria durante el primer tercio del siglo XVII: arquitectura*. Vitoria, 1990, pp. 209-210. VÉLEZ CHAURRI, J. J. y ECHVERRÍA GOÑI, P. L.: "Panorámica de las artes en el Barroco" en PORTILLA VITORIA, M. J.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, IX...*, pp. 267-269 y 697.

¹⁹⁹ BARRIO LOZA, J. A.: *La escultura romanista en La Rioja*. Madrid, 1981, pp. 204-208.

²⁰⁰ BARRIO LOZA, J. A. y MOYA VALGAÑÓN, J. G.: *ob. cit.*, p. 270-271. SESMERO PÉREZ, F.: *El arte del Renacimiento en Vizcaya*. Bilbao, 1954, p. 182. CALATAYUD FERNÁNDEZ, E.: *ob. cit.*, p. 605.

Zárraga trabajó en la portada navarra de Santa María de Viana en 1571 y en Vitoria entre 1585 y 1597²⁰¹. Con ellos colaboró Jerónimo de Beaugrant, al que se documenta residiendo en Laguardia mientras se realizaban las obras de la iglesia de Santa María y en Vitoria en las obras del convento de San Francisco²⁰². Era hijo del escultor Juan de Beaugrant y fue incluido en el taller de Iñigo de Zárraga al quedar huérfano con doce años²⁰³. A estos colaboradores hay que añadir el nombre del cántabro Juan Vélez de la Huerta, autor del coro del templo de Betoño (1574), cuya decoración escultórica se ha puesto en relación con Iñigo de Zárraga. Posiblemente participó en la construcción del crucero y capilla mayor de Laguardia, pues un “Juan Vélez cantero” residía en la localidad riojana en 1578²⁰⁴. Debió iniciarse en el mundo de la cantería alavesa de la mano de Iñigo de Zárraga, quizás completando su formación dentro del taller del vizcaíno. Así mismo, fueron oficiales de Iñigo de Zárraga los canteros Juan de Azpeitia, vecino de la anteiglesia de Murueta, Pedro Juaristi, Francisco Juaristi, Domingo de Arrese, natural de Arratia, Juan de Lequerica, Alonso de Ozaeta y Juan de Lespeiti²⁰⁵.

Las primeras noticias de Iñigo de Zárraga le vinculan al taller escultórico de la familia Beaugrant, por lo que Barrio Loza apuntó la posible formación del cantero dentro del taller flamenco²⁰⁶. En 1559, al morir Juan de Beaugrant, contrató en La Rioja la terminación de los retablos mayores de Ochánduri y Cañas, e incluyó dentro su propio taller a Jerónimo de Beaugrant, hijo del maestro flamenco, lo que parece mostrar a Iñigo de Zárraga como heredero de parte del taller escultórico de Juan de Beaugrant. Resulta significativo que sus inicios estén unidos al mundo de la escultura, pues la decoración escultórica tendrá un peso fundamental en todas las obras arquitectónicas de Zárraga hasta llegar a convertirse en un distintivo del taller.

Al margen de su formación como escultor, sus contactos con otros canteros vizcaínos y guipuzcoanos y con lo más granado del mundo canteril de la diócesis calagurritana le colocan en una posición de privilegio. Uno de ellos fue Juan Pérez de

²⁰¹ LABEAGA MENDIOLA, J.C.: *ob. cit.*, p. 235. PORTILLA VITORIA, J. M.: *Catálogo monumental. Diócesis de Vitoria, III...*, p. 55. LABEAGA MENDIOLA, J.C.: *ob. cit.*, p. 235.

²⁰² ENCISO VIANA, E. y CANTERA ORIVE, J.: *Catálogo monumental. Diócesis de Vitoria, I...*, p. 23. MARTÍN MIGUEL, M. A.: *ob. cit.*, pp. 368-375.

²⁰³ BARRIO LOZA, J. A.: *Los Beaugrant...*, p. 66.

²⁰⁴ AHPA. Prot. Not. 8001, Pedro Alonso, 1578, fol. 116. Esta vinculación entre ambos maestros ya ha sido apuntada por Ugalde Gorostiza. UGALDE GOROSTIZA, A.I.: *ob. cit.*, p. 53.

²⁰⁵ PORTILLA VITORIA, J. M.: *Catálogo monumental. Diócesis de Vitoria, III...*, p. 55.

²⁰⁶ BARRIO LOZA, J. A.: *Los Beaugrant...*, p. 66.

Solarte II cercano al taller de Juan Martínez de Mutio²⁰⁷ que junto a Zárraga taso la torre de la parroquia navarra de Sesma en 1570²⁰⁸ y actuaron como fiadores de Juan Pérez de Obieta y Andrea Rodi²⁰⁹. Estos últimos tuvieron importantes relaciones profesionales con el veedor del obispado de Cuenca y buen cantero renacentista Francisco Martínez de Goicoa²¹⁰. Zárraga construyó desde 1563 el retablo mayor de Peñacerrada junto al vizcaíno Juan Ochoa de Arranotegui²¹¹, discípulo y heredero del guipuzcoano Juan de Goyaz, colaborador de Pedro Machuca en el palacio granadino de Carlos V²¹². Este vínculo profesional con Ochoa de Arranotegui también sitúa a Zárraga en el entorno de las obras llevadas a cabo en la portada de Santa María de Viana, obra clave para comprender la evolución estilística de este cantero vizcaíno. Los escultores con los que colaboró son igualmente representativos de la escultura del momento como Nicolás de Venero y Martín Ruiz de Zubiate²¹³, Juan de Anchieta y Esteban de Velasco²¹⁴, Francisco de Ayala o Juan de Ayala II²¹⁵.

Las tasaciones para las que era consultado un maestro nos dan idea de su prestigio profesional y de la estima en que le tenían sus compañeros de profesión. A Iñigo de Zárraga se le confiaron numerosas tasaciones de cantería en La Rioja, Álava y Navarra desde fechas muy tempranas. En 1560 le encontramos en Vitoria junto al cantero Miguel de Aguirre reconociendo la capilla mayor de la iglesia de San Miguel, obra ejecutada por Pedro de Elosu y cuyas claves labró el escultor Diego de Ayala. La parroquia vitoriana de San Miguel encargó a Zárraga y Aguirre el mismo año de 1560 que reconociesen el estado de la torre edificada en 1525 por Juan de Araoz, para la que

²⁰⁷ MOYA VALGAÑÓN, J. G.: *Arquitectura...*, t. I, pp. 98-99, 102-103. CALATAYUD FERNÁNDEZ, E.: *ob. cit.*, p. 564-571.

²⁰⁸ GARCÍA GAINZA, M. C., HEREDIA MORENO, M. C., RIVAS CARMONA, J. y ORBE SIVATTE, M.: *Catálogo Monumental de Navarra. Tomo II***,..., p. 480.

²⁰⁹ MOYA VALGAÑÓN, J. G.: *Arquitectura...*, t. I, p. 108-109.

²¹⁰ *Ibid.*, pp. 98, 107. ROKISKI LÁZARO, M.L.: *Arquitectura del siglo XVI en Cuenca*. Cuenca, 1986, pp. 181-191, 192-207.

²¹¹ ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.: “El retablo mayor de Peñacerrada en la escultura del Primer Renacimiento en el País Vasco y La Rioja”, *Kultura*, 6 (1984) pp. 54-69.

²¹² BUENDÍA, J. R.: *Arte. Navarra. Tierras de España*. Barcelona, 1988, pp. 227. ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. y FERNADEZ GRACIA, R.: “Arquitectura” en FERNADEZ GRACIA, R. (coord.): *El arte del Renacimiento en Navarra*. Pamplona, 2005, pp. 111-116. LABEAGA MENDIOLA, J.C.: *ob. cit.*, pp. 229-255.

²¹³ ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.: “El retablo mayor de Peñacerrada...”, pp. 54-69. Iñigo de Zárraga y Nicolás de Venero contrataron juntos el retablo mayor de Peñacerrada antes de 1563. En 1570 Zárraga traspasó su obligación de hacer parte del retablo a Martín Ruiz de Zubiate.

²¹⁴ PORTILLA VITORIA, M. J.: *Catálogo monumental. Diócesis de Vitoria, III...*, p. 199. GARCÍA GAINZA, M. C.: *La escultura romanista en Navarra*. Pamplona, 1986, pp. 59-65. MARTÍN MIGUEL, M. A.: *ob. cit.*, pp. 368-375.

²¹⁵ ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.: “Nuevas luces sobre la escultura renacentista en Álava. Francisco de Ayala en Estavillo” en VV. AA.: *Homenaje al profesor Martín González*. Valladolid, 1995, pp. 321-326.

aconsejaron una serie de mejoras²¹⁶. En 1563 tasó en la iglesia de Lermenda la obra del cantero Andrés López²¹⁷. La tasación de la capilla de los Reyes de la iglesia de San Pedro en 1564 junto a Pedro de Ochandiano, le pondrá de nuevo en contacto con Pedro de Elosu, autor de la capilla²¹⁸. Antes de 1565 le encontramos en Navarra tasando las obras realizadas por San Juan de Azurio en San Andrés de Vitoria y San Miguel de Zufía²¹⁹. En 1565 también acudió a la parroquia de Briones a tasar la obra de escultura que Juan Martínez de Mutio había realizado entre 1546 y 1558²²⁰. En 1570 tasó con Juan Pérez de Solarte II y Antón de Anueta la torre que Sebastián de Orbara y Esteban de Ureta habían ejecutado en la parroquia de Sesma (Navarra)²²¹. En 1574 volvemos a encontrarle en las inmediaciones de Vitoria, tasando las obras de la parroquia de Otazu iniciadas por Martín de Alzola en 1541²²². Finalmente en 1577 se le pide su parecer sobre las trazas que Juan de Elorriaga había dado para la torre de la colegiata de Santa María de Vitoria, siendo denominado como “maestre Yñigo de Çarraga architetor”²²³.

La obra y actividad de Iñigo de Zárraga se documenta entre 1559 y 1579 y se extiende por un ámbito suprarregional comprendido entre La Rioja, Álava y Navarra, que en el siglo XVI encontraba su razón de ser en el marco diocesano del obispado de Calahorra y La Calzada. Su primera obra documentada le sitúa en La Rioja, unido al taller escultórico de los Beaugrant. En 1559 el entallador Francisco de Pillar le traspasa la escultura de los retablos mayores de Ochánduri y Cañas, que Juan de Beaugrant había dejado sin terminar al morir²²⁴. En el traspaso solamente se le denomina “imaginero” teniendo que esperar hasta 1563 para verle nombrado como “maestre cantero”. Pese a ello tenemos que pensar que con unos treinta años de edad Iñigo de Zárraga era ya un cantero y escultor plenamente formado. A principios de los años sesenta descubrimos a este vizcaíno dirigiendo su propio taller, plenamente consolidado en su mundo profesional. El interés por ampliar su radio de acción le llevará a introducirse en Álava, al contratar hacia 1563 el retablo mayor de Peñacerrada junto al imaginero burgalés

²¹⁶ MARTÍN MIGUEL, M. A.: *ob. cit.*, p. 220.

²¹⁷ PORTILLA VITORIA, J. M.: *Catálogo monumental. Diócesis de Vitoria, IV...*, p. 483.

²¹⁸ MARTÍN MIGUEL, M. A.: *ob. cit.*, pp. 211-214.

²¹⁹ ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.: “El retablo mayor de Peñacerrada...”, p. 58.

²²⁰ MOYA VALGAÑÓN, J. G.: *Arquitectura religiosa...*, t. I, p. 108.

²²¹ GARCÍA GAINZA, M. C., HEREDIA MORENO, M. C., RIVAS CARMONA, J. y ORBE SIVATTE, M.: *Catálogo Monumental de Navarra. Tomo II**...*, p. 480.

²²² PORTILLA VITORIA, J. M.: *Catálogo monumental. Diócesis de Vitoria, IV...*, p. 572.

²²³ MARTÍN MIGUEL, M. A.: *ob. cit.*, pp. 206-207.

²²⁴ BARRIO LOZA, J.A.: *Los Beaugrant...*, p. 66. RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M.: *Retablos mayores de La Rioja*. Logroño, 1993, pp. 177-178, 181.

Nicolás de Venero²²⁵. Casi al mismo tiempo debió iniciar una de sus mejores obras, la portada, coro y torre de la parroquia alavesa de Estarrona, dando con ello el salto hasta el corazón de la Llanada alavesa²²⁶.

En estos primeros años de la década de los sesenta se afana por adquirir nuevos compromisos sin cesar, intentando abrirse camino en el mercado alavés. En 1563 contrata la talla de los doce apóstoles de bulto del retablo mayor de la colegiata de Santa María de Vitoria²²⁷. Para 1564 ya había realizado la capilla funeraria de San Bartolomé de la misma iglesia para Pedro Sáez de Maturana, y por las mismas fechas debió de iniciar el coro de la parroquia de Ábalos (La Rioja)²²⁸, cuya ejecución se le atribuye por las semejanzas estilísticas con sus obras. En 1566 contrata dos portadas con sus escudos para las casas de Diego de Paternina, situadas en las inmediaciones de la calle Cuchillería de Vitoria²²⁹ y en 1567 el pórtico del convento de San Francisco de Vitoria, costeadado por doña María de Echávarri²³⁰. En el mismo convento acuerda realizar en 1572 la capilla de San Cosme y San Damián y dos bultos funerarios para don Juan de Arana, antiguo contador del obispo Juan Bernal Díaz de Luco, y su esposa Mencía Manrique de Vilella²³¹. Esta obra sería continuada por Ortuño de Zárraga a la muerte de su tío. Desbordado de encargos e intentando centrarse en el mercado alavés, se ve obligado a traspasar a su colega Francisco de Pillar una ventana de la casa del licenciado Vallejo en Santo Domingo de la Calzada en 1565²³². En unos siete años había contratado ocho obras de escultura y arquitectura en Vitoria, Estarrona, Ábalos y Peñacerrada, en varias de las cuales tendría que trabajar simultáneamente, por lo que podemos hacernos una idea de la extensa pléyade de oficiales que conformaban su taller o colaboraban con él. En este sentido Zárraga pudo heredar de los Beaugrant el sistema de contratación y trabajo en el que el maestro ejercía la función de empresario que se dedicaba a contratar obras, dar trazas y supervisar los trabajos que realizaban sus oficiales o subcontratando partes de las obras, trasladándose de un lugar a otro continuamente.

²²⁵ ECHEVERRIA GOÑI, P. L.: “El retablo mayor de Peñacerrada...”, pp. 54-69.

²²⁶ PORTILLA VITORIA, J. M.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, IV...*, pp. 378-380.

²²⁷ PORTILLA VITORIA, J. M.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, III...*, p. 119. MARTÍN MIGUEL, M. A.: *ob. cit.*, pp. 352-353. BARTOLOMÉ GARCÍA, F.: “Retrospectiva histórico-artística del retablo de la catedral de Santa María de Vitoria-Gasteiz”, *Akobe*, 8 (2007), pp. 8-17.

²²⁸ MARTÍN MIGUEL, M. A.: *ob. cit.*, pp. 189-193. MOYA VALGAÑÓN, J. G. (dir.): *Inventario artístico de Logroño...*, vol. I, p. 11.

²²⁹ ARCHV. Pleitos civiles. Escribanía Lapuerta. Pleitos fenecidos, 69,2, fols. 2 v- 4 v.

²³⁰ MARTÍN MIGUEL, M. A.: *ob. cit.*, pp. 240-241.

²³¹ MARTÍN MIGUEL, M. A.: *ob. cit.*, pp. 241-244.

²³² MOYA VALGAÑÓN, J. G.: *Arquitectura religiosa...*, t. I, p. 108-109.

La década de los sesenta se cerró con la contratación en 1569 de la que sería la obra cumbre de toda su producción, el crucero y cabecera de la parroquia de Santa María de Laguardia²³³. Fue contratada junto a los canteros Pedro de Irazu y Juan de Emasábel y marcó un hito en la obra de Iñigo de Zárraga, ya que muestra su paso al Renacimiento en los primeros años de la década de los setenta. En 1571 contrató la construcción de la capilla funeraria de la Presentación en la iglesia de la Asunción de Briones²³⁴, fundada por el insigne Francisco de Vicio y Ollauri, vicario general de la diócesis de Calahorra y La Calzada durante el gobierno del obispo Juan de Quiñones y Guzmán. En 1574 trabajaba en la cabecera y crucero de la iglesia de Samaniego, el púlpito y la sacristía de Alegría y la cabecera y crucero de la parroquia riojana de Alesanco (La Rioja)²³⁵. El mismo año dio también la traza para el fallido retablo mayor de San Miguel de Vitoria, cuya talla quedó a cargo de Juan de Anchieta²³⁶. En 1575 contrató una capilla y bóveda en la parroquia de San Esteban de Mendoza, aunque las reformas de los siglos XVIII y XIX no han dejado rastro visible de su trabajo²³⁷. Para 1577 ya le debían cantidades de la capilla mayor y crucero de la parroquia de Guereña²³⁸. Después de su muerte, a su viuda e hijos aún les debían dinero de obras realizadas o sin terminar en Anguciana, Aránguiz, Eguileta, Estarrona, Guereña, Vitoria, Samaniego y Laguardia, cuyo cobro y terminación quedaron a cargo de su sobrino Ortuño de Zárraga²³⁹. En la iglesia de Anguciana Iñigo de Zárraga debió contratar hacia 1575 las dos capillas laterales y la sacristía, donde se reconoce su estilo. El templo de Aránguiz es una buena obra de la primera mitad del siglo XVI, pero en ella no se advierte el estilo del vizcaíno²⁴⁰. La parroquia de Eguileta, cuya fábrica es muy humilde, tampoco muestra ninguna huella de la intervención de Zárraga.

²³³ ARCHV. Pleitos civiles. Escribanía Lapuerta. Pleitos fenecidos. Caja 1690.3, s.f. “*Indemnización por haber causado daños en una rina en el término de Huerta Vieja donde el demandado abrió una cantera para sacar piedra para la construcción de la iglesia de Santa María de Laguardia. Juan García de Leza sastrero vecino de Laguardia contra Iñigo de Zárraga cantero vecino de Álbalos (La Rioja). 1572-1574*”. AHPA. Prot. Not. 7606, Hernando de Baquedano, Laguardia, 1554-1569, fol. 426-427r. ENCISO VIANA, E. y CANTERA ORIVE, J.: *Catálogo monumental. Diócesis de Vitoria, I...*, pp. 45-48.

²³⁴ ULARGUI PALACIO, A.: *La arquitectura del vino en La Rioja Alta durante los siglos del Barroco. Palacios, jardines y bodegas*. Tomo II Tesis doctoral inédita. Pamplona, 2012, pp. 211-222.

²³⁵ MOYA VALGAÑÓN, J. G.: *Arquitectura religiosa...*, t. I, pp. 108-109.

²³⁶ PORTILLA VITORIA, J. M.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, III...*, p. 199.

²³⁷ AHPA. Prot. Not. 7804, Hernando de Baquedano, Laguardia, año 1576, fol. 171 r- 172 v.

²³⁸ PORTILLA VITORIA, J. M.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, IV...*, pp. 428-429.

²³⁹ AHPA. Prot. Not. 9443, Simón de Baquedano, Laguardia, año 1580, fol. 126 v- 127 r.

²⁴⁰ PORTILLA VITORIA, M. J.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, IV...*, pp. 215-217. UGALDE GOROSTIZA, A.I.: *ob. cit.*, pp. 367-368.

Al margen de su obra documentada, hay otras en las que se ha apreciado cierta relación con el estilo escultórico de Iñigo de Zárraga. Se trata del crucero de Payueta, la capilla mayor de Mendiola, que repite la de Santa María de Laguardia, el antepecho del coro de Betoño, el coro de Yécora²⁴¹ y el coro de Ábalos (La Rioja)²⁴². El crucero y capilla mayor de Payueta muestra cambios de trazas en sus muros e intervenciones de diferentes maestros que restan calidad a la obra. Iñigo de Zárraga debió de cubrir el crucero y capillas laterales del mismo con bóvedas estrelladas tardogóticas, que apean en ménsulas manieristas con cabecitas de *putti* y ménsulas avolutadas, e introdujo en la cabecera una bóveda baída casetonada. La obra de Mendiola y el coro de Betoño se tratarán en la biografía de Juan Vélez de la Huerta, aunque es seguro que el maestro de Forua realizó la capilla mayor de Mendiola antes de 1574 y que intervino en la obra del coro de Betoño.

Iñigo de Zárraga puede ser considerado con toda justicia un arquitecto renacentista pues en sus obras se comprueba el empleo de órdenes clásicos con entablamentos, cubiertas “a la romana”, espacios más proporcionados y decoraciones manieristas; no obstante, como otros canteros del momento, nunca abandonó completamente la bóveda de crucería estrellada. Su trabajo consistió en levantar templos con cruceros de capillas laterales altas y cabeceras amplias de cinco paños, como la de Santa María de Laguardia, o de tres, como las de Samaniego o Mendiola. El espacio que encierran estas capillas mayores es amplio y diáfano, tendente a la centralización. En obras como la capilla de San Bartolomé en Santa María de Vitoria, el templo de Samaniego, o los coros de Estarraña y Ábalos, emplea órdenes corintios de columnas estriadas sobre pedestales, destacando especialmente el orden corintio de carácter monumental usado en Samaniego.

Este orden de columnas remite al empleado por Diego de Siloé en la catedral de Granada y es similar al que Juan Ochoa de Arranotegui realizó en la iglesia riojana de Murillo de Río Leza (1562)²⁴³. Es probable que Zárraga llegase a conocer este tipo de órdenes gracias a sus contactos con Juan Ochoa de Arranotegui y el foco arquitectónico-escultórico desarrollado en Viana en torno a la obra de la portada de Santa María y a la

²⁴¹ Para estas obras UGALDE GOROSTIZA, A.I.: *ob. cit.*, pp. 53 y 421 (Payueta), pp. 53 y 412 (Mendiola), pp. 53 y 378 (Betoño), pp. 52 y 474-475 (Yécora).

²⁴² MOYA VALGAÑÓN, J. G. (dir.): *Inventario artístico de Logroño...*, vol. I., p. 11.

²⁴³ RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M.: “Edificios religiosos de Murillo de Río Leza”, *Berceo* 84 (1973), pp. 5-36; *Guía histórico-artística, Murillo de Río Leza*. Logroño, 1992.

persona de Juan de Goyaz. No obstante, la corrección formal de este orden corintio de Samaniego y la descripción pormenorizada de las molduras, entablamentos y pilastras del condicionado del pórtico del convento de San Francisco de Vitoria (1567) y la capilla de San Cosme y San Damián (1572) del mismo convento, demuestran el conocimiento de la tratadística arquitectónica por parte de Zárraga y le revelan como un hábil tracista y dibujante. En otras obras, como el crucero de Laguardia, los apoyos de las bóvedas son columnas y pilares con capiteles clásicos, pero no muestran la corrección arquitectónica que observamos en Samaniego, quizás por haberlas iniciado otros maestros. Se trata de medias columnas de fuste cilíndrico liso o estriado y pilastras cajeadas sobre pedestales con capiteles clasicistas derivados del orden corintio y con anillos estriados. Así mismo, es frecuente el uso de ménsulas de baso semiesférico con decoración de volutas, acantos y cabecitas aladas, como los del citado crucero y cabecera de Laguardia o las capillas laterales de Anguciana. En ocasiones estas ménsulas se complican al combinar vasos de diferentes formas con volutas, ovas y anillos estriados como los del citado crucero laguardés y el crucero de la iglesia de Guereña.

Los vínculos con el foco de Viana debieron posibilitar a Zárraga emplear cubiertas baídas con nervios dispuestos en retícula, aveneradas, bóvedas de medio cañón con lunetos, de horno con casetones y cúpulas sobre trompas, como observamos en el crucero de Santa María de Laguardia, la capilla mayor de Mendiola, el baptisterio de Estarrona, el crucero de Guereña, la cabecera de Payueta y la sacristía de Alegría. Así mismo, el contrato de la capilla de San Cosme y San Damián en el convento de San Francisco de Vitoria (1572), obra que no se ha conservado, describe el empleo de una bóveda de “alchibería” o aljibería, es decir, una cubierta esquifada. Este tipo de bóveda es la primera de esta tipología edificada en la provincia, y será empujada desde los años ochenta por el cántabro Mateo del Pontón, cuñado de Juan Vélez de la Huerta. No obstante, nunca abandonó las bóvedas nervadas compuestas generalmente por diagonales, terceletes, ligaduras centrales y combados curvos en forma de lazos, una cruz de extremos conopiales y rombos de lados rectos. Son característicos de su obra los nervios moldurados con intradós cajeadado, que en ocasiones decora con encadenados geométricos, como en las capillas laterales de Anguciana. Los arcos que sustentan todas estas cubiertas son de medio punto e intradós ancho y liso, si bien las cubiertas del crucero de Laguardia, tanto las de crucería de los laterales como el artesonado central,

constituyen todo un virtuosismo en el diseño de arcos apuntados, rebajados y de medio punto para adaptarse al espacio trapezoidal que han de cubrir.

El repertorio decorativo de las obras de Iñigo de Zárraga tiene gran importancia y está basado en motivos manieristas que derivan de los grabados del libro IV del tratado de Sebastiano Serlio y, más excepcionalmente, en otros procedentes de los marcos de yeso que decoran la galería del Palacio de Fontainebleu. Los más usados son encadenados geométricos, nichos avenerados, cartelas de cueros retorcidos, cabezas de *putti* y de animales emblemáticos, florones, angelitos tenantes con las “arma Christi”, hermes que sujetan los entablamentos de sus portadas, relieves de virtudes recostadas en las enjutas de los arcos y esculturas de bulto de virtudes y evangelistas colocadas a plomo sobre los antepechos de los coros y los entablamentos de sus capillas mayores. La portada de Estarrona que posee un acceso adintelado flanqueado por nichos de medio punto, es muy similar a las que Serlio presenta en los folios XII v, XXIX r, XXX r y LI r del libro IV de arquitectura y a la del folio XX r del libro III²⁴⁴. Así mismo guarda semejanzas con una de las portadas del Libro Extraordinario numerada con el II²⁴⁵. Obras clave en su producción son también el púlpito y la sacristía de la iglesia de Alegría, que aquí le atribuimos. El púlpito muestra una portentosa labor estereotómica en la columna de acceso a la escalera cuyo capitel y basa se deforman para adaptarse al espacio, y una decoración con balaustres y tornavoz cupuliforme con encadenados geométricos. La portada de la sacristía es única en la provincia al presentar hermes que sujetan un frontón triangular, reproduciendo un esquema similar al frontispicio de los libros III y IV de Sebastiano Serlio en su edición española de 1552, en la que aparecen dos hermes, uno masculino y otro femenino; si bien también puede vincularse al frontispicio de las Constituciones Sinodales de Calahorra-La Calzada publicadas en 1555.

La producción arquitectónica de Iñigo de Zárraga durante sus veinte años de actividad fue notablemente prolija, por lo que las obras que analizamos a continuación son una selección de sus intervenciones más destacadas y conservadas.

²⁴⁴ SERLIO, S.: *Tercer y Cuarto Libro de architettura de Sebastiano Serlio Boloñés. En los quales se trata de las maneras de como se puede adornar los hedificios con los exemplos de las antigüedades. Agora nuevamente traduzido de Toscano en Romance Castellano por Francisco de Villalpando architecto.* Impresor Ioan de Ayala. Toledo, 1552.

²⁴⁵ SERLIO, S.: *Extraordinario Libro di Architettura di Sebastiano Serlio.* Appresso Giovanni Battista Marchio Sessa fratelli. Venecia, 1560, p. 37.

Obras de Iñigo Ortiz de Zárraga

Localidad: VITORIA

Edificio: catedral de Santa María

Obra: capilla de San Bartolomé

Fechas: c. 1562-1564

Autor: Iñigo de Zárraga

Datos documentales: La capilla de San Bartolomé fue edificada por don Pedro Sáez de Maturana y su esposa Susana de Cucho, a quienes el cabildo colegial concedió autorización para construirla entre 1551 y 1560. Para 1564 sabemos que estaba terminada, pues en ese año se desató un pleito por ciertos desperfectos en la pared medianera con la capilla de los Reyes, contigua a la de San Bartolomé. En informaciones dadas durante el pleito se dice que el maestro vizcaíno Iñigo de Zárraga fue el constructor de la capilla. Esta disputa se generó entre la iglesia colegial y el patrono de la capilla de los Reyes, Juan Sáez de Ugalde, contra el fundador de la capilla de San Bartolomé. El motivo del pleito fue la construcción de un arco para colocar un retablo en la capilla de San Bartolomé, que debilitó la pared medianera entre las dos capillas y comprometió la estabilidad del propio templo. Los maestros Francisco de Goicoa y Pedro de Elosu revisaron el muro por cada una de las partes implicadas, aunque finalmente fue el vizcaíno Domingo de Emasábel el encargado de dar las indicaciones para reparar la pared medianera y los problemas que de ella se derivaban. En 1569, muerto ya Domingo de Emasábel, fueron su hijo Juan y Juan Pérez de Solarte quienes revisaron las obras de mejora, comprobando que no se habían seguido las indicaciones iniciales del maestro por lo que la obra se debía hacer de nuevo tal y como Emasábel había indicado en 1565.

Descripción: La capilla de San Bartolomé se sitúa en el segundo tramo de la nave de la antigua Colegiata, en el lado de la Epístola. En el siglo XVI estaba comprendida entre las antiguas capillas de los Reyes y San Jorge, que han sido alteradas. Es una pequeña estancia de planta cuadrada que se abre a la nave lateral del templo mediante un arco de medio punto que descansa en pilastras jónicas de fuste estriado sobre pedestales. Se cubre mediante una bóveda nervada de terceletes con combados y diecisiete claves que

ostentan el escudo de los Maturana-Cucho en la clave polar, y en las restantes los cuatro Padres de la Iglesia latina, los apóstoles Santiago el Mayor, Tomás, Andrés, Bartolomé, Juan, Felipe, Matías, Judas Tadeo, Simón el Celote y Santiago y Mateo, y junto a ellos Juan Bautista. Esta cubierta se levanta sobre arcos semicirculares que descansan en ménsulas. La ornamentación se limita a los encadenados geométricos del arco de acceso y pedestales de las pilastras y a los escudos correiformes con los emblemas de los fundadores.

Valoración: Esta capilla es una obra de transición entre los esquemas góticos y la nueva arquitectura renacentista pues mantiene la cubierta tradicional de terceletes pero integra nuevos elementos estructurales como las pilastras jónicas. La renovación más importante se aprecia en el acento que el maestro ha puesto en resaltar la estructura arquitectónica reduciendo la decoración a unos pocos motivos geométricos serlianos.

Fuentes documentales: AHDV-GEAH. C-71-1-3, Vitoria. Parroquia de Santa María. Pleito por las capillas de San Bartolomé y los Reyes, 1566-1569, s.f.

Fuentes bibliográficas: MARTÍNEZ DE MARIGORTA, J.: *La catedral de Santa María de Vitoria*. Vitoria, 1964, pp. 41-42. PORTILLA VITORIA, J. M.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, III...*, p. 100. MARTÍN MIGUEL, M. A.: *ob. cit.*, pp. 189-193. UGALDE GOROSTIZA, A. I.: *ob. cit.*, pp. 470-471.



Vitoria. Catedral de Santa María. Capilla de San Bartolomé. Arco de la portada de acceso y bóveda

Localidad: ESTARRONA

Edificio: parroquia de San Andrés

Obra: coro, baptisterio, portada y torre

Fechas: 1562-1581

Autor: Iñigo de Zárraga

Datos documentales: El templo de Estarrona, que se edificó en la primera mitad del siglo XVI, culminó su proceso constructivo a partir de 1562 con la construcción de un coro y portada manieristas, verdadero broche de oro para un edificio tan singular. En esa fecha las cuentas parroquiales ya mencionan algunos pagos por obras en la torre y acopio de piedra y cal, pagándose el remate de la obra del coro en 1563. Precisamente es en este último año cuando el nombre de Iñigo de Zárraga aparece ya unido a las obras del templo. Los trabajos en el coro y campanario fueron realizándose simultáneamente, como se desprende de los pagos que se hacen a los oficiales de Zárraga por “la obra que hacen del coro y torre” en 1564. El coro probablemente estaba terminado para 1567, pues ese año se menciona por primera vez un descargo por la portada. Dos años más tarde, en 1569, se compraba piedra toba y se pagaba a los carpinteros por “cubrir la portada”, por lo que parece que se construyó el pórtico, pudiendo pensar que también la portada estaría terminada para ese año. La parte de la obra que más tiempo tardó en realizarse fue la torre, que no se acabaría hasta 1581, cuando se pagó “la despedida de los canteros por fin de la obra y bona andata”. En los años siguientes continuaron los pagos a los cesionarios de Zárraga y entre 1583 y 1585 tasó la obra Juan Vélez de la Huerta. Al año siguiente todavía se hacían pagos al maestro cántabro por tasar la torre y el coro, y a Ortuño de Zárraga “para pagar a su maestro por la dicha tasación”.

Descripción: El coro es una obra de transición entre la tradición gótica y los nuevos planteamientos renacentes con una decoración manierista de gran calidad a base de relieves escultóricos. Se sustenta sobre cuatro arcos rebajados que apean en columnas toscanas de fuste estriado con pilastras adosadas. La cubierta del sotocoro es una bóveda de terceletes con combados que forman una complicada roseta cuatrefoliada de diecisiete claves. En ellas se representa a Cristo Juez, en la clave polar, la Virgen y San Juan Bautista como intercesores, los cuatro evangelistas en las claves contiguas y diez apóstoles en las restantes. Sobre las enjutas están recostadas las alegorías de la Justicia,

blandiendo una espada en una mano y una balanza en la otra, y la Fe, con el cáliz y la cruz. La rosca del arco está recorrida por una hilera de cabecitas aladas, el antepecho por paneles geométricos separados por pilastrillas jónicas y en los extremos del frente se disponen dos columnillas corintias de fuste estriado. Los detalles más minuciosos se relegaron a zonas menos visibles, como el pasamanos del antepecho o el intradós del arco escarzano del frontis, donde se labraron cartelillas de cueros retorcidos, ángeles tenantes, figurillas desnudas, las “arma Christi”, símbolos alegóricos como cabezas de carnero y caballos, el Agnus Dei, una calavera, rostros humanos de perfil, máscaras de león y rosetas.

El baptisterio no se menciona en los libros de cuentas, pero por su estilo pertenece a los mismos años y autor. Se iniciaría una vez terminado el coro, entre 1567 y 1570. En un nicho abierto en el sotocoro, cuyo reducido espacio permitió aplicar las novedades estructurales del Renacimiento que no se pudieron emplear en la cubierta del coro. El baptisterio se abre en la pared del hastial bajo un arco escarzano que apea en dos pilastrillas acanaladas toscanas y se cubre por una bóveda de horno casetonada que descansa en un entablamento de triglifos y metopas con rosetas.

La portada es obra manierista que se articula en tres calles divididas por pilastras acanaladas de orden compuesto, de las que la central está ocupada por un acceso adintelado y las laterales por nichos con bovedillas casetonadas y decoraciones geométricas. Sobre ellas corre un entablamento interrumpido en el centro por la hornacina que alberga la imagen de San Andrés, patrono de la iglesia. La decoración se limita, además de los motivos geométricos citados, a cabecitas de *putti* en el entablamento y a rosetas con cabecitas aladas en los casetones que bordean el dintel de acceso. Se puso especial atención en las esculturas que forman el programa iconográfico, añadiendo a la de San Andrés, las de María, el arcángel Gabriel y el Padre Eterno, en el pasaje de la Anunciación. Estas imágenes fueron realizadas por distinta mano que las virtudes del frontis del coro y por su corpulencia y actitudes grandilocuentes anuncian ya la llegada del Romanismo.

La torre es un campanario rural de mampostería y planta rectangular. Unas molduras lisas a modo de entablamento separan el cuerpo principal del campanario, en el que se abren tres arcos de medio punto para las campanas. En su interior alberga la escalera de caracol que sube al coro y al campanario, y termina en un balaustre renaciente de piedra.

Valoración: La portada, coro y baptisterio de Estarraona conforman un significativo conjunto dentro del patrimonio quinientista alavés, no sólo por su calidad escultórica, sino por constituir una obra de transición que anuncia el abandono de los esquemas arquitectónicos góticos revestidos de decoración al romano por otros ya renacentistas tanto desde el punto de vista ornamental como estructural. El coro emplea aún una bóveda de crucería pero en el baptisterio se ensaya una nueva opción de cubrición clásica con una bóveda de horno casetonada que cubre un espacio semicircular. La decoración de la portada y el coro se concreta en representaciones escultóricas de la Anunciación y de las alegorías de las virtudes, respectivamente, y en motivos ornamentales del Manierismo fantástico, aunque relegados a lugares secundarios. No obstante, las decoraciones geométricas se van abriendo paso con decisión, primero en partes localizadas del coro y luego con mayor evidencia en la portada, donde ocupan las calles laterales. Comienza así el camino hacia la desornamentación que culminará en el a finales del siglo XVI.

Fuentes documentales: AHDV-GEAH. 1009-1, Estarraona. Parroquia de San Andrés. Libro de fábrica, 1562-1669, fols. 2, 3v, 4, 5v, 18, 18v, 19v, 20, 20v, 21, 7v, 8v, 9, 11, 14v-15, 15v, 16v, 17, 25, 25v, 27v, 28, 28v, 32, 33, 33v, 36, 36v, 37, 37v, 38, 39, 39v, 41v.

Fuentes bibliográficas: PORTILLA VITORIA, M. J.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, IV...*, p. 380. UGALDE GOROSTIZA, A. I.: *ob. cit.*, pp. 387-388.



Estarraona. Parroquia de San Andrés. Frente del coro. Relieve de la Justicia



Estarraona. Parroquia de San Andrés. Frente del coro. Pasamanos



Estarona. Parroquia de San Andrés. Coro



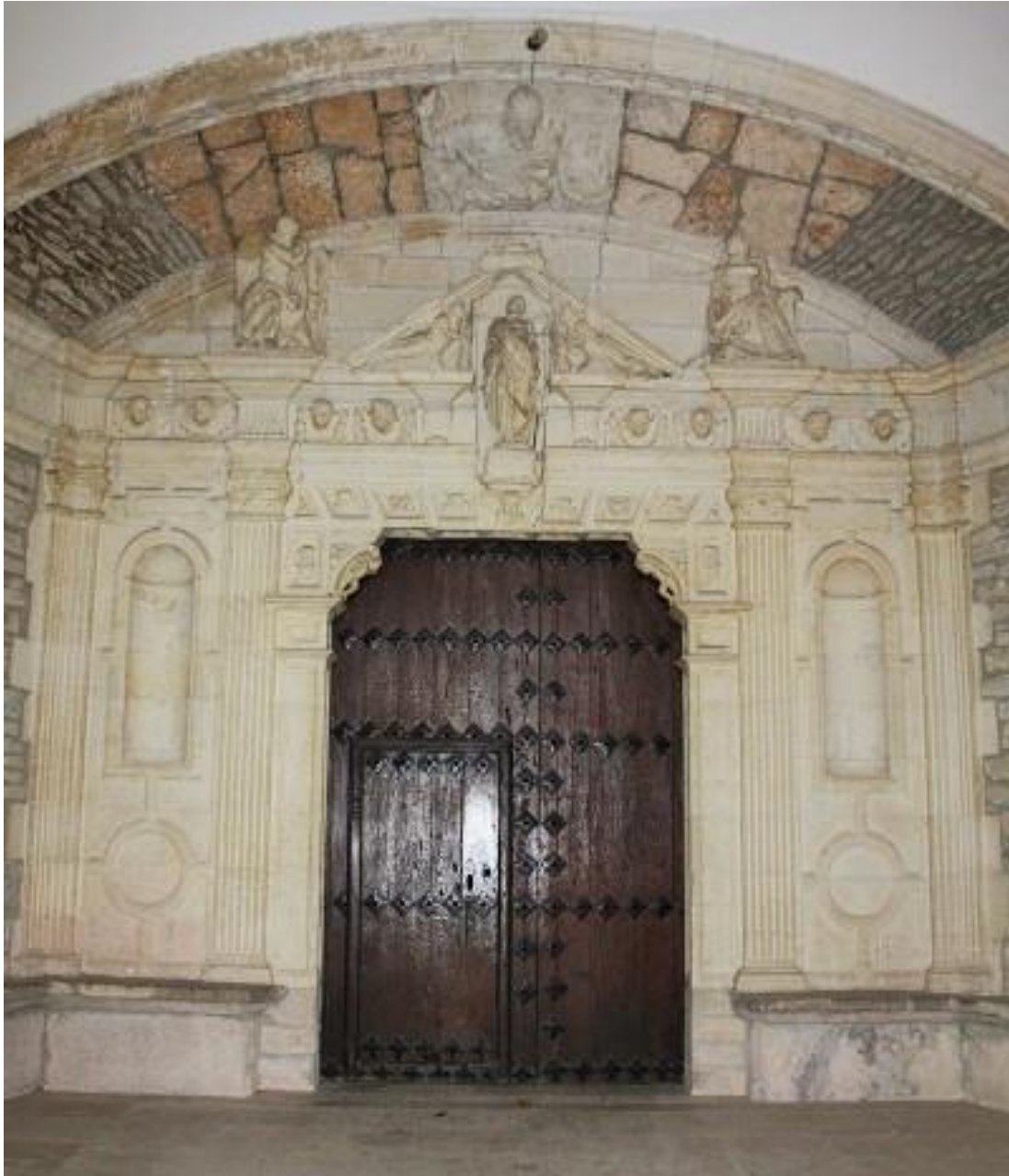
Estarona. Parroquia de San Andrés. Sotocoro. Pilar



Estarona. Parroquia de San Andrés. Sotocoro. Baptisterio



Estarona. Parroquia de San Andrés. Frente de coro. Capitel



Estarona. Parroquia de San Andrés. Portada

Localidad: LAGUARDIA

Edificio: parroquia de Santa María de los Reyes

Obra: crucero, cabecera y sacristía

Fechas: 1569-1584

Autor: Iñigo de Zárraga

Datos documentales: A mediados del siglo XVI el cabildo parroquial de Santa María de Laguardia decidió derribar la capilla mayor del templo gótico y hacer otra más amplia, acorde con la nueva sensibilidad renacentista. En 1550 el provisor del obispado acudió a la villa “a ver la disposición de la obra y qué se había de hacer en la dicha obra”. El maestro guipuzcoano Domingo de Asteasu dio la traza de “un ochavo y planta suma de un crucero y dos colaterales y cuatro hornacinas” y se hizo cargo de la construcción de la capilla mayor desde 1550 hasta 1568, año en que falleció. Durante ese tiempo el guipuzcoano desmontó la cabecera gótica y edificó los muros perimetrales del crucero y las cuatro capillas hornacina situadas en los laterales. En 1568 el cabildo sacó la obra a concurso para ser continuada, presentando sus posturas los maestros Pedro de Rasines, Juan Pérez de Solarte II, Gonzalo de Asteasu, Juan de Emasábel e Iñigo de Zárraga. El remate quedó en manos de estos dos últimos que incluyeron en el mismo a Pedro de Irazu, un oficial de Domingo de Asteasu.

Emasábel y Zárraga dieron nuevas trazas, argumentando que “somos en el arte tan peritos como otros cualesquier buenos artífices del obispado y porque como tales bista la disposición de la dicha obra y lección de ella y de conforme a la traza con que se eligió viene grande embarazo con los dos pilares torales a la bista y plaza de la dicha obra y crucero hemos hecho otra traza muy mas conveniente para ella en como se pueda hacer en toda perfección sin los dichos pilares en lo qual gana y da más a ganar a la dicha iglesia más de treçientos mill maravedíes que costarían los dichos dos pilares que sin necesidad se hizieran a seguirse la dicha traza primera”. El contrato con los tres canteros se formalizó el 18 de enero de 1570 en Laguardia acordando que se pagarían 1.700 ducados repartidos en los cinco primeros años, 400 el sexto año y a partir de ese momento se les entregaría la primicia de la iglesia menos 10.000 maravedíes. El plazo para finalizar la obra no se cerró, de modo que las partes convinieron que si la obra no se terminaba en los cinco primeros años los canteros deberían entregar 300 ducados de limosna a la iglesia. No obstante, para 1570 Iñigo de Zárraga quedó como único responsable, pues Pedro de Irazu se retiró en enero de 1570, cobrando 50 ducados a cambio. Juan de Emasábel, por su parte, declaró en 1584 en un pleito entre la iglesia y la viuda de Domingo de Asteasu que traspasó su parte de la obra a Iñigo de Zárraga porque “tenía muchas obras principiadas y no podía dar acabo a todas ellas”. De hecho, todos los pagos registrados en los libros de cuentas de la parroquia se efectuaron a Iñigo de Zárraga y sus sucesores.

En 1579 Zárraga murió y fue su sobrino Ortuño de Zárraga el que se ocupó de ultimar los detalles finales de la obra, que estaba prácticamente terminada. Ortuño de Zárraga asentó los tejados en 1580 y entre ese año y 1584 edificó la sacristía. Ese mismo año se tasó el edificio, diferenciando la parte edificada por Domingo de Asteasu y la construida por Iñigo de Zárraga y Ortuño de Zárraga. Los canteros Martín López de Totorica por parte de la viuda de Domingo de Asteasu y Juan de Olate por parte de la parroquia, hicieron declaración de la tasación en Logroño el veintitrés de enero de 1584, concluyendo que lo realizado por Asteasu ascendía a 2.342.000 maravedíes. La obra realizada por Iñigo y Ortuño de Zárraga fue tasada por el cantero Domingo de Iturrieta y por el propio Olate por parte de la parroquia. Ambos declararon el uno de febrero de 1584 que Iñigo de Zárraga había realizado “todo lo edificado desde la obra y cruces que están entre las obra de maestre Domingo de Asteasu e maestre Yñigo de Zárraga arriba que son dos capillas colaterales y un ochavo y crucero y gradas de los altares y altar y pulpito y dos pilares torales y cinco figuras en el casco del crucero y losadura del ochavo”. La parte de la obra de los maestros vizcaínos sumaba 3.420.336 maravedíes, de los que 2.963.361 correspondían a la obra que estaba a cargo de Iñigo de Zárraga y 456.975 era el coste de la sacristía realizada por Ortuño de Zárraga.

Descripción: La capilla mayor de Santa María de Laguardia está compuesta por una cabecera poligonal y un crucero que alberga a cada lado dos capillas más bajas y que seguramente constituían las cuatro capillas hornacina que trazó Domingo de Asteasu. El sistema de cubiertas emplea indistintamente bóvedas de nervios de tradición tardogótica y cubiertas clásicas. La cabecera es más ancha que la nave central del antiguo templo gótico, cuyos pilares se mantuvieron para sustentar el crucero, lo que produjo que las tres cubiertas del crucero sean trapezoidales en vez de rectangulares, como es habitual. Las dos capillas laterales del crucero se cubrieron mediante bóvedas de terceletes con combados en forma de roseta cuatrefoliada, aunque el diseño de los nervios se deformó para adaptarlo al espacio trapezoidal. Las dieciocho claves de estas bóvedas laterales presentan rosetas, florones, cabecitas aladas y las claves polares ostentan la figura de San Miguel alanceando al dragón y San Pedro.

La capilla central del crucero está cubierta por una magnífica bóveda baída sustentada por una retícula de casetones irregulares, que encierran relieves del Padre Eterno, la paloma del Espíritu Santo, y los cuatro evangelistas. La capilla mayor presenta cubierta en forma de bóveda de horno avenrada, precedida por una bóveda de

medio cañón con lunetos en los laterales. Esta bóveda de cañón y la baída del crucero, ambas de piedra, presentan la plementería labrada con cruces, veneras y decoraciones geométricas, que recuerdan a las ilustraciones de los libros de arquitectura de Sebastiano Serlio. La labra de decoraciones en la plementería ya había sido usada por Juan de Emasábel en la cubierta del sobrecoro de la vecina iglesia de Elvillar (1565). El nacimiento de la concha de la capilla mayor se remató además con un jarrón de azucenas, detalle similar al empelado por Zárraga en la capilla mayor de Mendiola, donde labró una Asunción. La complejidad del sistema de cubrición obligó a emplear ménsulas y columnas clásicas de diversos tipos. Las columnas se alzan sobre zócalos semicirculares y presentan fuste liso o estriado con pilastras cajeadas adosadas en los frentes y capiteles clásicos de orden compuesto y anillos de dentículos. Las ménsulas se inspiran en los capiteles de orden compuesto de las columnas, siendo similares a aquellos.

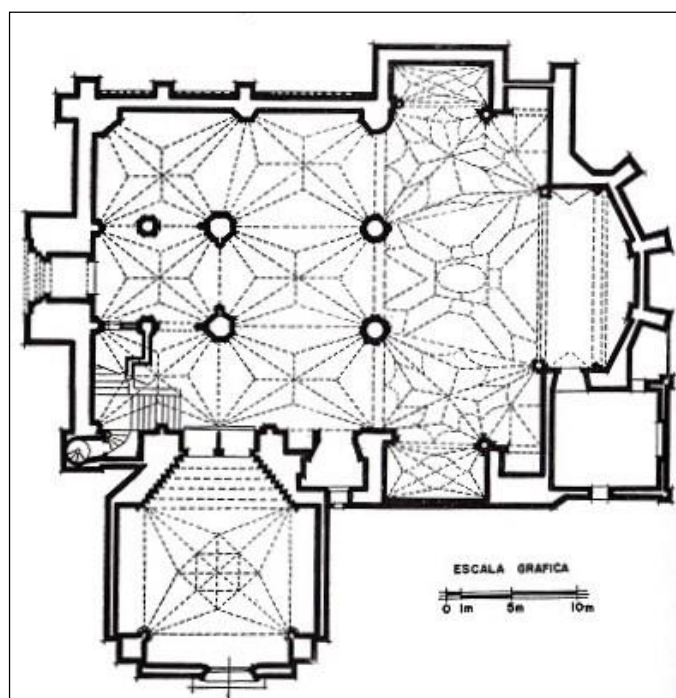
Valoración: La capilla mayor de Santa María de Laguardia es la obra más representativa de toda la arquitectura religiosa del Renacimiento alavés y una de las más destacadas del antiguo obispado de Calahorra y La Calzada. El gran artesonado pétreo que cubre el crucero es una obra única en el obispado y muestra la asimilación por parte de Iñigo de Zárraga del sistema de cubrición clásico con bóveda baída, de medio cañón y bóveda de horno. Ugalde Gorostiza ha apuntado la posibilidad de que la aparición de este tipo de cubierta en Laguardia se deba a la influencia ejercida por el cántabro Juan Vélez de la Huerta en Iñigo de Zárraga. En este sentido hay que señalar la presencia de un “Juan Vélez, cantero” como testigo de una compraventa de ganado en 1578 en esta localidad riojana. No obstante creemos que son Juan de Emasábel e Iñigo de Zárraga los verdaderos responsables del empleo de esas novedosas cubiertas y sería Zárraga el que influiría en Vélez de la Huerta, por entonces un joven cantero que acaba de empezar a trabajar en la provincia en 1574, acogién-dole en su obrador para completar su formación. Recordemos que Emasábel, firmante en el contrato y cambio de trazas de 1569, ya había trazado una cubierta avenerada para la cabecera de la parroquia de Elciego.

Fuentes documentales: AHDV-GEAH. 1449-1, Laguardia. Parroquia de Santa María de los Reyes. Libro de fábrica, 1549-1624, fols. 13-132.

AHPA. Prot. Not. 7606, Hernando de Baquedano. Laguardia, años 1554-1569, fol. 426-427r.

ARCHV. Pleitos civiles. Escribanía Lapuerta. Pleitos fenecidos. Años 1572-1574. Caja 1690.3, s.f. ARCHV. Pleitos civiles. Escribanía Varela. Pleitos fenecidos. Años 1572-1586. Caja 1263.2, s.f.

Fuentes bibliográficas: CHUECA GOITIA, F.: “La iglesia de Santa María de los Reyes en Laguardia (Álava)”, *Boletín de la Institución Sancho el Sabio*, nº 1-2, tomo 1, 1957, pp. 39-45. ENCISO VIANA, E.: *Laguardia en el siglo XVI*. Vitoria, 1959, pp. 152-153; ENCISO VIANA, E. y CANTERA ORIVE, J.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, I...*, pp. 90-91. BARRIO LOZA, J. M.: “Arquitectura del Renacimiento en la Rioja Alavesa” en MARTÍNEZ DE SALINAS OCIO, F. (coord.): *Actas de las segundas jornadas de estudios históricos de la Rioja Alavesa: cultura, arte y patrimonio*. Vitoria, 2004; pp. 207-230. UGALDE GOROSTIZA, A. I.: *ob. cit.*, pp. 53, 402-404.



Fuente: CMDV, I, p. 86

Laguardia. Parroquia de Santa María de los Reyes. Planta



Laguardia. Parroquia de Santa María de los Reyes. Cabecera y crucero



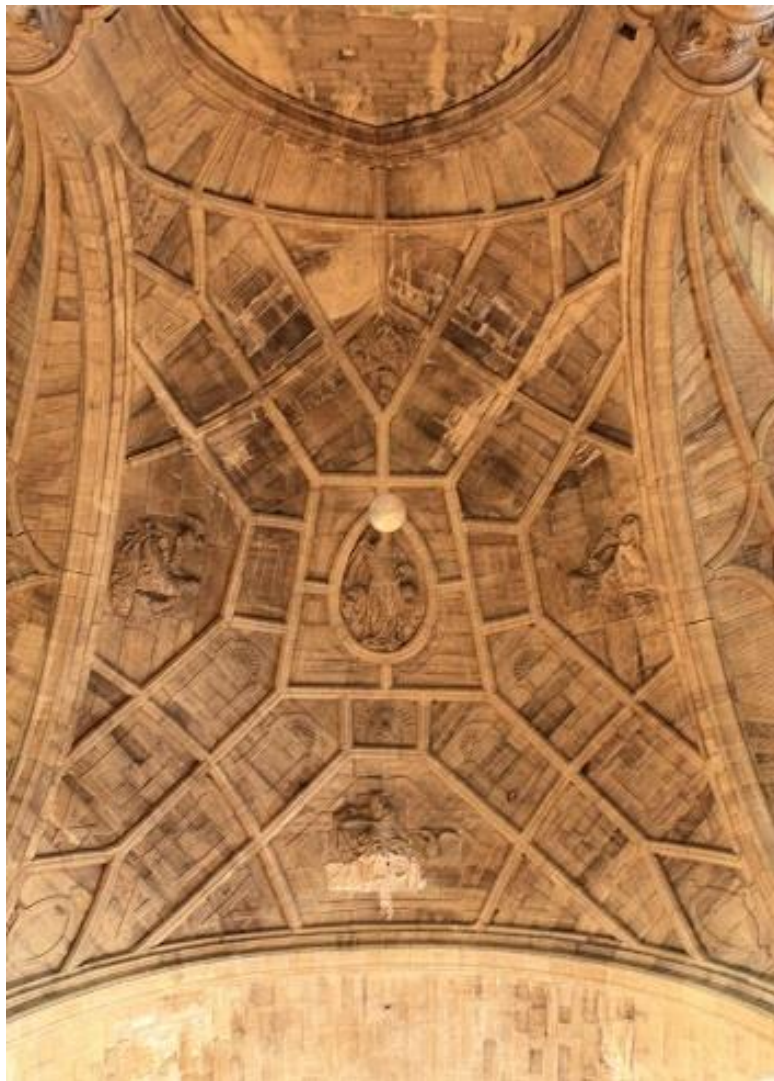
Laguardia. Parroquia de Santa María de los Reyes. Crucero. Ménsula



Laguardia. Parroquia de Santa María de los Reyes. Crucero. Capitel



Laguardia. Parroquia de Santa María de los Reyes. Cabecera. Cubiertas



Laguardia. Parroquia de Santa María de los Reyes. Crucero. Bóveda



Laguardia. Parroquia de Santa María de los Reyes. Sacristía Cubierta

Localidad: SAMANIEGO

Edificio: parroquia de la Asunción

Obra: cabecera y crucero

Fechas: c. 1570-1579

Autor: Iñigo de Zárraga

Datos documentales: Hasta mediados del siglo XVI la antigua iglesia gótica de Samaniego ocupó parte del solar del templo actual. A los pies de esta iglesia gótica se adosaba una fortaleza, de la que se conserva una torre reconvertida en campanario y un torreón circular, que sirve de estribo a la nave del templo en su flanco noroeste. En 1550 el cabildo parroquial decidió ampliar la iglesia con trazas del maestro guipuzcoano Domingo de Guerra, que además comenzó la construcción del nuevo templo. El guipuzcoano trabajó en la obra unos diez años durante los que debió desmontar la capilla mayor gótica y quizás abrir los cimientos de la nueva capilla mayor, por lo que la impronta de este maestro quedaría en todo caso en la planta de la iglesia. El primer dato de la intervención en la obra de Iñigo de Zárraga data documentalmente de 1574, pero seguramente tomó la obra a su cargo antes de esa fecha, quizás hacia 1570, año en que se ocupó de la vecina iglesia de Santa María de Laguardia. El vizcaíno edificó los

alzados de la cabecera y crucero hasta el corte vertical que se advierte en el muro norte de la nave, además de cubrir la cabecera.

En 1579 Iñigo de Zárraga murió, prosiguiendo la obra su sobrino Ortuño de Zárraga. Ese mismo año contrató los tejados del templo y, aunque no hay datos documentales de su construcción, es seguro que realizó la sacristía, pues es similar a otras sacristías realizadas por este cantero. La magnitud del edificio consumió las rentas de la parroquia y la obra tuvo que suspenderse, quedando construida la cabecera completa, el crucero posiblemente sin cubrir y la sacristía, con la nave apenas iniciada y parte de la fortaleza e iglesia góticas distantes unos metros de la capilla mayor. No obstante, las directrices principales del templo quedaron establecidas en el segundo tercio del siglo XVI por Iñigo de Zárraga. El templo, que aunque quedó cubierto por tejados permaneció abierto por la nave, comenzó a resentirse por las inclemencias atmosféricas y el paso del tiempo, y en 1616 se llevaron a cabo algunos reparos en la capilla mayor y en la obra medieval. Pese a estas reparaciones el estado precario de la obra y las incomodidades que de ello se derivaban para celebrar los oficios, hicieron imprescindible terminar la iglesia urgentemente. Para ello se contrató en 1627 a los herederos de Iñigo de Zárraga, Juan y Sebastián Ortiz de Zárraga, quienes debían terminar la obra en ocho años bajo la primera traza. Su labor se dedicó seguramente a cubrir el crucero. En 1546 ambos maestros habían muerto sin acabar las obras, por lo que se contrató al cantero cántabro Juan de la Riva. Este maestro reconstruyó la cubierta del crucero y terminó la nave del templo. En 1729, finalmente, se derribó la fortaleza gótica y en su lugar construyó el coro el guipuzcoano Juan Bautista Arbaiza, que además realizó la portada.

Descripción: Iglesia con planta de cruz latina, de brazos muy poco profundos que se alzan a la misma altura que la nave y cabecera ochavada. Los muros exteriores están compuestos de sillar bien escuadrado y la cabecera está jalonada por contrafuertes altos. Del cuerpo de la nave sobresalen los brazos del crucero en planta y el campanario y torreón circular góticos destacan en altura a los pies del templo. Bajo el tejeroz, todo el exterior está recorrido por un entablamento de triglifos y metopas con rosetas. El espacio interior tiende a la centralización en la zona de la capilla mayor, gracias a la dilatación espacial creada por los brazos poco profundos del crucero y la amplia cabecera ochavada. El elemento más característico de este templo es, sin duda, el orden corintio de medias columnas sobre pilastras y el potente entablamento que articula el

muro que evoca el sistema empleado por Diego de Siloé en la catedral de Granada. Todas las cubiertas levantadas, excepto las de los brazos del crucero, son bóvedas de nervios sustentadas por arcos torales semicirculares de intradós cajeadado, excepto los de los paños del ochavo de la cabecera que son apuntados. La cabecera está cubierta por una espectacular bóveda estrellada con combados de lazos que forman corazones, el crucero, la nave y el coro por bóvedas de terceletes con ruedas y combados curvos en forma de rombos de lados sinuosos y, finalmente, los brazos del crucero con bóvedas de medio cañón. Iluminaban el templo tres vanos de arco semicircular e intradós liso abiertos en el muro sur, uno en la cabecera, hoy cegado, otro en el crucero y el tercero en la nave. En el siglo XVIII se abrió un óculo sobre la entrada de la sacristía y otro en la nave, sobre la portada.

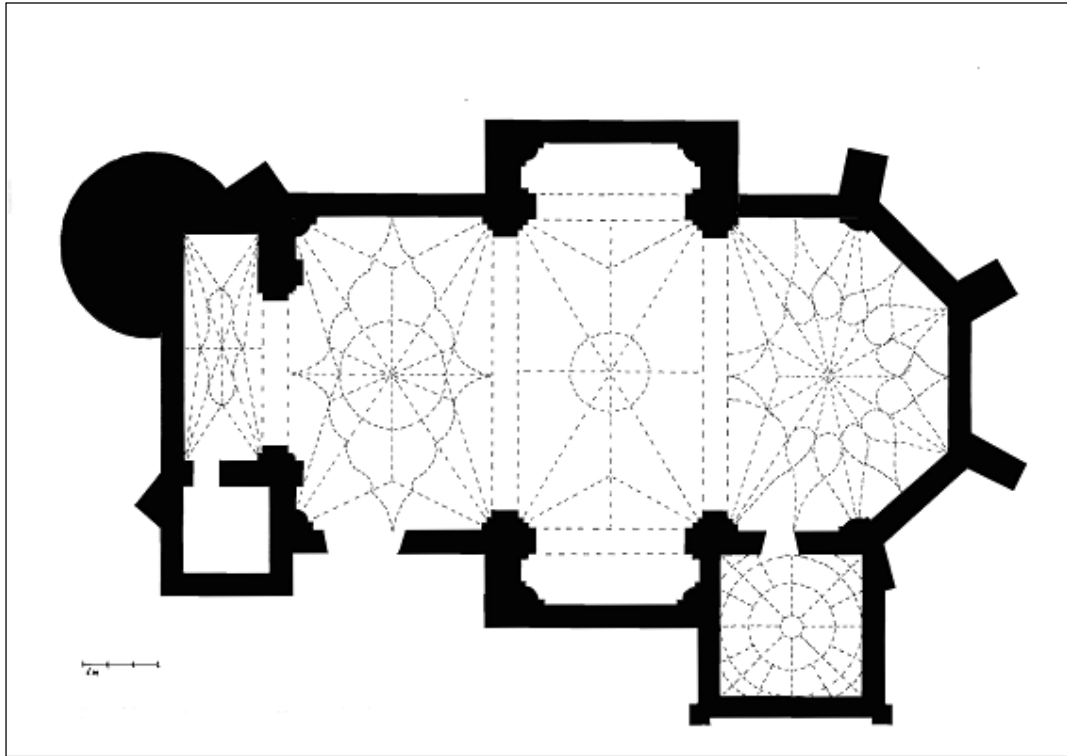
La sacristía se abre en el lado de la epístola de la capilla mayor y se accede a ella a través de una portada clásica con esquema en arco del triunfo. El acceso está flanqueado por columnas estriadas con capiteles de orden corintio que sujetan un entablamento. La decoración se limita al casetonado de la rosca exterior del arco de acceso, una voluta en su clave y tondos con espejos en las enjutas. La estancia, de planta cuadrada, está cubierta por una bóveda baída de nervios concéntricos formando casetones que apea en ménsulas lisas. En una de las esquinas se abre un pequeño arco de medio punto que da acceso a un púlpito de piedra con antepecho decorado con motivos geométricos.

Valoración: El empleo del monumental orden corintio con su entablamento convierte a la parroquia de Samaniego en uno de los conjuntos más sobresalientes del Renacimiento en la provincia. La bóveda de crucería estrellada de la cabecera lejos de vincularse a la tradición, es por su centralidad y los dibujos que forman sus nervios, un elemento más de la renovación renacentista. El orden corintio, que combina pilastras con medias columnas adosadas, evoca en última instancia el empleado por Diego de Siloé en las naves de la catedral de Granada a partir de 1528 y certifica la posesión, por parte de Zárraga, de tratados de arquitectura italiana, en particular la obra de Serlio. No podemos dudar de intervención de Zárraga en estas columnas clásicas pues sus capiteles con cabecitas aladas se convirtieron casi en una firma de taller, y son muy similares a los empleados en el frente de coro de Estarrona y en algunas columnas de la capilla mayor de Santa María de Laguardia. En la iglesia de Murillo de Río Leza (La Rioja) se labró un orden similar debido probablemente a la intervención allí, desde 1562, del

vizcaíno Juan Ochoa de Arranotegui, colaborador de Iñigo de Zárraga en el retablo mayor de Peñacerrada desde 1563. La cabecera y el crucero de Samaniego han de vincularse a las obras de otros maestros vizcaínos como Juan de Emasábel, Jorge de Olate y Juan de Olate, que en los años sesenta comienzan una nueva andadura hacia la arquitectura renacentista en la caja de escaleras del coro de Elvillar, el coro de Yécora o las capillas mayores de Elciego y Santa María de Laguardia. La sacristía emplea una bóveda baída casetonada renacentista, similar a la que el propio Ortuño de Zárraga realizó en la sacristía de Guereña.

Fuentes documentales: AHPA. Prot. Not. 8002. Pedro Alonso, Laguardia, año 1579, fols. 108v-109v. AHPA. Prot. Not. 7141. Juan Fernández de Viguera, Laguardia, año 1615-1616, escritura del 20 de septiembre de 1616. AHPA. Prot. Not. 7499, Jerónimo Ruiz de Samaniego, Laguardia, año 1626, fols. 275-291v. AHPA. Prot. Not. 7495, Jerónimo Ruiz de Samaniego, Laguardia, año 1625, fols. 15-17. AHPA. Prot. Not. 13968, Cristóbal de Baquedano, Laguardia, año 1646, fols. 128-144. AHPA. Prot. Not. 4209, Francisco Garín, Vitoria, año 1647, fols. 140-141v. AHPA. Prot. Not. 761, Domingo Díaz de Arcaya, Alegría, año 1731, fols. 83-111.

Fuentes bibliográficas: RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M.: *Torres y conjuratorios de La Rioja*. Albelda, 1988, foto nº 10. ENCISO VIANA, E. y CANTERA ORIVE, J.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, I...*, pp. 143-147. MOYA VALGAÑÓN, J. G.: *Arquitectura religiosa...*, t. I, pp. 108-109 y t. II, pp. 61-62. ESCALLADA GONZÁLEZ, L. de: *Artífices de Ajo, Bareyo y Güemes. Arquitectos en cantería, canteros y maestros campaneros*. Santander, 2000, pp. 325, 328. BARRIO LOZA, J. A. y MOYA VALGAÑÓN, J. G.: *ob. cit.*, p. 188. URRESTI SANZ, V.: *La iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Samaniego. Biografía de un templo del Gótico-Renacimiento alavés*. Beca de investigación del patrimonio cultural alavés, 2008; *Gótico y Manierismo en la arquitectura alavesa. El cantero y escultor Iñigo Ortiz de Zárraga (1559-1579)*. Eusko-Ikaskuntza. Ayudas a la investigación 2008.



Diseño de la autora

Samaniego. Parroquia de la Asunción. Planta



Samaniego. Parroquia de la Asunción. Exterior. Costado sur



Samaniego. Parroquia de la Asunción. Capilla mayor



Samaniego. Parroquia de la Asunción. Crucero.
Lado del Evangelio. Capitel



Samaniego. Parroquia de la Asunción. Crucero



Samaniego. Parroquia de la Asunción.
Sacristía. Cubierta

Localidad: ALEGRÍA

Edificio: parroquia de San Blas

Obra: sacristía y púlpito

Fechas: c. 1574

Autor: Iñigo de Zárraga

Datos documentales: La única mención de la realización de obras por parte de Iñigo de Zárraga en esta iglesia data de 1574. En ese año el vizcaíno se constituyó como fiador de los maestros Juan Martínez de Obieta y Andrea Rodi en la obra que tenían que realizar en el convento de San Millán de la Cogolla. Para probar la solvencia económica de Zárraga, el cantero Juan de Aguirre declaró que tenía muchos bienes en Ábalos, donde vivía y que “le debían muchos ducados en Samaniego, Laguardia, Alegría y otros lugares de Álava”, donde tenía obras contratadas. El estilo de este maestro puede identificarse en la decoración escultórica del púlpito y la portada de la sacristía, obras que llevó a cabo con toda seguridad.

Descripción: La iglesia de Alegría es un templo de planta de cruz latina con cabecera poligonal de cinco paños y nave dividida en tres tamos. La nave estaba levantándola a finales del siglo XV el maestro Pedro de Echaburu, siendo completada entre los años treinta y cuarenta con un coro que se ha atribuido al guipuzcoano Domingo de Guerra. Inmediatamente después, la iglesia se amplió con una nueva cabecera y un crucero, fechables entre los años cuarenta y cincuenta.

La sacristía se sitúa junto a la cabecera del templo, en el lado de la Epístola. Al exterior presenta un volumen cúbico que en el último tercio se ochava convirtiéndose en un octógono rematado con una cornisa de molduras clásicas con cabezas de león labradas que hacen las veces de gárgolas. Esta muestra planta cuadrada cubierta por una cúpula sobre trompas aveneradas y rematada por linterna. Las trompas con veneras recuerdan a las empleadas por Juan de Emasábel en la caja de escaleras del coro de Elvillar. El intradós de esta cúpula está decorado por encadenados geométricos y en la base presenta un entablamento con triglifos y metopas. La portada, que se abre a la capilla mayor del templo, no es menos interesante que la estructura arquitectónica. Se articula mediante un vano adintelado, flanqueado por hermes sobre pedestales, que sujetan un entablamento con triglifos y metopas, rematado por un frontón triangular.

Estructuralmente es similar a las portadas de los libros III y IV de arquitectura de Sebastiano Serlio en su edición española de 1552. La decoración está compuesta por elementos ornamentales del manierismo internacional, derivados de las decoraciones de los marcos de yeso de la galería del palacio de Fontainebleau, como las máscaras con telas colgantes y sargas de frutos en la armadura de los hermes. A ellas se unen motivos manieristas derivados del tratado de Serlio como el escudo de cueros retorcidos de la clave del arco con las “arma Christi” y encadenados geométricos. El entablamento presenta triglifos y metopas decoradas con rosetas y rombos, y el tímpano está rematado por tres jarrones con frutos y volutas, que resultan algo retardatarias para estas fechas. El frontón aloja un relieve de la Piedad.

El púlpito, labrado en piedra, es semejante a la portada de la sacristía, aunque más sobrio. Se sitúa en el primer tramo de la nave, en el lado del Evangelio y está compuesto por un ambón circular, cubierto por una cúpula de piedra estriada con un encadenado geométrico en la base, y rematada por una linterna, con el intradós también estriado. El antepecho presenta columnas abalaustradas, algo retardatarias para estos momentos, y apoyan en una base estriada. A este púlpito se accede mediante una escalera embutida en la pared de la nave, que forma una especie de galería, en cuyo acceso se ha labrado una columna corintia de fuste estriado. Esta columna demuestra un gran virtuosismo estereotómico de su autor, pues la basa y el capitel se deforman para adaptarse al rampante de la galería.

Valoración: Estas obras de Alegría destacan tanto desde el punto de vista estructural como decorativo, siendo totalmente renacentistas y habiendo abandonado cualquier recuerdo gótico. La cúpula sobre trompas es la segunda construida en la provincia después de la cúpula oval que cubre la caja de escaleras de subida al coro de Elvillar, obra de Juan de Emasábel (1565). La decoración de encadenados geométricos del intradós de la cúpula es similar a la del nicho que cubre la portada de la parroquia riojana de Murillo de Río Leza, trasunto de la de Santa María de Viana. La portada riojana fue construida por Pedro de Urruzuno desde 1564, aunque muy posiblemente se deba a Juan de Ochoa de Arranotegui, que contrató la obra en 1562 y que levantó la obra de Viana con trazas de Juan de Goyaz. En este sentido hay que recordar que Arranotegui contrató el retablo de Peñacerrada con Zárraga en 1563. Los contactos de este maestro de Forua con las obras de la portada-nichal de Santa María de Viana y con Juan de Emasábel, le permitieron asimilar los principios del Renacimiento y emplear

cubiertas clásicas, dando como resultado edificios plenamente renacentistas como esta sacristía. Desde el punto de vista decorativo, Zárraga hace gala de su habilidad como escultor en la portada y el púlpito de esta parroquia. La portada especialmente es un ejemplo manierista de gran singularidad por la aparición de hermes, que no se repiten en ninguna otra portada ni escultura en piedra de esta provincia. Esta obra sitúa a Iñigo de Zárraga como un buen arquitecto y escultor del Renacimiento.

Fuentes documentales: AHPL. Tristán de Ocio, 1573-1576, fols. 154-160v.

Fuentes bibliográficas: MOYA VALGAÑÓN, J. G.: *Arquitectura religiosa...*, t. I, pp. 108-109 y t. II, pp. 61-62. PORTILLA VITORIA, J. M.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, IV...*, p. 160.



Alegría. Parroquia de San Blas. Exterior. Sacristía



Alegría. Parroquia de San Blas. Sacristía. Portada



Alegría. Parroquia de San Blas. Sacristía. Cubierta



Alegría. Parroquia de San Blas. Sacristía. Cubierta



Alegría. Parroquia de San Blas. Nave de la iglesia. Lado del Evangelio. Púlpito



Alegría. Parroquia de San Blas. Nave de la iglesia. Lado del Evangelio. Escalera del púlpito

Localidad: MENDOZA

Edificio: parroquia de San Esteban

Obra: no realizada. Contrató la obra y pinceladura de “una bóveda y capilla”

Fechas: 1575-1576

Autor: Iñigo de Zárraga

Datos documentales: En diciembre de 1575 Iñigo de Zárraga contrató la realización de una “bóveda y capilla” en la iglesia de San Esteban de Mendoza, lo que seguramente se refería a algún tramo de la nave que no llegó a realizarse. La obra debía hacerla “conforme a una traza que dio ante los señores provisosores” del obispado y tenía que estar acabada para el día de San Miguel de septiembre de 1576. Además debía darla

pincelada según estaba pintada la iglesia. En 1600 el cantero Juan Vélez de la Huerta tomó a su cargo la obra de la iglesia, que estaba comenzada. No obstante, tampoco se observa la huella de este maestro cántabro en la iglesia, por lo que quizás se limitó a levantar los muros de la nave.

Descripción: Iglesia de una nave de tres tramos con cabecera poligonal, de cinco paños. La capilla mayor emplea una cubierta estrellada fechable en el primer tercio del siglo XVI y muy similar a las capillas mayores de Aríñez y Aranguiz. Todos los tramos de la nave presentan bóvedas de cañón con lunetos construidas entre los siglos XVII y XVIII. Todas estas cubiertas apean en pilastras toscanas y entablamento neoclásico, fruto de un maestre del siglo XIX. En el pórtico se conserva una portada románica perteneciente al antiguo templo medieval. No se observan vestigios de obras en el último cuarto del siglo XVI.

Fuentes documentales: AHPA. Prot. Not. 7804, Hernando de Baquedano, Laguardia, año 1576, fols. 171-172v. AHPA. Prot. Not. 3294, año 1629, fols. 42-43v. AHPA. Prot. Not. 2355, Juan López de Cámara, año 1606, fols. 57-58.

Fuentes bibliográficas: PORTILLA VITORIA, M. J.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, IV...*, pp. 543-544. BALLESTEROS IZQUIERDO, T.: *ob. cit.*, p. 205. CAJIGAS ABERASTURI, A., ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M.A. y ESCALLADA GONZÁLEZ, L. de: *ob. cit.*, pp. 103. URRESTI SANZ, V.: *Gótico y Manierismo...*, p. 11.

Localidad: GUEREÑA

Edificio: parroquia de San Juan

Obra: cabecera, crucero y sacristía

Fechas: c. 1577-1606

Autor: Iñigo de Zárraga

Datos documentales: La capilla mayor y el crucero de la iglesia de Guereña fueron trazados por Iñigo de Zárraga con toda seguridad hacia 1577, aunque la ejecución del crucero corrió a cargo del cantero Domingo de Icaza entre los años 1601 y 1606. Los libros de cuentas de la parroquia comienzan en el año 1577, momento en el que ya se

recogen pagos al maestro vizcaíno y un “fin de pago al pintor. En 1581 se consignan los descargos conjuntos de los años 1578, 1579 y 1580, en los que se pagó piedra toba para cubrir alguna capilla, el fin de pago al pintor Juan de Bustillo y una comida a los canteros que acabaron la obra. Por tanto, la capilla mayor debió quedar edificada y pincelada cuando Zárraga murió en julio de 1579. En las cuentas de 1589 se pagó a un cesionario del cantero vizcaíno, al que se denomina “cesionario del maese cantero de las cuatro capillas”, por lo que pensamos que Iñigo de Zárraga contrató y trazó la capilla mayor y el crucero, dejando este último sin edificar. En años posteriores su viuda y un cesionario continuaron cobrando cantidades hasta 1589.

Una vez levantada la capilla mayor urgía construir una sacristía, por lo que Ortuño de Zárraga, heredero del maestro de Forua, acudió a “dar orden a la sacristía” en 1589. No obstante, la obra no se realizó y en 1591 el visitador insta a los mayordomos a edificarla a partir de marzo de 1592. Desde este año se paga la obra a Ortuño de Zárraga y a su oficial, Domingo de Elorriaga, y en 1594 se paga al pintor la pinceladura de la estancia.

A principios del siglo XVII se decide retomar la obra del templo, por lo que en 1601 el visitador manda hacer “un crucero” y que la obra se diese a remate a la persona que con más comodidad se obligase a hacerla. No se pagan ni mencionan trazas ni licencias, por lo que pensamos que pudieron conservarse las antiguas trazas dadas por Iñigo de Zárraga en los años setenta. El cantero Domingo de Icaza contrató la obra, dándola terminada para 1606, año en el que se paga a un “maese cantero” por “averiguar” la obra.

Descripción: La capilla mayor y crucero de la iglesia de Guereña están adosados a la antigua nave medieval del templo, cubierta por una bóveda de cañón apuntada. La capilla mayor está compuesta por una cabecera ochavada precedida de un tramo cuadrado, lo que le da una profundidad excesiva. En el lado del evangelio se abre la capilla de la familia Zárate, contemporánea a la construcción del crucero. El crucero sobresale en planta respecto de la capilla mayor y la nave medieval, siendo la capilla del lado de la epístola más profunda que la del evangelio. El sistema de cubiertas mezcla indistintamente bóvedas de nervios y bóvedas baídas. El ochavo de la cabecera está cubierto por una media estrella con nervios radiales que convergen en la clave polar del arco fajón y combados curvos que forman tres lóbulos. El tramo contiguo presenta una bóveda de terceletes con combados que delimitan un rosetón cuatrefoliado. Los nervios

combados de este cuatrifolio se extienden en el lado contiguo a la cabecera para unirse con los combados del ochavo y crear un espacio continuo y unificado en la capilla mayor.

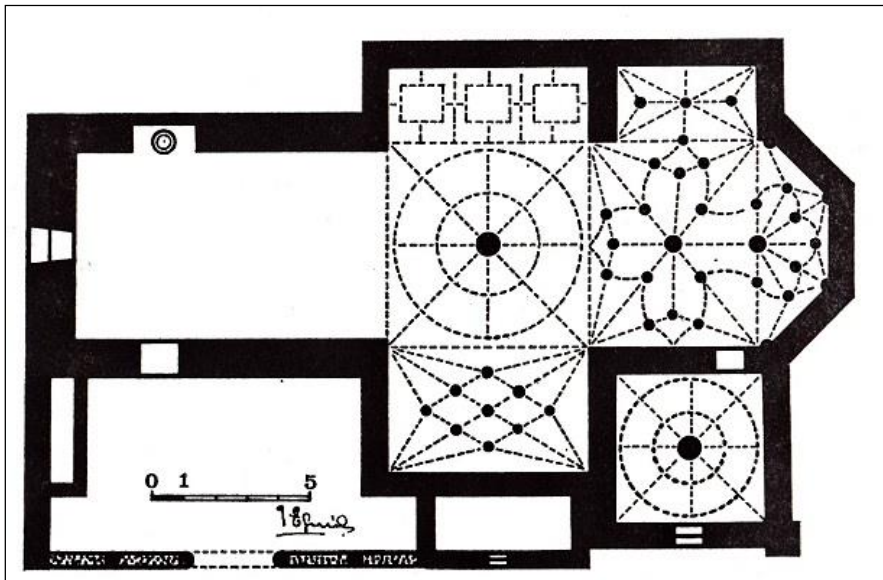
Todas las claves están decoradas con rosetas de diferentes formas. Los arcos fajones, semicirculares, se recogen en baquetones circulares terminados en ménsulas estriadas. El tramo central del crucero presenta una bóveda baída con nervios circulares concéntricos que forman casetones, la capilla del lado del evangelio está cubierta por una bóveda de medio cañón recorrida por un encadenado geométrico y la capilla del lado de la epístola por una bóveda de terceletes con combados rectos que forman un rombo. Las claves de esta capilla se decoran con rosetas, cabecitas de *putti* y la figura de San Juan evangelista en la clave polar. La capilla central del crucero apea en grandes mensulones compuestos por molduras diferentes decoradas con ovas, volutas y acantos. Las ménsulas que sujetan la cubierta de terceletes del lado de la epístola son similares a las del crucero, aunque de menor tamaño. La bóveda de cañón del lado del evangelio arranca directamente de un entablamento liso.

La sacristía se abre en la capilla mayor, en el lado de la epístola. Es una estancia cuadrada cubierta por una bóveda baída de nervios circulares concéntricos, similar a la que años después se levantó en el crucero. Apea en pequeñas ménsulas molduradas terminadas en acantos.

Valoración: La capilla mayor y crucero de la iglesia de Guereña forman un buen conjunto del Renacimiento en la que se emplean sistemas de cubrición renovadores como las bóvedas baídas y de medio cañón, si bien aún se utilizan las de crucería estrelladas pero con dibujos más centralizados. No es extraño que Iñigo de Zárraga proyectase en un mismo edificio dos sistemas de cubrición tan diferentes, era una propuesta que ya había utilizado en el crucero de Santa María de Laguardia y que estaba plenamente aceptada en el ambiente constructivo de la época. Las bóvedas baídas del crucero y la sacristía están en la línea de las últimas obras de Zárraga, como el crucero de la citada iglesia de Laguardia y la sacristía de Samaniego, y en la línea con las obras de su sobrino Ortuño de Zárraga. La capilla lateral del crucero cubierta por terceletes es muy similar a las de las capillas laterales de la iglesia riojana de Anguciana, que debía cantidades a la viuda de Iñigo de Zárraga en 1579.

Fuentes documentales: AHDV-GEAH. 1169-2, Guereña. Parroquia de San Juan. Libro de fábrica, 1577-1727, fols. 2, 2v, 3v, 5, 5v, 6, 7, 14, 14v, 16v, 18v, 19, 20v, 21, 22, 26v, 28v, 29, 32v, 35, 35v.

Fuentes bibliográficas: PORTILLA VITORIA, M. J.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, IV...*, pp. 428-429.



Fuente: CMDV, IV, p. 429

Guereña. Parroquia de San Juan. Planta



Guereña. Parroquia de San Juan. Exterior. Costado sur



Guereña. Parroquia de San Juan. Sacristía. Bóveda



Guereña. Parroquia de San Juan. Crucero

2.1.3. Juan de Olate

Juan de Olate fue un buen arquitecto renacentista que, gracias a su longevidad, llegó a emplear en sus obras planteamientos clasicistas. Su categoría profesional se vio refrendada con el cargo de veedor de obras del obispado de Calahorra y La Calzada y

con las múltiples tasaciones y revisiones de trazas que llevó a lo largo de su carrera, que le pusieron en relación con los más importantes canteros de la diócesis como Pedro de Aguilera, Juan González de Sisniega o Juan Vélez de la Huerta. Su labor de veedor le permitió controlar casi toda la arquitectura religiosa que se construyó en la diócesis entre finales del siglo XVI y el primer cuarto del XVII, fechas en las que también desarrolló su faceta práctica en La Rioja, Navarra, Guipúzcoa y Álava, realizando torres, coros, sacristías, portadas y completando las naves de algunos templos.

Este maestro de orígenes vizcaínos, que fue hijo y nieto de los canteros Jorge de Olate y Martín de Olate, respectivamente²⁴⁶, fue bautizado en Lanciego en 1549²⁴⁷, casó en 1579 con María de Moreda y residió habitualmente en Yécora, aunque en 1616 era vecino de Genevilla (Navarra)²⁴⁸. Al parecer disfrutó de una holgada situación económica, pues con motivo de la fianza de la obra de Aldeanueva de Ebro en 1606, se dice de Olate y otros fiadores que son “hombres ricos e poderosos y mui acomodados e arraigados mas de en cantidad de treinta mil ducados” y que “son hombres mui arraigados, e hacendados de heredades e viñas e otras haciendas que tienen en tierra de Laguardia e a donde viven”²⁴⁹. Su intensa actividad como veedor le impidió atender sus propias obras como debía, por lo que se enfrentó a algunos pleitos como el que tuvo lugar con el cantero Miguel de Garaizábal a causa de la obra de la parroquia de Navarrete, que terminó con Olate en prisión²⁵⁰ o con la parroquia de Autol²⁵¹. La grafía del apellido de este maestro es Olate, aunque en ocasiones pueda aparecer como Olarte, Olategui, Ulate y Sáenz de Olate²⁵² y es un cantero distinto al Juan Martín de Olaeta que trabaja en Deva en 1629²⁵³.

Su aprendizaje se llevó a cabo al lado de su padre Jorge de Olate en los años sesenta, tomando el relevo del taller a partir de 1575. Estas fechas nos hablan del inicio en Álava de una arquitectura que, en todas sus facetas, es ya renacentista y que puede ejemplificarse en las obras de Juan de Emasábel (escalera de subida al coro de Elvillar,

²⁴⁶ ARCHV. Sala de Hijosdalgo, caja 552, 1. ARCHV. Registro de ejecutorias, caja 2360, 23. ARCHV. Pleitos civiles. Escribanía Fernando Alonso. Pleitos fenecidos. Caja 1905.0001, s.f.

²⁴⁷ ENCISO VIANA, E. y CANTERA ORIVE, J.: *Catálogo monumental. Diócesis de Vitoria, I...*, p. 21. UGALDE GOROSTIZA, A. I.: *ob. cit.*, p. 406.

²⁴⁸ PORTILLA VITORIA, M. J.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, V...*, pp. 333.

²⁴⁹ CALATAYUD FERNÁNDEZ, E.: *ob. cit.*, t. II, p. 329.

²⁵⁰ RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M.: *La iglesia de Navarrete*. Vitoria, 1588, pp. 9-16.

²⁵¹ CALATAYUD FERNÁNDEZ, E.: *ob. cit.*, pp. 238-250.

²⁵² MOYA VAÑGAÑÓN, J. G.: *Arquitectura religiosa...*, t. I, p. 100. CALATAYUD FERNÁNDEZ, E.: *ob. cit.*, p. 553-555.

²⁵³ ARRÁZOLA, M. A.: *La iglesia de Navarrete...*, p. 209.

1565), Iñigo de Zárraga (cruceiro de Santa María de Laguardia, 1569) y Juan Vélez de la Huerta (iglesia de Mendiola, 1574). Su padre, que debió de mantener contactos con Martín de Bolívar, constructor de la colegiata vizcaína de Zenarruza²⁵⁴, ya había realizado algunos ensayos con cubiertas “a la romana” en el coro de Yécora y es normal que su hijo Juan de Olate se beneficiara de los mismos. Además también conocemos sus relaciones profesionales del joven Olate con los vizcaínos Emasábel y Zárraga, que contribuirían a su definitiva formación, y más tarde con algunos renombrados maestros cántabros como Juan Vélez de la Huerta, Juan González de Sisniega o Pedro de Aguilera, representantes de la arquitectura clasicista. La primera noticia que atestigua su cargo con veedor de obras de la diócesis es de 1628 con ocasión de la tasación de la torre de la parroquia de Campezo²⁵⁵, aunque con toda seguridad ostentaba el cargo desde años atrás pues a partir de 1584 es llamado constantemente por diferentes parroquias para tasar obras y revisar trazas. Su asimilación de la tratadística arquitectónica italiana queda demostrada en la cita de los tratados de Vitrubio y Alberti, con motivo de unas obras en Aldeanueva de Ebro (1606)²⁵⁶.

Su fecunda relación con los cántabros Juan Vélez de la Huerta, Mateo y Francisco del Pontón se iniciaría a raíz de la tasación en 1592 de la torre de la iglesia de Zurbano, obra de Juan Vélez²⁵⁷. Seis años después cede a Vélez de la Huerta la continuación de las obras de la parroquia de Navarrete, obra a la que volvería a vincularse en 1610²⁵⁸. En 1606 actuó como fiador de Francisco del Pontón en las obras de Aldeanueva de Ebro, que habían sido iniciadas con trazas del cántabro Juan González de Sisniega²⁵⁹. Antes de que Francisco de Pontón retomase la obra, Juan de Olate había revisado las trazas de Sisniega, así como las que este maestro cántabro dio para un puente en la ciudad de Calahorra en 1598²⁶⁰. Volvemos a encontrar a Juan de Olate en el entorno de otro cántabro en 1625, año en el que actúa de fiador de Pedro de Aguilera en el contrato de la obra de la capilla del Santo Cristo de La Redonda de

²⁵⁴ BARRIO LOZA, MOYA VALGAÑÓN, J. G.: *ob. cit.*, pp. 201-202.

²⁵⁵ PORTILLA VITORIA, J. M.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, II...*, pp. 320 y 328.

²⁵⁶ CALATAYUD FERNÁNDEZ, E.: *ob. cit.*, t. II, p. 319.

²⁵⁷ PORTILLA VITORIA, M. J.: *Catálogo monumental. Diócesis de Vitoria, IV...*, p. 634.

²⁵⁸ RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M.: *La iglesia de Navarrete...*, pp. 9-16.

²⁵⁹ CALATAYUD FERNÁNDEZ, E.: *ob. cit.*, t. I, pp. 139, 146, 148, 149, 152, 154-156 y t. II, pp. 319-320, 323-326, 328-329, 395-396.

²⁶⁰ *Ibid.*, t. I, p. 554 y t. II, pp. 240-241.

Logroño²⁶¹. Esta relación puede partir de 1615, cuando Juan Vélez traspasó a Pedro de Aguilera la conclusión de las obras de Navarrete²⁶².

Su intensa y longeva actividad es bien conocida, pero creemos necesaria su recopilación y ordenación cronológica. Su primera mención profesional es de 1575 cuando trabajaba al lado de su padre Jorge de Olate en la parroquia de Yécora, obras que continuó hasta 1582²⁶³. Ese mismo año ya daba informes para la torre de la iglesia de Santa María de Viana (Navarra) junto a Juan de Emasábel, Juan de Hedilla y Juan de Landerrain²⁶⁴. Dos años después el cabildo de la iglesia riojana de Fuenmayor (La Rioja) le encarga la realización de la torre, galería sur, coro y escalera del coro. Además en esa fecha ejerce como fiador de Francisco de Odriozola y Juan de Aróstegui en las obras de Santa María la Real de Nájera²⁶⁵. También a partir de 1584 realiza las bóvedas de los dos primeros tramos de la iglesia alavesa de Viñaspre, donde sigue cobrando cantidades hasta 1624²⁶⁶. El mismo año es llamado por el cabildo de Laguardia para tasar las obras llevadas a cabo por Juan de Asteasu, Iñigo de Zárraga y Ortuño de Zárraga en el templo de Santa María junto a los canteros Martín de Totorica y Domingo de Iturrieta, que actúan por parte de los canteros²⁶⁷. En 1590 fue llamado por la parroquia de Elvillar para revisar la obra y las trazas de la torre, que estaba realizando Francisco de Emasábel²⁶⁸. En 1592 tasa la obra de Juan Vélez de la Huerta en la torre de Zurbano²⁶⁹ y acude a la parroquia de Villabuena con el cantero Miguel de Garaizábal para ver el hundimiento de las bóvedas de la iglesia y dictaminar cómo repararlas²⁷⁰.

A partir de 1594 da trazas junto a Miguel de Garaizábal para realizar las capillas del último tramo, el coro y la torre de la iglesia riojana de Navarrete (La Rioja)²⁷¹. En el transcurso de las obras surgieron problemas que hicieron que Garaizábal se retirase de

²⁶¹ RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M. y SAINZ RIPA, E.: *El Miguel Ángel de La Redonda: el obispo don Pedro González del Castillo y su legado artístico*. Logroño, 1977, p. 41.

²⁶² RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M.: *La iglesia de Navarrete...*, pp. 9-16.

²⁶³ ENCISO VIANA, E. y CANTERA ORIVE, J.: *Catálogo monumental. Diócesis de Vitoria, I...*, p. 160.

²⁶⁴ GARCÍA GAINZA, M. C., HEREDIA MORENO, M. C., RIVAS CARMONA, J. y ORBE SIVATTE, M.: *Catálogo Monumental de Navarra. Tomo II**...*, p. 564. LABEAGA MENDIOLA, J. C.: *ob. cit.*, p. 256.

²⁶⁵ MOYA VAÑGAÑÓN, J. G.: *Arquitectura religiosa...*, t. I, p. 100 y t. II, p. 69, 70 y 71.

²⁶⁶ ENCISO VIANA, E. y CANTERA ORIVE, J.: *Catálogo monumental. Diócesis de Vitoria, I...*, p. 155 y 156.

²⁶⁷ MOYA VAÑGAÑÓN, J. G.: *Arquitectura religiosa...*, t. I, p. 100.

²⁶⁸ AHDV-GEAH. 1082-3, Elvillar. Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción. Libro de fábrica, 1552-1597, fol. 169r.

²⁶⁹ PORTILLA VITORIA, M. J.: *Catálogo monumental. Diócesis de Vitoria, IV...*, p. 634.

²⁷⁰ AHDV-GEAH. 2647-2, Villabuena. Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción. Libro de fábrica, s.XVI-1592, fol. 136r.

²⁷¹ RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M.: *ob. cit.*, pp. 9-16.

la obra en 1598 y prosiguiese con Olate Juan Vélez de la Huerta y Mateo del Pontón. Juan Vélez a su vez terminó traspasando la obra en 1615 al cántabro Pedro de Aguilera, quien cambió las trazas de Olate. En 1595 la ciudad de Calahorra nombra a Juan de Olate, Francisco de Odriozola y Juan Pérez de Solarte II para revisar un puente de la localidad realizado por el cantero cántabro Juan González de Sisniega²⁷². Dos años después tasa la obra del propio Odriozola en el convento de Santa María la Real de Nájera, actuando por parte del cantero el maestro cántabro, Pedro de la Torre Bueras, vecino de Burgos²⁷³. En 1598 le encontramos en Santa Cruz de Campezo, haciendo informes para la demolición de la torre vieja del templo junto al cantero Juan de Landarrain y a Juan de Aguirre, vecino de Larraga, quien hará la nueva torre con su hermano Domingo²⁷⁴. En 1628 tasó la obra como veedor del obispado.

En 1603 tasa junto a Juan Pérez de Solarte II la obra de Domingo de Aróstegui en la iglesia de Santa María de Velilla, en la jurisdicción riojana de Ocón²⁷⁵. Al año siguiente Andrés García de Urigoiti le llama para tasar la obra de su padre Pedro de Urigoiti en Uribarri (Álava)²⁷⁶. En 1606 examina el estado de las obras del último tramo, torres, pórtico y portada del templo de Aldeanueva de Ebro (La Rioja), que Juan González de Sisniega había trazado e iniciado en 1598, además de revisar las trazas y añadir nuevas condiciones²⁷⁷. La ampliación de la iglesia fue proseguida por Francisco del Pontón, de quien Olate actuó como fiador. Ese mismo año hace un informe sobre la torre de la iglesia de Autol (La Rioja), iniciada por Juanes de Juaristi y toma a su cargo la continuación de la obra, aunque en 1607 la cede nuevamente a Juanes de Juaristi y Juan López de Ayarza²⁷⁸. En este último año acude a Calahorra para tasar por parte del cabildo la obra de Juan Pérez de Solarte II en el trascoro de la catedral, actuando el cantero Francisco de Odriozola por parte de Solarte²⁷⁹. También en 1607 se desplaza hasta Vergara para actuar como tercero en discordia en la tasación de la obra que

²⁷² CALATAYUD FERNÁNDEZ, E.: *ob. cit.*, t. I, p. 554 y t. II, pp. 240-241.

²⁷³ *Ibid.*, t. I, p. 554 y t. II, pp. 258-262.

²⁷⁴ PORTILLA VITORIA, J. M.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, II...*, pp.320 y 328.

²⁷⁵ CALATAYUD FERNÁNDEZ, E.: *ob. cit.*, t. I, p. 554 y t. II, p. 308.

²⁷⁶ PORTILLA VITORIA, M. J.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, VIII. Los valles de Aramaiona y Gamboa. Por Ubarrundia a la Llanada de Álava*. Vitoria, 2001, p. 736.

²⁷⁷ CALATAYUD FERNÁNDEZ, E.: *ob. cit.*, t. I, pp. 139, 146, 148, 149, 152, 154-156 y t. II, pp. 319-320, 323-326, 328-329, 395-396.

²⁷⁸ El proceso de construcción de esta torre fue muy complejo, teniendo que dar nueva traza Francisco del Pontón en 1621, aunque Juan de Olate siguió haciéndose cargo de la obra. A la muerte de este maestro aún no se había terminado. CALATAYUD FERNÁNDEZ, E.: *ob. cit.*, t. I, pp. 238-250 y t. II, pp. 426, 434, 441, 448, 459, 469.

²⁷⁹ CALATAYUD FERNÁNDEZ, E.: *ob. cit.*, t. I, p. 555 y t. II, pp. 335-339.

hicieron Juan de Emasábel y Francisco Pérez de Aróstegui en el templo de San Pedro, además de pedirle su parecer sobre los pilares de la iglesia²⁸⁰.

Su labor de tasador continúa en 1613 en Haro donde revisa la obra de Andrés de Venea junto a Felipe de Alvarado²⁸¹, y en 1614 tasa por parte de Juan de Juaristi la labor de este cantero y su padre en El Redal (La Rioja) junto a Francisco de Odriozola²⁸². En Atauri actúa como tasador de la torre por parte de Mateo del Pontón, mientras que por la parroquia lo hace Domingo de Aguirre²⁸³. Al año siguiente le encontramos en San Millán de la Cogolla junto a Francisco del Pontón examinando partes del monasterio en ruinas para dar informes de reparos²⁸⁴. En la localidad alavesa de Leza inicia la sacristía y torre antes de 1620, siendo tasada la obra en 1625²⁸⁵.

En 1623 acudió a Elciego a tasar las obras hechas en la iglesia por Juan y Francisco de Emasábel a fines de la centuria anterior²⁸⁶. El mismo año visitó las obras del templo riojano de Ausejo (La Rioja), dando la traza de la portada al año siguiente, obra clasicista que fue ejecutada por el cantero Domingo de Larrañaga para 1625²⁸⁷. En 1624 contrató la torre de San Cosme y San Damián de Arnedo (La Rioja), cuya ejecución cede al cantero Juan de Juaristi, como en otras ocasiones²⁸⁸. En 1625 se convierte en fiador de Pedro de Aguilera junto a Juan de Solano Palacios, Juan de la Cuesta, Francisco del Pontón y Mateo de Astiaso Isoarrain en la obra de la capilla del Santo Cristo de La Redonda de Logroño, cuyo proyecto estudian juntos Olate y Aguilera²⁸⁹. Al año siguiente le encontramos en Sesma (Navarra) tasando por parte de la iglesia el crucero y capilla mayor de la iglesia de esta localidad²⁹⁰. En 1629 acude a la localidad navarra de Torres del Río para tasar la obra del cantero estellés Juan de Larrañaga²⁹¹. Ese mismo año también trazó la torre de la iglesia alavesa de Orbiso, que

²⁸⁰ ARAMBURU EXPÓSITO, M. J.: *ob. cit.*, t. I, p. 164.

²⁸¹ MOYA VAÑGAÑÓN, J. G.: *Arquitectura religiosa...*, t. II, pp. 79-80.

²⁸² CALATAYUD FERNÁNDEZ, E.: *ob. cit.*, t. I, p. 555 y t. II, pp. 373-374.

²⁸³ PORTILLA VITORIA, M. J.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, V...*, pp. 333.

²⁸⁴ CALATAYUD FERNÁNDEZ, E.: *ob. cit.*, t. I, p. 555.

²⁸⁵ ENCISO VIANA, E. y CANTERA ORIVE, J.: *Catálogo monumental. Diócesis de Vitoria, I...*, pp. 117 y 118.

²⁸⁶ AHDV-GEAH. 3845-2, Elciego. Parroquia de San Andrés. Libro de fábrica, 1595-1658, fol. 87r.

²⁸⁷ CALATAYUD FERNÁNDEZ, E.: *ob. cit.*, t. I, p. 220-221 y t. II, pp. 431, 443.

²⁸⁸ CALATAYUD FERNÁNDEZ, E.: *ob. cit.*, t. I, pp. 175-179 y t. II, p. 443.

²⁸⁹ RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M. y SAINZ RIPA, E.: *ob. cit.*, p. 41.

²⁹⁰ GARCÍA GAINZA, M. C., HEREDIA MORENO, M. C., RIVAS CARMONA, J. y ORBE SIVATTE, M.: *Catálogo Monumental de Navarra. Tomo II**...*, p.478.

²⁹¹ *Ibid.*, p.534.

no llegó a realizarse²⁹². Así mismo, realizó obras menores en Labraza y Barriobusto²⁹³, y ha quedado constancia de intervenciones suyas en las localidades navarras de Meano, Lapoblación y Aguilar de Codés²⁹⁴, además de declararse vecino de Genevilla en 1616²⁹⁵, por lo que es probable que también trabajase en la iglesia de esta localidad navarra.

Juan de Olate fue un perfecto conocedor de la arquitectura renacentista en todos sus aspectos pues estuvo al tanto de la teoría artística italiana, proyectó numerosas trazas y en sus escasas obras prácticas se advierte el empleo de esquemas clasicistas. Es evidente que en ocasiones tuvo que cubrir algunos espacios con bóvedas de crucería, pero cuando lo hizo, como en el coro de la parroquia de Fuenmayor o la nave de la de Viñaspre, fue para acomodar la nueva obra a la ya realizada, siendo consciente de lo retardatario de ese uso. Así lo expresa cuando en 1606 revisa las trazas de Juan González de Sisniega en Aldeanueva de Ebro (La Rioja): “las capillas se harán al tenor de las de adelante, en lo que es sus montas, aunque están algo inciertas de razón, pero no pueden dejar de corresponder las de aora a las otras”²⁹⁶. Por el contrario, cuando se refiere a las bóvedas de la escalera del coro, torre y pórtico dice que “se cerrará una media naranja sobre sus pechinas sobre forma semicírculo y sobre ella sus frisos y cornisas de orden dórica”. Estos mismos principios aplica en sus obras de Fuenmayor, en las que diseña bóvedas de terceletes y combados en el sotocoro, mientras que cubre la escalera de subida al coro por una bóveda corrida de medio cañón y los descansillos por bóvedas de arista hechas en piedra sobre arcos fajones que descansan en ménsulas avolutadas. Cuando en 1625, junto a Pedro de Aguilera, revisa y estudia el proyecto de la capilla del Cristo de la catedral de La Redonda en Logroño, Olate, al final de su vida, seguro que supo valorar y entender una de las mejores obras del clasicismo riojano.

La labor como veedor de obras del obispado que realizó Juan de Olate hizo que se dedicase más a revisar y tasar, que a construir sus propias obras. No obstante, recogemos aquí dos de sus intervenciones en la provincia de Álava.

²⁹² PORTILLA VITORIA, J. M.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, II...*, p. 297. El catálogo monumental afirma que las trazas de la torre se conservaban en el libro de fábrica, pero no las hemos localizado entre la documentación de la parroquia depositada hoy en día en el Archivo Diocesano de Vitoria.

²⁹³ ENCISO VIANA, E. y CANTERA ORIVE, J.: *Catálogo monumental. Diócesis de Vitoria, I...*, p. 21

²⁹⁴ ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. y FERNÁNDEZ GRACIA, R.: “Arquitectura”..., p. 96.

²⁹⁵ PORTILLA VITORIA, M. J.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, V...*, pp. 333.

²⁹⁶ CALATAYUD FERNÁNDEZ, E.: *ob. cit.*, t. II, p. 320.

Obras de Juan de Olate

Localidad: VIÑASPRES

Edificio: parroquia de la Asunción

Obra: dos primeros tramos de nave y portada

Fechas: c. 1584-1624

Autor: Juan de Olate

Datos documentales: Los libros de fábrica de la parroquia comienzan en el año 1583, momento en el que ya estaba trabajando Juan de Olate y al que se le pagan cantidades hasta la tercera década del siglo XVII. En la pared del segundo tramo de la nave se observa una inscripción con el año “1624”, momento en el que debió de terminar su trabajo, que creemos se centró en la construcción de las cubiertas de la iglesia y la portada.

Descripción: El templo de Viñaspre conserva en la zona del hastial parte de la nave bajomedieval de la iglesia antigua. A ella se adosa la obra del siglo XVI, compuesta por una nave de dos tramos con capillas hornacina entre contrafuertes y cabecera ochavada. Todos los tramos se cubren mediante bóvedas tardogóticas de terceletes con combados curvos, que apean en medias columnas con pilastrillas adosadas y basas góticas con hendiduras, fechables en el primer cuarto del siglo XVI.

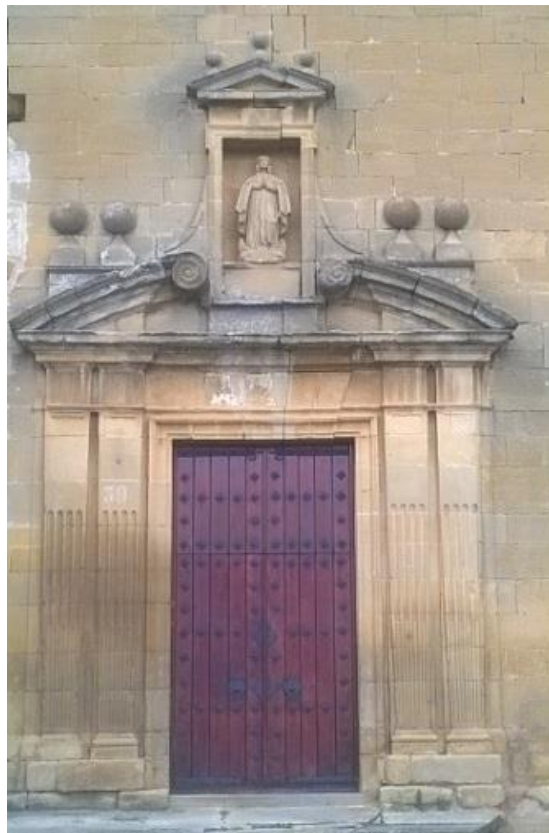
La portada, el elemento más interesante del templo, presenta un acceso adintelado rematado por frontón curvo partido y flanqueado por pilastras toscanas pareadas sobre pedestales, con acanaladuras en la mitad del fuste. Sobre el primer cuerpo se superpone una hornacina rectangular con marco de orejetas y rematado por frontón triangular, que aloja una escultura de bulto de la Asunción. Sobre los dos frontones se labraron los clásicos motivos escurialenses de pirámides con bolas.

Valoración: Pese a haberse considerado este templo como obra de Juan de Olate en su totalidad, su intervención seguramente estuvo reservada a la cubrición de la iglesia. Los alzados, con columnillas aún góticas pueden fecharse en el primer cuarto del siglo XVI

como muy tarde. La obra de Juan de Olate estaría dedicada a cubrir la cabecera y la nave que, pese a terminarse hacia 1624, mantiene cubiertas de terceletes con combados. La portada es el elemento más novedoso, pues la desornamentación de sus superficies y la sequedad de líneas muestran su adhesión a la nueva arquitectura clasicista.

Fuentes documentales: AHDV-GEAH. 3651-1, Viñaspre. Parroquia de la Asunción. Libro de fábrica, 1581-1660, fols. 18v-146r.

Fuentes bibliográficas: ENCISO VIANA, E. y CANTERA ORIVE, J.: *Catálogo monumental. Diócesis de Vitoria. Rioja alavesa, I...*, p. 155 y 156.



Viñaspre. Parroquia de la Asunción. Portada

Localidad: LEZA

Edificio: parroquia de San Martín

Obra: torre y sacristía

Fechas: c. 1615-1625

Autor: Juan de Olate

Datos documentales: En las primeras cuentas conservadas de la parroquia, del año 1620, ya se registran pagos a Juan de Olate por la obra de la sacristía y la torre. Probablemente se contratarían pocos años antes, hacia 1615, terminándose para 1625, año en que fueron tasadas ambas obras en 66.797 reales.

Descripción: La sacristía se sitúa junto a la capilla mayor del templo, en el lado del Evangelio. Está construida con sillares bien escuadrados, al igual que el resto de la iglesia, y en una de sus paredes se abren dos vanos rectangulares con marcos de orejetas. Presenta planta cuadrada cubierta por una bóveda esquifada de piedra que arranca de un entablamento liso. En las paredes se abren nichos de medio punto para colocar cajonerías, en los que el arranque del arco está señalado también por una banda en resalte a modo de entablamento. La estancia carece de toda decoración si exceptuamos los entablamentos, que apenas se advierten, mostrando una sobriedad y limpieza de líneas total.

La torre se levanta en el lado opuesto a la sacristía, junto a la cabecera del templo. Presenta un zócalo de piedra sobre el que se levanta un fuste liso, cuyas esquinas se decoran con pilastras toscanas de orden gigante en resalte. Estas pilastras sujetan un dado de entablamento, tienen fuste almohadillado y están rematadas por una cornisa muy volada. A plomo sobre estas pilastras se levantan pirámides con bolas. El campanario, de planta octogonal, se abre mediante arcos de medio punto y óculos. La escalera se encuentra alojada en un cuerpo poligonal que se adosa a la torre, recordando a soluciones similares adoptadas en las torres de Elvillar y Santa María de Vitoria, con la que este campanario guarda grandes semejanzas.

Valoración: La sacristía y la torre de Leza son obras donde se hace evidente la irrupción de la arquitectura clasicista en la provincia de Álava. El uso de la bóveda esquifada, que ya había sido empleada por Iñigo de Zárraga en el convento de San Francisco de Vitoria en 1572 y por Mateo del Pontón en la sacristía de Erenchun en 1597, no es obstáculo para que prime aquí la desornamentación de las superficies, un entablamento corrido liso y, en suma, el Clasicismo. Esta estancia recuerda a la escalera de subida al coro de Fuenmayor (1598), donde Olate utilizó bóvedas de aristas y de medio cañón. La torre, aunque también presenta una notable austeridad, tiene un aspecto más manierista por el detalle del almohadillado en los fustes de las pilastras y el uso de mensulillas bajo la cornisa. Recuerda a la torre de Elvillar, realizada por Francisco de Emasábel desde finales de los años ochenta.

Fuentes documentales: AHDV-GEAH. 1520-2, Leza. Parroquia de San Martín. Libro de fábrica, 1622-1665, fols. 8-286v

Fuentes bibliográficas: ENCISO VIANA, E. y CANTERA ORIVE, J.: *Catálogo monumental. Diócesis de Vitoria, I...*, pp. 117-118.



Leza. Parroquia de San Martín. Sacristía



Leza. Parroquia de San Martín. Exterior. Torre y cabecera

2.2. Los maestros cántabros de las Juntas de Ribamontán y Voto

Los maestros originarios de Cantabria comenzaron a introducirse en la provincia a mediados del siglo XVI, como ya hemos apuntado. A este primer grupo formado en torno a Juan de la Herrería y Sebastián de la Cantera, le sucedió en torno a los años setenta de la centuria el constituido por los canteros Juan Vélez de la Huerta, Mateo del Pontón, Rodrigo de la Cantera y, más tarde, Juan de Zorlado Ribero. Los maestros de la generación anterior llegaron sobre todo desde la Junta de Ribamontán, circunstancia que continúa en este período, con la excepción de Juan de Zorlado Ribero que procedía de la de Voto. Estos lugares de origen marcaron lógicamente las relaciones profesionales

entre los canteros, pues Zorlado intervino puntualmente en Álava y no se relacionó con sus compañeros trasmeranos.

La presencia de estos canteros en Álava fue determinante en la introducción y desarrollo de la arquitectura renacentista. Algunos cántabros del segundo tercio del siglo, como Sebastián de la Cantera, ya habían mostrado el conocimiento de un lenguaje más desornamentado y más clásico en pilastras y elementos sustentantes que los maestros vascos. Los de este período van más allá y a los órdenes clásicos añaden cubiertas “a la romana” como bóvedas baídas casetonadas o esquifadas, medias naranjas sobre pechinas y, excepcionalmente, bóvedas de lunetos. Así consiguieron articular estructuras arquitectónicas plenamente renacentistas que remiten, en última instancia, a la obra andaluza de Diego de Siloé o a la de Andrés de Vandelvira, aunque también se puede advertir las similitudes con obras de Alonso de Covarrubias. La fuente fundamental a la que remiten algunos aspectos de la arquitectura de estos canteros es el tratado de Sebastiano Serlio.

Los contactos que estos maestros cántabros debieron mantener con los focos clasicistas de Lerma y Valladolid hicieron evolucionar su arquitectura hacia principios del siglo XVII. Mateo del Pontón muestra este influjo a partir de 1601, Rodrigo de la Cantera trabaja en Lerma en 1610 y Juan Vélez de la Huerta contrata en 1611 la primera gran obra clasicista de la provincia: el convento de la Purísima Concepción de Vitoria. Caso aparte es el de Juan de Zorlado Ribero, activo en Castilla desde 1582, quién mantuvo contactos tempranos con Diego de Sisniega, destajista en la obra de El Escorial desde 1575. Juan de Zorlado es seguramente el responsable del crucero y cabecera del templo de Berantevilla, obra con fuertes referencias escurialenses, para la que pudo dar la traza en 1594.

2.2.1. Juan Vélez de la Huerta

El cántabro Juan Vélez de la Huerta fue el cantero que más contribuyó a la difusión del Renacimiento en la arquitectura alavesa como puede comprobarse tanto en sus primeras obras, con espacios diáfanos y cubiertas y órdenes clásicos, como en las últimas vinculadas ya al clasicismo vallisoletano. Una de sus características es el

empleo de la bóveda baída casetonada que remite, en última instancia, a las obras de Andrés de Vandelvira o Alonso de Covarrubias. Sus inicios en Álava parecen estar ligados al arquitecto y escultor vizcaíno Iñigo de Zárraga, con el que mantiene semejanzas en el uso de esquemas clásicos. Juan Vélez de la Huerta desarrolló su actividad en Álava, La Rioja y Cantabria entre 1574 y 1626, realizando cabeceras y cruceros de templos, sacristías, baptisterios, coros, torres, edificios conventuales y obras de ingeniería.

Este maestro era natural de la localidad cántabra de Galizano, situada en la Junta de Ribamontán²⁹⁷. Tuvo al menos seis hijos, de los cuales dos, Juan y Pedro, siguieron el oficio del padre, aunque murieron tempranamente. Juan Vélez de la Huerta hijo murió en 1611, antes de cumplir la mayoría de edad²⁹⁸, y Pedro, quien seguramente debía haber heredado el taller, murió en 1615²⁹⁹. Dos de sus hijas casaron con canteros trasmeranos, concretamente con Juan de la Incera y Juan del Mazo Venero. Otros dos hijos suyos fueron Marcos y Sebastián, este último clérigo beneficiado de la iglesia de Galizano. Juan Vélez también estuvo unido por lazos familiares al clan de canteros Pontón, pues su hermana Catalina estaba casada con Mateo del Pontón³⁰⁰. También el cantero Juan de Solano Palacios estuvo vinculado familiarmente con Juan Vélez, ya que estuvo casado con María Vélez de la Huerta, de la que desconocemos el grado de consanguinidad con el cantero de Galizano³⁰¹.

Cuando Juan Vélez apareció por primera vez en Álava en 1574 era un buen conocedor de las fórmulas clásicas del Renacimiento. Algunos autores han aventurado que su formación debió estar relacionada con el maestro de la catedral de Sigüenza,

²⁹⁷ Para los datos biográficos de Juan Vélez de la Huerta citados en adelante consultar estas biografías, salvo en los casos señalados: CAGIGAS ABERASTURI, A., ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M. A. y ESCALADA GONZÁLEZ, L. de: *ob. cit.*, pp. 90-103. GONZÁLEZ ECHEGARRAY, M. C., ARAMBURU-ZABALA, M. A., ALONSO RUIZ, B., POLO SÁNCHEZ, J. J.: *ob. cit.*, pp. 695-696. BALLESTEROS IZQUIERDO, T.: *ob. cit.*, pp. 204-206.

²⁹⁸ CAGIGAS ABERASTURI, A., ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M. A. y ESCALADA GONZÁLEZ, L. de: *ob. cit.*, pp. 103-104. GONZÁLEZ ECHEGARRAY, M.C., ARAMBURU-ZABALA, M. A., ALONSO RUIZ, B., POLO SÁNCHEZ, J. J.: *ob. cit.*, p. 696. BALLESTEROS IZQUIERDO, T.: *ob. cit.*, p. 206.

²⁹⁹ CAGIGAS ABERASTURI, A., ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M. A. y ESCALADA GONZÁLEZ, L. de: *ob. cit.*, pp. 104-110. GONZÁLEZ ECHEGARRAY, M.C., ARAMBURU-ZABALA, M. A., ALONSO RUIZ, B., POLO SÁNCHEZ, J. J.: *ob. cit.*, p. 696. BALLESTEROS IZQUIERDO, T.: *ob. cit.*, pp. 207-208.

³⁰⁰ CAGIGAS ABERASTURI, A., ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M. A. y ESCALADA GONZÁLEZ, L. de: *ob. cit.*, p. 110.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 174.

Juan Vélez³⁰². Esta hipótesis se sostiene en las similitudes estilísticas entre la obra de ambos canteros y la coincidencia del apellido. La vinculación de ambos maestros supondría, por tanto, el conocimiento por parte de Juan Vélez de la Huerta de la obra y estilo del arquitecto Alonso de Covarrubias, estilo que más tarde desarrollaría en Álava, La Rioja y Burgos. No obstante, nos parece más probable que Vélez de la Huerta se formase en el taller del vizcaíno Iñigo de Zárraga, como comentaremos más adelante. A principios del siglo XVII, la estancia en Valladolid del montañés³⁰³ y sus contactos con arquitectos de la Corte y de los focos clasicistas de Valladolid y Lerma, como Francisco de Praves, le permitieron evolucionar hasta el Clasicismo, estilo que introduce en Álava a partir de 1611 con la obra del convento vitoriano de la Purísima Concepción³⁰⁴. En este sentido cabe destacar la presencia de Juan Vélez junto a Rodrigo de la Cantera en el monasterio burgalés de San Miguel en San Martín de Don antes de 1617, mientras se construía el claustro clasicista y cuarto de celdas trazados por el franciscano fray Miguel de Aramburu en 1601³⁰⁵. Hay que tener en cuenta además que Juan Vélez actuó en 1606 como fiador de Pedro de la Herrería cuando este se encontraba preso por problemas derivados de sus obras en Lerma, donde trabajó en el convento de San Francisco³⁰⁶.

Su taller estuvo compuesto por diferentes canteros cántabros a los que le unían lazos familiares, como por ejemplo sus hijos Juan y Pedro Vélez de la Huerta, que se iniciarían en el mundo de la cantería junto a su padre. Sus yernos, Juan de la Incera y Juan del Mazo Venero, colaboraron en obras como la del convento de Santo Domingo de Vitoria, aceptaron traspasos del taller como la sacristía de Aríñez y gestionaron cobros en su nombre o en el de Pedro Vélez de la Huerta³⁰⁷. Su cuñado Mateo del Pontón participó en el contrato de la torre de la Asunción de Navarrete³⁰⁸. Por otra parte, conocemos algunos de los nombres de aprendices del taller como Gabriel de San Pedro, que entró al servicio del maestro en 1577, los vecinos de Ozaeta Andrés de

³⁰² *Ibíd.*, pp. 88-90.

³⁰³ LLAGUNO AMIROLA, E.: *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración, tomo III*. Madrid. Imprenta Real, 1829, p. 150; SANGRADOR VÍTORES, M.: *Historia de la Muy Noble y Leal ciudad de Valladolid, desde su más remota antigüedad hasta la muerte de Fernando VII (1851-1854)*. Valladolid. Imprenta de D.M. Aparicio, 1854, p. 478.

³⁰⁴ BUSTAMANTE GARCÍA, A.: *La arquitectura clasicista del foco vallisoletano (1561-1640)*. Valladolid, 1983, p. 468.

³⁰⁵ CAGIGAS ABERASTURI, A., ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M. A. y ESCALADA GONZÁLEZ, L. de: *ob. cit.*, p. 97. LOSADA VAREA, C.: *La arquitectura en el otoño del Renacimiento. Juan de Naveda. 1590-1638*. Santander, 2007, p. 138.

³⁰⁶ BALLESTEROS IZQUIERDO, T.: *ob. cit.*, p. 183. ALONSO RUIZ, B.: *El arte de la cantería...*, p. 153.

³⁰⁷ BALLESTEROS IZQUIERDO, T.: *ob. cit.*, pp. 142-143, 185, 190.

³⁰⁸ RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M.: *La iglesia de Navarrete*. Vitoria, 1988, pp. 12-14.

Aguirre y Pedro de Alegría lo hicieron en 1579, Gabriel y Adrián de Ibarlucea, vecinos de Marquina (Álava), en 1602 y Domingo de Chavarría en 1611³⁰⁹.

Sus relaciones profesionales se desarrollaron mayoritariamente con canteros montañeses, pero sus inicios en Álava parecen estar estrechamente unidos al cantero y escultor vizcaíno Iñigo Ortiz de Zárraga. La colaboración entre ambos no está documentada, pero la presencia del vizcaíno se intuye en las dos primeras obras de Juan Vélez en Álava: el crucero de la iglesia de Mendiola y el coro de Betoño. La cabecera del templo de Mendiola fue seguramente realizada por Iñigo de Zárraga, puesto que es una copia fiel de la que realizó en Laguardia³¹⁰. La obra fue continuada en 1574 por Juan Vélez con las capillas del crucero dentro de un estilo similar al del vizcaíno³¹¹. Así mismo, Zárraga estuvo presente en el contrato del coro de Betoño en 1574 como fiador del cantero Juan de Soraiz³¹². A partir de ese momento no vuelve a mencionarse a este maestro, sino que es Juan Vélez quien cobra el coro, cuyo frente se inspira además en el de Estarraona, realizado por Iñigo de Zárraga.

Por otra parte, las bóvedas baídas casetonadas realizadas por el maestro cántabro en el sotocoro de Betoño o la sacristía de Zurbano son estructuralmente similares a la bóveda reticulada del crucero de Laguardia³¹³. Además en 1578 encontramos en Laguardia a un “Juan Vélez, cantero” como testigo en una compra-venta de tierras³¹⁴. Es probable que este cantero sea el propio Juan Vélez de la Huerta que se encontraría colaborando con Iñigo de Zárraga en la obra del crucero y cabecera de la iglesia de Santa María. Vélez de la Huerta tasó en 1583 las obras llevadas a cabo por Zárraga en Estarraona, terminadas poco después de la muerte del maestro vizcaíno³¹⁵, por lo que la relación entre ambos parece evidente. Una vez adquirido el estilo y adoptadas las bóvedas “a la romana” en el taller de Zárraga, Juan Vélez se convirtió en uno de sus principales difusores en la provincia, especialmente en la Llanada alavesa.

³⁰⁹ BALLESTEROS IZQUIERDO, T.: *ob. cit.*, p. 205. CAGIGAS ABERASTURI, A., ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M. A. y ESCALADA GONZÁLEZ, L. de: *ob. cit.*, p. 90.

³¹⁰ ENCISO VIANA, E. y CANTERA ORIVE, J.: *Catálogo monumental. Diócesis de Vitoria, I...*, pp. 45-48.

³¹¹ CAGIGAS ABERASTURI, A., ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M. A. y ESCALADA GONZÁLEZ, L. de: *ob. cit.*, p. 91.

³¹² PORTILLA VITORIA, J. M.: *Catálogo monumental. Diócesis de Vitoria, IV...*, p. 302. UGALDE GOROSTIZA, A. I.: *ob. cit.*, p. 378.

³¹³ El influjo del estilo de Juan Vélez de la Huerta en la obra de Iñigo de Zárraga ha sido apuntado por Ugalde Gorostiza en UGALDE GOROSTIZA, A. I.: *ob. cit.*, pp. 53, 388.

³¹⁴ AHPA. Prot. Not. 8001, Pedro Alonso. Laguardia, año 1578, fol. 116.

³¹⁵ PORTILLA VITORIA, J. M.: *Catálogo monumental. Diócesis de Vitoria, IV...*, p. 380. UGALDE GOROSTIZA, A. I.: *ob. cit.*, p. 388.

Respecto a las colaboraciones con sus paisanos, fue fiador de numerosos maestros trasmeranos como Rodrigo de la Cantera, Pedro de Aguilera, Pedro de la Herrería, Francisco y Juan del Pontón, Gonzalo de Setién o Pedro de la Cuesta³¹⁶. Cabe destacar sus contactos con el maestro Rodrigo de la Cantera, con el que contrató obras en el convento burgalés de San Martín de Don a principios del siglo XVII³¹⁷. Este maestro trabajó en Lerma y Valladolid desde 1613³¹⁸, dos años después de que Vélez contratara su primera obra clasicista, el convento de la Purísima Concepción de Vitoria. Igualmente destacados son los vínculos con Pedro de la Herrería, a quien Juan Vélez fió cuando Herrería se encontraba preso en 1606 como consecuencia de sus trabajos en un puente en Lerma, donde también trabajó en el convento de San Francisco de esta localidad³¹⁹. Las relaciones de Juan Vélez con Valladolid se confirman con el contrato de dicho convento en 1611³²⁰ y su estancia en esta ciudad, como ya hemos mencionado³²¹.

Las primeras obras de Juan Vélez de la Huerta se documentan a partir de 1574 en torno a la capital alavesa. Ese año contrata con el cantero cántabro Gabriel de la Roza las cubiertas de la nave del templo de Arechavaleta³²² y el crucero de la iglesia de Mendiola, cuyas capillas laterales cubre por bóvedas de horno casetonadas y aveneradas³²³. Al año siguiente construye por primera vez una bóveda baída casetonada en el coro del templo de Betoño³²⁴, y dos años más tarde recibe pagos de la parroquia de Yurre, donde debió realizar el baptisterio cubierto por una venera, la sacristía y la portada³²⁵. A estos momentos debe corresponder su obra de la terminación de la nave y la portada de la parroquia de Apodaca³²⁶, a la que sus herederos reclamarán deudas en 1644. Por esos mismos años colaboraría con Iñigo de Zárraga en el crucero y cabecera

³¹⁶ BALLESTEROS IZQUIERDO, T.: *ob. cit.*, p. 206.

³¹⁷ CAGIGAS ABERASTURI, A., ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M. A. y ESCALADA GONZÁLEZ, L. de: *ob. cit.*, p. 97.

³¹⁸ *Ibid.*, pp. 200-201.

³¹⁹ BALLESTEROS IZQUIERDO, T.: *ob. cit.*, p. 183. ALONSO RUIZ, B.: *El arte de la cantería...*, p. 153.

³²⁰ BUSTAMANTE GARCÍA, A.: *ob. cit.*, p. 468.

³²¹ LLAGUNO AMIROLA, E.: *ob. cit.*, p. 150; SANGRADOR VÍTORES, M.: *ob. cit.*, p. 478.

³²² CAGIGAS ABERASTURI, A., ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M. A. y ESCALADA GONZÁLEZ, L. de: *ob. cit.*, p. 91. UGALDE GOROSTIZA, A. I.: *ob. cit.*, p. 371.

³²³ CAGIGAS ABERASTURI, A., ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M. A. y ESCALADA GONZÁLEZ, L. de: *ob. cit.*, p. 91. UGALDE GOROSTIZA, A. I.: *ob. cit.*, p. 412.

³²⁴ PORTILLA VITORIA, J. M.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, IV...*, p. 302. UGALDE GOROSTIZA, A. I.: *ob. cit.*, p. 378.

³²⁵ PORTILLA VITORIA, J. M.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, IV...*, pp. 618, 619, 620.

³²⁶ *Ibid.*, pp. 210-212. UGALDE GOROSTIZA, A. I.: *ob. cit.*, p. 367. CAGIGAS ABERASTURI, A., ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M. A. y ESCALADA GONZÁLEZ, L. de: *ob. cit.*, p. 102.

de Santa María de Laguardia. En 1583 tasa el coro y la torre que este maestro vizcaíno había realizado en Estarrona³²⁷ e inicia la sacristía y torre del templo de Zurbano, que tasarán los maestros Pedro de Salinas y Juan de Olate³²⁸. En 1587 contrata la terminación del claustro de Santo Domingo de Vitoria³²⁹ y recibe pagos de la iglesia de Ali por obras indeterminadas³³⁰.

A principios de la década de los años noventa Juan Vélez de la Huerta era un maestro de prestigio, conocido por la nobleza vitoriana, encomendándole el diputado general Martín Martínez de Isunza la revisión de las fortalezas alavesas de Salvatierra, Alegría, Bernedo, San Adrián y la Torre y Puente del Rey de Vitoria en 1592³³¹. Al mismo tiempo comenzó a extender su radio de acción a otras zonas de Álava, pues en 1593 contrata las capillas laterales del templo de Berricano, en la comarca de Cigoitia³³², y una presa y molino que él mismo trazó en la localidad de Villamaderne, en el valle de Valdegovía³³³. Pese a su presencia constante en Álava no rompió los lazos con su tierra natal, pues en 1594 da una traza para la iglesia cántabra de San Martín de Ajo, tratándose posiblemente de la cabecera, que presenta una bóveda de horno casetonada³³⁴. El mismo año contrata en Vitoria una de sus mejores obras: la capilla de la familia Sarría, sita en la iglesia de San Vicente, donde emplea por vez primera la media naranja lisa con linterna³³⁵. Cerró su actividad en el siglo XVI contratando un molino entre los términos de Galizano y Carriazo en 1598³³⁶ y la torre de la iglesia

³²⁷ PORTILLA VITORIA, J. M.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, IV...*, p. 380. UGALDE GOROSTIZA, A. I.: *ob. cit.*, p. 388.

³²⁸ PORTILLA VITORIA, J. M.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, IV...*, pp. 633-634.

³²⁹ MARTÍN MIGUEL, M. A.: *ob. cit.*, p. 249.

³³⁰ PORTILLA VITORIA, J. M.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, IV...*, pp. 173-174.

³³¹ PORTILLA VITORIA, J. M.: "Fortalezas alavesas en 1572", *Boletín de la Institución Sancho el Sabio*, año XVII, tomo XVII (1973), pp. 7-47. BALLESTEROS IZQUIERDO, T.: *ob. cit.*, p. 204. CAGIGAS ABERASTURI, A., ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M. A. y ESCALADA GONZÁLEZ, L. de: *ob. cit.*, p. 93.

³³² PORTILLA VITORIA, J. M.: *Catálogo monumental. Diócesis de Vitoria, VII...*, p. 386.

³³³ CAGIGAS ABERASTURI, A., ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M. A. y ESCALADA GONZÁLEZ, L. de: *ob. cit.*, p. 93.

³³⁴ POLO SÁNCHEZ, J. J.: "Iglesias columnarias en la zona oriental de Cantabria", *Arte Gótico Postmedieval*. Segovia, 1985, pp. 94-97. GONZÁLEZ ECHEGARRAY, M.C., ARAMBURU-ZABALA, M. A., ALONSO RUIZ, B., POLO SÁNCHEZ, J. J.: *ob. cit.*, pp. 695-696. CAGIGAS ABERASTURI, A., ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M. A. y ESCALADA GONZÁLEZ, L. de: *ob. cit.*, p. 93.

³³⁵ ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.: "Renacimiento" en VV.AA.: *Vitoria-Gasteiz en el arte*, vol. II, Vitoria, 1997, p. 320. MARTÍN MIGUEL, M. A.: *ob. cit.*, pp. 228-233. CAGIGAS ABERASTURI, A., ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M. A. y ESCALADA GONZÁLEZ, L. de: *ob. cit.*, p. 95.

³³⁶ CAGIGAS ABERASTURI, A., ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M. A. y ESCALADA GONZÁLEZ, L. de: *ob. cit.*, p. 95.

riojana de Navarrete junto a Juan de Olate el mismo año³³⁷. En 16256 Vélez de la Huerta traspasó esta obra a Pedro de Aguilera.

En 1600 contrató la continuación de las obras de la iglesia de San Esteban de Mendoza, muy reformada en la actualidad³³⁸. Un año más tarde se comprometió a terminar la torre de la iglesia vitoriana de San Miguel, que Juan de Elorriaga había trazado en 1582³³⁹. En 1602 trazó la cabecera de la iglesia de Lermenda, que cubrió mediante una bóveda de horno avenerada sobre columnas toscanas³⁴⁰. El mismo año reparaba la capilla mayor de la iglesia de San Esteban de Hijona, hoy desaparecida³⁴¹. Por esos años Juan Vélez y Rodrigo de la Cantera contrataron ciertas obras en el convento burgalés de San Martín de Don, recibiendo pagos por ello en 1617³⁴². Es posible que esta intervención se realizase en el pabellón de celdas y segundo claustro que el franciscano fray Miguel de Aramburu trazó en 1601 y que se realizó a principios del siglo XVII³⁴³.

La actividad restante en el siglo XVII quedó monopolizada por encargos privados de la nobleza vitoriana y las demandas de obras conventuales. En 1604 hizo las trazas para reedificar la capilla de María de Agurto en el altar de San Bernabé de la desaparecida iglesia de San Ildefonso de Vitoria³⁴⁴, y en 1605 reformó la capilla de la Magdalena del desaparecido convento de San Francisco de Vitoria a petición de su poseedora, María Ruiz de Vergara³⁴⁵. En 1608 también llevó a cabo algunas obras menores y supervisó otras en el convento de Santo Domingo de Vitoria³⁴⁶. En 1608 Juan Vélez de la Huerta recibe de la familia Álava su primer encargo: la construcción

³³⁷ MOYA VALGAÑÓN, J. G.: *Arquitectura religiosa...*, t. I, p. 100. RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M.: *La iglesia de Navarrete*. Vitoria, 1988, pp. 12-14. CAGIGAS ABERASTURI, A., ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M. A. y ESCALADA GONZÁLEZ, L. de: *ob. cit.*, p. 95.

³³⁸ CAGIGAS ABERASTURI, A., ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M. A. y ESCALADA GONZÁLEZ, L. de: *ob. cit.*, p. 103.

³³⁹ *Ibid.*, p. 96. BALLESTEROS IZQUIERDO, T.: *ob. cit.*, pp. 95-97. MARTÍN MIGUEL, M. A.: *ob. cit.*, pp. 220-221.

³⁴⁰ PORTILLA VITORIA, J. M.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, IV...*, pp. 483-484. CAGIGAS ABERASTURI, A., ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M. A. y ESCALADA GONZÁLEZ, L. de: *ob. cit.*, p. 96.

³⁴¹ PORTILLA VITORIA, J. M.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, IV...*, p. 443. CAGIGAS ABERASTURI, A., ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M. A. y ESCALADA GONZÁLEZ, L. de: *ob. cit.*, p. 97.

³⁴² *Ibid.*, p. 97.

³⁴³ LOSADA VAREA, C.: *ob. cit.*, 2007, p. 138.

³⁴⁴ CAGIGAS ABERASTURI, A., ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M. A. y ESCALADA GONZÁLEZ, L. de: *ob. cit.*, p. 97.

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 97-98.

³⁴⁶ BALLESTEROS IZQUIERDO, T.: *ob. cit.*, p. 142. CAGIGAS ABERASTURI, A., ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M. A. y ESCALADA GONZÁLEZ, L. de: *ob. cit.*, p. 98.

del palacio de los Álava en el Arrabal de Vitoria con trazas del trazador real Jerónimo de Soto³⁴⁷. El palacio no llegó a construirse, pero los Álava contaron con los Vélez de la Huerta para construir el complejo conventual más importante y novedoso del siglo XVII en la provincia: el convento de la Purísima Concepción de Vitoria. Antes de participar en dicha empresa, reconoció las bóvedas del templo de Ocáriz y la torre realizada por Mateo del Pontón en la misma iglesia³⁴⁸.

En 1611 comienza a colaborar con su hijo Pedro Vélez de la Huerta, quien le hizo partícipe en ciertas obras del monasterio riojano de Nalda³⁴⁹. Padre e hijo contrataron la edificación del convento de la Purísima Concepción de Vitoria en 1611, obra que el maestro de Valladolid Francisco de Praves tasó en 1621 y 1625, y cuyas trazas se han atribuido al propio Praves, a fray Alberto de la Madre de Dios, a Juan Vélez de la Huerta y a su hijo Pedro Vélez de la Huerta³⁵⁰. Este último dirigió la obra en un principio, pero su muerte prematura obligó a su padre, Juan Vélez de la Huerta, a hacerse cargo de todas las obras a partir de 1615. El mismo año de 1611 Juan Vélez actuó como fiador de Rodrigo de la Cantera y Francisco del Pontón en el contrato de la capilla de los Mendiola en la iglesia vitoriana de San Miguel, obra que los contratantes traspasaron a Pedro Vélez de la Huerta tras firmar el contrato³⁵¹. En 1612 tomó a su cargo la realización de las casas de María de Álava Dujardín en Abechuco y en ese año recibía pagos por las cubiertas tardogóticas de la nave de Mendarózqueta, iniciadas años antes³⁵². En 1621 contrató obras en el convento de San Francisco de Vitoria, posiblemente las paredes del colegio de la Anunciación, que no llegó a realizar³⁵³. Este

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 98.

³⁴⁸ PORTILLA VITORIA, J. M.: *Catálogo monumental. Diócesis de Vitoria, V...*, pp. 620-621.

³⁴⁹ ALVAREZ PINEDO, F.J.: "Datos sobre artistas y artífices que trabajaron en La Rioja", *Altamira* (1981-1982), p. 135. CAGIGAS ABERASTURI, A., ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M. A. y ESCALADA GONZÁLEZ, L. de: *ob. cit.*, p. 99.

³⁵⁰ LLAGUNO AMIROLA, E.: *ob. cit.*, p. 150. GARCÍA CHICO, E.: *Documentos para el estudio de Castilla: Arquitectos*. Valladolid, 1940, pp. 155-156. BUSTAMANTE GARCÍA, A.: *ob. cit.*, p. 468. MATA PÉREZ, S. (coord.): *Herrera y el Clasicismo. Catálogo de la Exposición (Palacio de Santa Cruz. Valladolid)*. Valladolid, 1986, p. 250. PORTILLA VITORIA, M. J.: *Catálogo Monumental de Vitoria, III...*, pp. 237-239. BALLESTEROS IZQUIERDO, T.: *ob. cit.*, pp. 111-124. CAGIGAS ABERASTURI, A., ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M. A. y ESCALADA GONZÁLEZ, L. de: *ob. cit.*, pp. 695-696. FERRERO MAESO, C.: *Francisco de Praves (1586-1637)*. Valladolid, 1995, pp. 132-133. URIBE, A.: *La provincia franciscana de Cantabria. II. Su Constitución y desarrollo*. San Sebastián, 1996, pp. 244-260. VÉLEZ CHAURRI, J. J.: "El Barroco en Vitoria-Gasteiz" en *Vitoria-Gasteiz en el arte*. Tomo II. Vitoria, 1997, p. 382. CAGIGAS ABERASTURI, A., ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M. A. y ESCALADA GONZÁLEZ, L. de: *ob. cit.*, pp. 99-100.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 103. BALLESTEROS IZQUIERDO, T.: *ob. cit.*, pp. 97-100.

³⁵² CAGIGAS ABERASTURI, A., ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M. A. y ESCALADA GONZÁLEZ, L. de: *ob. cit.*, p. 101.

³⁵³ *Ibid.*, p. 102. BALLESTEROS IZQUIERDO, T.: *ob. cit.*, pp. 134-135.

último año tasó la obra que Pedro de Arteaga había realizado en Otazu³⁵⁴. Tres años más tarde pedía que se le pagase lo que se le debía por una presa construida en Durana³⁵⁵. Además de estas obras, realizó también un puente en la localidad riojana de Alberite, las casas de Francisco Velázquez de la Cuesta en Vitoria³⁵⁶ y llevó a cabo algunas obras en la iglesia cántabra de San Julián y Santa Basilisa de Isla³⁵⁷.

La arquitectura de Juan Vélez de la Huerta debe calificarse en su conjunto como renacentista y, en particular, sus obras más tardías se vinculan claramente al clasicismo vallisoletano de raíz escurialense gracias a sus contactos con Lerma y Valladolid. Terminó algunos templos en los que todavía se emplearon bóvedas de nervios y claves decoradas con florones y rosetas como los de las naves de Arechavaleta, Mendarózqueta y Apodaca. No obstante, la práctica totalidad de sus edificios son obras renacentistas que tienen como referencia última la obra de Andrés de Vandelvira. Empleó bóvedas de horno casetonadas y aveneradas sobre trompas o pechinas también aveneradas en las capillas laterales de Mendiola, el baptisterio de Yurre y la cabecera de Lermenda. Decoraba las bóvedas baídas con casetonados dispuestos en círculos u óvalos concéntricos como la cubierta del sotocoro de Betoño, la sacristía de Zurbano y la de Yurre. Así mismo, cubrió algunos espacios cuadrados con media naranja con linterna, como la capilla de los Sarría de San Vicente de Vitoria. Los apoyos usados son pilastras estriadas de orden jónico, como las de Mendiola y la capilla de los Sarría, ménsulas avolutadas con decoraciones geométricas como las de las capillas laterales de Berricano y ménsulas de baso estriado como las de la nave de Mendarózqueta.

La decoración, aunque bastante reducida, se mantiene en casi todas sus obras, partiendo fundamentalmente del libro IV del tratado de Sebastiano Serlio. Empleó encadenados geométricos en el intradós del acceso de la capilla de los Sarría y el frente de coro de Betoño, ovas en los capiteles de la capilla antes citada, y pechinas y tropas estriadas que sugieren veneras como las del templo de Mendiola. En las pechinas de la cubierta de la capilla de los Sarría labró los relieves de los Padres de la Iglesia. Las portadas de los templos de Apodaca y Yurre y los sepulcros y nichos para retablos de la

³⁵⁴ *Ibíd.*, p. 206.

³⁵⁵ *Ibíd.*

³⁵⁶ *Ibíd.*

³⁵⁷ POLO SÁNCHEZ, J. J.: "Iglesias columnarias en la zona oriental...", pp. 98-99. GONZÁLEZ ECHEGARRAY, M.C., ARAMBURU-ZABALA, M. A., ALONSO RUIZ, B., POLO SÁNCHEZ, J. J.: *ob. cit.*, pp. 695-696. CAGIGAS ABERASTURI, A., ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M. A. y ESCALADA GONZÁLEZ, L. de: *ob. cit.*, pp. 102-103.

capilla de los Sarría y las capillas laterales de Menidola se articulan mediante esquemas en forma de arco del triunfo romano con acceso adintelado o arco de medio punto flanqueado por columnas o pilastras toscanas cajeadas o estriadas, que sustentan entablamento y frontón triangular o curvo. La portada de Yurre concretamente, reproduce una de las portadas de los libros de arquitectura de Serlio³⁵⁸. Estas portadas se decoran con virtudes recostadas en las enjutas, relieves de medio cuerpo de los apóstoles, entablamentos de triglifos y metopas con rosetas, bucráneos, cabecitas aladas y gotas en el intradós. Muchos de estos motivos están tomados del orden dórico del libro IV de Sebastiano Serlio³⁵⁹. Los antepechos de sus coros ostentan balaustradas horadadas por motivos geométricos, pilastras recorridas con los mismos elementos y virtudes recostadas en las enjutas, esquema muy cercano al desarrollado por Iñigo de Zárraga en el coro de Estarrona y Jorge de Olate en el de Yécora.

Es su última obra destacada, el convento de la Purísima Concepción de Vitoria iniciado en 1611, muestra la asimilación de los principios clasicistas desarrollados en el ámbito cortesano y Lerma por arquitectos como Juan Gómez de Mora y fray Alberto de la Madre de Dios. En su iglesia conventual hace aparición la bóveda de cañón con lunetos y la media naranja en el crucero.

Obras de Juan Vélez de la Huerta

Localidad: ARECHAVALETA

Edificio: parroquia de San Juan Bautista

Obra: dos tramos de la nave y gradas de la capilla mayor y laterales

Fechas: a partir de 1574

Autor: Juan Vélez de la Huerta y Gabriel de la Roza

Datos documentales: La iglesia de Arechavaleta fue iniciada hacia mediados del siglo XVI por el cantero Domingo de Oria, quien dejó edificada la cabecera y capillas laterales del crucero para 1573. Entre 1573 y 1574 Pedro de Elosu edificó el tramo

³⁵⁸ SERLIO, S.: *Tercer y Cuarto Libro de architettura...*, Libro IV, fol. XLIII.

³⁵⁹ *Ibid.*, fol. XX v. y XXII r.

central del crucero, falleciendo este último año. En noviembre de 1574 los trasmeranos Juan Vélez de la Huerta y Gabriel de la Roza se comprometieron a terminar la obra de las dos capillas de la nave conforme a la traza que había empleado Elosu. Este maestro vitoriano se obligó a su vez a emplear la traza de Domingo de Oria, por lo que parece que no se abandonó el proyecto inicial en ningún momento. El 8 de diciembre de 1575 Juan Vélez contrató la extracción de dieciséis carros de piedra toba, por lo que debía estar preparando los cerramientos de la nave. A finales del siglo XVIII se añadió una cornisa denticulada en todo el perímetro interior y se eliminaron los apeos originales en el maestreo de la iglesia, lo que cambió notablemente el edificio construido en el siglo XVI.

Descripción: Iglesia de planta de cruz latina con cabecera ochavada y nave de dos tramos. Los dos tramos de la nave edificados por Juan Vélez se cubrieron con bóvedas de nervios, en sintonía con el resto de la iglesia. Presentan terceletes y combados rectos, en forma de rombo, y son muy similares a las bóvedas de la nave de Apodaca, que presumiblemente también realizó Juan Vélez. En el contrato se pidió a los maestros cántabros que hiciesen las claves “con algunas trazas romanas o de otras labores según la obra”, decoración que quizás reprodujeron con pinceladura, pues las claves se dejaron lisas.

Valoración: Esta iglesia fue comenzada por Domingo de Oria, un maestro del segundo tercio del siglo XVI, y como tal en él conviven el Gótico con un algunos detalles incipientes del Renacimiento, como la búsqueda de un espacio más dilatado mediante el uso de una cabecera ochavada poco profunda y un crucero. No obstante, predomina el carácter tardogótico en todo el templo como es lógico, ya que siempre se mantuvieron las primeras trazas. El empleo de cubiertas de crucería se debe a que Juan Vélez tuvo que seguir las trazas de otros canteros.

Fuentes documentales: AHPA. Prot. Not. 4771. Diego López de Corcuera. Vitoria, año 1573, tercer cuadernillo, s.f. y décimo cuadernillo, fol. 8 (sobre la obra de Domingo de Oria y Pedro de Elosu). AHPA. Prot. Not. 4939. Diego López de Corcuera. Vitoria, año 1574, fols. 100-104 (contrato con Juan Vélez y Gabriel de la Roza). AHPA. Prot. Not. 5381. Diego López de Corcuera. Vitoria, años 1575-1576, 8 de diciembre de 1575.

Fuentes bibliográficas: PORTILLA VITORIA, M. J.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, IV...*, pp. 238-240. CAJIGAS ABERASTURI, A., ARAMBURU-ZABALA

HIGUERA, M.A. y ESCALLADA GONZÁLEZ, L. de: *ob. cit.*, p. 91. UGALDE GOROSTIZA, A.I.: *ob. cit.*, p. 371.

Localidad: MENDIOLA

Edificio: parroquia de la Asunción de Nuestra Señora

Obra: capillas laterales

Fechas: 1574-1613

Autor: Juan Vélez de la Huerta y Gabriel de la Roza

Datos documentales: Los primeros datos documentales sobre la construcción del templo de Mendiola son muy anteriores a la intervención de los maestros cántabros. En la segunda mitad del siglo XV, concretamente en 1467, se realizaban obras en el templo. A este momento corresponden los ventanales rasgados de la cabecera, hoy cegados. A principios del siglo XVI continuarían las obras bajo la dirección del cantero “maestro Lope”, que residió en Mendiola entre 1500 y 1528. Las obras de este primer templo concluyeron con la erección de una sacristía en 1522, que al parecer no fue terminada, y una torre que se levantaba entre ese año y 1549. La sacristía fue reconstruida en la década de los años cincuenta, momento en el que Ugalde ha fechado sus claves.

No obstante, en la segunda mitad del siglo XVI se reemprendió la construcción de una nueva iglesia. Sobre la cabecera ochavada del siglo XV se reedificó una cubierta avenerada precedida por una bóveda de cañón con lunetos, muy similar a la realizada por Iñigo de Zárraga en el templo de Santa María de Laguardia, por lo que pensamos que el vizcaíno levantaría esta capilla mayor hacia 1570, al mismo tiempo que la de Laguardia. En 1574 los maestros trasmeranos Juan Vélez de la Huerta y Rodrigo de la Roza contrataron la edificación de las dos capillas laterales, que debían completar en tres años. El plazo no debió cumplirse, pues en 1578 Juan Vélez residía en Mendiola y en 1592 seguía trabajando en esta localidad. En 1612 el maestro de Galizano pedía que la obra se tasase, lo que se llevó a cabo al año siguiente por los canteros Sebastián de Zárraga por parte de la iglesia y Juan de Olate por parte de Juan Vélez.

No sabemos con certeza en qué estado quedó el templo a principios del siglo XVII, aunque lo más probablemente es que la cabecera y crucero del siglo XVI quedasen unidos a la nave del templo medieval. La nave actual se construyó en la segunda mitad del siglo XVIII, imitando la obra del siglo XVI. En 1785 el cantero Nicolás de Aramburu levantó “las paredes principales de la iglesia, especialmente las que miran al poniente y al meridiano” y en 1789 hizo “dos tramos de bóveda imitando en todo las del crucero (...), cuatro pilastras correspondientes a los arranques de las bóvedas (...) y la cornisa corrida en la obra nueva”, además de edificar el coro. La torre actual se levantó en los mismos años.

Descripción: Iglesia de planta de cruz latina con dos tramos de nave y cabecera ochavada. En el exterior sólo destacan los vanos medievales apuntados y baquetonados que se abren en los paños sur y oriental de la capilla mayor, y que hoy están cegados. Estos ventanales y la excesiva profundidad de la capilla mayor reaprovechada son los únicos vestigios visibles hoy del templo medieval. El interior de la iglesia impresiona por la claridad y luminosidad que desprenden los propios muros, fruto de la luz que refleja la “piedra blanca de Álava” sin pincelar. La blancura de la capilla mayor contribuye a reforzar más, si cabe, el aspecto clásico que las bóvedas aveneradas y estriadas otorgan al templo. El sistema de cubrición combina las bóvedas nervadas con cubiertas “a la romana”, como es usual en estas iglesias renacentistas del último tercio del siglo XVI. Las cubiertas “a la romana” se localizan en la capilla mayor y capillas laterales del crucero, tratándose de bóvedas aveneradas y casetonadas sobre pechinas y una bóveda de medio cañón con lunetos que precede a la venera de la cabecera. Cabe destacar la elegancia con que se salvó la transición entre el espacio ochavado de la cabecera y la media esfera avenerada, mediante pequeñas pechinas de piedra. Las cubiertas del crucero y la nave mantienen la tradición tardogótica de las bóvedas de terceletes con combados en forma de rosetón, aunque se asientan sobre arcos semicirculares. Estas cubiertas apean sobre un entablamento clásico que descansa a su vez en pilastras estriadas sobre pedestales con capiteles jónicos.

Cabe destacar el empeño decorativo que se puso en las cubiertas de la capilla mayor, y que llevan el sello del taller de Iñigo de Zárraga. En la base de la bóveda de medio cañón, sobre la cornisa, se labraron esculturas de medio bulto de los cuatro evangelistas y en el intradós de la bóveda un relieve del Padre Eterno, muy similar al realizado en el crucero de Santa María de Laguardia por Iñigo de Zárraga y que Ugalde

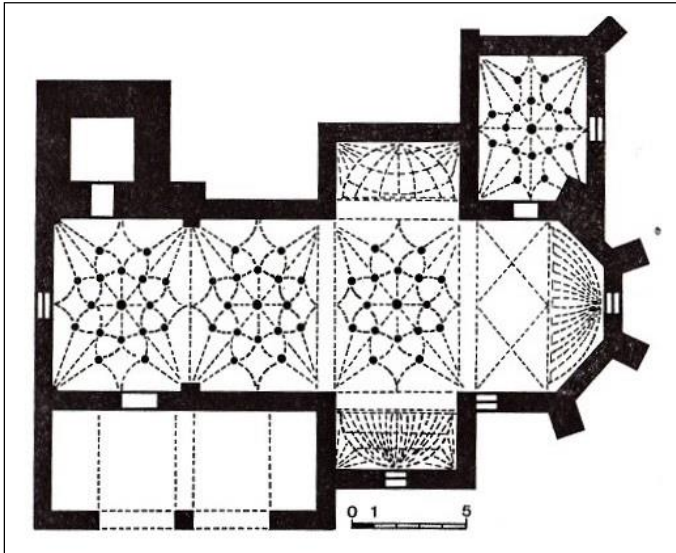
ha atribuido al mismo cantero. Los pequeños detalles decorativos de la venera son acordes con los de otras obras de este maestro vizcaíno, como las estrías de la venera terminadas en volutas, el cordón de cueros recortados que recorre el intradós de la bóveda, el encadenado geométrico que recorre la embocadura de la venera o la Asunción-Coronación labrada en el nacimiento de la venera. En la iglesia de Laguardia se labró un jarrón de azucenas en lugar de la Asunción que vemos aquí. En las capillas laterales realizadas por Juan Vélez se mantienen las estrías y casetones e incluso la bóveda del lado de la Epístola termina en una pequeña linterna cegada, pero la sobriedad se impone frente al decorativismo de la capilla mayor. Los nichos para albergar los retablos se ornaron con portadillas compuestas por arcos rebajados flanqueados por pilastrillas cajeadas, rematados con frontones triangular y semicircular y con encadenados geométricos en el intradós de los arcos.

Valoración: Esta obra constituye uno de los mejores ejemplos de la arquitectura renacentista en Álava. Es probablemente el templo alavés del siglo XVI con mayor número de espacios abovedados “a la romana”, teniendo en cuenta que ninguna iglesia de esta centuria abandona totalmente las cubiertas nervadas. La supuesta intervención de Iñigo de Zárraga en la capilla mayor y la continuación de las capillas laterales por Juan Vélez de la Huerta colocan a estos dos maestros como los verdaderos iniciadores de la arquitectura renacentista y refuerza la hipótesis de la formación de Vélez con Zárraga. La iglesia de Mendiola, aunque de dimensiones mucho más modestas, se sitúa al nivel de los grandes templos riojanos como los de Elciego y Santa María de Laguardia.

Fuentes documentales: AHDV-GEAH. 1752-1, Mendiola. Parroquia de la Asunción de Nuestra Señora. Libro sacramental, 1500-1549, fols. 3, 4, 18-46, 48-58v. AHDV-GEAH. 1795-1, Mendiola. Parroquia de la Asunción de Nuestra Señora. Libro de fábrica, 1728-1819, s.f.

AHPA. Prot. Not. Diego López de Corcuera, 4939. Vitoria, año 1574, fols. 88-91v. AHPA. Prot. Not. 6208, Jorge de Aramburu, Vitoria, año 1578, fol. 712. AHPA. Prot. Not. 9520. Diego Remírez Tosantos, Vitoria, años 1612, fols. 302-303. AHPA. Prot. Not. 2609. Bernabé de Gobeo. Vitoria, año 1613, fols. 1728-1737v. AHPA. Prot. Not. 6795. Diego de Otazu. Vitoria, año 1789, s.f.

Fuentes bibliográficas: PORTILLA VITORIA, M. J.: “Fortalezas alavesas en 1592” en *Boletín de la Institución Sancho el Sabio*, XVII (1973), p. 10; *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, IV...*, pp. 533-535. BALLESTEROS IZQUIERDO, T.: *ob. cit.*, pp. 192, 206. UGALDE GOROSTIZA, A.I.: *ob. cit.*, p. 412. CAJIGAS ABERASTURI, A., ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M. A. y ESCALLADA GONZÁLEZ, L. de: *ob. cit.*, p. 91.



Fuente: CMDV, IV, p. 534

Mendiola. Parroquia de la Asunción de Nuestra Señora. Planta



Mendiola. Parroquia de la Asunción de Nuestra Señora. Exterior. Costado sur



Mendiola. Parroquia de la Asunción de Nuestra Señora. Capilla mayor y crucero



Mendiola. Parroquia de la Asunción de Nuestra Señora. Crucero. Lado del Evangelio. Capilla



Mendiola. Parroquia de la Asunción de Nuestra Señora. Crucero. Lado de la Epístola. Capilla



Mendiola. Parroquia de la Asunción de Nuestra Señora. Cabecera. Cubiertas



Mendiola. Parroquia de la Asunción de Nuestra Señora. Cabecera. Arranque de la cubierta. San Juan Evangelista

Localidad: BETOÑO

Edificio: parroquia de San Esteban

Obra: coro

Fechas: 1574-1584

Autor: Juan Vélez de la Huerta

Datos documentales: El remate del coro de Betoño se realizó en junio de 1574 con el cantero vecino de Etura Juan de Soraiz, actuando como testigos del acuerdo el maestro cantero y escultor Iñigo de Zárraga y el escultor Esteban de Velasco. Pese al contrato con Soraiz, es el cantero cántabro Juan Vélez de la Huerta quien cobra por el coro desde 1575 en adelante. No existe noticia alguna que vuelva a vincular a Juan de Soraiz con la obra del coro. En 1584 el visitador del obispado ordenó que el coro fuese pincelado, por lo que para ese año ya estaba terminado. Entre 1611 y 1615 se pagaba al pintor Diego de Avena por obras indeterminadas y por el blanqueo, pintura, dorado de las claves de la iglesia y renovar las pinturas de la iglesia y del retablo, por lo que es posible que en estos años se pincelase también el coro.

Descripción: El coro del templo de Betoño se levanta en el último tramo del templo edificado en el siglo XVI. El frontis está compuesto por arco rebajado sobre pilastrones semicirculares con pilastras estriadas adosadas y los frentes recorridos por encadenados geométricos. La rosca del arco está decorada con una hilera de cabecitas aladas y las enjutas con relieves de dos virtudes recostadas, la Justicia y la Fe. El antepecho, horadado por formas geométricas, descansa sobre un entablamento liso. Este esquema es muy similar a los frentes de coro realizados por Iñigo de Zárraga en Estarona (1563-1567) y Jorge de Olate en Yécora (1571-1578). El sotocoro se cubre mediante una bóveda baída sobre nervios circulares dispuestos de forma concéntrica, que crean un artesonado pétreo. Los casetones se pincelaron con cartelas geométricas en las que representan los bustos de apóstoles, Doctores de la Iglesia, fundadores de órdenes religiosas como San Francisco y Santo Domingo, vírgenes y santos como Santa Águeda, Santa Lucía, San Lorenzo, San Juan Bautista o San Esteban.

Valoración: El coro de Betoño es una obra renacentista en la que se ha sustituido la cubierta nervada de tradición tardogótica por una “a la romana”. Es además, junto con la del crucero de Santa María de Laguardia, la primera bóveda baída casetonada de la provincia. Con anterioridad a 1574, en los años sesenta, ya se habían proyectado obras con cubiertas clásicas como la cúpula de la caja de escaleras de subida al coro de Elvillar (1565), la venera de la cabecera de Elciego (1565) y la de Mendiola (c 1575) por los maestros vizcaínos Juan de Emasábel e Iñigo de Zárraga. La presencia de Iñigo

de Zárrega en el remate de la obra con Juan de Soraiz y la similitud del coro de Betoño con el de Estarrona, hace suponer que el vizcaíno intervino en las trazas de este coro y que Juan Vélez se limitó a construir una obra diseñada por el maestro vizcaíno.

Fuentes documentales: AHDV-GEAH. 740-4, Betoño. Parroquia de San Esteban. Libro de fábrica, 1557-1637, fols. 106v, 159v, 163v.

AHPA. Prot. Not. 5056. Diego de Paternina. Vitoria, año 1574, fols. 192-195v.

Fuentes bibliográficas: PORTILLA VITORIA, M. J.: *Catálogo Monumental de Vitoria, IV...*, pp. 302. UGALDE GOROSTIZA, A. I.: *ob. cit.*, p. 378. GONZÁLEZ ECHEGARAY, M. C., ARAMBURU-ZABALA, M. A. ALONSO RUIZ, B. y POLO SÁNCHEZ, J. J.: *ob. cit.*, p. 695. CAJIGAS ABERASTURI, A., ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M. A. y ESCALLADA GONZÁLEZ, L. de: *ob. cit.*, p. 92.



Betoño. Parroquia de San Esteban. Coro



Betoño. Parroquia de San Esteban. Frente del coro. Relieve de la Fe



Betoño. Parroquia de San Esteban. Sotocoro. Bóveda pincelada. Santos Esteban y Llorente

Localidad: APODACA

Edificio: parroquia de San Martín

Obra: bóvedas de la nave y portada

Fechas: c. 1578

Autor: Juan Vélez de la Huerta

Datos documentales: El templo de San Martín de Apodaca fue iniciado por Pedro de Echaburu en el primer cuarto del siglo XVI, momento al que corresponde la magnífica cabecera trebolada. Muchos años después de terminar la obra, en 1644, los herederos del cántabro Juan Vélez de la Huerta reclamaban a la iglesia el dinero que se les debía por la obra de su padre. La huella de este maestro es fácilmente visible en las tres cubiertas de la nave y la portada. Este último elemento, la portada es la aportación real de Juan Vélez al templo, puesto que la cabecera trebolada de Pedro de Echaburu es lo que realmente define y caracteriza el interior de esta iglesia de pervivencia tardogótica y renacentista. A fines del siglo XVIII se maestreo la iglesia, sustituyendo los apeos originales por medias columnas toscanas y modificando notablemente el aspecto interior del templo.

Descripción: Planta de una nave de tres tramos con capillas hornacina entre contrafuertes interiores y cabecera ochavada. El espacio de la capilla mayor queda

unificado al cubrir la cabecera, primer tramo y capillas laterales por una sola cubierta estrellada. Además los muros del crucero se inclinan hacia la cabecera para unificar más el espacio, creando así un tipo de cabecera trebolada, muy común en los templos funerarios patrocinados por la familia Velasco, Condestables de Castilla, para los que Pero de Echaburu trabajó en La Puebla de Arganzón. Las tres cubiertas de la nave siguen el mismo estilo tardogótico de la cabecera, lo que otorga una gran unidad al templo. La nave central se cubre con bóvedas de terceletes con un rombo central y las capillas laterales por terceletes en los lados cortos que se cruzan formando otro rombo. El cajeamiento en el intradós de los nervios y arcos torales y las rosetas y ovas de las claves denotan una factura tardía, posterior al 1560. Las claves polares ovaladas son muy similares a las de la nave de Mendarózqueta, donde también trabajó Juan Vélez de la Huerta antes de 1612. El trazado de los nervios con rombos centrales fue usado a partir de 1574 por el mismo Juan Vélez para completar la iglesia de Arechavaleta, iniciada en el segundo tercio del siglo XVI bajo un lenguaje arquitectónico dual en el que convive el Gótico y el Renacimiento.

La portada es un bello ejemplo del Renacimiento que ha reducido enormemente el aparato decorativo pero, como es habitual en las obras de Vélez de la Huerta, todavía presenta algunas imágenes. Se articula mediante el típico esquema de arco del triunfo romano, rematado por frontón triangular y con acceso en arco de medio punto flanqueado por columnas toscanas sobre pedestales, que sujetan un entablamento de triglifos y metopas con rosetas. Sólo se emplearon algunos motivos geométricos como el encadenado manierista del intradós del arco, una clave avolutada, ovas y pequeñas flores de lis en los capiteles toscanos y triglifos, metopas con rosetón y gotas con rombos en el entablamento. Estos detalles del entablamento están tomados fielmente del orden dórico del tratado arquitectónico de Sebastiano Serlio, reproducido en los folios XX v. y XXII r de la edición española de 1552. El conjunto se completó con los bustos de San Pedro y San Pablo en las enjutas del arco y San Martín vestido de obispo en el tímpano del frontón.

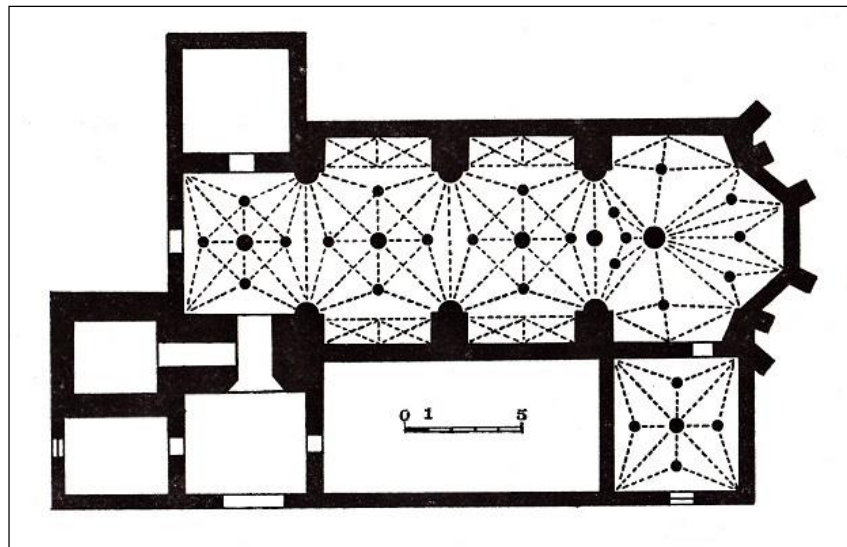
Valoración: El templo de Apodaca es una buena iglesia tardogótica en transición al Renacimiento. La capilla mayor fue realizada por Pedro de Echaburu en el primer cuarto del siglo XVI. Es un tipo de cabecera que tiende a la centralización del espacio y que recuerda a las trilobuladas que la familia Velasco, Condestables de Castilla, empleó en muchas de sus iglesias con carácter funerario. El resto de la iglesia siguió el mismo

estilo de la capilla mayor, aunque los detalles de las rosetas y nervios cajeados denotan su factura posterior. La verdadera aportación de Juan Vélez de la Huerta fue la portada que constituye una pequeña estructura clásica. El empleo del orden toscano y el esquema de la portada muestran una gran corrección arquitectónica y el uso del libro IV del tratado de Serlio.

Fuentes documentales: ARCHAV. Pleitos civiles. Escribanía Zarandona y Walls. Pleitos fenecidos. Caja 208/4, s.f. (sobre la construcción de la cabecera)

AHPC. Prot. Not. 4937, año 1644, fols. 148-148v (reclamación de deudas por parte de los herederos de Juan Vélez de la Huerta)

Fuentes bibliográficas: PORTILLA VITORIA, M. J.: *Catálogo Monumental de Vitoria, IV...*, pp. 210-212. UGALDE GOROSTIZA, A. I.: *ob. cit.*, p. 367. CAJIGAS ABERASTURI, A., ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M. A. y ESCALLADA GONZÁLEZ, L. de: *ob. cit.*, p. 102.



Fuente: CMDV, IV, p.211

Apodaca. Parroquia de San Martín. Planta



Apodaca. Parroquia de San Martín. Portada



Apodaca. Parroquia de San Martín. Nave de la iglesia. Cubiertas

Localidad: YURRE

Edificio: parroquia de Santiago

Obra: último tramo, baptisterio, sacristía y portada

Fechas: a partir de 1578

Autor: Juan Vélez de la Huerta

Datos documentales: La factura de la cabecera, capillas laterales y primer tramo se han fechado en el segundo tercio del siglo XVI según la decoración de las claves de sus bóvedas de terceletes. En 1578 el cantero trasmerano Juan Vélez de la Huerta se comprometió a realizar una capilla, que debía tratarse del último tramo de la nave, a juzgar por las ménsulas adosadas a la pared del hastial. Tradicionalmente se le ha atribuido la realización del baptisterio y la sacristía, por el tipo de cubierta baída que es similar a las que Juan Vélez realizó en otras obras como la sacristía de Zurbano o el

sotocoro de Betoño. A estas obras añadimos también la portada, que por su estilo pertenece a los momentos en que se documenta trabajando a este maestro cántabro.

Descripción: La iglesia de Yurre está constituida por una planta de cruz latina con cabecera ochavada y un tramo de nave, siendo las capillas del crucero mucho más bajas que la nave central. La capilla que contrató Juan Vélez de la Huerta tuvo que tratarse del último tramo de la nave. Consta de una bóveda de terceletes con combados formando un rosetón cuatrefoliado con claves lisas, similar a la cubierta del crucero. El arco formero contiguo al crucero apea sobre las antiguas ménsulas con bolas isabelinas del segundo tercio del siglo, pero las ménsulas del hastial son renacentes. Están compuestas por un pequeño entablamento rectangular, un anillo de ovas y otro estriado que termina en un florón, y recuerdan a los empleados por Juan Vélez en la nave de la iglesia de Mendarózqueta (c. 1612) y por su cuñado, Mateo del Pontón, en el hastial de la nave de la parroquia de Chinchetru (1585).

El baptisterio, abierto en el muro de la nave del lado del Evangelio, es un pequeño nicho de planta semicircular en el interior y rectangular al exterior. Está cubierto por un cuarto de esfera avenerada, que arranca directamente de un pequeño entablamento o moldura. La rosca exterior de la embocadura está decorada por motivos geométricos y apea en pilastras toscanas de fuste estriado. Es similar al baptisterio realizado por Iñigo de Zárraga en el sotocoro de Estarrona (1567-1570).

La sacristía se sitúa entre la cabecera y el brazo del crucero, en el lado de la Epístola. Es un edificio de planta hexagonal cubierto por una bóveda baída reticulada sustentada sobre nervios circulares concéntricos y decorada con cinco florones en el centro. El acceso es una portada simple, adintelada, con marco de orejetas. La cubierta baída reticulada recuerda a otras del maestro cántabro como la del sotocoro de Betoño y la sacristía de Zurbano.

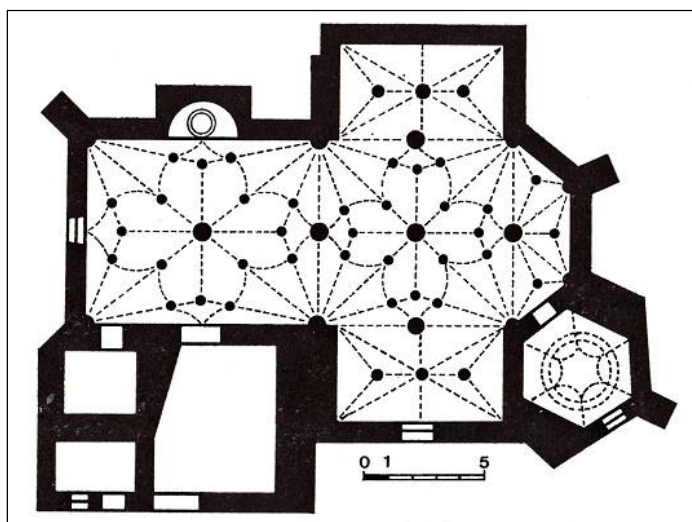
La portada, abierta en el muro meridional de la nave, presenta un acceso adintelado con marco de orejetas, que se remata por un frontón curvo con un espejo en su interior y que está sustentado por ménsulas avolutadas. La única decoración de esta portada es una hilera de ovas y dentículos que orla las molduras del frontón curvo y que son similares a las de las ménsulas del último tramo, unas cartelillas avolutadas que sustentan la cornisa que remata el acceso y rombos labrados en el intradós del dintel. El

esquema de esta portada copia con gran exactitud la portada del folio XLIII r del Libro IV de arquitectura de Sebastiano Serlio.

Valoración: La intervención de Juan Vélez de la Huerta en el templo de Yurre es una prueba más de la destreza de estos maestros del último cuarto del siglo XVI, que eran capaces de realizar arquitecturas tanto “a la moderna” como “a la romana”. El templo iniciado con bóvedas de terceletes se completa siguiendo el mismo estilo, mientras que en las arquitecturas anexas a la iglesia —el baptisterio y la sacristía— se emplean cubiertas “a la romana”, siguiendo la estela introducida en Álava por los maestros vizcaínos Juan de Emasábel e Iñigo de Zárraga. La portada demuestra el conocimiento del tratado de Serlio por parte del maestro cántabro, siendo uno de los ejemplos que más fielmente reproduce en esta provincia una portada serliana. Así mismo, si comparamos esta portada con la de Apodaca, observamos la paulatina desornamentación que fueron sufriendo las obras de Juan Vélez a finales de siglo.

Fuentes documentales: AHPA. Prot. Not. 6208, Jorge de Aramburu. Vitoria, año 1578, fol. 766.

Fuentes bibliográficas: PORTILLA VITORIA, J. M.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, IV...*, pp. 618-619. CAJIGAS ABERASTURI, A., ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M. A. y ESCALLADA GONZÁLEZ, L. de: *ob. cit.*, p. 92. UGALDE GOROSTIZA, A. I.: *ob. cit.*, p. 475.



Yurre. Parroquia de Santiago. Planta

Fuente: CMDV, IV, p. 619



Yurre. Parroquia de Santiago. Nave de la iglesia. Último tramo. Ménsula



Yurre. Parroquia de Santiago.
Crucero y último tramo de la nave



Yurre. Parroquia de Santiago. Nave de la iglesia. Último tramo.
Lado del Evangelio. Baptisterio



Yurre. Parroquia de Santiago. Portada



Yurre. Parroquia de Santiago. Sacristía.
Cubierta

Localidad: ZURBANO

Edificio: parroquia de San Esteban

Obra: sacristía y torre

Fechas: 1583-1592

Autor: Juan Vélez de la Huerta

Datos documentales: El templo de Zurbano consta de dos naves, una principal, cuyas claves se han fechado a principios del siglo XVI, y otra secundaria, paralela a esta, que ha sido fechada en el segundo cuarto de la misma centuria. La iglesia se completó con la construcción de una sacristía y un campanario. La sacristía se pagó entre los años 1583 y 1588 a Juan Vélez de la Huerta, siendo tasada ese último año por el cantero Pedro de Salinas. En la obra colaboró el carpintero Juan de Igara y finalmente la pinceló el yesero Juan Martínez de Ocáriz. La torre terminó de pagarse en 1592 al mismo cantero cántabro, siendo tasada por Juan de Olate.

Descripción: La sacristía se sitúa, excepcionalmente, en el flanco norte de los pies del templo, siendo paralela al último tramo de la nave principal y prolongando la nave secundaria. Se accede a ella desde el tramo postrero de esta nave secundaria y no tiene comunicación directa con la nave principal del templo. La portada es adintelada, rematada por frontón triangular que apoya en pilastras. La estancia rectangular está cubierta por una bóveda baída sobre nervios circulares concéntricos, similar a la que cubre el sotocoro de Betoño. En el lado norte se abre un vano rectangular con el intradós decorado por un encadenado geométrico.

La torre se levanta en el hastial del templo, adosada al último tramo de la nave de principios del siglo XVI, y está edificada en piedra de sillarejo. Consta de un solo cuerpo cúbico, que aprovecha parte de la iglesia antigua, pues en uno de sus lados se abre un óculo similar a los de la nave del templo. Sobre primer cuerpo se superpone un cuerpo de campanas octogonal en el que se abren arcos semicirculares con la línea de imposta resaltada, y que está rematado por un chapitel de piedra

Valoración: La sacristía de Zurbano es un buen ejemplo de la arquitectura del Renacimiento empleándose en ella la bóveda baída casetonada. Las sacristías, coros y capillas privadas se convirtieron en el último cuarto del siglo XVI en los espacios predilectos para edificar pequeñas obras renacentistas con cubiertas “a la romana”. La

bóveda baída de nervios circulares concéntricos es además característica de Juan Vélez de la Huerta y los canteros cántabros que trabajaron en su entorno. El cantero de Galizano ya la había utilizado en 1575 en el coro de Betoño y después lo hicieron los canteros de su entorno, aunque otros, como el vizcaíno Ortuño de Zárraga, terminaron por adoptarla.

Fuentes documentales: AHDV-GEAH. 2906-2, Zurbano. Parroquia de San Esteban. Libro de fábrica, 1575-1647, fols. 14v, 15, 17, 18v, 19v, 21v, 24.

Fuentes bibliográficas: PORTILLA VITORA, M. J.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, IV...*, pp. 633,634. UGALDE GOROSTIZA, A. I.: *ob. cit.*, pp. 477-478. GONZÁLEZ ECHEGARAY, M. C., ARAMBURU-ZABALA, M. A. ALONSO RUIZ, B. y POLO SÁNCHEZ, J. J.: *ob. cit.*, p. 695. CAJIGAS ABERASTURI, A., ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M. A. y ESCALLADA GONZÁLEZ, L. de: *ob. cit.*, p. 93.



Zurbano. Parroquia de San Esteban. Sacristía. Cubierta



Zurbano. Parroquia de San Esteban. Exterior. Torre campanario

Localidad: BERRÍCANO

Edificio: parroquia de la Natividad de Nuestra Señora

Obra: capillas laterales

Fechas: 1592-1601

Autor: Juan Vélez de la Huerta

Datos documentales: La iglesia de Berrícano es un templo fechado en el siglo XIII, al que se decidió añadir un crucero a finales del siglo XVI. En 1592 el visitador mandaba hacer un crucero en la iglesia y un año más tarde comienza a cobrar por la obra el cántabro Juan Vélez de la Huerta. En 1601 cobra un cesionario del maestro, por lo que la obra probablemente estaría terminada, aunque la parroquia siguió pagando la obra hasta 1620. En el siglo XVIII la nave fue maestreada aunque los cambios no parece que afectaron a las capillas laterales del crucero.

Descripción: La nave medieval de la iglesia de Berricano consta de tres tramos y cabecera recta. Las capillas del crucero se abren en los muros laterales del tramo de la cabecera mediante arcos de medio punto que apean en pilastras toscanas y ménsulas avolutadas con decoración geométrica. Las dos capillas son rectangulares y se cubren mediante bóvedas de arista a las que se les han reforzado las artistas por nervios que convergen en una clave.

Fuentes documentales: AHDV-GEAH. 829-1, Berricano. Parroquia de la Natividad de Nuestra Señora. Libro de fábrica, 1588-1769, visita pastoral de 1592 y cuentas de 1592-1599, s.f., cuentas de 1601-1620, fols. 23v-42.

Fuentes bibliográficas: PORTILLA VITORIA, M. J.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, VIII. Los valles de Aramaiona y Gamboa*. Vitoria, 2001, p. 386.

Localidad: VITORIA

Edificio: parroquia de San Vicente

Obra: capilla de las Reliquias (hoy, capilla de Nuestra Señora del Carmen)

Fechas: 1594-1598

Autor: Juan Vélez de la Huerta

Datos documentales: Las primeras gestiones para realizar la capilla de las Reliquias se llevaron a cabo en el año 1580, aunque el edificio se construyó en la década siguiente. En 1580 los fundadores Bartolomé Sarría de Abecia († 1583) y su esposa María Ortiz de Zárate recibieron el solar situado entre la cabecera de la iglesia de San Vicente y la muralla de la ciudad para erigir su capilla. En 1586 se desató un pleito entre el cabildo parroquial y María Ortiz de Zárate porque los fundadores no habían respetado ciertos capítulos acordados con la parroquia en el momento de la cesión del solar, lo que debió retrasar la construcción. El contrato para realización de la capilla se formalizó entre la viuda de Bartolomé Sarría y Juan Vélez de la Huerta en mayo en 1594. El maestro cántabro contrató la obra por 900 ducados y se comprometió a terminarla para 1595, aunque no fue finalizada hasta 1598. En las capitulaciones de obra se menciona que en el acceso debía realizarse un arco “con sus piedrastales y basas y capiteles de la orden

jonica”, en el altar mayor debía haber otro arco “con unas pilastras a los lados de las jambas con sus capiteles de la orden corintia con su cornija y frontespizio (...) y en lo alto del arco a de llebar un escudo de armas de bara y media de alto con celada y follaje con el ornato que conbenga y a dos niños a los lados conforme a la traça y tres escuditos bajo el dicho arco”. También se menciona que había que “elegir las pechinas y se çierren de manera que bengan a ganar una buelta obada conforme lo muestra la traza (...) ençima de las dichas pechinas a de dar la cornija con su arquitrabe y friso y todo lo demas que muestra la traça y encima a de yr la cubierta con la labor medallas y echura que demuestra la traça”. Sobre la cubierta se levantó una linterna que en 1791 fue suprimida.

Descripción: La antigua capilla de las Reliquias se encuentra junto a la cabecera de la parroquia de San Vicente, en el lado de la Epístola. Presenta planta cuadrada y se abre a la nave lateral del templo mediante un gran arco de medio punto sobre pilastras jónicas con pedestales y fuste acanalado. Está cubierta por una media naranja sobre pechinas estriadas. La bóveda arranca directamente de un entablamento que descansa sobre las pechinas y hoy en día carece de la linterna que se describe en el contrato. Las superficies arquitectónicas, aunque muy desornamentadas, no abandonan completamente la decoración. En el intradós del arco de acceso se labraron encadenados geométricos y en las pechinas relieves de los cuatro Padres de la Iglesia latina. El resto de la ornamentación se concentra en la portada pétreo que guarece el altar y que se articula en esquema de arco del triunfo romano con arco de medio punto sobre pilastrillas cajeadas en esviaje, flanqueadas por pilastras corintias sobre ménsulas avolutadas que sujetan un entablamento de triglifos y metopas decoradas con *puttis*, bustos y bucráneos. Sobre el entablamento descansa una cornisa volada cuyo intradós se decoró con cogollos vegetales colgantes y gotas, estas últimas sacadas de los libros de arquitectura de Sebastiano Serlio, al igual que los bucráneos. Sobre las enjutas del arco se labraron dos virtudes recostadas que representan la Justicia y la Fortaleza.

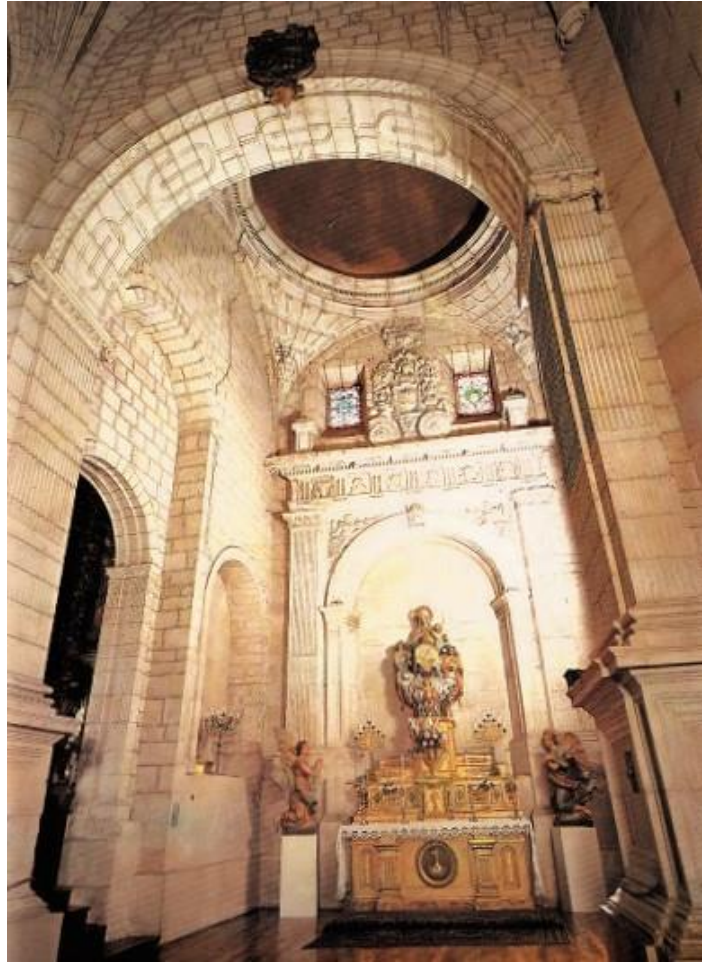
Valoración: La capilla de las Reliquias, uno de los mejores ejemplos de la arquitectura renacentista del momento, contribuyó a asentar la normativa clásica que había irrumpido veinte años atrás. Estructuralmente es un templete plenamente clasicista en el que se emplean pilastras jónicas, corintias y cubierta “a la romana” en forma de media naranja sobre pechinas. Esta capilla es característica del estilo de Juan Vélez de la Huerta, quien desde sus primeras intervenciones documentadas demuestra un buen

conocimiento de la arquitectura clásica y las cubiertas “a la romana”. La media naranja de esta capilla es una de las primeras de la provincia, después de la realizada por Ortuño de Zárraga en la sacristía de la iglesia de Santa María de Laguardia (1580-1584) que, sin duda, nuestro maestro conocía. Como en otras de sus obras, los detalles decorativos de bucráneos y gotas bajo la cornisa demuestran el conocimiento y posesión del IV libro de arquitectura de Serlio.

Fuentes documentales: ARCHV. Pleitos civiles. Escribanía J. Varela. Pleitos fenecidos. Años 1586-1591. Caja 1485/ 4, s.f.

AHPA. Prot. Not. 4770, Jorge de Aramburu. Vitoria, año 1594, 11 de mayo de 1594. AHPA. Prot. Not. 6849, Miguel de Luyando. Vitoria, año 1595, fol. 123. AHPA. Prot. Not. 6877, Jorge de Aramburu, Vitoria, año 1595, 4 de agosto de 1595. AHPA. Prot. Not. 4948, Jorge de Aramburu. Vitoria, año 1596, 5 de octubre de 1596. AHPA. Prot. Not. 9009, Miguel de Sarralde. Vitoria, año 1597, fol. 271. AHPA. Prot. Not. 6592, Juan de Paternina. Vitoria, año 1598, 18 y 22 de septiembre de 1598.

Fuentes bibliográficas: PORTILLA VITORIA, M. J.: *Catálogo Monumental de Vitoria, III...*, p. 225. ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. y GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M.: *ob. cit., s/p*. GONZÁLEZ ECHEGARAY, M. C., ARAMBURU-ZABALA, M.A. ALONSO RUIZ, B. y POLO SÁNCHEZ, J. J.: *ob. cit.*, p. 695. MARTÍN MIGUEL. M. A.: *ob. cit.*, p. 228-233. ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.: “El Renacimiento...”, p. 320. CAJIGAS ABERASTURI, A., ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M. A. y ESCALLADA GONZÁLEZ, L. de: *ob. cit.*, p. 95.



Vitoria. Parroquia de San Vicente. Capilla de las Reliquias (hoy capilla del Carmen)

Localidad: LERMANDA

Edificio: parroquia de San Sebastián

Obra: cabecera

Fechas: 1602

Autor: Juan Vélez de la Huerta

Datos documentales: La iglesia de Lermenda tuvo un largo proceso de construcción del que conservamos múltiples datos, desde principios del siglo XVI hasta la segunda mitad del XVII. Del templo anterior al actual se conservan las capillas laterales y la sacristía, que se abren en el primer tramo y que pueden fecharse en la segunda mitad del siglo XV. El cabildo parroquial debió querer ampliar el viejo templo con un tramo más regular y amplio a los pies, obra que iniciaría “maestre Domingo” a principios del siglo

XVI y que en 1510 percibía ciertas cantidades de la parroquia. En 1519 el cantero y escultor Martín de Azurio se comprometió a continuar la obra y terminarla en seis años, aunque no cumplió el acuerdo, pues en 1521 trabaja en la iglesia el cantero Martín de Mendiola. Estos canteros desmontarían la obra vieja e iniciarían la nueva, aunque el impulso definitivo debió darlo el maestro Martín de Alzola, que cobró cantidades entre 1534 y 1557. En 1561 Andrés López —probablemente su heredero, llamado Andrés López de Alzola— continuó percibiendo cantidades, aunque las obras estarían terminadas, pues en 1555 se paga a los oficiales que hicieron las almenas de ladrillo que rematan los muros exteriores. En 1561 se desató un pleito entre la iglesia y los herederos de Alzola, en el que se declaró que Martín de Alzola “hizo las capillas de la dicha iglesia”, refiriéndose al tramo de los pies y posiblemente a la cubierta del primer tramo, que se realzaría. La tasación llevada a cabo por el vizcaíno Iñigo de Zárraga en 1563 seguramente estaba unida a este pleito.

En 1602 se pagó a Juan Vélez de la Huerta una traza, que fue con toda seguridad la de la cabecera, cubierta por una venera. A partir de ese año cobraron por obras los maestros Gaspar de Balzola y Domingo de Urizar, en 1614 lo hizo Pedro de Barzola, en 1617 Juan de Setién Venero se comprometió a terminar una capilla y en 1679 cobraba el cantero Juan Venero de Setién. Es complicado fijar con exactitud qué hizo cada uno de estos maestros, pero probablemente trabajaron y rehicieron las tres cubiertas de la iglesia. La nave, pese a mantener cubiertas de terceletes, presenta un arco formero cajeadado característico del último tercio del siglo XVI y las claves del segundo tramo y los nervios de ambas bóvedas muestran cortes en los enjarjes. Por ello, pensamos que las cubiertas de nervios fueron rehechas a partir de 1560.

Descripción: Iglesia de una nave compuesta por cabecera ochavada y dos tramos desiguales de nave, de los que el primero es rectangular y el segundo cuadrado y mucho más amplio. En los muros laterales del primer tramo se abren dos capillas más bajas que la nave principal. Desde la capilla del lado del evangelio se accede a la sacristía, que está ubicada entre dicha capilla y la nave del templo. El interior está presidido por el gran cascarón de la cabecera, que da un aspecto clásico al templo. No obstante un análisis detallado evidencia las diferentes etapas de construcción. Los dos tramos de nave están cubiertos por bóvedas de terceletes con combados en forma de rosetón cuatrifoliado el primer tramo y una cruz de extremos conopiales el segundo. Todas las claves son lisas, los arcos torales son casi semicirculares y el arco fajón que divide

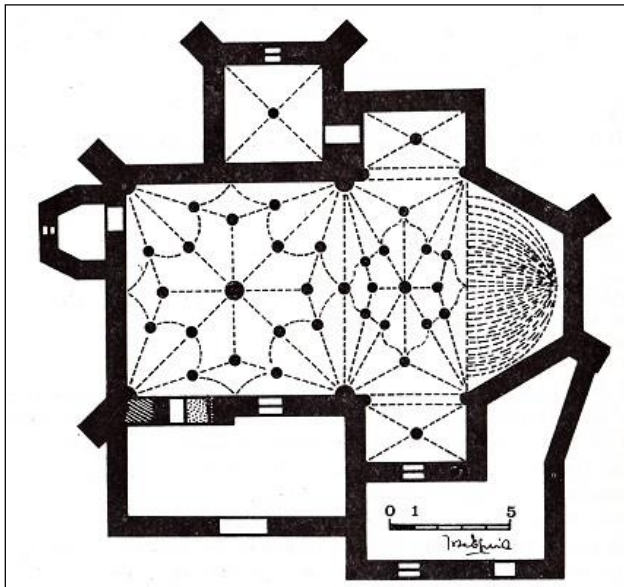
ambos tramos presenta un cajeamiento en el intradós, lo que delata una fecha tardía, posterior al 1560. Las cubiertas apean en medias columnas con diferentes capiteles. Las columnas situadas entre la venera y el primer tramo, con capitel moldurado, son probablemente las más antiguas de la nave; los capiteles situados entre los dos tramos de nave presentan cabecitas de ángeles aladas y en los del hastial se labraron labores “a la romana” de tallos simétricos y máscaras con tallos que salen de la boca. La venera de la cabecera se sustenta sobre pechinas, aunque bajo estas se colocaron dos columnas toscanas, realizadas durante la primera mitad del siglo XVII. Las capillas laterales que se abren en el primer tramo son sin lugar a dudas la parte más antigua de todo el edificio. Los arcos de acceso son perfectamente semicirculares, pero las ménsulas que sujetan las bóvedas de crucería son aristadas, poligonales, molduradas, con decoración de bolas isabelinas o rosetas. Su factura difícilmente puede superar el 1530.

Valoración: El templo de Lermenda es una iglesia característica del segundo tercio del siglo XVI, pero al incorporar una cubierta “a la romana” en la capilla mayor, en su última etapa constructiva, consiguió tener un aspecto más renaciente. No obstante, el edificio entero es muy interesante en todas sus etapas. Este templo es de las pocas iglesias que introdujo la decoración italiana del segundo tercio del siglo XVI en las estructuras constructivas, pues estos elementos decorativos se relegaban generalmente a las portadas y los coros. En la cabecera se labraron dos columnas con capiteles toscanos, elementos algo desubicados por situarse bajo las pechinas, pero que difícilmente podremos encontrar en otra iglesia. Pese a la multitud de datos conservados, los constructores principales de este edificio fueron el maestro Martín de Alzola y el cántabro Juan Vélez de la Huerta. Martín de Alzola participó en las obras auspiciadas por el obispo Rodrigo Mercado de Zuazola en la parroquia de Oñate, y a él se deben con toda probabilidad los grutescos de los capiteles del último tramo. Juan Vélez diseñó la venera de la cabecera, dando al templo un aspecto clásico que domina sobre las etapas constructivas anteriores y transformando el templo en un espacio más renacentista.

Fuentes documentales: AHDV-GEAH. 1597-2, Lermenda. Parroquia de San Sebastián. Libro de fábrica, 1500-1743, fols. 19-196.

Fuentes bibliográficas: PORTILLA VITORIA, M. J.: *Catálogo Monumental de Vitoria, VI...*, pp. 483-484. BALLESTEROS IZQUIERDO, T.: *ob. cit.*, p. 201. GONZÁLEZ ECHEGARAY, M. C., ARAMBURU-ZABALA, M.A. ALONSO RUIZ, B. y POLO SÁNCHEZ, J. J.: *ob. cit.*, p. 695. CAJIGAS ABERASTURI, A.,

ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M. A. y ESCALLADA GONZÁLEZ, L. de: *ob. cit.*, pp. 96-97.



Fuente: CMDV, IV, p. 484

Lermanda. Parroquia de San Esteban. Planta



Lermanda. Parroquia de San Esteban. Capilla mayor

Localidad: VITORIA

Edificio: convento de la Purísima Concepción (hoy, San Antonio)

Obra: iglesia conventual

Fechas: 1611-1619

Autor: Juan Vélez de la Huerta y su hijo Pedro Vélez de la Huerta

Datos documentales: El convento de la Purísima Concepción se fundó gracias a la iniciativa de don Carlos de Álava y doña Mariana Vélez Ladrón de Guevara, con el fin de albergar en él a una comunidad de franciscanos recoletos. En las gestiones de fundación fue fundamental el papel de Pedro de Álava, consejero de SM y oidor de la real Chancillería de Valladolid, que actuó como apoderado de la viuda doña Mariana Vélez. Así mismo intervino el primo de esta, fray Juan de Orbea, provincial de Castilla de la orden del Carmen calzado. El contrato para la construcción del complejo conventual se formalizó en agosto de 1611 con el maestro Juan Vélez de la Huerta y su hijo Pedro Vélez de la Huerta, quien dirigió la obra en los primeros años. El precio de la obra se estipuló en 22.000 ducados y la terminación de la obra se fijó para 1617.

La obra fue ejecutada por estos dos maestros cántabros, aunque las trazas han sido puestas en relación por Bustamante con Francisco de Praves, fray Alberto de la Madre de Dios y Francisco de Mora, y Ballesteros las ha atribuido a Pedro Vélez de la Huerta. Las obras se ejecutaron a buen ritmo, pues en abril de 1612 se abrieron los cimientos y en 1616 la iglesia estaba lista para ser cubierta y la obra de cantería terminada. En 1615 Pedro Vélez de la Huerta murió repentinamente, por lo que su padre Juan Vélez de la Huerta tuvo que hacerse cargo de la dirección de las obras a partir de ese año. El finiquito de obra se dio en 1619, aunque en los años siguientes continuaron los trabajos para ultimar algunos detalles. En 1621 el arquitecto real Francisco de Praves, residente en Valladolid, tasó la obra y mandó hacer algunos cambios y mejoras. En 1625 realizó una segunda tasación para constatar que los cambios se habían efectuado. No obstante, hubo diversos pleitos sobre la comunidad que debía ocupar el edificio, por lo que no fue habitado por la comunidad franciscana hasta 1648.

Descripción: El templo del convento de la Purísima Concepción es una iglesia conventual característica de principios del siglo XVII. El edificio muestra la herencia de la arquitectura clasicista en su austeridad, sobriedad y sencillez exterior e interior.

Presenta planta de cruz latina con una nave de cuatro tramos, capillas laterales más bajas separadas por contrafuertes y comunicadas entre sí, y cabecera recta. Es un tipo de planta muy funcional para la predicación y el desarrollo del culto, pues los pilastrones no permiten ver el altar desde las capillas laterales, de modo que se puede circular por ellas sin distraer ni interrumpir el desarrollo de los oficios, focalizando la atención en el altar mayor. La iglesia se cubre con bóvedas de medio cañón con lunetos en la nave principal, bóvedas de arista en las laterales y una media naranja en el crucero. Los arcos fajones semicirculares apean en un entablamento corrido y pilastras toscanas de fuste liso.

La diferencia de altura entre las capillas laterales y la principal posibilita la apertura de ventanales altos en el espacio sobrante entre el entablamento y el arranque de las bóvedas. En los tramos finales y el crucero los ventanales son reales y en los demás tramos se fingen vanos ciegos con marcos de orejetas. Así se crea un ritmo repetitivo de recuerdo escurialense y vignolesco. El último tramo está ocupado por el coro alto que alberga el pórtico de entrada o nártex. La fachada se encuadra dentro del tipo de fachada tradicionalmente denominado “carmelitano”. Se trata de una fachada rectangular, vertical, encuadrada por pilastras gigantes y rematada por un frontón triangular. Verticalmente se divide en tres calles y horizontalmente en tres registros, de los que el primero está ocupado por un pórtico con triple acceso en arcos de medio punto separados por columnas toscanas. De este modo, se crea un juego mediante la alternancia de huecos y muro, que anima la fachada. La decoración se reduce a un frontón semicircular sobre el vano central de acceso, las esculturas de San Antonio de Padua y San Francisco de Asís y pirámides con bolas de herencia escurialense para rematar la portada y la fachada.

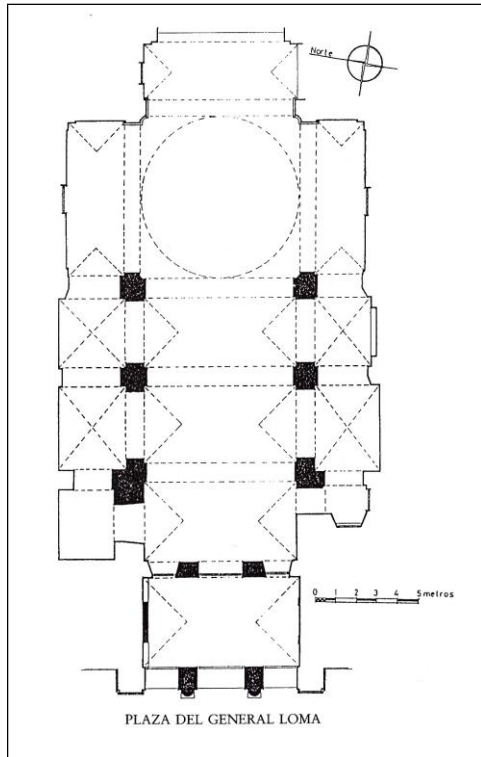
Valoración: El convento de la Purísima Concepción de Vitoria nació del deseo de la familia Álava por emular los grandes conjuntos conventuales fundados en Lerma, Valladolid y Madrid a principios del siglo XVII y realizados por arquitectos reales como Juan Gómez de Mora, Francisco de Mora o arquitectos de órdenes religiosas como fray Alberto de la Madre de Dios. Estas iglesias conventuales tuvieron como modelos lejanos las iglesias italianas de Il Iesú de Roma, edificado por Vignola, y la iglesia de San Andrés de Mantua. No obstante, esta arquitectura religiosa se inspira de manera más directa en el palacio-monasterio de El Escorial y en la arquitectura de Juan Bautista de Toledo y Juan de Herrera. Igual que en este edificio, en el de Vitoria se

proyectó un palacio para los Álava, que debía estar unido al convento, aunque no llegó a construirse. El conjunto conventual de Vitoria (1611) es coetáneo a los mejores ejemplos conventuales que se estaban construyendo en Castilla por las mismas fechas como el convento de San José de Ávila (1602) o el de la Encarnación de Madrid (1611). El motivo de tal innovación sólo puede entenderse desde el vínculo que la familia Álava mantenía con la Corte y Valladolid, pues Pedro de Álava fue consejero del rey y oidor de la Chancillería de Valladolid y Juan de Orbea fue provincial en Castilla de la orden del Carmen Calzado. Con la construcción de esta iglesia conventual consideramos inaugurado en Álava el Clasicismo, que ya había aparecido tímidamente en algunos edificios como la cabecera del templo de Berantevilla (1594), obra de Juan Zorlado de Ribero, y la capilla de los Vicuña en el templo de Munain (1601), trazado por Mateo del Pontón.

Fuentes documentales: AHPA. Prot. Not. 2604, Juan de Ulívarri. Vitoria, años 1611, fol. 579-590v (capitulado y contrato con los canteros Juan Vélez de la Huerta y Pedro Vélez de Huerta), fols. 632-635 (capitulación entre Mariana Ladrón de Guevara y el guardián del convento de San Francisco de Vitoria), fols. 599-631 (ampliación y ratificación del capitulado por parte de Pedro de Álava). AHPA. Prot. Not. 2462, Pedro Beltrán de Nanclares. Vitoria, 1611, fols. 312 (preparación del terreno). AHPA. Prot. Not. 5540, Francisco de Isunza. Vitoria, 1612, fols. 57, 61 (apertura de cimientos). AHPA. Prot. Not. 3136, Juan de Ulívarri. Vitoria, años 1613, fol. 264-267 (nuevos cambios en la capitulación con el convento). AHPA. Prot. Not. 3136, Juan de Ulívarri. Vitoria, 1613, fols. 301-302 (contrato de carpintería con Santiago de Urquiola y Juan de Vidarte). AHPA. Prot. Not. 1717, Diego Remírez Tosantos. Vitoria, 1616, fols. 479-480v (contrato de albañilería), 587v-588v (contrato de la carpintería), fol. 876 (carta de pago a Hernando de la Roca en la que se mencionan trabajos en la portada), fols. 927 y 944 (cartas de pago por los trabajos de carpintería). AHPV. Prot. Not.1448, Jerónimo Guino. Valladolid, año 1619, fol. 584 (finiquito). AHPV. Prot. Not.1481, José de Frías y Sandoval. Valladolid, año 1625, fol. 1906 (tasaciones).

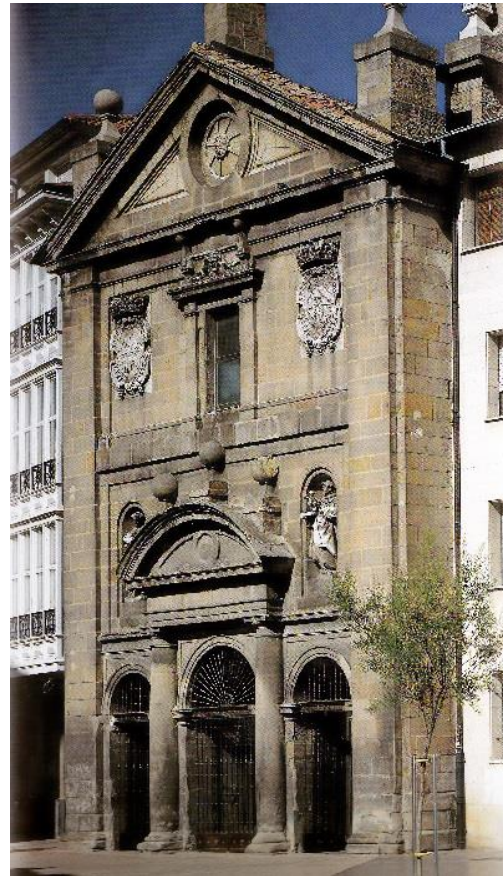
Fuentes bibliográficas: LLAGUNO AMIROLA, E.: *ob. cit.*, p. 150. GARCÍA CHICO, E.: *ob. cit.*, pp. 155-156. BUSTAMANTE GARCÍA, A.: *ob. cit.*, p. 468. PORTILLA VITORIA, M. J.: *Catálogo Monumental de Vitoria, III...*, pp. 237-239. BALLESTEROS IZQUIERDO, T.: *ob. cit.*, pp. 111-124. MATA PÉREZ, S. (coord.): *Herrera y el Clasicismo. Catálogo de la Exposición (Palacio de Santa Cruz.*

Valladolid). Valladolid, 1986, p. 250. FERRERO MAESO, C.: *ob. cit.*, pp. 132-133. URIBE, A.: *ob. cit.*, pp. 244-260. VÉLEZ CHAURRI, J. J.: “El Barroco en Vitoria-Gasteiz”..., p. 382. CAJIGAS ABERASTURI, A., ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M. A. y ESCALLADA GONZÁLEZ, L. de: *ob. cit.*, pp. 99-100.



Fuente: BALLESTEROS, T. (1990), p. 119

Vitoria. Convento de la Purísima Concepción. Iglesia. Planta



Vitoria. Convento de la Purísima Concepción. Iglesia. Fachada

2.2.2. Mateo del Pontón

El maestro de Galizano Mateo del Pontón fue uno de los mejores representantes de la arquitectura renacentista en Álava, guardando sus obras una lógica similitud estilística con las de su cuñado Juan Vélez de la Huerta. Las diferencias las encontramos en el empleo de superficies más desornamentadas, en relación con la depuración clasicista que tiene lugar a finales del siglo, y la utilización como elemento de cubrición de la bóveda esquifada. Trabajó en Álava, La Rioja y Navarra 1583 y 1623 en la

construcción de torres, coros y sacristías, obras en las que incorporó las innovaciones citadas, y en la conclusión de algunos tramos de templos tardogóticos.

Nació hacia 1560 en Galizano, localidad cántabra de la Junta de Ribamontán³⁶⁰, y estuvo casado con Catalina Vélez de la Huerta. Algunos aspectos de su obra, como el uso de bóvedas baídas reticuladas, están muy vinculados a los de su cuñado habiéndose supuesto un aprendizaje común³⁶¹. Habitualmente escogió como colaboradores a canteros de su tierra a los que le unían lazos familiares. Su hijo Juan del Pontón trabajó con él en las obras del templo de Ocáriz³⁶² y el convento de franciscanos de Nalda (La Rioja)³⁶³ y junto a su sobrino Francisco del Pontón Incera realizó la capilla de Juan Sánchez de Vicuña en Munain y otras obras en la misma iglesia³⁶⁴. El vínculo familiar con los Vélez de la Huerta le brindó además algunos contratos importantes, como la participación en 1610 en la torre del templo riojano de Navarrete junto a Juan Vélez de la Huerta y el veedor de obras del obispado Juan de Olate³⁶⁵. También su sobrino Pedro Vélez de la Huerta le cedió en 1611 un tercio de las obras que había contratado en el convento de Nalda³⁶⁶.

No están documentados contactos con los maestros Rodrigo de la Cantera y Pedro de la Herrería, que trabajaron en Lerma y Valladolid, pero la estrecha vinculación de Mateo del Pontón a los Vélez de la Huerta es un claro indicativo de que esos contactos se dieron. No obstante, Pontón debió conocer el ambiente arquitectónico cortesano al menos desde los años noventa del siglo XVI, pues desde 1601 realiza, con sus propias trazas, obras ya clasicistas. Otras relaciones reseñables son los mantenidos con los maestros trasmeranos Juan de Solano Palacios, Juan de la Riva y, especialmente, Pedro de Aguilera. Juan de Solano Palacios estuvo unido al clan de los

³⁶⁰ La vida y obra de Mateo del Pontón ha sido recopilada en las siguientes biografías, a las que nos remitimos para sus datos familiares: CAGIGAS ABERASTURI, A., ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M. A. y ESCALADA GONZÁLEZ, L. de: *ob. cit.*, pp. 110-113. GONZÁLEZ ECHEGARRAY, M.C., ARAMBURU-ZABALA, M. A., ALONSO RUIZ, B., POLO SÁNCHEZ, J. J.: *ob. cit.*, pp. 517-518. CALATAYUD FERNÁNDEZ, E.: *ob. cit.*, t. I, p. 578. BALLESTEROS IZQUIERDO, T.: *ob. cit.*, p. 194.

³⁶¹ CAGIGAS ABERASTURI, A., ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M. A. y ESCALADA GONZÁLEZ, L. de: *ob. cit.*, p. 110.

³⁶² PORTILLA VITORIA, J. M.: *Catálogo monumental. Diócesis de Vitoria, V...*, pp. 618, 621.

³⁶³ CAGIGAS ABERASTURI, A., ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M. A. y ESCALADA GONZÁLEZ, L. de: *ob. cit.*, p. 112.

³⁶⁴ CAGIGAS ABERASTURI, A., ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M. A. y ESCALADA GONZÁLEZ, L. de: *ob. cit.*, pp. 111-112. PORTILLA VITORIA, J. M.: *Catálogo monumental. Diócesis de Vitoria, V...*, pp. 584-585, 586.

³⁶⁵ RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M.: *La iglesia de Navarrete...*, pp. 12-14.

³⁶⁶ CAGIGAS ABERASTURI, A., ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M. A. y ESCALADA GONZÁLEZ, L. de: *ob. cit.*, p. 112.

Vélez al casar con María Vélez de la Huerta³⁶⁷, y contrató con Mateo del Pontón la obra de la iglesia riojana de San Miguel de Alfaro en 1612³⁶⁸, obra en la que Pedro de Aguilera formalizó el contrato en nombre de nuestro maestro.

Mateo del Pontón levantó edificios ya renacentistas en los que su apuesta por la limpieza decorativa le aleja del manierismo serliano, adecuándose ya a la arquitectura clasicista y demostrando el conocimiento de las obras que se practicaban en el ambiente cortesano de Valladolid, cuyo ejemplo más representativo es la capilla de los Vicuña en Munain. Las primeras noticias le sitúan en Navarra en 1583, realizando la desaparecida sacristía de la iglesia de Santa María de Zúñiga, donde unos años después, en 1593, contrató también la torre³⁶⁹. En 1585 estaba trabajando ya en Álava, donde desarrolló la mayor parte de su actividad. Ese año completa la nave del templo de Chinchetru, cubriendo el segundo tramo con una bóveda tardogótica³⁷⁰, y comienza la torre de la iglesia de Atauri³⁷¹. En 1587 trabajaba en la torre del templo de Vírgala Menor³⁷² y el último tramo de la iglesia tardogótica de Ocáriz con su hijo Juan del Pontón³⁷³, donde también edificó la torre. En 1597 contrató la sacristía de la iglesia de Erenchun³⁷⁴, empleando aquí, por primera vez, la bóveda esquifada con decoración de placas en resalte. El cambio de siglo supuso un punto de inflexión en su obra pues en 1601 dibujó la traza de la capilla de Juan Sánchez de Vicuña³⁷⁵, obra que nos remite al a la arquitectura de José Gómez de Mora, Juan de Nates o Diego de Praves. Mateo del Pontón y su sobrino Francisco del Pontón Incera levantaron finalmente la capilla en la parroquia de Munain donde también harían el coro, con un sotocoro cubierto por bóveda de lunetos con casetones rectangulares y total desornamentación.

³⁶⁷ *Ibíd.*, p. 174.

³⁶⁸ GUTIERREZ PASTOR, I. y RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M.: “Noticias sobre algunos canteros montañeses del siglo XVII en La Rioja”, *Berceo*, nº 104 (1983), pp. 7-48 (p. 11). CALATAYUD FERNÁNDEZ, E.: *ob. cit.*, t. I, p. 578.

³⁶⁹ GARCÍA GAINZA, M. C., HEREDIA MORENO, M. C., RIVAS CARMONA, J. y ORBE SIVATTE, M.: *Catálogo Monumental de Navarra. Tomo II**...*, pp. 768-769.

³⁷⁰ PORTILLA VITORIA, J. M.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, IV...*, p. 325.

³⁷¹ PORTILLA VITORIA, J. M.: *Catálogo monumental. Diócesis de Vitoria, V...*, pp. 333-334.

³⁷² *Ibíd.*, p. 748.

³⁷³ *Ibíd.*, pp. 618-619, 620-621. CAGIGAS ABERASTURI, A., ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M. A. y ESCALADA GONZÁLEZ, L. de: *ob. cit.*, p. 111.

³⁷⁴ PORTILLA VITORIA, J. M.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, IV...*, p. 374.

³⁷⁵ PORTILLA VITORIA, J. M.: *Catálogo monumental. Diócesis de Vitoria, V...*, pp. 584-585, 586. CAGIGAS ABERASTURI, A., ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M. A. y ESCALADA GONZÁLEZ, L. de: *ob. cit.*, pp. 111-112.

En 1603 dio su parecer sobre unas obras de refuerzo en el monasterio cántabro de clarisas de Escalante³⁷⁶. Al año siguiente volvemos a encontrarle en el templo de Chinchetru, levantando la sacristía con una cubierta baída reticulada similar a las que usaba Juan Vélez de la Huerta³⁷⁷. En 1606 comenzó la sacristía de la iglesia de Orbiso³⁷⁸, que cubrió con bóveda esquifada, muy similar a las bóvedas de las sacristías de los templos de Heredia y Añúa, que hay que colocar en la órbita de este maestro. El mismo año acudió al remate de las obras del templo riojano de Aldeanueva de Ebro, al que también concurren Juan de Olate, Pedro Vélez de la Huerta, Blas de Emasábel, Juan de Juaristi, Domingo de Busto, y su sobrino Francisco del Pontón, siendo este último el que consiguió la obra³⁷⁹. En 1610 se obligó junto a Juan Vélez de la Huerta y Juan de Olate a terminar la obra de la torre de Navarrete, en La Rioja, aunque fue acabada por otros maestros³⁸⁰. Unos años más tarde Pedro Vélez de la Huerta traspasó a Mateo del Pontón y a su hijo Juan del Pontón un tercio de las obras que había contratado en el convento de franciscanos de Nalda³⁸¹. En 1612 contrató la sacristía del templo navarro de Cabredo y la continuación de su torre³⁸², y dio poder a Pedro de Aguilera para que cobrase lo que se le debía de una presa en la localidad navarra de Piedramillera³⁸³, así como para que contratase en su nombre y en el de Juan de Solano Palacios la obra de la iglesia riojana de Alfaro³⁸⁴.

En 1613 realizaba la torre y el desaparecido coro de la parroquia alavesa de Maestu, siendo medido este último en 1616 por Juan de Setién y Juan de Velasco a pedimento del propio Pontón³⁸⁵. El mismo año de 1613 examinó la obra de la torre riojana de Autol³⁸⁶. Al año siguiente contrató la sacristía del templo de Onraita en

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 112.

³⁷⁷ PORTILLA VITORIA, J. M.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, IV...*, p. 327.

³⁷⁸ PORTILLA VITORIA, J. M.: *Catálogo monumental. Diócesis de Vitoria, II...*, p.297.

³⁷⁹ CALATAYUD FERNÁNDEZ, E.: *ob. cit.*, p. 156.

³⁸⁰ RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M.: *La iglesia de Navarrete...*, pp. 12-14.

³⁸¹ BALLESTEROS IZQUIERDO, T.: *ob. cit.*, p. 194. CAGIGAS ABERASTURI, A., ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M. A. y ESCALADA GONZÁLEZ, L. de: *ob. cit.*, p. 112.

³⁸² GARCÍA GAINZA, M. C., HEREDIA MORENO, M. C., RIVAS CARMONA, J, y ORBE SIVATTE, M.: *Catálogo Monumental de Navarra. Tomo II**...*, pp. 380, 381.

³⁸³ CAGIGAS ABERASTURI, A., ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M. A. y ESCALADA GONZÁLEZ, L. de: *ob. cit.*, p. 112.

³⁸⁴ GUTIÉRREZ PASTOR, I. y RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M.: "Noticias sobre algunos canteros montañeses del siglo XVII en La Rioja", *Berceo*, 104 (1983), p. 11. CALATAYUD FERNÁNDEZ, E.: *ob. cit.*, t. I, p. 578.

³⁸⁵ PORTILLA VITORIA, J. M.: *Catálogo monumental. Diócesis de Vitoria, V...*, pp. 551-552, 553. BALLESTEROS IZQUIERDO, T.: *ob. cit.*, p. 194.

³⁸⁶ CALATAYUD FERNÁNDEZ, E.: *ob. cit.*, t. I, p.247, 578.

Álava³⁸⁷, que no se ha conservado, y en 1615 se hizo cargo del pórtico de Santa María de Torralba del Río en Navarra³⁸⁸. Ese mismo año da poder a los canteros Pedro de Aguilera, Francisco del Pontón, Juan de la Riva y Pedro Vélez de la Huerta para otorgar escritura por Pedro de San Miguel, obligándose a terminar las obras de la iglesia de Alesanco³⁸⁹. Antes de 1616 la viuda de Juan de la Riva le dio poder junto a Pedro de Aguilera y Francisco del Pontón para que prosiguiesen la obra de un puente en Logroño³⁹⁰. En 1617, sale fiador en la obra del puente riojano de Alberite³⁹¹ y un año más tarde contrata el coro de la iglesia de Orbiso³⁹², donde ya trabajaba desde 1606 haciendo la sacristía. En 1620 lleva a cabo las bóvedas nervadas de los últimos tramos del templo de Bujanda³⁹³ y revisa las obras de la iglesia de Mezquía, que Pedro de Arteaga había dejado sin concluir al morir³⁹⁴. En 1623 se ve obligado a pagar los réditos de un censo que se había sacado para pagar los gastos de la obra de la torre de Alegría que él había hecho³⁹⁵, aunque esta torre no se ha conservado.

Desde sus primeras obras realizadas en la década de los años ochenta, Mateo del Pontón mostró su adhesión a las fórmulas del Renacimiento que, con el cambio de siglo, dieron paso a obras más monumentales, limpias de decoración y vinculadas al clasicismo cortesano. Las novedades más notables de su trabajo se hallan en espacios secundarios como torres, coros y sacristías como la de Chinchetru donde empleó la bóveda baída reticulada con nervios concéntricos, similar a las introducidas en Álava por su cuñado Juan Vélez de la Huerta desde 1574. A partir de 1597 incorpora en sus obras bóvedas esquifadas de placas lisas, como en las sacristías de Erenchun y Orbiso, o con casetones decrecientes, en las de Añua y Heredia. Este tipo de cubierta había sido utilizada por Iñigo de Zárraga en la desaparecida capilla de San Cosme y San Damián del convento de San Francisco de Vitoria (1572), por lo que las bóvedas esquifadas de Mateo del Pontón, tan escasamente representadas en el territorio, son las primeras que

³⁸⁷ PORTILLA VITORIA, J. M.: *Catálogo monumental. Diócesis de Vitoria, V...*, p. 633.

³⁸⁸ GARCÍA GAINZA, M. C., HEREDIA MORENO, M. C., RIVAS CARMONA, J. y ORBE SIVATTE, M.: *Catálogo Monumental de Navarra. Tomo II**...*, pp. 522.

³⁸⁹ GUTIERREZ PASTOR, I. y RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M.: “Noticias sobre algunos canteros montañeses...”, p. 9.

³⁹⁰ CAGIGAS ABERASTURI, A., ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M. A. y ESCALADA GONZÁLEZ, L. de: *ob. cit.*, p. 113.

³⁹¹ BALLESTEROS IZQUIERDO, T.: *ob. cit.*, p. 194.

³⁹² PORTILLA VITORIA, J. M.: *Catálogo monumental. Diócesis de Vitoria, II*, Vitoria, 1968, p. 297.

³⁹³ *Ibid.*, p.275.

³⁹⁴ PORTILLA VITORIA, J. M.: *Catálogo monumental. Diócesis de Vitoria, V...*, p. 575.

³⁹⁵ CAGIGAS ABERASTURI, A., ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M. A. y ESCALADA GONZÁLEZ, L. de: *ob. cit.*, p. 113.

se conservan en Álava. En el coro de la parroquia de Munain edificó una bóveda de medio cañón con lunetos e intradós casetonado y realizó una pequeña concesión a la decoración al emplear encadenados geométricos en el antepecho y el intradós del arco formero.

La adecuación de su arquitectura a las nuevas fórmulas clasicistas desarrolladas en Valladolid y Lerma se concreta en la traza que dibujó y que luego llevó a la práctica de la capilla de Juan Sánchez de Vicuña en la parroquia de Munain. La estancia, de planta cuadrada, se cubre con una media naranja gallonada sobre pechinas que descansan en un entablamento y pilastras toscanas esquinadas. Bajo los arcos de medio punto se abren ventanas termales con decoración de placas en resalte y la portada se articula mediante un acceso en arco de medio punto flanqueado por dobles pilastras monumentales de orden compuesto que sujetan un frontón triangular, elementos que remiten al tratado de Vignola. Las torres de Atauri, Vírgala Menor, Ocáriz y Maestu participan de los mismos planteamientos clasicistas pues en ellas se utilizan pilastras toscanas, entablamento liso o con triglifos y metopas, vanos de medio punto con línea de imposta resaltada y rectangulares con marcos de orejetas. En el campanario de Atauri destacan su cubierta en forma de cupulilla y la escalera de caracol dispuesta sobre basa clásica. Esta puesta al día no fue impedimento para que los últimos tramos de las parroquias de Chinchetru, Ocáriz y Bujanda se cubrieran con bóvedas de crucería para mantener su unidad estilística.

Obras de Mateo del Pontón

Localidad: CHINCHESTRU

Edificio: parroquia de Santa Eulalia

Obra: segundo tramo de la nave, sacristía y baptisterio

Fechas: 1585, último tramo de la nave; 1604 sacristía y baptisterio

Autor: Mateo del Pontón

Datos documentales: El primer tramo de la nave la iglesia de Chinchetru fue construido a partir de los años treinta del siglo XVI por Juan de Herbeta, como ya

hemos señalado en su biografía. A partir de 1585 Mateo del Pontón completó el edificio con un segundo tramo ateniéndose estilísticamente a lo ya edificado. Unos años más tarde, en 1604, contrató la construcción de la sacristía donde utiliza una cubierta ya renacentista. Es muy probable que también se encargara de construir el baptisterio, obra muy similar a otras realizadas por él y por su cuñado Juan Vélez de la Huerta.

Descripción: La iglesia de Chinchetru presenta una planta de nave única dividida en dos tramos cuadrados de iguales dimensiones, de los que el primero constituye la cabecera recta del templo. Mateo del Pontón cubrió el segundo tramo de la nave con una cubierta de nervios, en correspondencia con lo que se había realizado en el primer tramo en la primera mitad del siglo XVI. Se trata de una bóveda de terceletes con combados rectos formando un rombo en torno a la clave polar, similar a la que construyó en el último tramo de Ocáriz, en los años noventa, y a las que Juan Vélez edificó en la nave de las parroquias de Arechavaleta y Apodaca. El intradós cajeado de los nervios delata la factura tardía de la cubierta, así como las ménsulas con moldura rectangular saliente y baso decorado por ovas y terminado en un rosetón. Estas ménsulas recuerdan a las que Juan Vélez realizó en la nave de la parroquia de Mendarózqueta. Las nueve claves se decoran con estrellas y rosetas, intentando imitar a las del primer tramo.

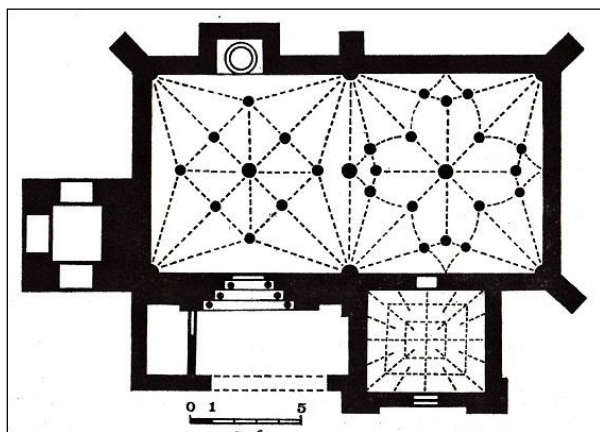
La sacristía se sitúa en el lado de la epístola del primer tramo de la nave, al que se abre mediante una puerta muy sencilla, adintelada, con marco de orejetas y el intradós decorado con casetones con rombos inscritos. Esta estancia de planta rectangular se cubre con una original bóveda baída casetonada, cuyo casco presenta nervios en forma de rectángulos concéntricos. Es similar a las realizadas por Juan Vélez en el sotocoro de Betoño y la sacristía de Zurbano, aunque en este caso la retícula de casetones se dispone en formas circulares.

El baptisterio se abre en el segundo tramo de la nave, en el lado del evangelio, mediante un arco de medio punto sobre pilastras cajeadas, rosca de extradós moldurado e intradós decorado por un encadenado geométrico manierista. La estancia es un pequeño nicho de planta semicircular, recorrido por una moldura a modo de entablamento en la línea de imposta y cubierto por una bóveda de horno lisa. Recuerda al baptisterio realizado por Juan Vélez en la parroquia de Yurre, aunque este maestro dispuso una bóveda avenerada en vez de lisa.

Valoración: La obra realizada en Chinchetru por Mateo del Pontón oscila entre la tradición de raíz gótica de lo construido en la nave, y las novedades renacentistas que se aprecian en el baptisterio y sacristía. El empleo del tardogótico en la nave se debió con toda seguridad al interés del cabildo parroquial por mantener un estilo unitario en la nave del templo. En las otras estancias, independientes de la nave, el cántabro pudo emplear con total libertad las novedosas cubiertas del Renacimiento, consistentes en bóvedas baídas casetonadas y bóvedas de horno. Este tipo de cubriciones están en consonancia con el estilo inaugurado por Juan Vélez de la Huerta en el sotocoro de Betoño en 1574.

Fuentes documentales: AHDV-GEAH. 870-1, Chinchetru. Parroquia de Santa Eulalia. Libro sacramental, 1501-1647, s.f. (hay partidas de cuentas al principio del libro)

Fuentes bibliográficas: PORTILLA VITORIA, M. J.: *Catálogo Monumental de Vitoria, IV...*, pp. 325-327. CAGIGAS ABERASTURI, A., ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M.A. y ESCALLADA GONZÁLEZ, L. de: *ob. cit.*, p. 110.



Fuente: CMDV, IV, p. 326
Chinchetru. Parroquia de Santa Eulalia. Planta



Chinchetru. Parroquia de Santa Eulalia. Baptisterio



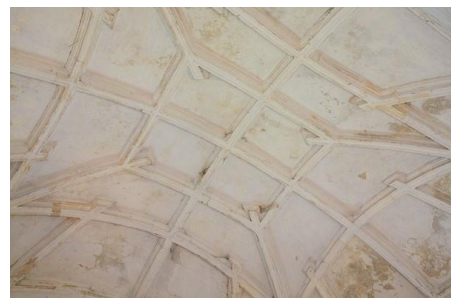
Chinchetru. Parroquia de Santa Eulalia. Nave de la iglesia. Segundo tramo. Bóveda



Chinchetru. Parroquia de Santa Eulalia. Nave de la iglesia. Segundo tramo. Ménsula



Chinchetru. Parroquia de Santa Eulalia. Sacristía. Bóveda



Chinchetru. Parroquia de Santa Eulalia. Sacristía. Bóveda

Localidad: ATAURI

Edificio: parroquia de la Asunción

Obra: torre

Fechas: 1585-1616

Autor: Mateo del Pontón

Datos documentales: La iglesia de Atauri conserva la antigua nave medieval, cuyo testero fue ampliado con un nuevo tramo más ancho y una cabecera recta más estrecha que el tramo precedente. La ampliación fue llevada a cabo antes de 1548 por el cantero de Salvatierra Miguel de Madariaga. En 1585 el maestro cántabro Mateo del Pontón comenzó a levantar la torre, que fue tasada en 1616 por el cantero Domingo de Aguirre por parte de la parroquia y por el vizcaíno Juan de Olate por parte de Mateo del Pontón. Los pagos por la obra se extendieron hasta 1697.

Descripción: La torre de Atauri se levanta a los pies de la nave medieval, en el extremo sur de la misma. Es muy sencilla, de planta cuadrada, pero edificada con buena piedra de sillar. Se compone de un solo cuerpo y campanario, divididos por un entablamento clásico. El fuste es muy sobrio, solamente presenta en la cara sur un ventanal con marco de orejetas a modo de conjuratorio y una pequeña aspillera también con orejetas para iluminar la escalera interior. El campanario se decoró con pilastras toscanas en las esquinas que sujetan un entablamento de triglifos y metopas y en los cuatro frentes se abrieron arcos de medio punto con la línea de imposta resaltada. Está rematado por pirámides y cubierto por una pequeña bóveda rebajada. A este campanario se accede mediante una escalera de caracol, de la que cabe destacar una basa clásica labrada en su arranque. Este detalle fue usado por Mateo del Pontón en otras torres como la de Ocáriz.

Valoración: La torre de Atauri es una construcción renacentista cuya sobriedad, el uso de órdenes toscanos, los marcos de orejetas y las pirámides desprenden tempranamente un gusto herreriano que se impondrá a partir de la primera década del siglo XVII.

Fuentes documentales: AHDV-GEAH. 566-1, Atauri. Parroquia de la Asunción. Libro de fábrica, 1585-1773, fol. 16, 18, 19, 19v y otros, 51, 51v, 173v y folios sin numerar al final del libro que recogen los pagos a los herederos (sobre la torre)

AHPA. Prot. Not. 5380, Pedro Martínez de Zumáburu. Salvatierra, año 1548, fols. 5-5v (sobre la ampliación de la nave)

Fuentes bibliográficas: PORTILLA VITORIA, M. J.: *Catálogo Monumental de Vitoria, V...*, pp. 333-334. UGALDE GOROSTIZA, A. I.: *ob. cit.*, p. 375.



Auri. Parroquia de la Asunción. Torre campanario

Localidad: OCÁRIZ

Edificio: parroquia de Nuestra Señora

Obra: último tramo de la nave y torre

Fechas: 1587-c. 1622

Autor: Mateo del Pontón y su hijo Juan del Pontón

Datos documentales: En el flanco sur de la iglesia quedan múltiples restos de la antigua iglesia medieval, así como las portadas protogóticas del pórtico y acceso al templo antiguo. El edificio actual se inició por la cabecera y primer tramo, cuyas claves han sido fechadas entre finales del siglo XV y principios del XVI, y poco después debió cubrirse el segundo tramo de la nave. En 1565 el cabildo pedía licencia para cubrir el tramo final, que en 1570 tenía a su cargo el maestro Ramiro de Ocáriz. En 1577 murió sin terminar la obra, siendo tasada su labor por el cántabro Juan Vélez por parte de la iglesia y por el navarro Mateo Beltrán de Muguerza por parte del maestro. Desde 1587

encontramos a Mateo del Pontón levantando la cubierta del sobrecoro y la torre, junto a su hijo Juan del Pontón. En 1614 el maestro Pedro de Arteaga se encargaba de “lucir una capilla”, probablemente la realizada por Pontón, por lo que antes de ese año ya debía estar terminada. En 1622 se le apremia al maestro cántabro para que termine la obra de la torre, aunque murió sin terminarla y la prosiguió su hijo Juan del Pontón. Fue tasada en 1640 por los canteros Sebastián de Amezti y Pedro de la Cuesta, actuando este último por parte del cantero.

Descripción: La iglesia de Ocáriz tiene planta de una nave dividida en tres tramos con cabecera recta, más estrecha que la nave. Desde el exterior se presenta como un volumen rectangular con muros altos de sillar jalonados por contrafuertes. Destaca la fachada occidental en la que se levanta la torre en el extremo sur y un gran machón rectangular en el extremo opuesto, como si se hubiese intentado construir dos torres gemelas. El aspecto interior es eminentemente tardogótico, estilo en que se empezó el templo. La cabecera y todos los tramos están cubiertos por bóvedas de terceletes rectos sobre haces de tres columnas con capiteles y basas poligonales. La cubierta del sobrecoro, obra de Mateo del Pontón, sigue la misma tónica que los tramos precedentes, y es similar a la bóveda que este autor realizó en el segundo tramo de la iglesia de Chinchetru. Está cubierta por una bóveda de terceletes con combados rectos en forma de rombo sobre nueve claves decoradas con cruces patadas, siendo similar a la cubierta que este cantero cántabro levantó en el segundo tramo de Chinchetru. Esta bóveda apea en las columnas tardogóticas de la nave y en dos ménsulas de cronología más tardía, compuestas por baso decreciente moldurado que termina en una pequeña venera. Estas ménsulas, aunque son más tardías que los pilares de la nave, no pertenecen a la obra de Mateo del Pontón, pues el arranque de los nervios de la bóveda está cortado por una moldura transversal, y el perfil de estos nervios del arranque es diferente al perfil de los nervios de la bóveda, lo que indica un cambio de mano en la ejecución.

La torre se sitúa a los pies de la nave, en el extremo sur. Presenta planta rectangular y está compuesta por un cuerpo bajo y campanario cuadrados, ambos edificadas en sillar. Al igual que otras torres del maestro cántabro como la de Atauri, esta de Ocáriz es sobria y desornamentada. Los únicos accidentes del muro en el cuerpo bajo son dos líneas de imposta. El campanario arranca desde una cornisa y está decorado por pilastras toscanas en las esquinas que sujetan un entablamento liso. En los cuatro frentes se abren arcos semicirculares para albergar las campanas y las esquinas

están rematadas por pirámides de piedra. El interior de la torre está recorrido por una escalera de caracol pétreo que arranca desde una basa clásica, tal y como Mateo del Pontón ya había hecho en el campanario de Atauri.

Valoración: La obra realizada por Mateo del Pontón en el último tramo del templo de Ocáriz corresponde, pese a su factura tardía, al estilo del segundo tercio del siglo, de plena convivencia de estructuras góticas y decoración renacentista. El empleo de la cubierta nervada hay que entenderla como un intento consciente por mantener el estilo en que se había iniciado el templo a finales del siglo XV. Lo mismo sucedió en otras de sus obras en Chinchetru y Bujanda. La torre está más en consonancia con el naciente gusto herreriano como se desprende de su desornamentación, el empleo de pilastras toscanas en el campanario o de una basa clásica en el arranque de las escaleras.

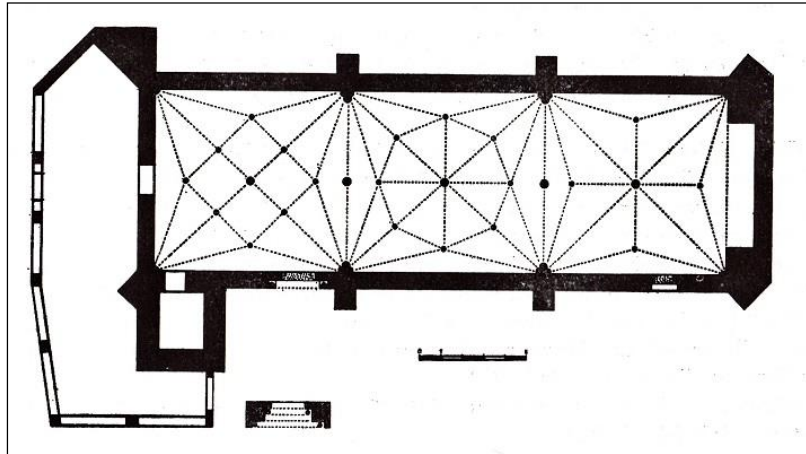
Fuentes documentales: AHDV-GEAH. 1895-2, Ocáriz. Parroquia de Nuestra Señora. Libro de fábrica, 1553-1623, fol. 17v, 18v, 19v, 22, 23, 23v, 25v, 26v, 31, 44, 45, 46, 46v, 49v, 50, 53, 56v, 58, 59, 61, 62, 65v, 70, 71v, 72v, 88, 89v, 101, 104, 108; y libro de fábrica 1623-1830, sig. 1896-1, fols. 13v, 17, 18 y siguientes, 28, 28v, 34, 35v, 39v, 42, 44v, 48v, 54, 56, 58.

AHPA. Prot. Not. 4979, Martín de San Román. Salvatierra, año 1590, fol. 146-147, 188.

AHPA. Prot. Not. 3032, Pedro Ruiz de Gordo. Zaldueño, año 1640, fol. 79, 81.

AHPA. Prot. Not. 6330, Pedro Martínez de Zumáburu. Salvatierra, fol. 63-63v.

Fuentes bibliográficas: PORTILLA VITORIA, M. J.: *Catálogo Monumental de Vitoria, V...*, pp. 617-619, 620. CAGIGAS ABERASTURI, A., ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M.A. y ESCALLADA GONZÁLEZ, L. de: *ob. cit.*, p. 111. UGALDE GOROSTIZA, A.I.: *ob. cit.*, p. 415.



Fuente: CMDV, V, p. 617

Ocáriz. Parroquia de Nuestra Señora. Planta



Ocáriz. Parroquia de Nuestra Señora. Nave de la iglesia. Bóvedas



Ocáriz. Parroquia de Nuestra Señora. Nave de la iglesia. Último tramo. Bóveda



Ocáriz. Parroquia de Nuestra Señora. Torre campanario. Arranque de la escalera. Basa



Ocáriz. Parroquia de Nuestra Señora. Torre campanario

Localidad: ERENCHUN

Edificio: parroquia de San Andrés

Obra: sacristía

Fechas: 1597-1608

Autor: Mateo del Pontón

Datos documentales: La iglesia de Erenchun fue edificada entre finales del siglo XV y los dos primeros tercios del siglo XVI, manteniendo un pórtico y portada protogóticos en el flanco sur. Como hemos indicado en la biografía de Juan de Herbeta, este cantero fue el encargado de levantar el tramo final de la nave. A finales de la centuria, en 1597, la parroquia contrató la erección de la sacristía con Mateo del Pontón, al que aún se le seguía pagando en 1608, aunque la obra probablemente estuviese terminada para esa fecha.

Descripción: La sacristía se abre en el lado de la epístola del primer tramo de la nave. Presenta planta cuadrada y está cubierta por una bóveda esquifada con decoración de placas en el intradós de los cuartos de esfera. Las aristas resaltadas confluyen en un cuadrado cenital. La bóveda arranca directamente de una línea de imposta resaltada. A la estancia se accede a través de una portada adintelada con marco de orejetas y rematada por entablamento.

Valoración: Esta sacristía es una construcción renacentista que se cubre por la primera bóveda esquifada conservada en la provincia. Esta cubierta ya había sido empleada por Iñigo de Zárraga en la capilla de San Cosme y San Damián del desaparecido convento de San Francisco de Vitoria (1572). No obstante, la limpieza decorativa y la desornamentación de las superficies apuntan hacia planteamientos ya clasicistas, anticipando la obra de la capilla de los Vicuña en Munain, que el propio Pontón trazará poco después, en 1601. La única ornamentación labrada se sitúa en la propia cubierta y se limita a resaltar el arranque de la bóveda con un entablamento liso y las aristas de la cubierta, que convergen en un cuadrado. El intradós de los cuatro segmentos de bóveda también se resalta con decoración de placas.

Fuentes documentales: AHDV-GEAH. 1043-2, Erenchun. Parroquia de San Andrés. Libro de fábrica, 1544-1620, fol. 98-110 (para la sacristía)

Fuentes bibliográficas: PORTILLA VITORIA, M. J.: *Catálogo Monumental de Vitoria, IV...*, p. 374. CAGIGAS ABERASTURI, A., ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M.A. y ESCALLADA GONZÁLEZ, L. de: *ob. cit.*, p. 111.



Erenchun. Parroquia de San Andrés. Sacristía Cubierta



Erenchun. Parroquia de San Andrés. Sacristía Cubierta. Detalle

Localidad: MUNAIN

Edificio: parroquia de Nuestra Señora de la Asunción

Obra: capilla de la familia Vicuña y coro

Fechas: 1601

Autor: Mateo del Pontón. Colabora con él su sobrino Francisco del Pontón Incera

Datos documentales: Las obras llevadas a cabo por Mateo del Pontón fueron el colofón de un templo que se había ido construyendo a lo largo del siglo XVI. En 20 de enero de 1601 el maestro de Galizano contrató con Juan Sánchez de Vicuña la realización de su capilla privada en la parroquia de Munain que consistía en “una capilla con su sacristía y coro y sobrecoro dentro de ella”. Mateo del Pontón dio la traza y contrató la obra por 1.500 ducados, teniéndola que edificar en un plazo de cuatro años.

Pocos meses después, el 8 de agosto de 1601, en Santo Domingo de la Calzada, se remataron obras en la parroquia en el cantero Francisco del Pontón, que actuaba en nombre de su tío Mateo del Pontón, por 1.280 ducados. Las obras que se contrataron consistían en reparar los tejados de toda la iglesia, ciertos reparos en la torre-campanario, la reparación de la bóveda del segundo tramo, de la que se habían caído algunos combados, y la sustitución del coro de madera por uno de piedra.

Descripción: La capilla de la familia Vicuña se abre en el primer tramo de la nave de la iglesia, en el lado del evangelio. Desde el exterior es un edificio muy sobrio, edificado en sillar, rematado por una cornisa volada sobre volutas y con ventanas con marcos de orejetas en los muros occidental y norte. La obra actual no corresponde exactamente con lo descrito en el contrato, pues consta de un habitáculo que pudo usarse como sacristía, pero no de coro. La actual capilla se abre a la nave mediante una portada de raíz vignolesca compuesta por pilastras corintias pareadas que sujetan un entablamento y un frontón triangular rematado por pedestales que han perdido las bolas. Sobre el tímpano del frontón se labró el escudo del fundador tocado con un yelmo y orlado por cueros retorcidos y roleos vegetales. La capilla presenta planta cuadrada cubierta por bóveda baída de piedra con el intradós decorado por gajos y las pechinas por óvalos en resalte. Los alzados se articulan en dos registros divididos por una cornisa volada sustentada por pilastras toscanas en las esquinas. Los paramentos inferiores quedaron lisos y los registros superiores se decoraron con ventanas termales bajo los arcos de medio punto que sustentan la cubierta. Junto a la capilla, en el flanco izquierdo se levantó un pequeño edificio de tres plantas, al que se accede desde el interior de la capilla por un vano adintelado. Es probable que el piso inferior fuese usado como sacristía y los superiores como tribunas, pues estaban comunicados con la capilla por vanos que se han cegado. Cada una de las tres estancias se cubre por una bóveda de arista muy rebajada.

El coro se levanta a los pies del templo y actualmente el arco escarzano del frente está cegado, de modo que el sotocoro funciona como una especie de pórtico interior que antecede a la iglesia. El frontis está decorado con placas en las enjutas, una voluta en la clave central y un encadenado geométrico en el intradós de la rosca del arco, que apea en pilastras cajeadas. En antepecho presenta un balaustre de piedra renaciente. El sotocoro se cubrió con una original bóveda de medio cañón con lunetos hecha en piedra, con el intradós decorado por bandas en resalte que crean grandes casetones. En el fondo del coro se labraron columnas toscanas.

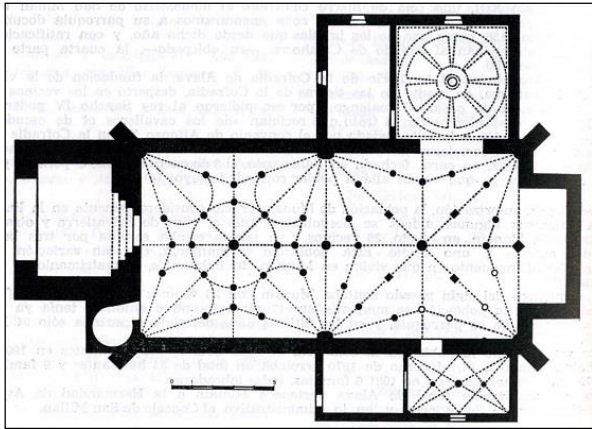
Valoración: La capilla de Juan Sánchez de Vicuña es una de las obras que inauguran la arquitectura clasicista en Álava, anticipándose en diez años al convento de la Purísima Concepción de Vitoria que construyó el cuñado de Mateo del Pontón, Juan Vélez de la Huerta. Encontramos aquí muchos de los ingredientes de la arquitectura escurialense empleados en el Clasicismo vallisoletano como la cubierta baída de gajos, las pilastras corintias pareadas, la monumentalidad de la portada, las ventanas termales de los muros,

la revalorización de las superficies arquitectónicas frente a la decoración y la total desornamentación. Las trazas dibujadas por el propio Mateo del Pontón suponen una clara puesta al día de este maestro cántabro. El coro se mueve en similares parámetros destacando la bóveda de medio cañón con lunetos casetonada, la sobriedad del frontis y la decoración de placas de las enjutas. La cubierta de lunetos, labrada en piedra y no en ladrillo, resulta excepcional por su temprana cronología aunque existen precedentes en las capillas mayores de Santa María de Laguardia (1569-1580) y Mendiola (c. 1570) llevadas a cabo por Iñigo de Zárraga.

Fuentes documentales: Fuentes documentales: AHDV-GEAH. 2003-1, Munain. Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción. Libro de fábrica, 1524-1660, fols. 70v, 72, 73v, 74, 76 (para el coro), fols. 159v, 163, 164, 165v, 170, 175, 177, 178 (obras de Juan del Pontón) (Las cuentas de fábrica están mezcladas con datos sacramentales)

AHPA. Prot. Not. 4329, Lope Ruíz de Luzuriaga. Salvatierra, año 1601, fols. 25-29 (contrato de la capilla Vicuña) y fols. 221-222v (contrato de piedra para la obra de la capilla), 218r-219r (poder para contratar las obras de la parroquia), 252r-265v (contrato de los tejados, reparos en la torre, bóveda del sobrecoro y coro de la parroquia), 293 (poder a Francisco del Pontón para realizar obras en la parroquia de Munain), 297r-299v (acuerdo para cubrir los tejados del templo), 300r-301v (extracción de piedra para Francisco del Pontón).

Fuentes bibliográficas: PORTILLA VITORIA, M. J.: *Catálogo Monumental de Vitoria, V...*, pp. 581-586, 587-588. UGALDE GOROSTIZA, A. I.: *ob. cit.*, p. 413. CAGIGAS ABERASTURI, A., ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M.A. y ESCALLADA GONZÁLEZ, L. de: *ob. cit.*, p. 111.



Munain. Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción. Planta
 Fuente: CMDV, V, p. 582



Munain. Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción. Costado norte. Torre y capilla de los Vicuña



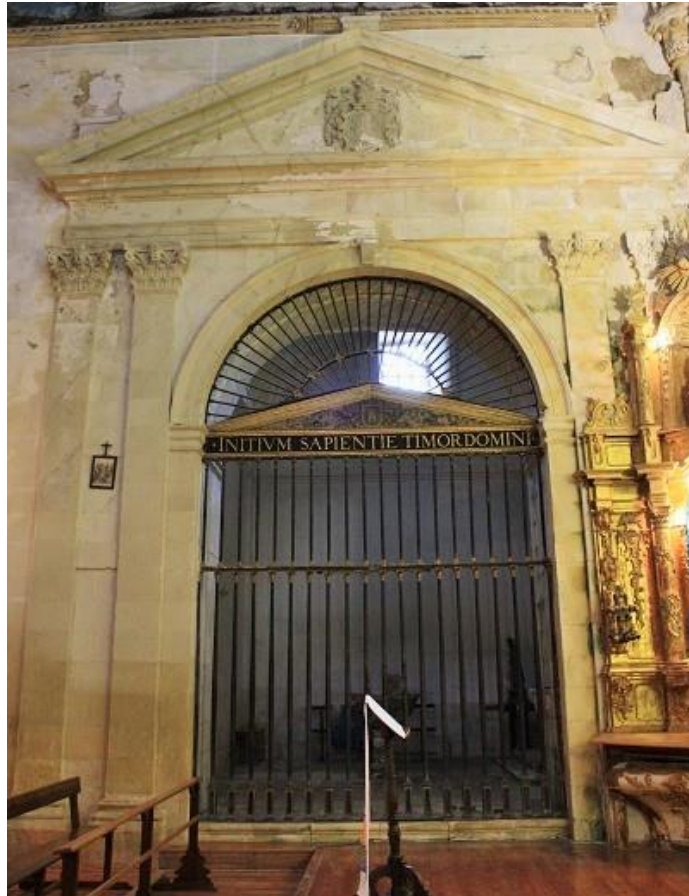
Munain. Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción. Coro



Munain. Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción. Frente del coro



Munain. Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción. Sotocoro



Munain. Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción. Capilla de los Vicuña. Portada



Munain. Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción. Capilla de los Vicuña. Meda naranja

Localidad: ORBISO

Edificio: parroquia de San Andrés

Obra: sacristía y coro

Fechas: 1606 (sacristía), 1618 (coro)

Autor: Mateo del Pontón

Datos documentales: La iglesia de Orbiso fue finalizada hacia el segundo tercio del siglo XVI y a principios de la siguiente centuria el cabildo decidió construir una nueva sacristía y un coro a los pies del templo. En primer lugar se contrató la construcción de la sacristía con Mateo del Pontón. Unos años después, en 1618, el mismo maestro se encargó de levantar el coro por 300 ducados. En 1663 se realizaron nuevos pagos por “la obra del coro”, aunque debió tratarse de algún remate o arreglo de la obra de Mateo del Pontón.

Descripción: La sacristía se sitúa en el primer tramo del lado del evangelio. Presenta planta ligeramente rectangular y está cubierta por una bóveda esquifada casetonada, similar a las de las sacristías de Heredia y Añúa, que hay que poner en relación a este maestro. Junto a la puerta de entrada se abre un pequeño nicho cubierto por una bóveda rebajada sobre pechinas decoradas con decoración geométrica en resalte, que pertenece con toda seguridad a la obra realizada por este cantero. El coro está compuesto por un frontis decorado con motivos geométricos manieristas en las enjutas y apea en pilastras estriadas.

Valoración: La sacristía y coro de Orbiso son obras renacentistas en las que destaca el uso de una cubierta esquifada que intenta emular una cúpula casetonada. Esta ingeniosa solución aleja esta obra de las utilizadas en la arquitectura clasicista a base de cúpulas hemisféricas y bóvedas de lunetos

Fuentes documentales: AHDV-GEAH. 2144-1, Orbiso. Parroquia de San Andrés. Libro de fábrica, 1596-1667, fols. 25 y siguientes (sacristía) y fols. 49v-59 (coro).

AHPA. Prot. Not. 4274, Prudencio de Aréjola. Santa Cruz de Campezo, 25 de julio de 1618 (para la obra del coro).

Fuentes bibliográficas: PORTILLA VITORIA, M. J.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, II...*, pp. 295-297. GONZÁLEZ ECHEGARAY, M. C., ARAMBURU-

ZABALA, M. A. ALONSO RUIZ, B. y POLO SÁNCHEZ, J. J.: *ob. cit.*, p. 517. UGALDE GOROSTIZA, A.I.: *ob. cit.*, pp. 416-417. CAGIGAS ABERASTURI, A., ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M.A. y ESCALLADA GONZÁLEZ, L. de: *ob. cit.*, pp. 112-113.

2.2.3. Rodrigo de la Cantera

Este maestro cántabro tuvo el privilegio de participar en las obras clasicistas de Lerma y Valladolid. Su primera formación debió realizarla a la sombra de su padre Sebastián de la Cantera, Juan de la Herrería y otros canteros de la Junta de Ribamontán como Gonzalo de Güemes, en edificios todavía tardogóticos como las parroquias de Muergas, Añastro y La Puebla de Arganzón. Trabajó en las provincias de Vizcaya, Álava, La Rioja, Burgos y Valladolid entre 1570 y 1630 levantando iglesias conventuales, capillas privadas, naves, cabeceras, coros, espadañas de templos y obras de ingeniería civil como puentes. Su aportación a la arquitectura alavesa no es tan brillante como cabría esperar, pues sus obras están destinadas a completar templos tardogóticos en los que se mantiene la correspondencia con este estilo, y en su mayoría son iglesias rurales muy modestas, en las que cuesta reconocer la mano de este maestro cántabro. Su mejor obra fue la realizada fuera de esta provincia a partir de 1610, en los templos de San Pedro de Lerma y varios conventos de Valladolid. No obstante, no podemos dejar de valorar la presencia en Álava de un maestro cuyas trazas de conventos fueron capaces de competir con las de arquitectos como Diego de Praves.

Rodrigo de la Cantera procedía de la Junta de Ribamontán, declarándose en ocasiones vecino de Omoño y otras veces de Las Pilas³⁹⁶. Estuvo casado con Francisca de Güemes y la tradicional endogamia profesional le proporcionó buenas relaciones con los canteros cántabros que trabajaban en Álava y La Rioja en la segunda mitad del siglo XVI, pues era yerno de Juan de la Herrería y tío del maestro Pedro de Aguilera.

³⁹⁶ La biografía de Rodrigo de la Cantera ha sido puntualmente recogida en las siguientes publicaciones, a las que nos remitimos: CAGIGAS ABERASTURI, A., ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M. A. y ESCALLADA GONZÁLEZ, L. de: *ob. cit.*, pp. 199-201. BALLESTEROS IZQUIERDO, T.: *ob. cit.*, pp. 179-180. GONZÁLEZ ECHEGARRAY, M.C., ARAMBURU-ZABALA, M. A., ALONSO RUIZ, B., POLO SÁNCHEZ, J. J.: *ob. cit.*, pp. 132-133.

Nosotros vamos a referirnos exclusivamente a sus intervenciones en Álava pues su densa biografía, alejada de nuestra provincia, ha sido ya valorada³⁹⁷.

La obra de Rodrigo de la Cantera se divide en dos etapas, una primera comprendida entre 1570 y 1610, cuando trabajó en la diócesis de Calahorra y La Calzada y otra, a partir de 1610, cuando entró en contacto con los focos clasicistas de Lerma y Valladolid. La primera obra en la que se le documenta es la iglesia vizcaína de San Juan de Orozco, donde trabaja en 1570³⁹⁸ y a partir de entonces su actividad se desplaza al Condado de Treviño y la Ribera Baja en el seno del taller paterno y en relación con los Herrería. En 1571 intervenía en la obra del coro de Añastro³⁹⁹, un año después tasaba la cabecera de Berganzo⁴⁰⁰ levantada por Juan de la Herrería, en 1573 terminaba la iglesia de San Esteban⁴⁰¹ y en 1574 terminaba una bóveda de crucería en Marauri⁴⁰². En 1580 comenzaba el último tramo, el coro y la torre de la iglesia vizcaína de San Juan de Molinar (Gordexola)⁴⁰³. En 1582 completó junto a Pedro de la Herrería las obras que un año antes había iniciado Juan de la Herrería en el templo de Doroño⁴⁰⁴ y en 1584 trabajaba en la parroquia de Torre, probablemente en la sacristía antigua⁴⁰⁵. Ese mismo año de 1584 contrató las bóvedas de la de Villanueva de Tobera⁴⁰⁶ y en 1587 tomaba a su cargo la torre de la parroquia de Albaina junto a Pedro de la Herrería⁴⁰⁷.

Con la experiencia adquirida junto a Sebastián de la Cantera y Juan de la Herrería comenzó a ampliar su círculo de acción y sus contactos con otros maestros a partir de 1587. En ese año Rodrigo de la Cantera contrata con Juan de Naveda del Cerro

³⁹⁷ CAGIGAS ABERASTURI, A., ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M. A. y ESCALADA GONZÁLEZ, L. de: *ob. cit.*, pp. 199-201.

³⁹⁸ BARRIO LOZA, J. A.: *Bizkaia. Arqueología, urbanismo y arquitectura histórica, I*. Bilbao, 1989, p. 461. CAGIGAS ABERASTURI, A., ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M. A. y ESCALADA GONZÁLEZ, L. de: *Ob. cit.*, p. 199.

³⁹⁹ PORTILLA VITORIA, J. M.: *Catálogo monumental. Diócesis de Vitoria, II...*, p.51.

⁴⁰⁰ VÉLEZ CHAURRI, J. J. y ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.: “Berganzo” en TABAR ANITUA, F. (coord.): *ob. cit.*, p. 304.

⁴⁰¹ VÉLEZ CHAURRI, J. J. y ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.: “San Esteban de Treviño” en TABAR ANITUA, F. (coord.): *ob. cit.*, p. 469.

⁴⁰² PORTILLA VITORIA, J. M.: *Catálogo monumental. Diócesis de Vitoria, II...*, p.121.

⁴⁰³ BARRIO LOZA, J. A.: *Bizkaia. Arqueología, urbanismo y arquitectura histórica, I*. Bilbao, 1989. BARRIO LOZA, J. A. y VALVERDE, J.R.: “Iglesia de San Juan del Molinar. Gordexola”. *Monumentos de Vizcaya, IV*. Bilbao, 1986, pp. 69-80. BARRIO LOZA, J. A. y BASURTO, N.: *Patrimonio monumental de Gordexola*. Bilbao, 1994. GONZÁLEZ ECHEGARRAY, M.C., ARAMBURU-ZABALA, M. A., ALONSO RUIZ, B., POLO SÁNCHEZ, J. J.: *ob. cit.*, p. 133.

⁴⁰⁴ PORTILLA VITORIA, J. M.: *Catálogo monumental. Diócesis de Vitoria, II...*, p.92.

⁴⁰⁵ PORTILLA VITORIA, J. M.: *Catálogo monumental. Diócesis de Vitoria, II...*, pp. 205, 206.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, pp. 230, 232.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p.42.

y Simón de la Llosa la portada del desaparecido monasterio de San Pedro de Gumiel de Izán, en Burgos⁴⁰⁸. Ese año demostró su valía como maestro cantero al dar trazas para un puente de Logroño en colaboración con Juan de Olate, Juan Pérez de Obieta y Pedro de la Torre Bueras⁴⁰⁹. Esta obra de ingeniería es la primera de una serie de puentes que llevó a cabo entre 1587 y 1610 como el riojano de Arenzana⁴¹⁰ y los burgaleses de Frías y Miranda de Ebro⁴¹¹. Desde 1590 empezó a introducirse en la vertiente cantábrica del noreste alavés y la zona de Orduña. Entre 1590 y 1614 se ocupó de levantar la nave del templo de Amurrio, cuyas bóvedas han sido reconstruidas posteriormente⁴¹². En 1592 continuaba la obra que su padre había iniciado en la iglesia treviñesa de Muergas⁴¹³. En 1597 acudió al remate de la torre de Santa María de Orduña sin conseguir el contrato de la obra⁴¹⁴, aunque trazó y comenzó la capilla mayor de la iglesia de Artomaña el mismo año⁴¹⁵. En 1603 reconoció la obra del cántabro Diego Gil en el templo de Sojo⁴¹⁶. Por estas mismas fechas debía de trabajar junto a Juan Vélez de la Huerta en el convento burgalés de San Miguel de San Martín de Don, pues en 1617 se les pagaban a ambos las obras realizadas⁴¹⁷. Esta intervención pudo ser la construcción del claustro y cuarto de celdas que en 1601 se remató en fray Miguel de Aramburu, quien seguramente dio las trazas⁴¹⁸.

Fue en 1610 cuando, gracias a la obra del puente de Tordesillas, Rodrigo de la Cantera reafirma sus contactos con Castilla y con maestros de los focos clasicistas de Lerma y Valladolid. Ese año tres grupos de canteros cántabros le comisionaron para hacer baja sobre el precio de la obra del puente vallisoletano que Juan González de

⁴⁰⁸ LOSADA VAREA, C.: *ob. cit.*, 2007, p. 109.

⁴⁰⁹ ARRÚE UGARTE, B. y MOYA VALGAÑÓN, J. G. (coord.): *Catálogo de puentes anteriores a 1800. La Rioja, I*. Logroño, 1998, pp. 790, 794. CAGIGAS ABERASTURI, A., ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M. A. y ESCALADA GONZÁLEZ, L. de: *ob. cit.*, p. 199.

⁴¹⁰ ARRÚE UGARTE, B. y MOYA VALGAÑÓN, J. G. (coord.): *Catálogo de puentes...*, p. 409. CAGIGAS ABERASTURI, A., ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M. A. y ESCALADA GONZÁLEZ, L. de: *ob. cit.*, p. 199.

⁴¹¹ *Ibíd.*, p. 200.

⁴¹² PORTILLA VITORIA, J. M.: *Catálogo de la Diócesis de Vitoria, VI. Vertientes cantábricas del noroeste alavés. La ciudad de Orduña y sus aldeas*. Vitoria, 1988, pp. 216-217.

⁴¹³ PORTILLA VITORIA, J. M.: *Catálogo monumental. Diócesis de Vitoria, II...*, p.144.

⁴¹⁴ PORTILLA VITORIA, J. M.: *Catálogo de la Diócesis de Vitoria, VI...*, p. 680.

⁴¹⁵ *Ibíd.*, p. 295.

⁴¹⁶ *Ibíd.*, p. 885.

⁴¹⁷ CAGIGAS ABERASTURI, A., ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M. A. y ESCALADA GONZÁLEZ, L. de: *ob. cit.*, p. 97.

⁴¹⁸ LOSADA VAREA, C.: *ob. cit.*, 2007, p. 138.

Sisniega y Juan de Nates tenían a su cargo⁴¹⁹. En estos momentos se encuentra presente aún en Álava, pues en 1611 contrata junto a Francisco del Pontón la capilla de los Mendiola en la parroquia de San Miguel de Vitoria, aunque el mismo día la traspasó a Pedro Vélez de la Huerta⁴²⁰. No obstante, pocos años después, en 1613, Cantera se trasladó a Lerma para trabajar en la colegiata de San Pedro con Juan González de Sisniega y Domingo de Argos, ambos muy unidos a Valladolid y al círculo del arquitecto Diego de Praves⁴²¹. Este templo, en el que Cantera trabajó hasta 1617, se realizó con trazas del carmelita fray Alberto de la Madre de Dios. A partir de 1613 casi toda su actividad se desarrolló en obras conventuales de Valladolid⁴²². En sus años finales volvió a la diócesis calagurritana, de la que seguramente nunca se desentendió totalmente falleciendo hacia 1630.

El estilo de Rodrigo de la Cantera bascula entre obras apegadas a la tradición y otras ya plenamente renacentistas siendo su obra vasca y riojana la más conservadora. En las iglesias de Marauri, Torre, Muergas y Artomaña emplea invariablemente bóvedas de terceletes simples o terceletes y combados sobre ménsulas con molduras decrecientes, seguramente con el fin de mantener la correspondencia estilística con obras anteriores. No obstante, resulta complicado valorar su estilo pues muchas de sus intervenciones estuvieron dedicadas a completar obras iniciadas por Sebastián de la Cantera o Juan de la Herrería o en colaboración con ellos, como ocurre con las realizadas en las parroquias de San Esteban, Muergas, Doroño, La Puebla de Arganzón, Añastro y Albaina.

⁴¹⁹ GONZÁLEZ ECHEGARRAY, M.C., ARAMBURU-ZABALA, M. A., ALONSO RUIZ, B., POLO SÁNCHEZ, J. J.: *ob. cit.*, p. 133. CAGIGAS ABERASTURI, A., ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M. A. y ESCALADA GONZÁLEZ, L. de: *Ob. cit.*, p. 200.

⁴²⁰ BALLESTEROS IZQUIERDO, T.: *ob. cit.*, pp. 97-100, 179.

⁴²¹ CERVERA VERA, L.: *La iglesia colegial de San Pedro de Lerma*. Burgos, 1981, pp. 72, 74, 89-92, 102. CAGIGAS ABERASTURI, A., ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M. A. y ESCALADA GONZÁLEZ, L. de: *ob. cit.*, p. 200.

⁴²² Para las obras vallisoletanas consultar GONZÁLEZ ECHEGARRAY, M.C., ARAMBURU-ZABALA, M. A., ALONSO RUIZ, B., POLO SÁNCHEZ, J. J.: *ob. cit.*, p. 133. Las trazas del convento de las Huelgas Reales de Valladolid han sido publicadas en BUSTAMANTE GARCÍA, A.: *ob. cit.*, p. 464 y dibujos LXXVI y LXXVII.

Obras de Rodrigo de la Cantera

Localidad: TORRE

Edificio: parroquia de Nuestra Señora de la Asunción

Obra: indeterminada

Fechas: antes de 1584

Autor: Rodrigo de la Cantera

Datos documentales: En 1584 Rodrigo de la Cantera declaraba que se le debían cuantiosas deudas por la obra que había hecho en la iglesia.

Descripción: Templo de una nave con testero recto y cuatro tramos cubiertos por bóvedas de terceletes simples que apean en pilares tardogóticos formados por haces de tres columnas. A los lados de la capilla mayor se abren dos capillas más bajas cubiertas por bóvedas de terceletes con combados curvos en forma de rombo. Toda la obra puede fecharse entre finales del siglo XV y el primer tercio del XVI. La sacristía, que fue reconstruida en la segunda mitad del siglo XIX, se abre a la capilla mayor en el lado de la Epístola y presenta una bóveda de arista. En el muro exterior de la sacristía hay embutidas unas claves con diseños florales y una cruz en aspa con estrellas, que recuerda a las claves de la iglesia de Muergas y el primer tramo de Arrieta, obra de Sebastián de la Cantera y Juan de la Herrería, respectivamente, y donde también trabajó Rodrigo de la Cantera. Es posible que este maestro cántabro construyese la sacristía antigua, de la que solo se conservan las claves.

Fuentes bibliográficas: PORTILLA VITORIA, J. M.: *Catálogo monumental. Diócesis de Vitoria, II...*, pp. 205, 206. UGALDE GOROSTIZA, A. I.: *ob. cit.*, p. 440.



Torre. Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción. Costado sur. Sacristía



Torre. Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción. Sacristía. Exterior. Clave embutida en el muro



Torre. Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción. Sacristía. Exterior. Clave embutida en el muro

Localidad: MARAURI

Edificio: parroquia de Nuestra Señora de la Asunción

Obra: segundo tramo de la nave

Fechas: c. 1574

Autor: Rodrigo de la Cantera

Datos documentales: En 1574 la parroquia debía a Rodrigo de la Cantera 30 ducados por obras en la iglesia.

Descripción: Iglesia de una nave con testero recto y cuatro tramos, de los cuales el primero es algo más estrecho que los posteriores. Los dos primeros tramos están cubiertos por bóvedas de terceletes simples, siendo el primer tramo posiblemente bastante más antiguo que el segundo, pues apea en pilares cilíndricos muy finos, mientras que la cubierta del segundo tramo los hace sobre ménsulas. Los dos últimos tramos se cubren mediante bóvedas de cañón con lunetos realizadas en el siglo XVIII. Las cubiertas sufrieron reparaciones en el siglo XIX.

Valoración: Este templo es una construcción muy modesta con su interior remozado por obras de los siglos XVIII y XIX y repintado en fecha reciente. Aunque es complicado identificar la intervención de Rodrigo de la Cantera, probablemente sea suya la cubierta de terceletes del segundo tramo que apea en ménsulas y se decora con claves de diseños florales.

Fuentes bibliográficas: PORTILLA VITORIA, J. M.: *Catálogo monumental. Diócesis de Vitoria, II...*, p. 121.



Marauri. Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción. Nave de la iglesia. Segundo tramo
Bóveda

Localidad: ARTOMAÑA

Edificio: parroquia de San Jorge

Obra: capilla mayor

Fechas: 1597

Autor: Rodrigo de la Cantera

Datos documentales: En 1597 Rodrigo de la Cantera realiza el proyecto para la construcción de la capilla mayor de la iglesia. La obra se remató en el mismo cantero, traspasándola inmediatamente al cantero Domingo de Albear, quien se encargó de la ejecución de la obra.

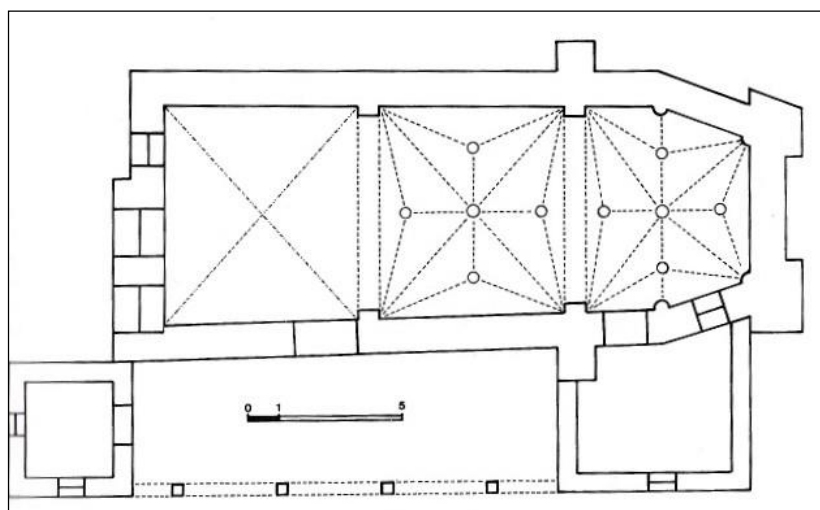
Descripción: Templo edificado en sillarejo, que consta de una nave de dos tramos y cabecera ochavada. La capilla mayor está cubierta por una bóveda de terceletes con una

ligadura que la cruza transversalmente, el primer tramo presenta cubierta de terceletes simples y el último tramo una bóveda de arista posterior al siglo XVI. La cubierta de la capilla mayor apea en ménsulas de molduras decrecientes y la nave en pilastras, fruto de un maestreo moderno.

Valoración: La parte contratada por Rodrigo de la Cantera, la capilla mayor, es una obra que estilísticamente mantiene las características de los edificios del segundo tercio de la centuria. La cubierta de terceletes, aunque retardataria, resulta original por adaptarse al espacio ochavado de la cabecera, uniendo toda la capilla mayor bajo una sola cubierta. El empleo de una bóveda de crucería a finales del siglo XVI hay que ponerla en relación con el gusto tradicional del cabildo parroquial y los vecinos, más que con la habilidad arquitectónica del maestro.

Fuentes documentales: AHPV. Prot. Not. 1.812. Orduña, escritura del 13 de noviembre de 1597.

Fuentes bibliográficas: PORTILLA VITORIA, J. M.: *Catálogo de la Diócesis de Vitoria, VI...*, p. 295.



Fuente: CMDV, VI, p. 295

Artomaña. Parroquia de San Jorge. Planta

2.2.4. Juan de Zorlado Ribero

Este cantero del Valle de Aras fue uno de los más importantes maestros cántabros activos en Álava en el último tercio del siglo XVI. Pese a su reducida actividad en la provincia, sus dos intervenciones le sitúan plenamente en el ámbito de la arquitectura clasicista, principalmente la obra de la parroquia de Berantevilla que llevo a cabo a partir de 1594. Desarrolló gran parte de su obra en la provincia de Burgos donde entró en contacto tempranamente con maestros que habían trabajado en El Escorial, como Diego de Sisniega, y otros arquitectos vinculados a esa corriente como Juan de Naveda, Diego de Praves, Francisco de la Cajiga, Pedro de la Torre Bueras y Juan y Pedro de Nates. Sus intervenciones documentadas le sitúan entre 1582 y 1606 en Burgos, Cantabria, La Rioja, Vizcaya y Álava realizando torres, capillas mayores, cruceros, pórticos y portadas en templos parroquiales y conventuales, además de puentes.

Juan de Zorlado Ribero procedía de la localidad cántabra de San Pantaleón de Aras, situada en la Junta de Voto⁴²³. Era hijo de Andrés de Zorlado y hermano de otro cantero del mismo nombre, quien prosiguió sus obras tras su muerte, acaecida hacia 1606. Estuvo casado con María del Río, por lo que pudo estar emparentado con el cantero Francisco del Río, al igual que lo estuvo su hermano Andrés⁴²⁴. Es posible que Juan de Zorlado Ribero fuese la misma persona que Juan Gil de Zorlado Ribero, natural de San Pantaleón de Aras, que trabajó entre 1590 y 1601 en varias obras de puentes y muelles de Cantabria⁴²⁵. Debía de contar con una amplia pléyade de oficiales a su servicio, de los que solamente conocemos el nombre de Diego de Palacios, vecino de Hoz, que formalizaba su contrato de aprendizaje con Zorlado en 1596⁴²⁶. Así mismo, en la iglesia de Berantevilla trabajaron a pie de obra los canteros Pedro de la Revilla y Lope de Alegría, y colaboró con Juan de la Hedilla⁴²⁷.

⁴²³ GONZÁLEZ ECHEGARRAY, M.C., ARAMBURU-ZABALA, M. A., ALONSO RUIZ, B., POLO SÁNCHEZ, J. J.: *ob. cit.*, p. 710.

⁴²⁴ Su hermano Andrés de Zorlado estuvo casado con Juana del Río, hermana a su ver del maestro Francisco del Río. *Ibid.*, p. 710.

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 263.

⁴²⁶ ALONSO RUIZ, B.: *El arte de la cantería...*, p. 78.

⁴²⁷ VÉLEZ CHAURRI, J. J. y ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.: "Berantevilla" en TABAR ANITUA, F. (coord.): *ob. cit.*, p. 282.

Las primeras noticias de Juan de Zorlado Rivero le sitúan en Villalpando (Zamora), donde en 1582 se celebró el remate de la obra del hospital del convento burgalés de Santa Clara de Briviesca, al que acudieron maestros como García y Diego de Sisniega, Diego de Praves, Felipe de la Cajiga, Pedro de la Torre Bueras y Juan y Pedro de Nates⁴²⁸. La obra debía realizarse con trazas de Rodrigo de Rasines y fue rematada en Diego de Sisniega. Entre 1584 y 1594 realizó junto al cantero cántabro Juan de la Hedilla el crucero y capilla mayor de la iglesia alavesa de Berantevilla, que se terminó en el primer cuarto del siglo XVII, pero que seguramente trazó en aquellos años⁴²⁹. La austeridad y sobriedad de las pilastras toscanas y las cubiertas aristadas y de lunetos muestran la adhesión temprana del cántabro a los planteamientos clasicistas. Por las mismas fechas intervino en la iglesia de Mijancas, donde realizó el pórtico y la portada del templo, bajo los mismos dictados clasicistas⁴³⁰. En 1587 testificó en el pleito entre Juan de Rivas y Juan de Celaya por la obra de un puente en Palencia⁴³¹.

No volvemos a tener noticias de su actividad hasta 1592, cuando traza un puente de madera en Castro Urdiales⁴³². Creemos que Juan de Zorlado Ribero es el maestro Juan Gil de Zorlado Ribero que en 1593 contrató la mitad de la obra del convento de dominicos de Santillana del Mar junto al cantero Felipe de Alvarado⁴³³. En 1597 tasó la obra que Francisco de Solano había realizado en el convento burgalés de San Martín de Don, con trazas de Diego de Sisniega⁴³⁴. El mismo año comenzó la torre de Santa María de Orduña y el palacio de Iñigo Ortés de Velasco en la misma localidad, ambas obras con trazas del maestro Andrés de Garita, quien residía en Bilbao⁴³⁵. El mismo año acudió al remate del puente de Valdivielso y la calzada de Hocinos, en Burgos, junto con los maestros Juan de Naveda, Francisco de la Sierra, Juan de la Riva, Matías de Castañeda, Juan del Río Alvarado, Juan del Valle, Juan de Sisniega y Gonzalo de Sisniega, siendo rematada la obra en Juan de Naveda⁴³⁶. En 1598 contrató parte del

⁴²⁸ LOSADA VAREA, C.: *ob. cit.*, p. 123.

⁴²⁹ VÉLEZ CHAURRI, J. J. y ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.: “Berantevilla” en TABAR ANITUA, F. (coord.): *ob. cit.*, p. 282.

⁴³⁰ TABAR ANITUA, F.: “Mijancas” en TABAR ANITUA, F. (coord.): *ob. cit.*, p.371.

⁴³¹ BARRIO LOZA, J. A.: “Juan de Celaya y el puente mayor de Palencia”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid*, XLVIII (1982), p. 365. GONZÁLEZ ECHEGARRAY, M. C., ARAMBURU-ZABALA, M. A., ALONSO RUIZ, B., POLO SÁNCHEZ, J. J.: *ob. cit.*, p. 710.

⁴³² ALONSO RUIZ, B.: *El arte de la cantería...*, p. 100.

⁴³³ GONZÁLEZ ECHEGARRAY, M. C., ARAMBURU-ZABALA, M. A., ALONSO RUIZ, B., POLO SÁNCHEZ, J. J.: *ob. cit.*, p. 263. LOSADA VAREA, C.: *ob. cit.*, 2007, p. 178 (nota 530).

⁴³⁴ LOSADA VAREA, C.: *ob. cit.*, p. 139.

⁴³⁵ PORTILLA VITORIA, J. M.: *Catálogo de la Diócesis de Vitoria, VI...*, pp. 680-681.

⁴³⁶ LOSADA VAREA, C.: *ob. cit.*, pp. 115-116.

claustro clasicista del antiguo convento de San Francisco de Orduña⁴³⁷. Esta última obra y la torre de la parroquia de Orduña fueron continuadas por Juan de Rioseco a partir de 1603. Pocos años más tarde, en 1601, recibió poder de Juan de Sisniega para hacer baja en el remate de un puente y paredón en Lerma⁴³⁸ y un año más tarde se concertó con Diego de Sisniega para cerrar el crucero y cabecera de la iglesia riojana de Huércanos con trazas de Rodrigo de Rasines, aunque Sisniega alteró las trazas⁴³⁹. Este último maestro cubrió las capillas laterales con bóvedas de lunetos decoradas con placas en resalte sobre pilastras cajeadas toscanas. Cuando Juan de Zorlado murió se le debían cantidades de obras que había realizado en las iglesias riojana de Anguiano, las alavesas de Santa María de Mardones (luego Villamardones, localidad hoy deshabitada), Comuñión, Sobrón, Espejo (posteriormente reconstruida⁴⁴⁰) y Caranca, las burgalesas de Miranda de Ebro, Ircio y Valpuesta y la guipuzcoana de Santa Águeda⁴⁴¹.

Juan de Zorlado Rivero introdujo muy tempranamente los esquemas clasicistas, gracias a los contactos con maestros que habían trabajado en los destajos de la obra de El Escorial, como Diego de Sisniega. Así lo vemos en la cabecera y crucero de Berantevilla, la portada y pórtico de Mijancas y el claustro del convento de San Francisco de Orduña. Los volúmenes de estos edificios son sobrios y desornamentados, carentes por completo de ornamentación e introducen un sistema de cubiertas clásicas. En Berantevilla empleó pilastras toscanas para sustentar las bóvedas y en el pórtico de Mijancas columnas estriadas toscanas con entablamentos de triglifos y metopas. Las cubiertas de Berantevilla, trazadas en los años ochenta del siglo XVI, muestran una temprana asimilación de los principios clasicistas, pues el crucero se cubre con bóveda de cañón con lunetos, las capillas laterales con bóveda de crucería y la cabecera ochavada con una original bóveda estrellada en la que los nervios han sido sustituidos por aristas. En otras obras empleó cubiertas tardogóticas de terceletes simples como la cabecera de Caranca, seguramente por indicación de la parroquia o para mantener la unidad estilística del templo.

⁴³⁷ PORTILLA VITORIA, J. M.: *Catálogo de la Diócesis de Vitoria, VI...*, pp. 738-739.

⁴³⁸ GONZÁLEZ ECHEGARRAY, M.C., ARAMBURU-ZABALA, M. A., ALONSO RUIZ, B., POLO SÁNCHEZ, J. J.: *ob. cit.*, p. 710.

⁴³⁹ LOSADA VAREA, C.: *ob. cit.*, p. 136.

⁴⁴⁰ VÉLEZ CHAURRI, J. J. y ECHEVARRÍA GOÑI, P. L.: "El arte religioso del Renacimiento...", p. 137.

⁴⁴¹ GONZÁLEZ ECHEGARRAY, M.C., ARAMBURU-ZABALA, M. A., ALONSO RUIZ, B., POLO SÁNCHEZ, J. J.: *ob. cit.*, p. 710.

La portada de Mijancas es sencilla y se realizó bajo el mismo espíritu clasicista desornamentado. Posee acceso adintelado con orejetas, flanqueado por pilastras rematadas por gallones estriados y decorados con rombos. La torre de Santa María de Orduña presenta características similares, con un fuste robusto y totalmente desornamentado, rematado por un campanario cuadrangular que arranca de un listel liso, y en el que se abren arcos semicirculares pareados para albergar las campanas. Todo el conjunto se remata con un entablamento liso y ancho. En el antiguo convento de San Francisco de Orduña contrató “un cuarto”, lo que se ha interpretado como uno de los lados del claustro, y cuyas obras se extendieron hasta 1652. El claustro es obra sobria y clasicista, compuesta por arquerías de medio punto sobre pilares toscanos en la planta baja y vanos con orejetas y óculos en la planta superior. Esta segunda planta puede ser posterior, al igual que lo son las cubiertas de lunetos apeadas en ménsulas con placas barrocas del claustro bajo.

Obras de Juan de Zorlado Ribero

Localidad: MIJANCAS

Edificio: parroquia de la Asunción de Nuestra Señora

Obra: portada y pórtico

Fechas: fines del siglo XVI- principios del siglo XVII

Autor: Juan de Zorlado Rivero

Datos documentales: Los vecinos de Mijancas comenzaron a reconstruir la antigua iglesia de la localidad en el segundo tercio del siglo XVI, momento en el que se ha fechado la cabecera y la caja de muros de la nave. El templo debió de permanecer cubierto por un tejado provisional y las obras paradas hasta finales del siglo XVI. En ese momento trabajó en la iglesia el maestro cántabro Juan de Zorlado Rivero, cuya huella se ha visto en la portada y pórtico de la iglesia. Lo más probable es que contratase también la cubierta del segundo tramo de la nave y del coro para finalizar el templo, pero que por muerte o falta de fondos de la iglesia no realizase las cubiertas. En

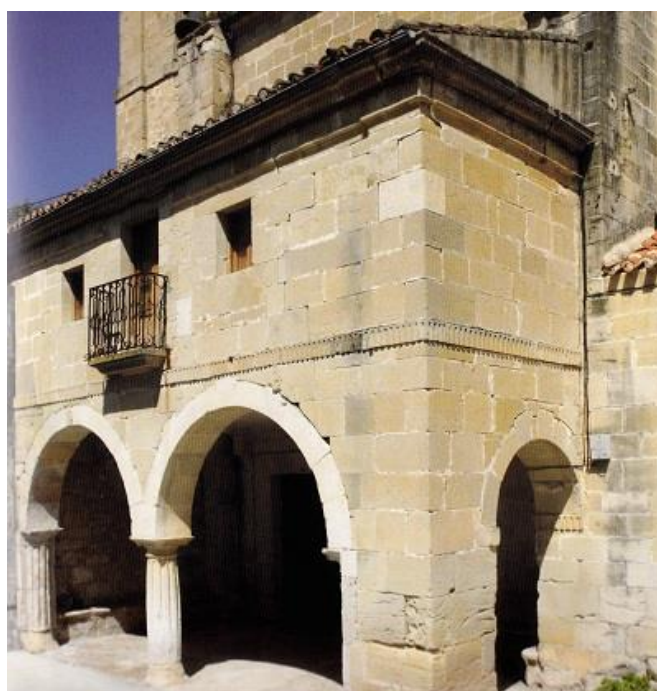
1624 otro maestro trasmerano, Juan de Sisniega II, contrató la erección de la torre y las “capillas”. De este modo, el templo se terminaría en el tercer cuarto del siglo XVII.

Descripción: Iglesia de una nave con testero recto, dos tramos cuadrados de nave, un tercer tramo para el coro, y dos capillas laterales más bajas abiertas en el primer tramo. El pórtico y portada se sitúan en el costado sur del segundo tramo. El pórtico es sencillo, abierto en el frente por una doble arquería sobre columnas toscanas de fuste estriado. Se compone de dos alturas divididas por un entablamento estriado y el segundo piso está rematado por otro entablamento con triglifos y metopas con rosetas. La portada presenta un vano adintelado flanqueado por pilastras rematadas por ménsulas acanaladas y decoradas con un rombo, que sujetaban un entablamento hoy desaparecido.

Valoración: La portada y pórtico atribuidos a Juan de Zorlado Rivero son obras características de la arquitectura renacentista de fines del siglo XVI por sus planteamientos espaciales, el protagonismo del muro y la ausencia de decoración.

Fuentes documentales: AHPC. Leg. 1102, Miguel del Río, fol. 454.

Fuentes bibliográficas: GONZÁLEZ ECHEGARAY, M.C., ARAMBURU-ZABALA, M.A., ALONSO RUIZ, B. y POLO SÁNCHEZ, J. J.: *ob. cit.*, p. 170. TABAR ANÍTUA, F.: “Mijancas” en TABAR ANITUA, F. (coord.): *ob. cit.*, pp. 371-373.



Mijancas. Parroquia de la Asunción de Nuestra Señora. Pórtico



Mijancas. Parroquia de la Asunción de Nuestra Señora. Portada

Localidad: BERANTEVILLA

Edificio: parroquia de la Asunción de la Virgen

Obra: capilla mayor

Fechas: 1594-1636

Autor: Juan de Zorlado Ribero

Datos documentales: En 1543 el visitador del obispado mandó hacer una nueva capilla mayor porque la que había tenía un crucero pequeño y un presbiterio excesivamente alto y reducido. En el nuevo presbiterio debían bajarse las gradas hasta el suelo, levantar nuevos pilares y edificar una nueva sacristía. Un año después añade además la necesidad de realizar una nueva portada y una capilla sobre ella con “pilares o estribos o combados”. Ese mismo año, en 1544, comienzan los descargos al cantero cántabro Sebastián de la Cantera, a quien se paga hasta 1547. Entre 1554 y 1564 tomó la obra a su cargo Domingo de Asteasu, aunque estos maestros debieron limitarse únicamente a desmontar la cabecera vieja y a realizar la portada del lado meridional, de la que solamente quedan algunos restos. Entre 1585 y 1594 se realizan algunos pagos a los

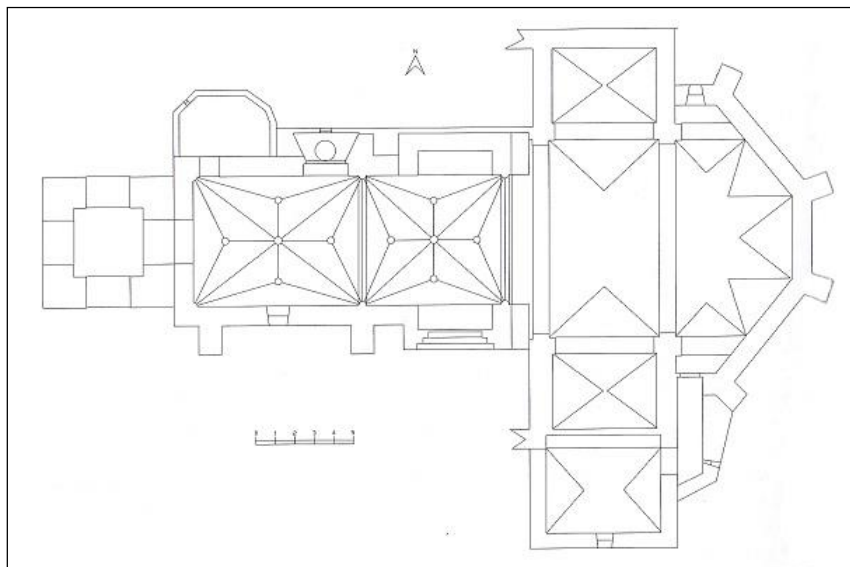
canteros Pedro de la Revilla y Lope de Alegría, pero es en este último año, 1594, cuando aparece el cántabro Juan de Zorlado Ribero, quien dio con toda seguridad las trazas de la nueva capilla mayor. Este maestro recibió pagos de la parroquia hasta 1603, aunque la obra debió quedar sin terminar. La obra debió completarse en el segundo cuarto del siglo XVII, pues en 1636 los canteros Sebastián de Amesti y Juan Gutiérrez de Perujillo cobraban dineros “por la obra de la iglesia”.

Descripción: Iglesia de planta de cruz latina con dos tramos de nave. La diferencia cronológica entre la capilla mayor y el crucero de fines del siglo XVI, respecto de la nave de principios de la misma centuria, es evidente tanto desde el exterior como desde el interior. Desde el exterior, la capilla mayor presenta una altura muy superior a la nave, y está unida a las capillas del crucero, más bajas, mediante aletones de piedra. En el lado meridional se abren ventanales rasgados de medio punto que iluminan la cabecera y el crucero. En el interior, los dos tramos de nave se cubren mediante bóvedas de terceletes simples que apean en ménsulas tardogóticas poligonales. La capilla mayor emplea cubiertas de lunetos en la cabecera, de medio cañón en el crucero y de arista en las capillas laterales del mismo. Los arcos fajones, de intradós cajeado, apean en pilastras toscanas, que sujetan un entablamento. La capilla mayor muestra un aspecto monumental por su gran altura y por la limpieza decorativa de sus superficies. Así mismo, al disponer un crucero de capillas laterales más bajas, se recupera la compartimentación espacial, que en el Renacimiento se había perdido.

Valoración: La capilla mayor de la parroquia de Berantevilla es una importante obra clasicista como se desprende de sus superficies rotundas, monumentales y desornamentadas, y el empleo de sobrias pilastras toscanas y bóvedas clásicas hechas en ladrillo. Es una de las primeras obras de la provincia con estas características a la que seguirán la capilla de los Vicuña en Munain (1601), obra de Mateo del Pontón, y el convento de la Purísima Concepción de Vitoria, construido por Juan Vélez de la Huerta (1611). Los contactos de Zorlado de Ribero con maestros que participaron en la obra de El Escorial le permitieron asimilar este nuevo estilo.

Fuentes documentales: AP Berantevilla. Libro de fábrica I (1538-1628), fols. 19-19v, 21-21v, 25v, 28, 28v, 29, 47v, 48-51v, 54, 54v, 55, 56, 61v, 71v, 73, 138, 139, 148, 164, 166v, 167, 247; y Libro de fábrica II (1631-1771), fols. 13, 15v.

Fuentes bibliográficas: VÉLEZ CHAURRI, J. J. y ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.:
“Berantevilla” en TABAR ANITUA, F. (coord.): *ob. cit.*, pp. 281-282.



Fuente: CMDV, X, p. 282

Berantevilla. Parroquia de la Asunción de la Virgen. Planta



Berantevilla. Parroquia de la Asunción de la Virgen. Costado sur. Nave de principios del siglo XVI a la izquierda y cabecera de finales de siglo, más alta, a la derecha



Berantevilla. Parroquia de la Asunción de la Virgen. Cabecera y crucero



Berantevilla. Parroquia de la Asunción de la Virgen. Crucero

CAPÍTULO VII

CONCLUSIONES

1. En esta tesis doctoral se analiza por primera vez la arquitectura religiosa renacentista del conjunto de la provincia de Álava, incluyendo en este marco el enclave burgalés del Condado de Treviño. Llena un vacío de la historiografía artística alavesa que se había acercado al tema en síntesis generales, en análisis parciales para la ciudad de Vitoria o monográficamente sobre las claves de la bóveda. Hemos podido comprobar que este territorio posee una gran cantidad de templos que fueron levantados en los dos últimos tercios del siglo XVI gracias a un importante desarrollo económico, al crecimiento demográfico y la estabilidad política y social. No contamos aquí con las grandes hallenkirchen guipuzcoanas o vizcaínas pero sí con monumentales ejemplos de iglesias de una nave que pueblan la geografía alavesa. El desarrollo de esta arquitectura corre en paralelo a lo que ocurre en otros focos regionales si bien, como es lógico, existe un cierto desfase entre la llegada de las novedades a los centros artísticos más relevantes como Burgos, Valladolid, Sevilla o Granada, y su aparición y asimilación en un centro periférico como Álava. Pese a ello, la arquitectura religiosa alavesa del siglo XVI se irá renovando y poniendo al día imitando la decoración y los sistemas constructivos renacentistas.

2. En la **evolución** de la arquitectura religiosa del Renacimiento en Álava podemos distinguir dos períodos que, a grandes rasgos, también están presentes en el resto de la geografía española. En el primero, que se desarrolla aquí entre 1530 y 1565, conviven Gótico y Renacimiento, y en el segundo, cuya cronología aproximada podemos situar entre 1565 y 1611, asistimos al triunfo del Renacimiento. Entendemos el primero como el período en que los arquitectos y sus clientes optan por una solución de compromiso entre la tradición gótica y el nuevo paradigma renacentista italiano que va introduciéndose inicialmente en la decoración y, después, en las estructuras. En el segundo se acepta y asimila conscientemente la arquitectura renacentista, se emplea una nueva decoración y, sobre todo, nuevas soluciones espaciales destacando en este sentido el empleo de los órdenes arquitectónicos y de cubiertas “a la romana” que nunca sustituirán del todo a las bóvedas de crucería estrellada. Cuando en 1611 se inicia el convento de la Purísima Concepción de Vitoria y se utilizan en su construcción trazas procedentes de Valladolid con esquemas vignolescos y palladianos, la arquitectura alavesa toma un nuevo rumbo: el Clasicismo. A partir de ese momento probablemente estemos ante el período que, con más propiedad, merece el calificativo de renacentista

pero debido a su desarrollo cronológico, ya en la primera mitad del siglo XVII, ha quedado fuera de los márgenes de este trabajo, aunque no lejos de nuestro interés.

3. Hacia 1530, coincidiendo con el comienzo de la construcción del coro de Santa María de Salvatierra, aparecen las primeras decoraciones renacentistas a “la antigua” en una obra de la arquitectura religiosa alavesa, aunque en la arquitectura civil de la ciudad de Vitoria ya lo habían hecho con anterioridad. Se inicia aquí el período en el que las obras levantadas, fundamentalmente góticas en su estructura, se recubren en lugares puntuales, con motivos decorativos renacentistas “a la romana”, como los grutescos. Las iglesias de una sola nave y planta rectangular se cubren con bóvedas de crucería estrellada, pero los frentes de los coros o las portadas van incorporando decoraciones e incluso esquemas, en el caso de las portadas, ya renacentistas. Los mejores ejemplos con este nuevo repertorio decorativo se encuentran principalmente en los frentes de los coros, como el citado de Salvatierra, o en los de las parroquias de Santa Cruz de Campezo (c. 1540), Elciego (1546), Navaridas (1551-1558) o San Juan de Laguardia (1553), pero también en capillas como la de las Once Mil Vírgenes en la iglesia de San Vicente de Vitoria (c. 1533). No obstante, las portadas de estos momentos incorporan ya algunos esquemas renacentistas en los que se advierte el empleo de órdenes arquitectónicos o estructuras en forma de arco de triunfo, como en la de la iglesia conventual de Santa Cruz de Vitoria (1547), la mejor de la provincia, o en las de otras de factura más local como las de las parroquias de Moreda (c. 1555), Echávarri-Urtupiña (c. 1555), Lagrán (c. 1560), Ilárraza (1561) y Aríñez (c. 1565). A partir de la década de los años cuarenta, en los templos se introdujeron columnas con capiteles clásicos, pese a mantener cubiertas estrelladas como puede observarse en Mendarózqueta, Alegría, San Millán de Campezo, Payueta y la sacristía de San Juan de Salvatierra. En el contrato de esta última obra, rubricado en 1553, encontramos por primera vez el término “a la romana” referido a sus entablamentos y pilares.

4. Desde 1565 se desarrolla una arquitectura renacentista en la que los recuerdos de la tradición gótica prácticamente desaparecen. En ese año Juan de Emasábel se hace cargo de la torre de la parroquia de Elvillar, que alberga la subida al coro y la cubre por una original y sorprendente cúpula ovalada. El rasgo fundamental del momento es el empleo de cubiertas “a la romana” como bóvedas baídas, esquifadas, cúpulas y bóvedas de horno aveneradas o casetonadas sobre pechinas y trompas. El uso de estas cubiertas y el empleo, casi sistemático, de los órdenes arquitectónicos y un nuevo sentido espacial

contribuyó a la aparición de edificios que podemos considerar ya renacentistas. Los maestros de este momento demuestran además una formación más sólida, un nivel cultural más alto y un manejo más generalizado de la tratadística arquitectónica. Manifiestan claramente este nuevo rumbo de la arquitectura religiosa alavesa la mencionada subida al coro de la iglesia de Elvillar, la iglesia de Samaniego (c. 1570), la cabecera y crucero de las parroquias de Elciego (1565), Santa María de Laguardia (1569) y Mendiola (1574), la capilla de las Reliquias en San Vicente de Vitoria (1594) o las sacristías de Santa María de Laguardia (1580), Erenchun (1597) y Chinchetru (1604).

5. Los planteamientos del profesor Pedro Echeverría sobre la **pinceladura** de los templos alaveses del siglo XVI han puesto de relieve que el aspecto renacentista de muchos de ellos se adquiriría, más que por la propia arquitectura, por el complemento pictórico que llenaba sus bóvedas y paredes. En Álava esta técnica pictórica se convirtió en una verdadera especialidad y no hubo ninguna parroquia o convento que diera por concluida su iglesia sin la pinceladura final. Un buen ejemplo lo tenemos en las explícitas palabras que encontramos en el pleito formulado entre la comunidad de monjas del convento de Santa Cruz de Vitoria y Mateo de Aguirre, el heredero del fundador de la iglesia conventual, en relación con las obras de su iglesia, pues una vez cerradas las dos últimas “capillas” se hubo de “pintar e dorar las dhas dos capillas y cuerpo de la dha yglesia”. Con la pinceladura se imitaban despieces de sillares, columnas, entablamentos y otros motivos arquitectónicos que, junto a los decorativos, convertían un espacio gótico en otro renacentista, circunstancia que la propia arquitectura, en muchas ocasiones, no conseguía. La ermita de Nuestra Señora de Escolumbe en Catadiano, pincelada en los años cuarenta, y las iglesias de Bachicabo (1555), Urbina (1561) o Artaza de Foronda (c. 1570) son buenos ejemplos de la transformación renacentista llevada a cabo gracias a esa técnica pictórica.

6. El templo parroquial ha sido la **tipología** clave de nuestro trabajo y sobre la que hemos desarrollado la mayor parte de nuestro discurso. Hemos utilizado para ello más de ochenta edificios de los que hemos extraído algunas constantes para establecer un esquema tipo. Son muy pocas las iglesias conventuales conservadas debido a desamortizaciones y, a veces, un violento desarrollo urbanístico (conventos de Santo Domingo y San Francisco de Vitoria), pero las excepciones que han sobrevivido, como la del convento de Santa Cruz de Vitoria, nos permiten afirmar que siguen el mismo

esquema usado en las parroquias. La iglesia tipo del segundo tercio del siglo XVI en Álava presenta una nave de dos a tres tramos con testero recto o cabecera ochavada y coro alto a los pies del templo como vemos en las parroquias de Ilárraza, Chinchetru, Zalduendo, Vicuña, Heredia, Aríñez, Estarraña e incluso la iglesia conventual de Santa Cruz de Vitoria. En las iglesias de localidades con un vecindario más amplio, sobre todo de la Rioja alavesa, se añaden capillas hornacina entre contrafuertes, como puede comprobarse en Yécora, Elvillar, Lapuebla de Labarca o Villabuena, o un crucero que acentúa la amplitud y centralización de la capilla mayor en los casos de Alegría, Antezana, Arechavaleta o Mendarózqueta. Como cubierta se emplean las bóvedas estrelladas con combados curvos que apean en ménsulas o medios pilares cilíndricos que, en los casos más avanzados como San Millán de Campezo, Mendarózqueta y la nave de Payueta, rematan en capiteles clásicos.

En el segundo período la planta y el alzado de las iglesias es muy similar pero se advierte una tendencia a la centralización y ampliación de las cabeceras a las que se suelen añadir capillas laterales que llegan a conformar un crucero. Esto suele ser fruto de ampliaciones renacentistas de iglesias medievales o comenzadas en la primera mitad del siglo, como ocurre en Santa María de Laguardia, Elciego, Mendiola y Payueta, ampliadas en la década de los años sesenta y setenta, y en otras más tardías como la parroquia de Lermenda, cuya cabecera se edificó desde principios del siglo XVII. Estos renovados espacios se cubren ahora con bóvedas “a la romana” que transforman por completo la sensación espacial del templo, convirtiéndolo en una obra renacentista. El empleo de cubiertas clásicas en estancias secundarias revaloriza estos espacios que en el segundo tercio de la centuria pasaban desapercibidos. Así, cabe destacar el uso de estas bóvedas en la subida al coro de la iglesia de Elvillar, los baptisterios de Estarraña, Yurre y Chinchetru y las sacristías de Erenchun, Samaniego, Santa María de Laguardia, Añúa, Heredia, Chinchetru, Yurre o Zurbano.

7. Los coros y las portadas de las iglesias fueron la avanzadilla de las soluciones decorativas y estructurales más renacentistas, si bien estas también aparecieron tempranamente en palacios, capillas de patronato y monumentos funerarios. Los frentes de los coros se convierten en el espacio arquitectónico donde con mayor profusión y diversidad se despliega el **repertorio decorativo** del Renacimiento. En el de la parroquia de Santa María de Salvatierra se emplean grutescos dispuestos a candelieri, laureas con bustos, trofeos y arreos militares, cartelas curvas, aves de cuello largo que

beben de cálices, delfines, seres foliáceos, cornucopias, frutos y hojas, jarrones y cálices con veneras, convirtiéndose en la obra religiosa más temprana en el uso de esta decoración “a la romana”. A los iniciales motivos quattrocentistas *a candelieri* o con grutescos que aparecen en los coros de Salvatierra, Santa Cruz de Campezo y Alegría, realizados en los años treinta, suceden otros, más tardíos, con decoración manierista a base de encadenados geométricos, cartelas de cueros retorcidos, virtudes recostadas y cabecitas aladas como vemos en los frentes de los coros de Estarrona (c. 1563), Yécora (1571) y Betoño (1574). A partir de los años ochenta, en los coros de Ilárraza, Oreitia, Vicuña, Munain o Audícana, la decoración se reduce casi exclusivamente a motivos geométricos. Un caso singular es el coro de San Juan de Laguardia, sobre el que se labró un fino repertorio manierista a base de cartelas de cueros recortados, hermes, máscaras, *draperies* y parejas de angelitos, en fecha muy temprana (1553), y que solo puede explicarse por la colaboración del entallador francés Esteban Bertín vecino de la villa riojana. En los frentes de los coros levantados en el último tercio del siglo, como los Estarrona, Yécora, Oreitia, Vicuña y Betoño, se labraron también escenas marianas como la Anunciación y la Asunción, virtudes teologales como la Fe y la Justicia o apóstoles como San Pedro y San Pablo.

8. Las **portadas** fueron el campo de experimentación utilizado para ensayar los proyectos renacentistas más avanzados pues a ellas se trasladaron, con más facilidad y fidelidad, algunos de los dibujados en los tratados de arquitectura italianos. En la más destacada de todas ellas, la del convento de la Santa Cruz de Vitoria (1547), se emplea un esquema de arco de triunfo con acceso flanqueado por columnas clásicas, ejecutado con gran corrección arquitectónica y limpieza decorativa. Fue trazada y labrada por el cantero Juan de Herbeta, siguiendo las indicaciones dadas por su mentor el licenciado Ortuño Ibáñez de Aguirre, y debe ponerse en relación con portadas vallisoletanas como la de la casa Leguizamón u otras más cercanas como la de la Universidad de Oñate, en la órbita de Rodrigo Gil de Hontañón. En la década de los años cincuenta se erigieron algunas portadas como la de Echávarri-Urtupiña y Villafranca que guardan algunos puntos en común con la portada del convento al emplear columnas clásicas con el tercio decorado por grutescos. Así mismo, cabe destacar las portadas de Moreda (c. 1555) y Lagrán (c. 1560), obra del vizcaíno Domingo de Emasábel. La primera de ellas conserva un esquema tradicional con acceso de medio punto flanqueado por columnas corintias de fuste estriado y rematado por frontón triangular. Conserva un amplio despliegue

decorativo de dependencia burgalesa, pero la ornamentación no llega a cubrir las líneas arquitectónicas. La de Lagrán sustituye las columnas clásicas por balaustres de orden gigante, recordando obras burgalesas de Diego de Siloé como la escalera dorada de la catedral de Burgos u otras obras de sus seguidores como la portada del palacio Castilfalé de la misma ciudad.

Las portadas del último tercio del siglo XVI mantendrán, con ligeras modificaciones, esta misma estructura pero alternándose las que poseen el ingreso en forma de arco de punto, como las de Yécora, Albaina, San Román de Campezo y Apodaca, con las que presentan un sistema adintelado como en Estarrona. Precisamente es en esta última, construida a partir de 1562 por Iñigo de Zárraga, donde se aprecia por vez primera la influencia del Tercero y Cuarto Libro de Arquitectura de Sebastián Serlio, recordando su estructura a algunas portadas de su libro IV. Similares vínculos encontramos en otra obra de Zárraga, la portada de la sacristía de la parroquia de Alegría iniciada hacia 1574, donde se emplean monumentales hermes que sustentan el entablamento y evocan el frontispicio del tratado italiano. Otro ejemplo destacable por su limpieza decorativa, que le otorga un aspecto más clásico si cabe, es la portada de la iglesia de Yurre, realizada con toda probabilidad por Juan Vélez de la Huerta hacia 1578. En ella se reproduce un esquema de acceso adintelado, frontón curvo sujetado por ménsulas avolutadas y sin apenas decoración, que copia fielmente la portada del folio XLIII r del Libro IV de Serlio.

9. Los protagonistas de la puesta al día de la arquitectura religiosa alavesa de este período fueron **los promotores** que la demandaron y los canteros que fueron capaces de llevarla a cabo. Lógicamente el principal cliente fueron las **parroquias** que, en un contexto de creciente producción agrícola centrada en el cereal y la vid, lograron contar con las rentas suficientes para sufragar los gastos de construcción de sus nuevos templos. Gracias a los frutos de las primicias consiguieron levantar y pagar, a lo largo de muchos años, iglesias que todavía hoy son la seña de identidad más importante de esos pueblos. Las parroquias con más recursos económicos levantaron sus templos con mayor facilidad durante los dos últimos tercios del siglo XVI, como ilustra este testimonio de 1600 relativo a la parroquia de Villabuena, cuyos mayordomos pidieron licencia para llevar a cabo diversas obras argumentando que “la dha yglessia tiene rrentas caydas asta en cantidad de mill ducados poco mas o menos con las cuales (...) se podrá hazer e con mucha brevedad y es mexor se gaste en provecho de la dha yglesia

que no quise el dho dinero en poder de mayordomos y particulares. En algunos casos fue gracias a los mayordomos, en otros la cercanía a una ciudad importante como Vitoria o los centros diocesanos como Santo Domingo de la Calzada, también la construcción de una nueva capilla, pero por una razón u otra las iglesias parroquiales fueron incorporando algunas soluciones arquitectónicas ya renacentistas.

10. **Hidalgos** con cargos administrativos en la Corte y la pequeña nobleza y burguesía urbana con ansias de ascenso social y ennoblecimiento, anticiparon en sus palacios, capillas o monumentos funerarios soluciones arquitectónicas que, más tarde, se trasladaron también a las iglesias. También desde el ámbito diocesano el protagonismo de algunos obispos fue clave en la renovación y puesta al día de la arquitectura de muchas parroquias. En el segundo tercio del siglo XVI destacan las figuras del licenciado Ortuño Ibáñez de Aguirre miembro del consejo real y oidor de la Chancillería de Valladolid, y Hernán López de Escoriaza, protomédico del emperador Carlos V. Las obras que ambos patrocinaron en Vitoria se han puesto en relación con arquitectos de primer orden como Luis de Vega, Rodrigo Gil de Hontañón y Pedro de Echaburu. El licenciado Aguirre es una figura clave en la introducción del Renacimiento en Álava, debido su situación privilegiada en el ámbito cortesano y su estancia en ciudades como Toledo, Madrid y Valladolid donde conoció de primera mano los cambios que se estaban llevando a cabo en la arquitectura civil y religiosa. En estos lugares encontró modelos arquitectónicos y decorativos para las empresas que llevó a cabo en su Vitoria natal, su capilla funeraria de la Vera Cruz en la parroquia de San Vicente y la portada del convento de la Santa Cruz. La traza de esta última se dibujó bajo su directa supervisión lo que nos permite afirmar su interés por los nuevos planteamientos artísticos. El doctor Escoriaza, un hombre con un marcado espíritu humanista, fue asimismo miembro destacado de la corte del emperador, donde conoció de primera mano las obras de renovación de palacios y alcázares emprendidas por el monarca. No extraña por tanto que mandara levantar en Vitoria un palacio a la “castellana” que se ha puesto en relación con el arquitecto real Luis de Vega y cuya escultura se ha interpretado como un programa humanista de exaltación del “buen ciudadano”.

En el último tercio del siglo las novedades comienzan a aparecer en parroquias del sur de la provincia, antes que en obras civiles, y las figuras individuales de grandes promotores quedaron difuminadas entre cabildos parroquiales y concejos municipales.

La aparición en **la diócesis** de estas innovaciones a mediados de la centuria hay que ponerla en relación con el obispo Juan Bernal Díaz de Luco y el arquitecto Juan de Goyaz, artífice de la portada de la iglesia de Santa María de Viana, donde debieron formarse los maestros que más tarde difundieron esas novedades por Álava. Resulta significativa la adopción de los nuevos esquemas arquitectónicos, por parte de algunos **profesionales liberales y comerciantes** alaveses que desarrollaron su actividad en Andalucía, intentando mejorar económica y socialmente para engrosar la lista de nobles. Ejemplos significativos son el licenciado Gabriel Ortiz de Caicedo o Bartolomé de Sarría y Abecia en cuyas capillas funerarias se emplearon cubiertas de media naranja sobre pechinas y baídas, pilastras jónicas estriadas, entablamentos con metopas de rosetas y motivos decorativos serlianos como encadenados geométricos y bucráneos.

11. En el segundo tercio de siglo, cuando a la pervivencia de soluciones góticas se añaden otras renacentistas, **los maestros** responsables de las obras más relevantes del panorama arquitectónico de la provincia fueron fundamentalmente guipuzcoanos, pero su aportación quedará en segundo plano desde los años sesenta del siglo por el protagonismo que adquirieron vizcaínos y cántabros. Debido a su alto grado de especialización y calidad, los canteros de estas tierras del norte llegaron con sus cuadrillas a tierras alavesas interviniendo en la casi totalidad de las empresas levantadas en el siglo XVI, y dejando poco espacio a los pocos canteros locales. Entre su amplia nómina hemos escogido a los que destacan del resto por las soluciones arquitectónicas empleadas en su obra o porque se han conservado un buen número de sus construcciones lo que nos permite ver su evolución. A partir de los años treinta de la centuria fueron los canteros guipuzcoanos del entorno de Oñate, Ezquioga y Asteasu los que se encargaron de erigir las iglesias de Antezana, Arechavaleta, Ilárraza, el convento de Santa Cruz de Vitoria, Mendarózqueta, Villabuena, Elvillar o Elciego. Superado el ecuador del siglo el protagonismo pasa a los canteros vizcaínos de Guernica y Marquina que harán obras en Estarraña, Vitoria, Samaniego y Laguardia y terminarán los templos de Elvillar y Elciego llegando a monopolizar la arquitectura de la Rioja alavesa. Los cántabros, asociados en ocasiones a los vizcaínos como es el caso de Juan Vélez de la Huerta, serán protagonistas de la difusión de algunos usos significativos como las cubiertas baídas casetonadas y esquifadas, y de la llegada del clasicismo vallisoletano de raíz escurialense que introducen en la capilla de los Vicuña en Munain y la fachada del convento de la Purísima Concepción de Vitoria. La primera se cubre por una media

naranja gallonada de superficies austeras y desornamentadas, y en la segunda se reproducen esquemas palladianos de la arquitectura conventual ensayada en Lerma y Valladolid.

12. Desde los años treinta del quinientos la ciudad de Vitoria y toda la Llanada alavesa asiste a un hecho de gran trascendencia arquitectónica, la llegada de un grupo de **canteros guipuzcoanos**, formado por Domingo de Guerra, Juan de Herbata y Domingo de Oria. En esos años estaban trabajando en las obras patrocinadas en Oñate por el obispo Rodrigo Mercado de Zuazola y allí entraron en contacto con la obra de Diego de Siloé y Rodrigo Gil de Hontañón. Domingo de Guerra, director de las obras de la Universidad de Oñate, fue uno de los primeros maestros en incorporar la decoración italianizante de grutescos en un interior religioso, concretamente en el coro de la parroquia de Santa Cruz de Campezo de hacia 1540. Juan de Herbata complementó su formación adquirida en Oñate con viajes a Valladolid y Burgos por su estrecha relación con el licenciado Ortuño Ibáñez de Aguirre. Es el responsable de la construcción del templo conventual de Santa Cruz de Vitoria y de la traza de su portada, que está a la altura de cualquier portada renacentista coetánea de los principales centros del Renacimiento español. Domingo de Oria, pese a ser algo más retardatario que sus compañeros, dejó un buen ejemplo de su actividad en la portada de la parroquia de Ilárraza. En la localidad de Ezquioga, a escasos treinta kilómetros de Oñate surgió uno de los talleres guipuzcoanos más prolíficos en tierras del sur, el de los Mendizábal. Lo dirigió Miguel de Mendizábal y formaron parte de él sus discípulos y herederos Martín de Iburguren y Miguel de Aguirre. Su producción en Álava se circunscribe al entorno de Vitoria, donde levantaron el templo de Mendarózqueta y el desaparecido coro de la iglesia conventual de Santa Cruz de la capital alavesa y más tarde aparecen en el entorno de Miranda de Ebro, donde levantan su iglesia de Santa María, y La Rioja. De tierras más al norte procede Domingo de Asteasu, miembro clave de este taller, al que también pertenecen su padre Juan de Asteasu y sus hermanos Juan, Martín y Gonzalo de Asteasu. Su mercado principal será la Rioja alavesa donde erigieron los templos de Villabuena, Lapuebla de la Barca, Elvillar o el coro de San Juan de Laguardia. Menor incidencia tienen en este período los **canteros vizcaínos** representados por Martín de Arteaga, Domingo de Emasábel o Jorge de Olate, con excepción del segundo que es clave en los cambios acaecidos en la Rioja alavesa. Aunque los **canteros trasmeranos** tendrán una decisiva presencia en el último tercio de siglo, en este período se detecta la

actividad de maestros procedentes de la Junta de Ribamontán en el Condado de Treviño y la Ribera alavesa. Son Juan de la Herrería, Sebastián de la Cantera o Gonzalo Gómez de Güemes a quienes se les documenta en La Puebla de Arganzón, Berantevilla, Berganzo o Muergas.

13. La efectiva llegada del Renacimiento a la arquitectura religiosa del territorio se produjo en la Rioja alavesa y fue gracias a los **canteros vizcaínos** Juan de Emasábel e Iñigo de Zárraga. El clan de los Emasábel procedía de Marquina donde nació Juan, aunque su padre Domingo ya trabajaba en el sureste alavés desde los años cuarenta. El primero se encargó de erigir la subida al coro de Elvillar (1565) y la capilla mayor de la iglesia de Elciego (1565), donde aparecen por primera vez la cúpula ovalada y la cabecera avenerada. Iñigo de Zárraga que procedía de Forua, localidad cercana a Guernica, presenta una doble faceta profesional, como cantero y escultor. A su renovado lenguaje arquitectónico se deben algunas obras clave del Renacimiento alavés como la cabecera y crucero de la iglesia de Santa María de Laguardia (1569), la capilla mayor de Mendiola, la iglesia de Samaniego y el coro y portada de Estarrona. De su capacitación y puesta al día en su labor arquitectónica es un buen exponente el que el vicario general de la diócesis de Calahorra y La Calzada Francisco de Vicio le encargara su capilla funeraria en la parroquia de la Asunción de Briones (La Rioja). La obra de Juan de Emasábel e Iñigo de Zárraga, y en particular el empleo de cubiertas “a la romana”, nos lleva a pensar que sus inicios profesionales estarían vinculados con la portada de la iglesia de Santa María de Viana y con su autor Juan de Goyaz o su discípulo Juan Ochoa de Arranotegui. El también vizcaíno Juan de Olate, con taller abierto en Yécora, se convirtió en veedor del obispado detectándose su presencia en varias localidades alavesas, como Yécora, Laguardia, Zurbano, Santa Cruz de Campezo y Uríbarri y en otras poblaciones fuera de la provincia como Viana, Fuenmayor, Navarrete, Aldeanueva de Ebro y Vergara.

Entre los **maestros cántabros** destacan las figuras de Juan Vélez de la Huerta, seguro colaborador de Iñigo de Zárraga, y su cuñado Mateo del Pontón procedentes de Galizano. Las similitudes entre las obras de Zárraga y Vélez de la Huerta se encuentran en el uso de cubiertas baídas casetonadas y aveneradas y en los frentes de los coros decorados con encadenados geométricos y virtudes en las enjutas. Así lo vemos en diferentes obras realizadas sobre todo en la Llanada alavesa como las capillas laterales de Mendiola (1574) o la de las Reliquias en la parroquia de San Vicente de Vitoria

(1594), la cabecera de la de Lermenda (1602) o las sacristías de Yurre (c. 1578), Erenchun (1597) y Chinchetru (1604), en las que también se aprecia una paulatina depuración ornamental. La influencia del clasicismo vallisoletano se puede rastrear en la capilla de los Vicuña de Munain (1601) y de forma evidente en el convento de la Purísima Concepción de Vitoria (1611). En este sentido debemos recordar la relación de Juan Vélez de la Huerta y Mateo del Pontón con Rodrigo de la Cantera quién, tras una inicial actividad en Álava bajo la supervisión de su padre Sebastián de la Cantera, trabajó después en Lerma y Valladolid. Responsable también de la introducción del Clasicismo en Álava fue Juan Zorlado de Ribero, procedente de San Pantaleón de Aras en la Junta de Voto y vinculado a canteros activos en el monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Hacia 1594 encargaba de erigir la monumental cabecera de la parroquia de Berantevilla bajo estos nuevos planteamientos.

14. El estudio del **oficio de la cantería** en la provincia nos ha llevado a constatar que, desde el punto de vista profesional, la agrupación de los canteros y la organización del trabajo son similares a las de otras zonas peninsulares. La célula básica de trabajo era la denominada “cuadrilla”, que tenía un carácter itinerante al verse obligada a moverse en función de las obras en que trabajaba. Es significativo el caso del vizcaíno Iñigo de Zárraga, que alternó su vecindad entre Ábalos, Laguardia y Vitoria, donde tenía obras contratadas al mismo tiempo. Los lazos que unían a los miembros de la cuadrilla fundamentalmente eran los familiares y los vecinales, por lo que los oficiales procedían de la misma localidad que el maestro o localidades cercanas. Así los talleres de cantería se heredaban de padres a hijos, formando clanes familiares, como vemos en el caso de Juan de Emasábel, hijo del cantero Domingo de Emasábel y padre a su vez de Francisco de Emasábel, o Domingo de Asteasu, hijo del también cantero Juan de Asteasu. Además los canteros incluidos en la cuadrilla solían provenir de la misma localidad que el maestro cantero que dirigía la cuadrilla o de localidades cercanas. Este es el caso Miguel de Mendizábal, natural de Ezquioga, cuyos oficiales y posteriores herederos, Martín de Ibarguren y Miguel de Aguirre procedían de Ezquioga y Zumárraga, respectivamente.

La cuadrilla estaba compuesta por el maestro cantero, que era la cabeza del taller, los oficiales canteros con distintas especialidades, y los aprendices. En el último tercio de la centuria el maestro cantero mejora su preparación técnica, acercándose a la figura del arquitecto al tener un mayor conocimiento de la tratadística, como fue el caso

de Juan de Olate, quien en la revisión de la obra de Aldeanueva de Ebro (1606) cita a Vitruvio y Alberti. En ocasiones aparece el “asentador”, que haría las veces de aparejador y era la mano derecha del maestro cantero en su ausencia. En la obra del campanario de Elvillar se citaba a Francisco de Egusquiza como asentador de Juan de Emasábel. La cuadrilla se consolidaba y fortalecía mediante ciertas prácticas como la clásica endogamia profesional, las colaboraciones entre cuadrillas, las cesiones de obras y los traspasos. El cántabro Juan Vélez de la Huerta era cuñado de Mateo del Pontón y Rodrigo de la Cantera estaba casado con una hija de Juan de la Herrería y era tío del cantero Pedro de la Aguilera. Así mismo se constata la colaboración entre distintos clanes para llevar a cabo grandes empresas como la construcción del crucero y cabecera de Santa María de Laguardia. Para erigir esta obra Juan de Emasábel solicitó a la parroquia poder dividirla entre dos maestros, contratando para ello a Iñigo de Zárraga. El mismo día que Rodrigo de la Cantera ganó el remate de la capilla de los Mendiola en la iglesia de San Miguel de Vitoria (1611) traspasó la obra a Pedro Vélez de la Huerta.

15. Los canteros pertenecían al tercer estado dentro de la **sociedad** del Antiguo Régimen, por lo que estaban considerados pecheros, como cualquier otro artesano. No obstante, el origen guipuzcoano y vizcaíno de la mayoría de los maestros que trabajaron en Álava supuso que estos artífices disfrutasen de la condición de hidalgos, debido al privilegio de hidalguía universal que poseían los naturales de las provincias costeras vascas. Este aspecto les daba cierta ventaja pues les eximía del pago de impuestos pese a lo cual nunca llegaron a tener una holgada situación económica, siendo su mayor riqueza las numerosas obras que tenían contratadas a la vez. Una minoría llegó a tener una situación bastante desahogada debido a su pericia profesional y a la gran cantidad de encargos recibidos como Iñigo de Zárraga, Juan de Emasábel o Juan Vélez de la Huerta. Los dos primeros además contaban con tierras y solares en sus lugares de origen, lo que les proporcionó una solvencia económica que les permitió abordar obras de gran calado y más de una a la vez.

16. El análisis del **proceso constructivo** de los templos nos ha servido para cerciorarnos del largo y costoso proyecto que suponía edificar o ampliar una nueva iglesia. Ejemplo de ello son los templos de Villabuena y Samaniego, iniciados en 1530 y 1550 respectivamente, y que a mediados de la centuria siguiente aún tenían sus naves totalmente abiertas, dificultando la celebración del culto. La construcción de una nueva iglesia comenzaba con la petición de licencia de obra al obispado de Calahorra y La

Calzada, para después elegir una traza y redactar un condicionado, sacar la obra a remate o designar a un maestro para la construcción del edificio, pincelarla y finalmente tasarla. Hemos localizado la traza de una iglesia de estos momentos, firmada por el cantero Pedro de Elosu y fechada en 1574, que pese a no presentar pitipié, reproduce con gran fidelidad la planta de parte de la nave de la parroquia de Villafranca. Así mismo, hemos encontrado diversos testimonios sobre la dación de licencias de obras, como la que tuvo lugar en 1601 en la parroquia de Munain, cuando el vicario general del obispado “dava y dio licencia al dho cabildo y conçejo para que lo que falta de hazer de la dha obra lo den al cantero mas diestro y que mas comodidad aga a la dha yglesia llamándolos por heditos”. También hemos recogido aspectos de la ejecución material de las obras y las máquinas necesarias para la construcción muy explícitos en el caso de la obra de la parroquia de Bachicabo. El Libro de fábrica nos indica que en 1551 se pagaban cantidades “para hazer la grúa y labrar la madera necesaria para la dicha grúa y para los andamios de la obra de la dicha iglesia”. Una vez cerradas las últimas capillas, que solía ser el último elemento arquitectónico en hacerse, se procedía a la pinceladura de la iglesia tanto de muros como de bóvedas, como se indicaba en relación con la iglesia del convento de la Santa Cruz de Vitoria o como todavía podemos ver en Bachicabo, Urbina o Artaza de Foronda que conservan sus interiores pincelados.

Entre otros ejemplos sobre el conocido proceso de tasación de una obra de cantería, sobresale por su precisión el descrito en un pleito de 1525 entre Pedro de Lizarazu y los herederos de Cristóbal de Lizarazu, ambos canteros, en relación con la iglesia de Foronda. Una vez que cada parte implicada en la obra eligiese un tasador “ambos los dhos maestros juren solenemente por presencia de escribano siendo presentes las partes que bien e fielmente sin arte ny cautela alguna sin afeçion ni pasión de querer favorecer a la parte que los pusiere haran el dho esamen” y después “entraron en la yglesya parrochial del lugar de Foronda y tocaron con sus manos derechas en una cruz de la dha yglesya e dixeron que ellos juraban a dios nuestro señor ihuxpo e a sancta Maria e a todos los sanctos e sanctas e a la señal de la cruz que con sus manos derechas abian tocado que (...) harian la averiguaçion y esamynaçion de las hobras en la escritura contenydas (...), e si asi hiziesen dios nuestro señor les ayudase, si lo contrario fiziesen dios les demandase”.

17. Entre 1530 y 1611 se levantaron en Álava un gran número de iglesias, un esfuerzo para las gentes de la época que sólo fue posible gracias a la **situación**

económica de bonanza económica general que se vivió en ese período. En Álava, como hemos señalado, la economía se sustentó en una creciente producción agraria, centrada en el cereal y la vid, que llegó a ser excedentaria, y permitió a las parroquias contar con rentas suficientes para reconstruir sus viejos edificios. Así mismo, el comercio fue otra de las bases económicas fundamentales para la provincia, ya que su situación geográfica entre la meseta castellana y los puertos del norte, hizo de Álava una encrucijada comercial. La ciudad de Vitoria monopolizó gran parte de este comercio, lo que favoreció la llegada a la capital de las novedades arquitectónicas por los mismos caminos por los que circulaban las mercancías.

18. Un análisis de la **geografía de la arquitectura** religiosa del Renacimiento en Álava permite afirmar que la Rioja alavesa es la zona de la provincia que cuenta con el patrimonio arquitectónico más sobresaliente, seguido de la Llanada. La Rioja alavesa presenta localidades más dispersas y menos numerosas que otras comarcas de la provincia, pero concentraban un mayor número de vecinos por localidad, lo que supuso que los dezmatorios de cada parroquia fuesen más ricos y permitiesen construir templos más suntuosos y novedosos. La Rioja dispone de menos iglesias por metro cuadrado que otras zonas pero son templos de mayor empaque, como los de Samaniego, Elvillar, Elciego, Villabuena, Lanciego, Yécora y Laguardia. La Llanada presenta un gran número de parroquias, aunque de dimensiones más reducidas por tener que acoger un vecindario menos numeroso. No obstante, no faltan ejemplos destacados como las iglesias de Estarrona, Mendiola, Mendarózqueta, Aríñez y Zalduendo. En el resto de las comarcas alavesas no faltan ejemplos sobresalientes pero sin formar un grupo tan homogéneo como los señalados. Merecen destacarse las iglesias parroquiales de Manurga en las estribaciones del Gorbea, San Román de Campezo en Campezo, Ribavellosa en la Ribera Baja, Salinas de Añana en Añana, Bachicabo en Valdegovía y Muergas en Treviño.

SIGLAS Y ABREVIATURAS

ACC – Archivo de la Catedral de Calahorra

ADB – Archivo de la Diputación de Burgos

AGN – Archivo General de Navarra

AHDV-GEAH – Archivo Histórico Diocesano de Vitoria-Gasteizko Elizbarrutiko
Artxibo Historikoa

AHPA – Archivo Histórico Provincial de Álava

AHPC – Archivo Histórico Provincial de Cantabria

AHPL – Archivo Histórico Provincial de Logroño

AHPB – Archivo Histórico Provincial de Burgos

AP – Archivo parroquial

ARCHV – Archivo de la Real Chancillería de Valladolid

CMDV – Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria

MNE – Monumentos Nacionales de Euskadi

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

ÁLAMO, M.: “Calahorra” en BAUDRILLART, M. A. (dir.): *Dictionnaire d'Histoire et de Géographie Ecclésiastique*. Vol. XI. París, Letouzey et Ané, 1949.

ALDEA VAQUERO, Q., MARTÍN MARTÍNEZ, T. y VIVES GASTELL, J.: *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*. Vol. IV, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1975.

ARENZANA Y JUBERO, J.: *Mapa de la diócesis de Calahorra y La Calzada*. Logroño, 1987.

BELTRÁN DE HEREDIA, V.: *Cartulario de la Universidad de Salamanca (1218-1600)*. Vol. II. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1970.

BOMBÍN PÉREZ, A.: “La época del conocimiento y de la ciencia” en LLANOS ORTIZ DE LANDALUCE, A. (coord.): *Álava en sus manos*. Vol. III. Vitoria, Caja de Ahorros Provincial, 1983, pp. 148-168.

— “Las Juntas Generales de Álava en la Edad Moderna” en SUÁREZ ALBA, A. (coord.): *Juntas Generales de Álava*, Vitoria, Juntas Generales de Álava, 2000, pp. 103-138.

BUJANDA, F.: *Episcopologio calagurritano desde la reconquista de la sede en 1045*. Logroño, Impresión José Jalón Mendiri, 1944.

BURGOS, M. de: *Noticia Histórica Documentada de las célebres minas de Guadalcanal, desde su descubrimiento en el año 1555, hasta que dejaron de labrarse por cuenta de la Real Hacienda*. Vol. I. Madrid, Imprenta Miguel de Burgos, 1831.

CANTERA BURGOS, F.: *Fuero de Miranda de Ebro*. Burgos, Diputación Provincial de Burgos, 1980.

CATALÁN MARTÍNEZ, E.: “El derecho de patronato y el régimen benefical de la iglesia española en la Edad Moderna”, *Hispania Sacra*, vol.56, N°113 (2004), pp. 135-168.

— “La parroquia, ese oscuro objeto de deseo: patronato, poder y conflicto en el País Vasco (ss. XIII-XVII)” en PÉREZ ÁLVAREZ, M. J. y MARTÍN GARCÍA, A. (coord.): *Campo y campesinos en la España Moderna; culturas políticas en el mundo hispano*. Vol. 2. León, Fundación Española de Historia Moderna, 2012, pp. 643-652.

CURIEL YARZA, I.: *La parroquia en el País Vasco-cantábrico durante la Baja Edad Media (c. 1350-1530). Organización eclesiástica, poder señorial, territorio y sociedad*. Bilbao, Universidad del País Vasco, 2009.

DÍAZ BODEGAS, P.: “La diócesis de Calahorra en la Edad Media y su consolidación a la sombra del poder” en IGLESIA DUARTE, J. I. de la y MARTÍN RODRÍGUEZ, J. L. (coord.): *Los espacios de poder en la España medieval: XII Semana de Estudios Medievales, Nájera, del 30 de julio al 3 de agosto de 2001*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2002, pp. 459-482.

DÍAZ DE DURANA ORTIZ DE URBINA, J. R.: *Álava en la Baja Edad Media. Crisis, recuperación y transformaciones socioeconómicas, 1250-1525*. Vitoria, Diputación Foral de Álava, 1986.

— “Nacimiento y consolidación de las Juntas Generales de Álava” en SUÁREZ ALBA, A. (coord.): *Juntas Generales de Álava*, Vitoria, Juntas Generales de Álava, 2000, pp. 67-99.

— “El contexto histórico de la integración de la Tierra de Ayala en la Provincia de Álava” en GARCÍA FERNÁNDEZ, E. (coord.): *La tierra de Ayala. Actas de las Jornadas de Estudios Históricos en conmemoración del 600 Aniversario de la construcción de la Torre de Quejana*. Vitoria, Diputación Foral de Álava, 2001, pp. 97-98.

DÍAZ DE NORIEGA Y PUBUL, J.: *La blanca de la carne en Sevilla*. 4 vols. Sevilla, Ediciones Hidalguía, 1975.

Diccionario Geográfico-Histórico de España. Sección I. Comprende el Reyno de Navarra, Señorío de Vizcaya y provincias de Álava y Guipúzcoa. Imprenta de la viuda de D. Joaquín Ibarra. Madrid, 1802.

ESCUADERO LÓPEZ, J. A.: *Los secretarios de Estado y del Despacho*. 4 vols. Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 1969.

FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, M. (dir.): *Corpus documental de Calos V (1516-1539)*. Vol. I. Salamanca, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1973.

FERNÁNDEZ DE PINEDO, E.: *Crecimiento económico y transformaciones sociales en el País Vasco, 1100-1850*. Madrid, Siglo XXI de España Editores, 1974.

— “Las Juntas Generales en la Edad Moderna” en *Actas de las Juntas Generales de Álava*. Vol. III. Vitoria, Juntas Generales de Álava, 1994, pp. VIII-LIX.

GARCÍA DE CORTÁZAR, F., MONTERO, M., BETANZOS, J. M.: *Historia de Álava*. Vol. 2. San Sebastián, Txertoa, 1986.

GARCÍA FERNÁNDEZ, E.: “El control de la gestión político-administrativa del Diputado General de Álava: el juicio de residencia de 1504” en ALONSO ALDAMA, J. GARCÍA ROMÁN, C., MAMOLAR SÁNCHEZ, I (eds.): *Homenaje a la profesora Olga Omatos*. Bilbao, Universidad del País Vasco, 2007, pp. 241-256.

— “Las hermandades y cofradías de la Vera Cruz en el País Vasco”, *Hispania Sacra*, vol. XLI, 124 (2009), pp. 467-469.

GAZTAÑAZPI SAN SEBASTIÁN, E.: “Redes Eclesiásticas Diocesanas en el País Vasco (siglos XIV-XVI)” en GARCÍA FERNÁNDEZ, E.: *Religiosidad y sociedad en el País Vasco*. Bilbao, Universidad del País Vasco, 1994, pp. 17-24.

GOICOLEA JULIÁN, F. J.: “Relaciones de poder y conflictos en Salvatierra a finales de la Edad Media” en VV. AA.: *Agurain, 1256-2006. Congreso 750 aniversario de la fundación de la villa de Salvatierra*. Vitoria, Ayuntamiento de Salvatierra, 2001, pp. 103-118.

— *La oligarquía de Salvatierra en el tránsito de la Edad Media a la Edad Moderna*. Logroño, Universidad de La Rioja, 2007.

GÓMEZ DE TOLEDO, J.: *Georgii Gomecii medici Toletani. De ratione minuendi sanguinem in morbo laterali*. Imprenta de Juan de Ayala, 1539. Toledo.

GONZÁLEZ MÍNGUEZ, C.: “De la fundación de las villas a la formación de la provincia” en LLANOS ORTIZ DE LANDALUCE, A. (coord.): *Álava en sus manos*. Vol. III. Vitoria, Caja de Ahorros Municipal, 1983, pp. 105-136.

GONZÁLEZ TERNERO, J. C.: “El doctor Escoriaza, médico de reyes”, *Cuadernos de Genealogía*, 5 (2009), pp. 37-42.

GOÑI GALARRAGA, J. M.: “Seis diócesis en el triángulo Pirineo occidental – mar Cantábrico – río Ebro: Calahorra (I), Pamplona (II), Santander (III), Vitoria (IV), Bilbao (V) y San Sebastián (VI)”, *Memoria ecclesiae*, 28 (2006), pp. 619-694.

GRANJEL SANTANDER, L. S.: *Diccionario histórico de médicos vascos*. Bilbao, Universidad del País Vasco, 1993.

— *La medicina española renacentista*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1980.

GUERRA, J. C. de: *Ensayo de un padrón histórico de Guipúzcoa según el orden de sus familias pobladoras*. Imprenta de Joaquín Muñoz-Baroja de la primitiva casa Baroja, 1928.

GUTIERREZ CAMPO, C.: *Espanoles en Trento*. Valladolid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1951.

IBÁÑEZ RODRÍGUEZ, S.: “La diócesis de Calahorra a mediados del siglo XVI según el Libro de visita del licenciado Martín Gil”, *Brocar*, 21 (1997), pp. 135-184.

IBORRA IBORRA, P.: *Historia del protomedicato en España (1477-1822)*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 1987.

JIMÉNEZ MUÑOZ, J. M.: *Médicos y cirujanos en “Quitaciones de Corte” (1435-1715)*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 1977.

LANDÁZURI Y ROMARATE, J. J.: *Historia civil, eclesiástica, política y legislativa de la M.N. y M.L. ciudad de Victoria*. Madrid, Imprenta de Pedro Marín, 1780, (Ed. facsímil. *Historia General de Álava*. La Gran Enciclopedia Vasca. Vol. VI. Bilbao, 1975)

— *Historia eclesiástica de la M.N. y M.L. Provincia de Álava*. Pamplona, Imprenta de Miguel de Coscuella, 1797 (ed. facsímil. *Historia General de Álava*. La Gran Enciclopedia Vasca. Vol. III. Bilbao, 1973)

— *Los compendios históricos de la ciudad y villas de la M.N. y M.L. Provincia de Álava*. Pamplona, Imprenta de Miguel de Coscuella, 1798 (ed. facsímil. *Historia General de Álava*. La Gran Enciclopedia Vasca. Vol. IV. Bilbao, 1974)

LÓPEZ DE VICUÑA, G.: *Antigüedad y varones ilustres de la Casa de Vicuña*. Cádiz, Tipografía Comercial, 1919.

LOPEZ PIÑERO, J. M.: *El vanquete de nobles cavalleros (1530), de Luis Lobera de Ávila y la higiene individual del siglo XVI*. Madrid, Ministerio de Sanidad y Consumo, 1991 (ed. facsímil)

MANSILLA REOYO, D.: “Panorama histórico-geográfico de la Iglesia española en los siglos XV y XVI” en GARCÍA VILLOSLADA, R.: *Historia de la Iglesia en España*, vol. 3, t. I, Biblioteca de Autores Cristianos, 1979, pp. 3-24.

MARÍN MARTÍNEZ, T.: “La biblioteca del obispo Juan Bernal Díaz de Luco (1495-1556)”, *Hispania Sacra*, 5 (1952), pp. 263-326.

— “La biblioteca del obispo Juan Bernal Díaz de Luco. Lista de autores y obras”, *Hispania Sacra*, 7 (1954), pp. 47-84.

MARTÍ CEBALLOS, O.: *Historia genealógica de los Ceballos de La Rioja y sus entronques con otras familias*. 2 vols. Sevilla, Fabiola de Publicaciones Hispalenses, 2005.

MARTÍN MARTÍNEZ, T.: “La biblioteca del obispo Bernal Díaz de Luco (1495-1556)”, *Hispania Sacra*, V, 1952, pp. 263-326.

— “El obispo Juan Bernal Díaz de Luco y su actuación en Trento”, *Hispania Sacra*, 7 (1954), pp. 259-325.

— “La biblioteca del obispo Bernal Díaz de Luco. Lista de autores y de obras”, *Hispania Sacra*, VII, 1954, pp. 47-83.

MARTÍNEZ DÍEZ, G.: *Álava Medieval*. 2 vols. Vitoria, Diputación Foral de Álava, 1974.

MARTÍNEZ MILLÁN, J. (dir.): *La Corte de Carlos V. Los consejos y los consejeros de Carlos V*. Vol. 2. Tomo III. Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.

MORGADO, A.: *Historia de Sevilla en la qual se contiene sus antigüedades, grandezas y cosas memorables en ella acontecidas, desde su fundación hasta nuestros tiempos, con mas el discurso de su estado en todo este progreso de tiempo, assi en lo eclesiástico, como en lo secular*. Imprenta A. Prescioni y J. de León, 1587. Sevilla. Reimpreso en la Oficina de D. José María Ariza y Campano, a expensas de la Sociedad del Archivo Hispalense, 1887.

PARTOR DÍAZ DE GARAYO, E. (ed.): *La Llanada oriental a través de su historia: claves desde el presente para comprender nuestro pasado*. Vitoria, Diputación Foral de Álava, 2003.

PÉREZ, J.: *La revolución de las Comunidades de Castilla (1520-1521)*. Madrid, Siglo XXI de España, 1979.

— “Álava en la Guerra de Comunidades” en *La formación de Álava: 650 aniversario del Pacto de Arriaga (1332-1982). Ponencias*. Vitoria, Diputación Foral de Álava, 1984, pp. 335-340.

PORRES MARIJUÁN, R.: *Gobierno y administración de la ciudad de Vitoria en la primera mitad del siglo XVIII. Aspectos institucionales, económicos y sociales*. Vitoria, Diputación Foral de Álava, 1989.

— *Las oligarquías urbanas de Vitoria entre los siglos XV y XVIII: poder, imagen y vicisitudes*. Vitoria, Ayuntamiento de Vitoria, 1994.

— “Sociedad urbana y gobierno municipal en el País Vasco (siglos XV-XVIII), el ejemplo de Vitoria” en DESPLAT, Ch. (dir.): *Élites du Sud (XIV^e-XVIII^e siècles): Aquitaine, Languedoc, Aragón, Navarre: statuts juridiques et pratiques sociales*. Pau, Société des Sciences, Lettres et Arts de Pau et du Béarn, 1997, pp. 137-176.

— “Oligarquías urbanas, municipio y corona en el País Vasco en el siglo XVI” en MARTÍNEZ MILLÁN, J. (Dir.): *Felipe II (1527-1598). Europa y la Monarquía Católica*. Vol. 2. Madrid, Parteluz, 1998, pp. 625-644.

— “Oligarquías y poder municipal en las villas vascas en tiempos de los Austrias”, *Revista de Historia Moderna*, 19 (2001), pp. 313-354.

— *El proceloso mar de la ambición. Élités y poder municipal en Vitoria durante el Antiguo Régimen*. Bilbao, Universidad del País Vasco, 2004.

PORTILLA VITORIA, M. J.: “Un vitoriano en la Corte de Calos V: el embajador Martín de Salinas”, *Boletín de la Institución Sancho el Sabio*, año 8, t. 8, n. 1-2 (1964), pp. 121-160.

RODRÍGUEZ VILLA, A.: “La Corte de Carlos V según las cartas de Martín de Salinas, embajador del Infante D. Fernando (1522-1539)”, *Boletín de la Real Academia de Historia*, XLII-XLIII (1903-1905).

ROLDÁN GUAL, J. M.: “El levantamiento del Conde de Salvatierra (1520-1521): balance historiográfico (s. XIX-XX)”, *Eusko-Ikaskuntza. Sociedad de Estudios Vascos. Cuadernos de sección Historia-Geografía*, 4 (1984), pp. 35-73.

SAINZ RIPA, E.: *Sedes episcopales de La Rioja*. Logroño, Diócesis de Calahorra y La Calzada-Logroño, 1994.

SALAZAR Y CASTRO, P.: *Crónica de el Gran Cardenal de España, Don Pedro Gonçalez de Mendoça*. Imprenta de doña María Ortiz de Saravia. Toledo, 1625.

SALOMÉ ESCOBÉS, M. S.: *Episcopologio calagurritano del siglo XVI*. Calahorra, Imprenta Nueva, 1909.

SANGRADOR VÍTORES, M.: *Historia de la Muy Noble y Leal ciudad de Valladolid, desde su más remota antigüedad hasta la muerte de Fernando VII (1851-1854)*. Valladolid. Imprenta de D.M. Aparicio, 1854, p. 478.

SANTOYO MEDIAVILLA, J. C.: *El Dr. Escoriaza en Inglaterra y otros ensayos Británicos*. Vitoria, Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, 1973.

SCHÄFER, E.: *El Consejo Real Supremo de las Indias*. 2 vols. Sevilla, 1935 (Reed. de la Junta de Castilla y León, 2003)

SERRANO Y PINEDA, L.: *Cartulario de San Millán de la Cogolla*. Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1930.

— *El obispado de Burgos y Castilla primitiva desde el siglo V al XIII*. Vol. III. Madrid, Instituto de Valencia Don Juan, 1935.

SOLANO ANTOÑANZAS, J. M.: *El gobierno de la vasta diócesis de Calahorra. Sus obispo durante XX siglos*. Calahorra, Gutemberg, 1967.

SORIA SESÉ, L.: “La Hidalguía Universal”, *Iura Vasconiae*, 3 (2006), pp. 283-316.

UBIETO ARTETA, A.: “Un mapa de la diócesis de Calahorra en 1257”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Muesos*, 60 (1954), pp. 370-400.

URIBE, A.: *La provincia franciscana de Cantabria. II. Su Constitución y desarrollo*. San Sebastián, Editorial franciscana Aránzazu, 1996.

VIDAL-ABARCA LÓPEZ, J.: “Linajes alaveses. Los Aguirre: Marqueses de Montehermoso”, *Boletín de la Institución Sancho el Sabio*, XIX (1975), pp. 181-244.

— “Testamento y mayorazgo del Licenciado Fortún Ibáñez de Aguirre”, *Boletín de la Institución Sancho el Sabio*, XX (1976), pp. 389-414.

— “Linajes alaveses: los Escoriaza”, *Boletín de la Institución Sancho el Sabio*, XXI (1977), pp. 277-370.

— “El licenciado Fortún Ibáñez de Aguirre, un hidalgo alavés en la Corte” en VIVES CASAS, F. (coord.): *Historia, arte y espiritualidad. El convento de Santa Cruz de Vitoria-Gasteiz en el VIII centenario de las dominicas contemplativas*. Vitoria, Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, 2007, pp. 49-73.

VIDAUZÁRRAGA E INCHAUSTI, J. L. de: *Nobiliario alavés de Fray Juan de Victoria. Siglo XVI. Compendio histórico nobiliario de la obra “Comienzan los libros de la Antigüedad de España...” de fray Juan de Victoria, especialmente a lo tocante a la Provincia alavesa y su capital de Victoria*, en KEREXETA, J. de: *Diccionario*

onomástico y heráldico vasco, tomo VI. Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao, 1975.

VV. AA.: *Agurain, 1256-2006. Congreso 750 aniversario de la fundación de la villa de Salvatierra*. Vitoria, Diputación Foral de Álava, 2001.

ZUMALDE, I.: *Historia de Oñate*. San Sebastián, Diputación de Guipúzcoa, 1957.

BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

AGUAYO CAMPO, T.: *Ribabellosa en Ribera Baja. Su patrimonio histórico medieval y moderno*. Vitoria, Ayuntamiento de Ribera Baja, 2013.

AGUAYO COBO, A.: *Arquitectura religiosa del Renacimiento en Jerez: una aproximación iconológica*. 3 vols. Cádiz, Universidad de Cádiz, 2006.

ALBERTI, L. B.: *De re aedificatoria. Los Diez Libros de Architectura*. Madrid, 1582 (ed. Facsímiles Oviedo, 1975 y Valencia, 1977).

ALONSO RUIZ, B.: *El arte de la cantería: los maestros trasmeranos de la Junta de Voto*. Santander, Universidad de Cantabria. Asamblea Regional de Cantabria, 1991.

— *Arquitectura tardogótica en Castilla. Los Rasines*. Santander, Universidad de Cantabria, 2003.

ALONSO RUIZ, B. (ed.): *La arquitectura tardogótica castellana entre Europa y América*. Madrid, Sílex, 2011.

ALONSO RUIZ, B., DE CARLOS VARONA, M. C. y PEREDA ESPESO, F.: *Patronos y coleccionistas. Los condestables de Castilla y el arte (siglos XV-XVII)*. Valladolid, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico, 2005.

ÁLVAREZ CLAVIJO, M. T.: *Logroño en el siglo XVI: arquitectura y urbanismo*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2003.

ALVAREZ PINEDO, F.J.: “Datos sobre artistas y artífices que trabajaron en La Rioja”, *Altamira*, 43 (1981-1982), pp. 207-240.

ÁLVARO ZAMORA M. I. y IBÁÑEZ FENRÁNDEZ, J. (coord.): *La arquitectura en la Corona de Aragón entre el Gótico y el Renacimiento*. Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2009.

AMPLIATO BRIONES, A. L.: *Muro, orden y espacio en la arquitectura del Renacimiento andaluz: teoría y práctica en la obra de Diego Siloé, Andrés de Vandelvira, y Hernán Ruiz II*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 1996.

ANDRÉS ORDAX, S.: “La obra escultórica de la capilla de Don Rodrigo de Vicuña, en Vicuña (Álava)”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid*, XXXIX (1973), pp. 203-224.

— *El escultor Lope de Larrea*. Vitoria, Diputación Foral de Álava, Consejo de Cultura, 1976.

— “Renacimiento” en VV.AA.: *País Vasco. Tierras de España*. Madrid, Fundación Juan March, 1987, pp. 204-251.

— *Santa Cruz, arte e iconografía: el Cardenal Mendoza, el Colegio y los colegiales*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 2005.

APRAIZ, A. de: “La casa de los Escoriaza-Esquível en Vitoria”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de Valladolid*, XIX (1952-1953), pp. 49-65.

ARAMBURU EXPÓSITO, M. J.: *Arte y piedad. El arte religioso en Bergara en la Edad Moderna*. 2 vols. Salamanca, Bergarako Udala, 2008.

ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M. A.: “El problema del clasicismo en la arquitectura española de la segunda mitad del siglo XVI”, *Príncipe de Viana, Jornadas Nacionales sobre el Renacimiento Español*, anejo 10 (1991), año LII, pp. 119-127

— “Pinturas murales de la iglesia parroquial de Ledantes” en VV. AA.: *El arte en Cantabria entre 1450 y 1550*. Santander, Universidad de Cantabria, 1994, pp. 33-34.

— “La arquitectura después de Juan de Herrera” en BARREIRO PEREIRA, P., RIAÑO LOZANO, C. de y CHUECA GOITIA, F.: *Juan de Herrera, arquitecto real*. Madrid, Lunwerg, 1997, pp. 235-284.

ARRÁZOLA ECHEVARRÍA, M. A.: *El Renacimiento en Guipúzcoa. Arquitectura*. Vol. I. San Sebastián, Diputación Foral de Guipúzcoa, 1967.

ARRÚE UGARTE, B.: “Valoración del patrimonio arquitectónico del Monasterio de San Millán de la Cogolla de Yuso”, *Berceo*, 133 (1997), pp. 111-140.

— “El sistema «Hallenkirchen» en La Rioja: de los modelos conservados al singular ejemplo de San Millán de la Cogolla” en LACARRA DUCAY, M. C. (coord.): *Arquitectura religiosa del siglo XVI en España y Ultramar*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2004, pp. 115-158.

— “Entorno histórico y destrucción de la zona conventual del Monasterio de San Millán de la Cogolla, de Suso (La Rioja)”, *Brocar*, 38 (2014), pp. 257-280.

ARRÚE UGARTE, B. y MOYA VALGAÑÓN, J. G. (coord.): *Catálogo de puentes anteriores a 1800. La Rioja*. 2 vols. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1998.

ASENJO SEDANO, C.: *Arquitectura religiosa y civil de la ciudad de Guadix, siglo XVI*. Granada, Universidad de Granada, 2000.

ASTIAZARAIN ACHABAL, M. I.: *Gipuzkoako Eliz Aturreak / Las portadas de las iglesias guipuzcoanas*. Donostia-San Sebastián, Diputación Foral de Guipúzcoa, 2004.

AYERZA ELIZARAIN, R.: “Los modelos del Renacimiento en la costa guipuzcoana: el caso del Convento dominico de San Telmo en San Sebastián”, *Ondare*, 17 (1998), pp. 211-220.

AZANZA LÓPEZ, J. J.: *Arquitectura religiosa del Barroco en Navarra*. Pamplona, Gobierno de Navarra, 1998.

— “La actividad del veedor de obras de cantería en los arciprestazgos vascongados de la diócesis de Pamplona (siglos XVII y XVIII)”, *Ondare*, 19 (2000), pp. 277-291.

AZCÁRATE RISTORI, J. M.: “Sobre el origen de Juan Guas”, *Archivo Español de Arte*, XXIII (1950), pp. 255-256;

— “La fachada del Infantado y el estilo de Juan Guas”, *Archivo Español de Arte*, 96 (1951), pp. 307-319;

— *Arquitectura gótica toledana del siglo XV*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1958.

— “Unos documentos sobre Juan Guas”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid*, XXVI (1960), pp. 239-257.

AZCONA, T. de: *Fundación y construcción de San Telmo de San Sebastián*. San Sebastián, Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián, 1972.

BALLESTEROS IZQUIERDO, T.: *Actividad artística en Vitoria durante el primer tercio del siglo XVII: arquitectura*. Vitoria, Diputación Foral de Álava, 1990.

“Artífices montañeses en Vizcaya (Güeñes, siglo XVI)”, *Altamira*, XLII (1979-1980), pp. 149-186.

BARRIO LOZA, J. A.: “Juan de Celaya y el puente mayor de Palencia”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid*, XLVIII (1982), pp. 363-366.

— “Los canteros vizcaínos, una aproximación a las formas de producción arquitectónica en el Antiguo Régimen” en *Actes du Colloque International de Glyptographie de Saragosse Colloque International de Glyptographie de Saragosse (3o. 1982)*. París, Centre de Recherches Glyptographiques, 1983, pp. 529-536.

— *Los Beaugrant en el contexto de la escultura manierista vasca*. Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Caja de Ahorros de Vizcaya, 1984.

BARRIO LOZA, J. A.: (dir.): *Bizkaia, Arqueología, Urbanismo y Arquitectura Histórica*. 3 vols. Bilbao, Diputación Foral de Vizcaya, 1989-1991.

— “Arquitectura religiosa en Bizkaia” en AYERBE, E. (dir.): *Ibaiak eta Haranak. Guía del Patrimonio histórico-artístico y paisajístico*. Vol. IV. San Sebastián, Etor, 1990, pp. 88-93.

— “Paisaje aproximado de la arquitectura renacentista en el País Vasco”, *Ondare*, 17 (1998), pp. 35-56.

— “Arquitectura del Renacimiento en la Rioja alavesa” en MARTÍNEZ DE SALINAS OCIO, F. (coord.): *Rioja Alavesa. Actas de las Segundas Jornadas de Estudios Históricos de la Rioja Alavesa. Cultura, arte y patrimonio*. Vitoria, Diputación Foral de Álava, 2004, pp. 207-230.

BARRIO LOZA, J. A. y MOYA VALGAÑÓN, J. G.: “El modo vasco de producción arquitectónica en los siglos XVI-XVIII”, *Kobie*, 10 (1980), pp. 283-369.

— “Los canteros vizcaínos (1500-1800). Diccionario biográfico”, *Kobie*, 11 (1981), 173-282.

BARRIO LOZA, J. A. y URKULLU, M. T.: *Santa María de Lemoniz. La pintura mural religiosa en Bizkaia, I*. Bilbao, Diputación Foral de Vizcaya, 1993.

BARRIO LOZA, J. A. y VALVERDE PEÑA, J.R.: “Iglesia de San Juan del Molinar. Gordexola”. *Monumentos de Bizkaia*. Vol. IV. Bilbao, Diputación Foral de Vizcaya, 1986, pp. 69-80.

— “El arte durante los siglos XVII y XVIII: el clasicismo y el barroco” en GONZÁLEZ CEMPELLÍN, J. M. y ORTEGA BERRUGUETE, A. R.: *Bilbao. Arte e Historia*. Bilbao, Diputación Foral de Vizcaya, 1990, pp. 125-149.

BARRÓN GARCÍA, A. A.: “Espacios funerarios renacentistas en la catedral calceatense” en AZOFRA AGUSTÍN, E. (coord.): *La catedral calceatense desde el Renacimiento hasta el presente*. Logroño, 2009, pp. 149-200.

— “Sobre las obras de madurez del arquitecto tardogótico Juan de Rasines, 1469-1542”, *Berceo*, 162 (2012), pp. 229-257.

— “Bóvedas con figuras de estrellas y combados del tardogótico en La Rioja”, *Turiaso*, 21 (2012-2013), pp. 219-268.

— “Proceso constructivo del claustro de San Millán de la Cogolla por Juan Pérez de Solarte”, *Brocar*, 38 (2014), pp. 119-144.

BARRÓN GARCÍA, A. A. y ESPEJO-SAAVEDRA, R.: *La pintura mural de Valdeolea y su entorno*. Santander, Fundación Marcelino Botín, 1998.

BARRÓN GARCÍA, A. A. y RUIZ DE LA CUESTA, M. P.: “Diego Guillén, imaginero burgalés (1540-1565)”, *Artigrama*, 10 (1993), pp. 235-272.

BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R.: “Retrospectiva histórico-artística del retablo mayor de la catedral de Santa María de Vitoria-Gasteiz”, *Akobe*, 8 (2007), pp. 8-17.

— “Fundación de la capilla de la Concepción de la catedral de Santa María de Vitoria-Gasteiz”, *Ars bilduma*, 2 (2012), pp. 15-34.

BEGOÑA AZCÁRRAGA, A. de: *Arquitectura doméstica en la Llanada de Álava: siglos XVI al XVIII*. Vitoria, Diputación Foral de Álava, 1986.

BERCHEZ GÓMEZ, J.: *Arquitectura renacentista valenciana*. Valencia, Obra Social Bancaixa. 1994.

BERMEJO VEGA, V.: “El hospital de Santa María y el Protorrenacimiento en Vitoria”, *Kultura*, 8 (1985), pp. 52-56.

BEVAN, B.: *Historia de la arquitectura española*. Barcelona, Editorial Juventud, 1950.

BLUNT, A.: *La teoría de las artes en Italia (del 1450 a 1600)*. Madrid, Cátedra, 1987.

BORSI, S.: *Leon Battista Alberti e l'antichità romana*. Florencia, Polistampa/ Fondazione Spadolini Nuova Antologia, 2004.

— *Leon Battista Alberti e l'architettura*, a cura di Massimo Bulgarelli, Arturo Calzona, Matteo Ceriana y Francesco Paolo Fiore, catálogo de la exposición *Leon Battista Alberti e l'architettura* (Casa del Mantegna, Mantua, 16-septiembre, 2006/ 14-enero, 2007). Milán, Silvana, 2006.

BUENDÍA, J. R.: *Arte. Navarra. Tierras de España*. Barcelona, Fundación Juan March, 1988.

BUSTAMANTE GARCÍA, A.: *La arquitectura clasicista del foco vallisoletano (1561-1640)*. Valladolid, Instituto Cultural Simancas, 1983.

— *La octava maravilla del mundo. Estudio histórico sobre El Escorial de Felipe II*. Madrid, Editorial Alpuerto, 1994.

BUSTAMANTE GARCÍA, A. y MARÍAS FRANCO, F.: “La Réception du traité de Serlio en Espagne” en DESWARTE-ROSA, S. (dir.): *Sebastiano Serlio á Lyon. Architecture et imprimerie*, Roanne, Memoire Active, 2004, pp. 285-297.

CAGIGAS ABERASTURI, A., ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M.A. y ESCALADA GONZÁLEZ, L. de: *Los maestros canteros de Ribamontán*. Santander, Ayuntamiento de Ribamontán al Mar. Ayuntamiento de Ribamontán al Monte, 2001.

CALATAYUD FERNÁNDEZ, E.: *Arquitectura religiosa en la Rioja baja: Calahorra y su entorno (1500-1650): los artífices*. 2 vols. Logroño, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Rioja, 1991.

CAMÓN AZNAR, J.: *La arquitectura plateresca*. 2 vols. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1945.

— *La arquitectura y la orfebrería españolas del siglo XVI. Summa Artis*, vol. XVII. Madrid, Espasa-Calpe, 1964.

CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, M. D.: *Juan de Badajoz y la arquitectura del Renacimiento en León*. León, Universidad de León, 1993.

— “Las transformaciones de la arquitectura señorial del Renacimiento español, como reflejo del devenir histórico y del debate de las teorías restauradoras. El ejemplo del palacio de los Guzmanes de León”, *De Arte*, 6 (2007), pp. 167-194.

CAMPUZANO RUIZ, E.: “La pintura mural en Cantabria”, *Altamira*, XLVI (1986-1987), pp. 27-44.

— *El retablo en Cantabria*. Santander, Caja Cantabria, 1999.

— “Nuevas pinturas murales del siglo XVI en Cantabria: las pinturas de Escobedo de Camargo, Quintaba de Soba y Santa María de Hoyos”, *Sautuola. Revista del Instituto de Prehistoria y Arqueología Sautuola*, 6 (1999), pp. 633-640.

— “Las pinturas murales de Santa María de Hoyos”, *Cuadernos de Campo*, 19 (2003).

CANO DE GARDOQUI GARCÍA, J.L.: *La construcción del Monasterio de El Escorial. Historia de una empresa arquitectónica*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 1994.

CARBONELL I BUADES, M.: *L'Escola del camp de Tarragona en l'arquitectura del segle XVI a Catalunya*. Tarragona, Institut d'Estudis Tarraconenses Ramon Berenguer IV, 1986.

— *L'arquitectura classicista a Catalunya (1545-1659)*. Barcelona, Universitat de Barcelona, 1991.

CARRERO SANTAMARÍA, E. y FERNÁNDEZ SOMOZA, G.: “El conjunto epigráfico de San Miguel de Neila (Burgos) y el ceremonial romano de consagración de iglesias”, *Anuario de Estudios Medievales*, 35/1 (2005), pp. 385-402.

CASASECA CASASECA, A.: *Rodrigo Gil de Hontañón (Rascafría, 1500- Segovia, 1577)*. Salamanca, Junta de Castilla y León, 1988.

CASTÁN LANASPA, J.: “La polémica entre el gótico y el renacimiento en el siglo XVI. La iglesia de los Santos Juanes de Nava del Rey (Valladolid)”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, LVI (1990), pp. 384-403.

CEHA: *Patronos, promotores, mecenas y clientes. Actas del VII Congreso Español de Historia del Arte, Murcia, 1988*. Murcia, Universidad de Murcia, 1992.

CENDOYA ECHÁNIZ, I.: *Arquitectura conventual en Guipúzcoa (s. XVI-XVIII). Las franciscanas*. San Sebastián, Editorial Franciscana Aránzazu, 1999.

CERVERA VERA, L.: “Sobre Alberti y la creación de su "De re aedificatoria"”, *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 45 (1977), pp. 41-80.

— *La iglesia colegial de San Pedro de Lerma*. Burgos, Caja de Ahorros Municipal de Burgos, 1981.

CERVERA VERA, L. (dir.): *Iacome de Vignola. Regla de las Cinco Órdenes de Arqchitectura. Edic. Madrid, 1593*. Valencia, 1985.

— “Arquitectura renacentista”, en MORALES MARÍN, J. L. (dir.): *Historia de la arquitectura española*. Vol. 3. Zaragoza, Exclusivas ediciones, 1986.

— “El Arquitecto en las "Medidas del Romano" de Diego de Sagredo”, *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 68 (1989), pp. 15-33.

— “La Arquitectura” en VV. AA.: *El siglo del Renacimiento. Historia del Arte Español*. Madrid, Akal, 1997.

CHATENET, M. (coord.): *Le gothique de la Renaissance: actes des quatrième Recontres d'architecture européenne. Paris, 12-16 juin 2007*. París, Picard, 2007.

CHECA CREMADES, F: “Poder y piedad: Patronos y mecenas en la introducción del Renacimiento en España” en CHECA CREMADES, F. (comisario): *Reyes y Mecenas. Los Reyes Católicos, Maximiliano I y los inicios de la casa de Austria en España (Catálogo de la exposición, Toledo, Museo de Santa Cruz, 12 de marzo – 31 de mayo de 1992)*. Toledo, Electa, 1992, pp. 21-54.

CHECA CREMADES, F. (ed.): *Isabel la Católica. La magnificencia de un reinado. Quinto centenario de Isabel la Católica, 1504-2004 (Valladolid, 2004)*. Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Estatales, 2004.

CHUECA GOITIA, F.: *Arquitectura del siglo XVI, "Ars Hispaniae"*. Vol. XI. Madrid, Plus Ultra, 1953.

— *Andrés de Vandelvira: arquitecto*. Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 1971.

COBARRUVIAS OROZCO, S.: *Tesoro de la lengua castellana o española*. Impreso por Luis Sánchez, impresor del Rey N.S. Madrid, 1611.

COLÁ Y GOITI, J.: “Palacio Bendaña”, *Euskal-Erria*, LXX (1914), pp. 393-394.

— “Santo Domingo de Vitoria”, *Euskal-Erria*, LXXV (1916), pp. 434-440.

DI CASARE, G.: *Historia y genealogía de los Lazarraga*. San Sebastián, 2012.

DÍAZ DE LUCO, J. B.: *Aviffo de curas muy provechofo para todos los que exercitan el officio de curar animas. Agora nuevamente añadido por el doctor Joan Bernal de Diaz de Luco del confejio de su Majestad. Obispo de Calahorra. (c. 1544-1550)*. (Ejemplar depositado en la Fundación Sancho el Sabio de Vitoria-Gasteiz, sig. ATA7334, nº control 228243)

— *Constituciones synodales del obispado de Calahorra y la Calçada, hechas y ordenadas por los preladados en ellas nombrados. Agora nuevamente compiladas y añadidas por el Ilustre y Reverendissimo Señor don Ioan Bernal de Luco, obispo del dicho obispado, y del consejo de su majestad, con acuerdo del Synodo que por su mandato se celebró en la ciudad de Logroño, anno de 1553. En la muy Insigne Ciudad de Leon, anno de MDLV.*

DIEZ JAVIZ, C.: “La construcción del viejo ayuntamiento sobre el puente de Miranda de Ebro”, *López de Gámiz*, VII (1985), pp. 17-28.

— *Pedro López de Gámiz. Escultor mirandés del siglo XVI.* Miranda de Ebro, Instituto Municipal de la Historia, 1985.

DOMINGUEZ CASAS, R.: “San Juan de los Reyes: espacio funerario y aposento regio”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid*, LVI (1990), pp. 364-385.

ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.: “Las artes del Renacimiento” en VV. AA.: *Álava en sus manos*. Vol. IV. Vitoria, Caja Provincial de Álava, 1983, pp. 105-136.

— “El retablo mayor de Peñacerrada en la escultura del Primer Renacimiento en el País Vasco y La Rioja”, *Kultura*, 6 (1984), pp. 54-69.

— “Nuevas luces sobre la escultura renacentista en Álava. Francisco de Ayala en Estavillo” en VV. AA.: *Homenaje al profesor Martín González*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 1995, pp. 321-326.

— “El Renacimiento en Vitoria-Gasteiz” en VV. AA.: *Vitoria-Gasteiz en el arte*. Vol. II. Vitoria, 1997, pp. 310-364.

— *Contribución del País Vasco a las artes pictóricas del Renacimiento. La pinceladura norteña*. San Sebastián, 1999.

— “Geografía diocesana moderna del País Vasco. Las Constituciones Sinodales” en ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.: *Erretaulak/ Retablos. I*. Vitoria-Gasteiz, 2001, pp. 82-91.

— “Las artes figurativas de la época moderna en la Llanada oriental. El taller de Salvatierra y la pinceladura del siglo XVI” en PASTOR DÍAZ DE GARAYO, E.

(coord.): *La Llanada oriental a través de la historia: claves desde el presente para comprender nuestro pasado*. Vitoria, Diputación Foral de Álava, 2003, pp. 98-110.

— “Gótico, Renacimiento y Barroco en la iglesia de dominicas de Santa Cruz de Vitoria” en VIVES CASAS, F. (coord.): *Historia, Arte y Espiritualidad. El convento de Santa Cruz de Vitoria-Gasteiz en el VIII centenario de las dominicas contemplativas*. Vitoria, Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, 2007, pp. 101-139.

— “Obras de arte de la pinceladura alavesa del siglo XVI. Los “cuadros de Gardélegui” en VÉLEZ CHAURRI, J. J., ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. y MARTÍNEZ DE SALINAS OCIO, F. (ed.): *Estudios de Historia del Arte en memoria de la profesora Micaela Portilla*. Vitoria, Diputación Foral de Álava, 2008, pp. 261-272.

— “La eclosión de las artes figurativas en la Llanada oriental (1564-1623). Lope de Larrea y los preceptos del Romanismo. Diego de Cegama y la pinceladura” en VV. AA.: *Agurain, 1256-2006. Congreso 750 aniversario de la fundación de la villa de Salvatierra*. Vitoria, Ayuntamiento de Salvatierra, 2011, pp. 253-326.

— Investigación de las pinturas halladas en la iglesia del Museo San Telmo. Documento digital consultado el 01-07-2015 <http://www.santelmomuseoa.com/uploads/Rehabilitacion/Pinturas-antiguas-Iglesia-San-Telmo.pdf>

ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. y FERNÁNDEZ GRACIA, R.: “Arquitectura religiosa de los siglos XVI al XVIII en Navarra” en AYERBE, E. (dir.): *Ibaiak eta Haranak. Guía del Patrimonio histórico-artístico y paisajístico*. Vol. VIII. San Sebastián, Etor, 1991.

— “Arquitectura” en FERNÁNDEZ GRACIA, R. (coord.): *El arte del Renacimiento en Navarra*. Pamplona, Gobierno de Navarra, 2005, pp. 75-178.

ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. y GALLEGO SÁNCHEZ, A.: “El retablo fingido y la pinceladura del siglo XVI en Bachicabo, obras del pintor Juan de Armona” en ARANSAY SAURA, C. (coord.): *Los dos retablos de la iglesia de San Martín de Bachicabo (Álava)*. Vitoria, Diputación Foral de Álava, 2014, pp. 41-79.

— “La pinceladura de la parroquia de San Cristóbal de Heredia (Álava)”, *Akobe*, 7 (2006), pp. 19-30.

ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. y GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M.: *Vitoria renacentista*. Vitoria, Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, 1985.

ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. y MARTIARENA LASA, X.: *Retablo de la Capilla de la Universidad de Oñati*. San Sebastián, Diputación Foral de Guipúzcoa, 2006.

ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., ORBE SIVATTE, A., ROLDÁN MARRODÁN, F. J. y MANZANAL NOGALES, R.: *Renacimiento y Humanismo en Navarra. El retablo de Genevilla*. Pamplona, Gobierno de Navarra, 1991.

ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. y VÉLEZ CHAURRI, J. J.: “Arte moderno” en CASTAÑER, X. (ed.): *Arte y arquitectura en el País Vasco. El patrimonio del Románico al siglo XX*. Madrid, Nerea, 2003, pp. 56-99.

— “Arte religioso en La Puebla de Arganzón. Villa de los Condestables” en TABAR ANITUA, F. (coord.): *Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria, X. Los valles occidentales entre el Zadorra, el Ayuda y el Inglares. La villa de La Puebla de Arganzón*. Vitoria, 2012, pp. 157-219.

— “El retablo mayor y la pinceladura de la parroquia de San Antolín de Urbina” en PORTILLA VITORIA, M. J.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, IX. El valle de Zuia y las tierras de Legutiano*. Vitoria, 2007, pp. 235-263.

— “López de Gámiz y Anchieta comparados: las claves del romanismo norteño”, *Príncipe de Viana*, 185 (1988), pp. 477-534.

ENCISO VIANA, E.: *Tu parroquia. San Miguel Arcángel de Vitoria*. Vitoria, Biblioteca Parroquial de Cultura Religiosa, 1934.

ENCISO VIANA, E y CANTERA ORIVE, J.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, I. La Rioja Alavesa*. Vitoria, Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, 1967.

ERKIZIA MARTIKORENA, A.: “El hospital de Santa María de Vitoria. Algunas aportaciones a su estudio”, *Akobe*, 2 (2001), pp. 30-35.

ESCALLADA-GONZÁLEZ, L. de: *Artífices de Ajo, Bareyo y Güemes. Arquitectos en cantería, canteros y maestros campaneros*. Santander, Tantin ediciones, 2000.

FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, M.: *La sociedad española del Renacimiento*. Madrid, Cátedra, 1974.

FERNÁNDEZ ARENAS, J.: “Martín de Santiago. Noticias de un arquitecto andaluz activo en Salamanca”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de Valladolid*, XLIII (1977), pp. 157-172.

FERNÁNDEZ GÓMEZ, M.: *Los grutescos en la arquitectura española del Protorrenacimiento*. Valencia, Generalitat Valenciana, 1987.

FERRERO MAESO, C.: *Francisco de Praves (1586-1637)*. Valladolid, Junta de Castilla y León, 1995.

FORNELLS ANGELATS, M.: *La Universidad de Oñati y el Renacimiento*. San Sebastián, Diputación Foral de Guipúzcoa, 1995.

— “Rodrigo Mercado de Zuazola, un mecenas del Renacimiento guipuzcoano”, *Ondare*, 17 (1998), pp. 167-175.

— “La Universidad de Sancti Spiritus y el Renacimiento en Oñati” en VV. AA.: *Historia de Oñati: siglos XIV-XIX/ Oñatiko historia: XIV-XIX mendeak*. Oñate, Ayuntamiento de Oñate, 1999, pp. 69-81.

GALERA ANDREU, P.: *Andrés de Vandelvira*. Madrid, Akal, 2000.

GALERA ANDREU, P. (coaut.): *Andrés de Vandelvira: el Renacimiento del Sur*. Jaén, Diputación Provincial de Jaén, 2007.

GARCIA ALVAREZ, C.: *El simbolismo del grutesco renacentista*. León, Universidad de León, 2001.

GARCÍA CHICO, E.: *Documentos para el estudio del Arte en Castilla. Arquitectos*. Vol. I. Valladolid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1940.

GARCÍA GAINZA, M. C.: *La escultura romanista en Navarra*. Pamplona, Gobierno de Navarra, 1986.

GARCÍA GAINZA, M. C., HEREDIA MORENO, M. C., RIVAS CARMONA, J, y ORBE SIVATTE, M.: *Catálogo Monumental de Navarra. Tomo II**.* Merindad de Estella. Genevilla-Zúñiga. Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1983.

GARCÍA JIMENEZ, H.: “Relieve del convento de la Santa Cruz de Vitoria”, *Akobe*, 4 (2003), pp. 11-12.

GARCÍA TAPIA, N.: *Ingeniería y arquitectura en el Renacimiento español*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 1990.

GARCÍA, S.: *Compendio de Architectura y Simetría de los Templos*. 1681. (Edición facsímil. Valladolid, Colegio Oficial de Arquitectos de Valladolid, 1991).

GÓMEZ MARTÍNEZ, J.: “Alonso de Covarrubias, Luis de Vega y Juan Francés en el Alcázar Real de Madrid (1536-1551)”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 74 (1992), pp. 199-232.

— “Ante lapidem lignum fuit. Algo más que bóvedas de crucería” en SANTANA, A.: *Ars Ligna: zurezko elizak Euskal Herrian. Las iglesias de madera en el País Vasco*. Madrid, Electa, 1996, pp. 25-45.

— *El gótico español en la Edad Moderna: bóvedas de crucería*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 1998.

GÓMEZ MARTÍNEZ, J. (coord.) y ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M.A. (dir.): *Juan de Herrera y su influencia. Actas del Simposio. Camargo, 14/17 julio 1992*. Santander, Universidad de Cantabria, 1992.

GÓMEZ MORENO, E.: “El sepulcro de D. Rodrigo Mercado de Zuazola”, *Oñate*, 1 (1950), pp. 40-46.

GÓMEZ-MORENO CALERA, J. M.: *La arquitectura religiosa granadina en la crisis del Renacimiento (1560-1650): diócesis de Granada y Guadix-Baza*. Granada, Universidad de Granada, 1989.

GÓMEZ-MORENO MARTINEZ, M.: *Las águilas del Renacimiento español: Bartolomé Ordóñez. Diego de Siloé. Pedro Machuca y Alonso Berruguete (1517-1558)*. Madrid, Xarait, 1983.

GÓMEZ-MORENO MARTINEZ, M. y GÓMEZ-MORENO CALERA, J. M.: *Diego de Siloé*. Granada, Universidad de Granada, 1988.

GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M.: *El Palacio de Escoriaza Esquível como imagen del buen ciudadano y mansión del Amor*. Vitoria, Ayuntamiento de Vitoria, 1987.

— “El grutesco en el mundo Antiguo y Moderno”, *Boletín del Instituto Camón Aznar*, 33 (1988), pp. 17-28.

— “La Universidad de Oñate. Reflejo del sentir humanístico de su fundador Rodrigo Mercado de Zuazola” en CEHA: *Patronos, promotores, mecenas y clientes. Actas del VII Congreso Español de Historia del Arte, Murcia, 1988*. Murcia, Universidad de Murcia, 1992, pp. 195-203.

— *Arquitectura e iconografía en la Universidad de Oñate*. Pamplona, Sendoa, 1992.

GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M. y JIMÉNEZ RUIZ DE AEL, M.: *Humanismo y arte en la Universidad de Oñate*. Vitoria, Instituto de Estudios Iconográficos Ephialte, 1989.

GONZÁLEZ ECHEGARRAY, M. C., ARAMBURU-ZABALA, M. A., ALONSO RUIZ, B., POLO SÁNCHEZ, J. J.: *Artistas cántabros de la Edad Moderna*. Santander, Universidad de Cantabria, 1991.

GUTIERREZ PASTOR, I. y RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M.: “Noticias sobre algunos canteros montañeses del siglo XVII en La Rioja”, *Berceo*, 104 (1983), pp. 7-48

GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, C.: *Renacimiento y arquitectura religiosa en la antigua diócesis de Cartagena (Reyno de Murcia, Gobernación de Orihuela y Sierra del Segura)*. Murcia, Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1983.

HERNÁNDEZ OTERO, A.: “Juan Guas maestro de obras de la catedral de Segovia (1471-1491)”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid*, XLV (1947-1948), pp. 57-100.

HOAG, J. D.: *Rodrigo Gil de Hontañón. Gótico y Renacimiento en la arquitectura española del siglo XVI*. Madrid, Xarait, 1985.

HOLLINGSWORTH, M.: *El patronazgo artístico en la Italia del Renacimiento de 1400 a principios del siglo XVI*. Madrid, Akal, 2002.

IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J.: *Arquitectura aragonesa del siglo XVI: propuestas de renovación en tiempos de Hernando de Aragón (1539-1575)*. Zaragoza, Instituto de Estudios Turolenses, 2005.

IBÁÑEZ PÉREZ, A. C.: “El escultor Juan de Lizarazu y el retablo de la capilla de la Anunciación en la catedral de Burgos”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de Valladolid*, 39 (1973), pp. 189-201.

— *Arquitectura civil del siglo XVI en Burgos*. Burgos, Caja de Ahorros Municipal de Burgos, 1977.

— “El escultor Juan de Lizarazu y el retablo mayor de Foncea (Logroño)”, *Berceo*, 96 (1979), pp. 61-72.

— “Arquitectura, escultura, pintura y artes menores del siglo XVI” en NEBREDÁ PÉREZ, S. (coord.): *Historia de Burgos, III. Edad Moderna*. Burgos, Caja de Ahorros Municipal, 1999, pp. 9-75.

IBÁÑEZ PÉREZ, A. C. y PAYO HERNANZ, R. J.: *Del Gótico al Renacimiento. Artistas burgaleses entre 1450 y 1600*. Burgos, Caja Círculo, 2008.

IBÁÑEZ RODRIGUEZ, S.: “La diócesis de Calahorra a mediados del siglo XVI según el Libro de visita del licenciado Martín Gil”, *Brocar*, 21 (1997), pp. 135-184.

JIMÉNEZ GARCÍA, J. A.: “Fray Martín de Santiago, un arquitecto marteño del siglo XVI afincado en Salamanca”, *Revista Aldaba*, 4 (1998), pp. 67-89.

Jornadas Nacionales sobre el Renacimiento Español. Príncipe de Viana, anejo 10 (1991).

KOSTOF, S.: *El arquitecto. Historia de una profesión*. Madrid, Cátedra, 1984.

LABEAGA MENDIOLA, J. C.: *Viana monumental y artística*. Pamplona, Comunidad Foral de Navarra, 1984.

LAHOZ GUTIÉRREZ, L.: “Gótico” en VV. AA.: *Vitoria-Gasteiz en el arte*. Vol. I. Vitoria, 1997, pp. 218-276.

— *El arte Gótico en Álava*. Vitoria, Diputación Foral de Álava, 1999.

LAMPÉREZ Y ROMEA, V.: *Historia de la arquitectura cristiana*. Madrid, Espasa-Calpe, 1935.

— *Historia de la arquitectura cristiana española en la Edad Media*. 2 vols. Madrid-Barcelona, Espasa-Calpe, 1930.

LIZARRALDE, J. A.: *Historia de la Universidad de Sancti Spiritus de Oñate*. Tolosa, 1913.

LLAGUNO AMIROLA, E.: *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*. 4 vols. Madrid. Imprenta Real, 1829 (Reed. Ediciones Turner, 1977)

LÓPEZ DE ABERASTURI, A., “El templo de San Martín de Tours de Urretxu”, *Ondare*, 17 (1998), pp. 277-291.

LÓPEZ GUZMÁN, R. y ESPINOSA ESPÍNOLA, G.: *Pedro Machuca*. Granada, Comares, 2001.

LOSADA VAREA, C.: *La arquitectura en el otoño del Renacimiento. Juan de Naveda. 1590-1638*. Santander, Universidad de Cantabria, 2007.

MADARIAGA VARELA, I. y LEIS ALAVA, A. I.: “Arquitectura religiosa clasicista en el duranguesado”, *Ondare*, 22 (2003), pp. 203-222.

MANSO, P.: *Constituciones sinodales del obispado de Calahorra y la Calzada. Hechas y ordenadas por el obispo Don Pedro Manso en el Sínodo Diocesano que se celebró en la ciudad de Logroño y acabo en el año de 1601*. Imprenta de Diego Mares, Logroño, 1602.

MÀRIA I SERRANO, M.: *Religió, societat i arquitectura: les esglésies parroquials a Catalunya (1563-1621)*. Barcelona, Universitat Politècnica de Catalunya, 1995.

— *Renaixement i arquitectura religiosa: Catalunya, 1563-1621*. Barcelona, Universitat Politècnica de Catalunya, 2002.

MARÍAS FRANCO, F.: “El problema del arquitecto en la España del siglo XVI”, *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 48 (1979), pp. 173-216.

— *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*. Vol. I, Toledo, 1983; vol. II, Madrid, 1985; vols. III y IV, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1986.

— *El largo siglo XVI*. Madrid, Taurus, 1989.

— “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

— “Trazas, trazas, trazas: tipos y funciones del dibujo arquitectónico” en GÓMEZ MARTÍNEZ, J. (coord.) y ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M.A. (dir.): *Juan de Herrera y su influencia: actas del simposio, Camargo, 14/17 de julio, 1992*. Santander, Universidad de Cantabria, 1993, pp. 351-360.

— “El arquitecto de la Universidad de Alcalá de Henares” en TOVAR MARTÍN, V.: *La Universidad Complutense y las artes. Congreso nacional celebrado en la Facultad de Geografía e Historia los días 30 de noviembre, 1, 2 y 3 de diciembre de 1993*. Madrid, Universidad Complutense, 1995, pp. 125-135.

— ““Trazas” e disegni nell’architettura spagnola del Cinquecento: la cattedrale di Granada”, *Annali di Architettura: rivista del Centro Internazionale di Studi di Architettura “Andrea Palladio”*, 9 (1997), pp. 200-217.

— “El Renacimiento ‘a la castellana’ en el País Vasco: concesiones locales y resistencias a ‘lo antiguo’”, *Ondare*, 17 (1998), pp. 17-31.

— “Vignola y España: dibujos, grabados, lecturas y traducciones” en AFFANI, A.M. y PORTOGHESI, P. (eds.): *Studi su Japoco Barozzi da Vignola*. Roma, Gangemi, 2011, pp. 99-116.

MARÍAS FRANCO, F. y BUSTAMANTE GARCÍA, A.: “Las “Medidas” de Diego de Sagredo”, introducción a SAGREDO, D.: *Medidas del Romano*. Madrid, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1986.

MARTIN GARCIA, J. M.: *Arte y diplomacia en el reinado de los Reyes Católicos*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2002.

MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.: *El artista en la sociedad española del siglo XVII*. Madrid, Cátedra, 1984.

MARTÍN MIGUEL, M. A.: “La introducción del Renacimiento en Vitoria a través de su arquitectura” en CEHA (Comité Español de Historia del Arte): *El arte español en épocas de transición. IX Actas del Congreso Español de Historia del Arte, León, 1992*. Vol. I. León, 1994, Universidad de León, pp. 171-178.

— *Arte y cultura en Vitoria durante el siglo XVI*. Vitoria, Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, 1998.

MARTÍNEZ DE SALINAS OCIO, F.: *Arquitectura y urbanismo de Laguardia (Álava). De la Edad Media al primer tercio del siglo XIX*. Vitoria, Diputación Foral de Álava 1991.

MARTÍNEZ DE SALINAS OCIO, F. y USABIAGA URKIOLA, J. J.: “Arte medieval” en CASTAÑEZ, X. (ed.): *Arte y arquitectura en el País Vasco. El patrimonio del Románico al siglo XX*. Madrid, Nerea, 2003, pp. 36-39.

MARTÍNEZ TORRES, L.M.: *La tierra de los pilares: sustrato y rocas de construcción monumental en Álava*. Bilbao, Universidad del País Vasco, 2004.

MATA PÉREZ, S. (coord.): *Herrera y el Clasicismo. Catálogo de la Exposición (Palacio de Santa Cruz. Valladolid)*. Valladolid, Junta de Castilla y León, 1986.

MENDOZA, F. de: “El Convento de Santo Domingo de Vitoria”, *Euskalherriaren Alde*, 1912-1913 (Reed. de La Gran Enciclopedia Vasca. Vol. II-III. Bilbao, 1974)

— “Ruinas artísticas de Vitoria. Restos del convento de Santo Domingo de Vitoria”, *Euskalherriaren Alde*, 1914, pp. 755-757 (Reed. de La Gran Enciclopedia Vasca. Vol. IV. Bilbao, 1974)

MIGUEL LESACA, M. de: “Estudio iconográfico de las grisallas del lienzo sur de la Capilla de la Soledad en la iglesia de San Sebastián de Soreasu, Azpeitia. Fuentes gráficas”, *De Arte*, 9 (2010), pp. 83-104.

MORENO MENDOZA, A.: *Francisco del Castillo y la arquitectura manierista andaluza*. Jaén, Asociación “Pablo de Olavide”, 1984.

— “Andrés de Vandelvira y Francisco del Castillo, dos arquitectos renacentistas en el Jaén del siglo XVI”, *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 193 (2006), pp. 63-82.

MOYA VALGAÑÓN, J. G. (dir.): *Inventario artístico de Logroño y su provincia*. Ministerio de Educación y Cultura, vol. I, Madrid, 1975; vol. II, Madrid, 1976; vol. III, Madrid, 1985.

— *Arquitectura religiosa del siglo XVI en La Rioja alta*. Logroño. 2 vols., Instituto de Estudios Riojanos, 1980.

— “Arquitectura religiosa” en MOYA VALGAÑÓN, J. G. (dir.): *Historia del arte en La Rioja. El siglo XVI*. Logroño, Fundación Caja Rioja, 2007, pp. 83-194.

MÜLLER PROFUMO, L.: *El ornamento icónico y la arquitectura. 1400-1600*. Madrid, Cátedra, 1985.

NIETO ALCAIDE, V., MORALES MARTÍNEZ, A. J. y CHECA CREMADES, F.: *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599*. Madrid, Cátedra, 1989.

NUÑEZ DE CEPEDA, M.: *Hospitales vitorianos*. El Escorial, Imprenta del monasterio, 1931.

PALACIOS GONZALO, J. C. y MARTÍN TALAVERANO, R. M.: “Complejidad y estandarización en las bóvedas tardogóticas”, *Anales de Historia del Arte*, 22 (2012), pp. 375-387.

PALACIOS GONZALO, J. C. y BARRIO LOZA, J. A.: *Inventario de arquitectura rural alavesa. Rioja Alavesa*. Vol. II. Vitoria, Diputación Foral de Álava, 1985.

PALLADIO, A.: *Los cuatro libros de arquitectura de Andrea Palladio. Traducidos del italiano al castellano por Juan del Ribero Rada* (Estudio introductorio, edición y notas de M^a D. Sánchez-Bordona). Salamanca, Universidad de León, 2003.

PANO GRACIA, J. L.: “Introducción al estudio de las Hallenkirchen en Aragón”, *Artigrama*, 1 (1984), pp. 113-145.

— *Arquitectura religiosa aragonesa durante el siglo XVI: las hallenkirchen o iglesias de planta de salón*. Tesis doctoral. Universidad de Zaragoza, 1987.

— “Arquitectura religiosa aragonesa durante el siglo XVI: las Hallenkirchen o iglesias de planta de salón”, *Artigrama*, 4 (1987), pp. 327-339.

— “Las Hallenkirchen españolas. Notas historiográficas”, *Jornadas Nacionales sobre el Renacimiento Español. Príncipe de Viana*, anejo 10 (1991), pp. 241-256.

— “Iglesias de planta de salón del XVI aragonés” en *Las artes en Aragón durante el reinado de Fernando el Católico (1479-1516)*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1993, pp. 129-154.

— *Arquitectura religiosa aragonesa durante el siglo XVI: las “Hallenkirchen” o iglesias de planta de salón*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1999.

PAYO HERNANZ, J. R.: “Ochoa de Arteaga. Arquitecto y escultor vasco del Renacimiento” en ZALAMA RODRÍGUEZ, M. A. y MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, P. (coord.): *Alma ars: estudios de arte e historia en homenaje al Dr. Salvador Andrés Ordax*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 2013, pp. 47-52.

PÉREZ DEL CAMPO, L.: “Versatilidad y eclecticismo. Diego de Vergara (h. 1499-1583) y la arquitectura malagueña del siglo XVI”, *Boletín de Arte*, 7 (1986), pp. 81-100.

PINTO PUERTO, F.: *Las esferas de piedra. Sevilla como lugar de encuentro entre arte y ciencia en el Renacimiento*. Sevilla, Diputación de Sevilla, 2001.

POLO SÁNCHEZ, J. J.: “Iglesias columnarias en la zona oriental de Cantabria”, *Arte Gótico Postmedieval. Simposio Nacional del CEHA, Segovia, 7-8 junio 1985*. Segovia, Confederación Española de Cajas de Ahorros, 1986, pp. 91-107.

— “El modelo «Hallenkirchen» en la arquitectura religiosa del norte peninsular: el papel de los trasmeranos” en LACARRA DUCAY, M. C. (coord.): *Arquitectura religiosa del siglo XVI en España y Ultramar*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2004, pp. 189-236.

PORTABALES PICHEL, A.: *Los verdaderos artífices de El Escorial*, Madrid, Gráfica Literaria, 1945.

PORTILLA VITORIA, M.J.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, II. Arciprestazgos de Treviño y Campezo*. Vitoria, Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, 1968.

— *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, III. Ciudad de Vitoria*. Vitoria, Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, 1971.

— “Fortalezas alavesas en 1572”, *Boletín de la Institución Sancho el Sabio*, XVII (1973), pp. 7-47.

— *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, IV. Llanada occidental*. Vitoria, Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, 1975.

— *Torres y casas fuertes en Álava*. 2 vols. Vitoria, Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, 1978.

— *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, V. Llanada oriental y valles de Barrundia, Arana, Arraya y Laminoria*. Vitoria, Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, 1982.

— *Vitoria gótica*. Vitoria, Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, 1985.

— *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, VI. Vertientes cantábricas del noroeste alavés. La ciudad de Orduña y sus aldeas*. Vitoria, Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, 1988.

— *Una ruta europea, por Álava a Compostela. Del paso de San Adrián, al Ebro*. Vitoria, Diputación Foral de Álava, 1991.

— *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, VII. Cuartango, Urcabustaiz y Cigoitia*. Vitoria, Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, 1995.

— *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, VIII. Los valles de Aramaiona y Gamboa*. Vitoria, Fundación Caja Vital Kutxa, 2001.

— *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, IX. El valle de Zuia y las tierras de Legutiano*. Vitoria, Fundación Caja de Ahorros de Vitoria y Álava, 2007.

PRESTAMERO Y SODUPE, L. de: *Guía de Forasteros de Vitoria por lo respectivo a las tres bellas artes de Pintura, Escultura y Arquitectura, con otras noticias curiosas que nacen de ellas*. Vitoria, Baltasar Mantelli, 1792 (ed. facsímil, Vitoria, Caja de Ahorros de Vitoria, 1969).

PRETEL MARIN, A. (ed.): *Andrés de Vandelvira: V centenario*. Albacete, Instituto de Estudios Albacetenses “Don Juan Manuel”, 2005.

RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M.: “Edificios religiosos de Murillo de Río Leza”, *Berceo* 84 (1973), pp. 5-36.

— *La iglesia de Navarrete*. Vitoria, 1588.

— *Guía histórico-artística, Murillo de Río Leza*. Logroño, Anavia, 1992.

— *Retablos mayores de La Rioja*. Logroño, Obispado de Calahorra y La Calzada, 1993.

— *La evolución del retablo en La Rioja: retablos mayores*. Calahorra, Diócesis de Calahorra y La Calzada-Logroño, 2009.

— “La capilla del licenciado Don Francisco de Vicio y López de Ollauri en la iglesia parroquial de Briones”, soporte informático: <http://josemanuelramirezmartinez.es/attachments/article/67/LA%20CAPILLA%20DEL%20LICENCIADO%20DON%20FRANCISCO%20DE%20VICIO%20Y%20L%20C3%2093PEZ%20DE%20OLLAURI%20EN%20LA%20IGLESIA%20PARROQUIAL%20DE%20BRIONES.pdf>. Consultado el 05-06-2013

RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M. y SAINZ RIPA, E.: *El Miguel Ángel de La Redonda: el obispo don Pedro González del Castillo y su legado artístico*. Logroño, Gonzalo de Berceo, 1977.

REDONDO CANTERA, M. J.: *El sepulcro en España en el siglo XVI. Tipología e iconografía*. Madrid, Centro Nacional de Información y Documentación del Patrimonio Histórico, 1987.

— “Los arquitectos y canteros del entorno de Rodrigo Gil de Hontañón en Castilla y León: la herencia paterna” en REDONDO CANTERA, M. J. (coord.): *El arte de la cantería. Actas del congreso. V Centenario del Nacimiento de Rodrigo Gil de Hontañón*. Santander, Centro de Estudios Montañeses, 2003, pp. 15-76.

— “Los inicios de la Casa del Sol en Valladolid: comitentes y canteros vascos en Valladolid” en VÉLEZ CHAURRI, J. J., ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. y MARTÍNEZ DE SALINAS OCIO, F. (ed.): *Estudios de historia del arte en memoria de la profesora Micaela Portilla*. Vitoria, Diputación Foral de Álava, 2008, pp. 119-127.

REDONDO CANTERA, M. J. y ZALAMA RODRÍGUEZ, M. A. (coord.): *Carlos V y las artes. Promoción artística y familia imperial*. Valladolid, Junta de Castilla y León, 2000.

REINARES FERNÁNDEZ, O. y ARRÚE UGARTE, B.: “Construcción, ruina, reconstrucción y conservación de la iglesia monasterio de San Millán de la Cogolla de Yuso (La Rioja)” en HUERTA FERNÁNDEZ, S. (coord.): *Actas del Cuarto Congreso Nacional de Historia de la Construcción. Cádiz, 27-29 de enero de 2005*. Vol. I. Cádiz, Instituto Juan de Herrera, 2005, pp. 87-98.

RIO DE LA HOZ, M. I. del: “Los Arriaga en la iglesia de San Miguel de Vitoria”, en *Congreso de Estudios Históricos. La formación de Álava: 650 Aniversario del Pacto de Arriaga (1332-1982). Comunicaciones*. Tomo II. Vitoria, Diputación Foral de Álava, 1985, pp. 891-898.

RISCO, M.: *Iglesia de León y monasterios antiguos y modernos de la misma ciudad*. Madrid, En la Oficina de Don Blas Román, 1792.

RIVERA BLANCO, J. J.: *Juan Bautista de Toledo y Felipe II. La implantación del clasicismo en España*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 1984.

ROJAS Y SANDOVAL, B.: *Constituciones Synodales del Obispado de Pamplona. Compiladas, hechas y ordenadas por Don Bernardo de Rojas y Sandoval, Obispo de Pamplona, del Consejo de su Magestad*. Pamplona, Thomas Porralis, 1591.

ROKISKI LÁZARO, M. L.: *Arquitectura del siglo XVI en Cuenca*. Cuenca, Diputación Provincial de Cuenca, 1985.

SAGREDO, D. de: *Medidas del Romano*. Imprimido en casa de Remón de Petras. Toledo, 1526. (Edición facsímil del ejemplar conservado en la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander, Antonio Pareja editor, Santander, 2000).

SANTANA, A.: *Ars Lignea. Zurezko elizak Euskal Herrian. Las iglesias de madera en el País Vasco* (catálogo de exposición). Madrid, Electa, 1996.

SANTOS VAQUERO, A. y SANTOS MARTIN, A. C.: *Alonso de Covarrubias: el hombre y el artífice*. Toledo, Azacanes, 2003.

SEBASTIÁN, S., GARCÍA GAINZA, M. C. y BUENDÍA, J. R.: *Historia del Arte Hispánico. El Renacimiento*. Vol. III. Madrid, Alhambra, 1980.

SERLIO, S.: *Tercer y Cuarto Libro de architettura de Sebastiano Serlio Boloñés. En los quales se trata de las maneras de como se puede adornar los hedificios con los exemplos de las antiguedades. Agora nuevamente traduzido de Toscano en Romance Castellano por Francisco de Villalpando architecto*. Impresor Ioan de Ayala. Toledo, 1552 (Ed. Facsímil, Barcelona, 1990).

SERLIO, S.: *Extraordinario Libro di Architettura di Sebastiano Serlio*. Appresso Giovanni Battista Marchio Sessa fratelli. Venecia, 1560.

SESMERO PÉREZ, F.: *El arte del Renacimiento en Vizcaya*. Bilbao, Imprenta T.G. de Indauchu, 1954.

SIERRA CORTÉS, J. L.: *Medidas del romano: fuentes y teoría (tesis doctoral, 2010)* en <http://eprints.ucm.es/10916/>, consultada el 23-12-2014.

SUÁREZ QUEVEDO, D.: “Sobre las primeras ediciones del De re aedificatoria de León Battista Alberti”, *Pecia Complutense*, 9 (2008), s/p (revista digital)

TABAR ANITUA, F. (coord.): *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, X. Los valles occidentales entre el Zadorra, el Ayuda y el Inglares. La villa de La Puebla de Arganzón*. Vitoria, Fundación Caja Vital Kutxa, 2012.

TARIFA CASTILLA, M. J.: “Juan de Villarreal: tradición e innovación en la arquitectura navarra del siglo XVI”, *Príncipe de Viana*, 221 (2000), pp. 617-656.

— *La arquitectura religiosa del siglo XVI en la merindad de Tudela*. Pamplona, Gobierno de Navarra, 2005.

TUTTLE, R.J., ADORNI, B., FROMMEL, Ch. L., THOENES, Ch.: *Jacopo Barozzi da Vignola*. Milán, Electa, 2002, pp. 100-107.

UGALDE GOROSTIZA, A. I.: “El coro de la parroquia de Santa María de Salvatierra: una oda al emperador”, *Ondare*, 17 (1998), pp. 345-363.

— *Una mirada al cielo. Iconografía de las claves de bóveda de la Diócesis de Vitoria*. Vitoria, Diputación Foral de Álava, 2007.

ULARGUI PALACIO, A.: *La arquitectura del vino en La Rioja Alta durante los siglos del Barroco. Palacios, jardines y bodegas*. 2 vols. Tesis doctoral inédita. Pamplona, 2012.

URIARTE CASTOR, C. de: *Las iglesias salón vascas del último periodo del Gótico*. Vitoria, 1978.

URKULLU, M. T., LACARRA DURCAY, M. C. y otros: *San Andrés de Biáñez. La pintura mural religiosa en Bizkaia, III*. Bilbao, Diputación Foral de Vizcaya, 1997.

URREA FERNÁNDEZ, J.: “El arquitecto Luis de Vega (h. 1495-1562)” en *A introdução da arte da Renascença na Península Ibérica*. Coimbra, Epartur, 1981, pp. 147-168.

VALDÉS FERNÁNDEZ, M.: “Jerónimo de Nogueras y Juan del Rivero. El sepulcro y la capilla de Don Juan de Quiñones en la iglesia del convento de Santo Domingo de León”, *Tierras de León*, vol. 17, 28 (1977), pp. 34-37.

— “Factores de unidad y diversidad en la arquitectura gótica vasca”, *Ondare*, 15 (1996), pp. 103-123.

VÉLEZ CHAURRI, J. J.: “Arquitectura religiosa de los siglos XVI al XVIII en Álava/ Araba” en AYERBE, E. (dir.): *Ibaiak eta Haranak. Guía del Patrimonio histórico-artístico y paisajístico*. Tomo VI. San Sebastián. 1990, pp. 91-100.

— “Vignola y su presencia en el retablo la primera mitad del siglo XVII. El ejemplo alavés” en CEHA: *Los Clasicismos en el Arte Español. Actas del X Congreso del CEHA*. Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1994, pp. 289-296.

— “El Barroco en Vitoria-Gasteiz” en VV. AA.: *Vitoria-Gasteiz en el arte*. Vol. II. Vitoria, 1997, pp. 380-398.

VÉLEZ CHAURRI, J. J. y DÍEZ JAVIZ, C.: *Historia del arte y los artistas en la iglesia de Santa María de Altamira de Miranda de Ebro. 1500-1800*. Burgos, Instituto Municipal de la Historia, 1987.

VÉLEZ CHAURRI, J. J. y ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.: *Representaciones de San Francisco de Asís*. Bilbao, Etor, 1991.

— “El arte religioso del Renacimiento y el Barroco en Valdegovía” en VÉLEZ CHAURRI, J. J. (ed.): *Las tierras de Valdegovía. Actas de las Jornadas de Estudios sobre Geografía, Historia y Arte en Valdegovía*. Vitoria, Diputación Foral de Álava, 2003, pp. 125-177

VÈNE, M.: *Bibliographia serliana. Catalogue des éditions imprimées des livres du traité d'architecture de Sebastiano Serlio (1537-1681)*. París, Picard, 2007.

VERGARA, A.: *De La Puebla a Villanueva pasando por Arganzón*. Burgos, Caja de Ahorros Municipal, 1977.

VILA JATO, M. D.: “Canteros cántabros y vizcaínos en el primer renacimiento gallego” en *Homenaje al profesor Martín González Valladolid*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 1995, pp. 275-278.

VV. AA.: *Carolus: Museo de Santa Cruz. Toledo, 6 de octubre de 2000 a 12 de enero de 2001*. Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.

VV. AA.: *Mirari. Un pueblo al encuentro del arte*. Vitoria, Diputación Foral de Álava, 1990.

WEISE, G.: “Die Hallenkirchen der Spätgotik und der Renaissance im mitlerend und nördlichen Spanien”, *Zeitschrift für Kuntgeschichte*, IV (1935), pp. 214-227.

— *Die Spanische Hallenkirchen der Spätgotik und der Renaissance*. Tübingen, 1953.

YARZA LUACES, J.: “Clientes, promotores y mecenas en el arte medieval hispano” en CEHA: *Patronos, promotores, mecenas y clientes. Actas del VII Congreso Español de Historia del Arte, Murcia, 1988*. Murcia, Universidad de Murcia, 1992, pp. 15-50.

— *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía*. Madrid, Nerea, 1993.

ZALAMA RODRÍGUEZ, M. A.: “Diego de Siloé y la torre de Santa María del Campo (Burgos)”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de Valladolid*, 56 (1990), pp. 404-414.

— *La arquitectura del siglo XVI en la provincia de Palencia*. Palencia, Diputación Provincial de Palencia, 1990.

ZORROZUA SANTIESTEBAN, J.: “Las pinturas murales de la iglesia de San Pedro de Murueta”, *Avnia*, 14 (2006), pp. 76-86.