

eman ta zabal zazu



Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea

ALMA Y PIEDRA

IDEOLOGÍAS, CONSERVACIÓN,
RESTAURACIÓN.

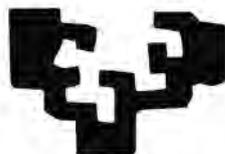
POLÍTICA DEL PATRIMONIO
ARQUITECTÓNICO EN VIZCAYA (1844-1936)

-TOMO I-

EVA DIEZ PATON

2017

eman ta zabal zazu



Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea

Departamento de Historia del Arte y Música

FACULTAD DE BELLAS ARTES

ALMA Y PIEDRA

Ideologías, conservación, restauración. Política del patrimonio arquitectónico en Vizcaya (1844-1936)

TOMO 1

EVA DIEZ PATON

Directora: NIEVES BASURTO FERRO

2017

A Joseba, con alevosía

TOMO 1

1	INTRODUCCIÓN	1
2	A MODO DE PRÓLOGO... ANDAR Y VER: VIAJEROS POR EL PAÍS VASCO..	25
3	EL ALMA ROMÁNTICA, EL MITO Y LA PIEDRA (1844-1876)	41
3.1	La mirada romántica en la aproximación al patrimonio arquitectónico	43
3.1.1	El patrimonio arquitectónico vizcaíno en revistas románticas y colecciones ilustradas	57
3.1.2	“España artística y monumental” y las publicaciones pintorescas bilbaínas	68
3.2	Lecturas mítico-legendarias del patrimonio	81
3.2.1	El árbol de Gernika, monumento principal del pueblo vasco.....	88
3.2.2	La presencia del monumento en la reivindicación foral.....	92
3.2.3	La revaloración del pasado: dar a conocer la historia, la poesía, los recuerdos .	98
3.2.4	Apología del mito: el ídolo de Mikeldi, San Miguel de Arretxinaga y la necrópolis de Argiñeta	104
3.3	Visibilizar y difundir el patrimonio arquitectónico de Vizcaya	126
3.3.1	La publicación de guías e historias locales	127
3.3.2	Reivindicación de los monumentos de Vizcaya.....	135
3.3.3	El concepto de monumento y su divulgación	144
3.4	La formación de organismos para la protección del patrimonio	168
3.4.1	La restauración como disciplina y la conservación como sentimiento: Eugène Viollet-le-Duc y John Ruskin.....	168
3.4.2	Medidas de protección frente al vandalismo	182
3.4.3	La creación de las Comisiones Provinciales de Monumentos Históricos y Artísticos	188
3.4.4	La Comisión de Monumentos de Vizcaya (1844-1868).....	200
3.4.4.1	Primeras actividades: de la arqueología a la formación de un museo de pinturas	204

3.4.4.2	Un ejemplo de desidia: la destrucción del convento imperial de San Francisco de Bilbao	209
3.4.4.3	Inspección de proyectos de restauración: obras interiores de la basílica del Señor Santiago y el retablo de Santa María de Portugalete	214
3.4.4.4	El intento de conservación de la torre de Echevarría	231
4	MUERTE Y RESURRECCIÓN DEL ALMA VASCA (1876-1902).....	243
4.1	El resurgir de la cultura vasca tras la abolición foral	245
4.1.1	El periódico La Paz y la resurrección del espíritu de la tierra vasca.....	253
4.1.2	La puesta en marcha de la idea euskara.....	257
4.1.3	Un proyecto político y cultural: asociaciones, revistas y fiestas euskaras	263
4.2	Un tiempo de transición: pervivencia y renovación de los espacios para la difusión y estudio del patrimonio arquitectónico	277
4.2.1	Del último viaje romántico a las primeras guías comerciales	285
4.2.2	La publicación de monografías históricas y monumentales	291
4.2.3	Adiós a un viejo tiempo: los últimos años de Juan E. Delmas.....	307
4.2.4	Las colecciones monumentales y la aportación de Estanislao J. de Labayru a la formación de un repertorio monumental de Vizcaya	312
4.2.5	Configuración de una nueva iconografía monumental	319
4.3	La influencia del movimiento euskaro en la interpretación del patrimonio	338
4.3.1	Entre la modernidad y la tradición: Bilbao viejo y Bilbao nuevo	340
4.3.2	El patrimonio arquitectónico y la conservación de la tradiciones.....	348
4.3.3	Destruir la piedra, conservar el recuerdo	354
4.4	La labor institucional en la protección y restauración del patrimonio arquitectónico.....	367
4.4.1	Preponderancia de la unidad de estilo en la restauración de monumentos de Vizcaya	385
4.4.2	Gestiones de la Diputación en la conservación y restauración del patrimonio arquitectónico.....	394

4.4.3	¿Indiferencia o confusión terminológica? El uso de los conceptos restauración, reparación, reforma o rehabilitación	401
4.4.4	La Comisión de Monumentos de Vizcaya (1885-1887)	406

TOMO 2

5	EL ALMA VASCA EN LA ARQUITECTURA (1902-1936)	1
5.1	Conocer su cuerpo, su suelo, su tierra: el amor al paisaje	7
5.1.1	La definición del paisaje vasco	13
5.1.2	Descubriendo la arquitectura en el paisaje.....	22
5.1.3	Andariegos: la importancia del excursionismo en el reconocimiento del patrimonio arquitectónico.....	28
5.1.4	Rincones inéditos de la arquitectura: los pueblos y el monumento pequeño.....	35
5.2	La conciencia cultural, estímulo para el desarrollo de los estudios históricos y artísticos	40
5.2.1	El nacimiento de Sociedad de Estudios Vascos - Eusko Ikaskuntza	45
5.2.1.1	El proyecto de archivo de arquitectura	50
5.2.1.2	Congreso de Estudios Vascos de Bergara: la culminación de un trabajo.....	57
5.2.2	El desarrollo historiográfico: los estudios históricos y artísticos	68
5.2.2.1	La presencia del patrimonio arquitectónico de Vizcaya en diarios y revistas	70
5.2.2.2	Heterogeneidad en el estudio y difusión del patrimonio: de las historias de la arquitectura a las geografías regionales	93
5.2.2.3	El auge de los estudios sobre arquitectura popular	112
5.3	La arquitectura vasca	117
5.3.1	La modernidad de la arquitectura popular	125
5.3.2	El caserío vasco	133
5.3.2.1	El paisaje y el caserío, manifestación del alma vasca	136
5.3.2.2	El mito rural. La idealización del caserío y su incorporación al discurso nacionalista	143

5.3.2.3	El caserío como espacio simbólico: templo de la raza y del hogar	154
5.3.2.4	Más allá del motivo pintoresco y de la arcadia feliz.....	162
5.3.2.5	Fotografías de caseríos: construyendo el imaginario colectivo	170
5.3.3	Las iglesias vascas	187
5.3.3.1	El cristianismo en el País Vasco a la luz del monumento medieval	188
5.3.3.2	El inicio de los estudios de arquitectura románica.....	201
5.3.3.3	El gótico vasco en la historiografía artística	219
5.3.4	La casa-torre y el palacio vasco	224
5.3.4.1	Castillos en España: lecturas en torno al concepto torre vasca	228
5.3.4.2	El castillismo y la búsqueda de la típica arquitectura vasca.....	242
5.4	Política patrimonial en Vizcaya.....	252
5.4.1	Medidas legislativas para la conservación monumental.....	252
5.4.1.1	El camino hacia la desaparición de las Comisiones Provinciales de Monumentos	261
5.4.1.2	De la Carta de Atenas a la Ley de Protección del Tesoro Artístico Nacional....	263
5.4.2	La Junta de Cultura Vasca (1917-1936)	267
5.4.2.1	Creación de la sección de conservación de monumentos	276
5.4.2.2	Gestión, conservación y restauración del patrimonio arquitectónico.....	282
5.4.2.2.1	Construcciones civiles	311
5.4.2.2.2	Construcciones religiosas.....	332
5.4.2.2.3	El Museo Arqueológico en la protección del patrimonio.....	379
5.4.3	La protección del caserío vasco por la Diputación de Vizcaya (1917-1936)	383
5.4.3.1	Toma de conciencia de las necesidades del agro vizcaíno.....	383
5.4.3.2	Acciones para la mejora e higienización del caserío.....	410
5.4.3.3	Primeras ordenanzas de construcción rural	416
5.4.3.4	Ley de Protección del Caserío Vasco (1928-1936)	426

5.4.3.5	La aplicación práctica de la ley: el compromiso de Andrés de Arzadun	439
5.4.3.6	Otras lecturas: la vuelta al caserío como remedio al industrialismo.....	450
5.4.4	La Comisión de Monumentos de Vizcaya (1907-1934).....	454
5.4.4.1	El Boletín de la Comisión de Monumentos de Vizcaya	468
5.4.4.2	Acciones para conocer el estado del patrimonio arquitectónico: circulares y excursiones	472
5.4.4.3	Gestiones para la restauración y conservación del patrimonio	477
5.4.4.4	Difusión de estudios históricos y artísticos de Vizcaya	489
5.4.4.5	Homenajes a Juan E. Delmas y Pedro Vázquez.....	499
5.4.4.6	Iniciativas para la formación del Museo Arqueológico	502
5.4.5	Catalogación e inventario del patrimonio arquitectónico de Vizcaya.....	513
6	CONCLUSIONES.....	547
7	Fuentes.....	587
7.1	Archivos.....	587
7.2	Bibliotecas.....	587
7.3	Libros	588
7.4	Artículos en revistas.....	605
7.5	Artículos en prensa.....	633
8	Bibliografía.....	645
9	Abreviaturas.....	687
10	Índice de imágenes.....	689
11	Índice de tablas.....	697

1 INTRODUCCIÓN

Pío Baroja describía Yécora como una "*ciudad sin alma*" de la que el arte había huido: ni viejas casas derrengadas, amarillentas y de enormes aleros, ni calles estrechas y tortuosas, ni casa blasonada, ni noble castillo, ni tan siquiera una iglesia con una vieja torre gótica o un retablo renacentista. En aquel pueblo terrible todo era nuevo en la forma y viejo en el espíritu¹.

Al iniciar nuestra investigación en torno al patrimonio arquitectónico vizcaíno entre los siglos XIX-XX lo primero que nos sorprendió fue la insistente idea de que Vizcaya era una provincia sin monumentos. Esta impresión la condenaba a ser considerada una provincia sin recuerdos, un cuerpo sin alma. La afirmación, que podía haber caído en el olvido si hubiese provenido de fuentes poco representativas, procedía, por el contrario, de destacadas personalidades y de organismos obligados precisamente a la conservación de su riqueza artística. El mismo Miguel de Unamuno definió el País Vasco como pobre en arte, sin monumentos, sin archivos y sin historia vieja: "*Nuestra glorias están más en el futuro que en el pasado. Aún no hemos despertado del todo a la vida del arte, a la vida del espíritu*"². Sin embargo, si bien sus palabras recogen esta creencia general también anuncian un momento clave para toda conciencia: la del despertar.

Cuando dormimos nuestros sentidos se detienen perdiendo la noción del espacio y del tiempo; alrededor de nosotros parecen girar "*como un aro, el hilo de las horas, el orden de los años y de los mundos*". En el instante del despertar, descrito por Marcel Proust en "*En busca del tiempo perdido*" (1913-1927), aún parecen volar los países, los años, y las cosas. El hombre consulta entonces su entorno para comprender "*el lugar de la tierra en que se*

¹ BAROJA, Pío, «Ciudad sin alma», *Juventud*, año I, núm. 1, octubre de 1901. Fragmento de la novela "*Camino de perfección*". Ver: BAROJA, Pío, *Camino de perfección*, Madrid: Alianza Editorial, 2013, p. 218.

² UNAMUNO, Miguel de, «De mi país», en *Obras Completas*, Madrid: Fundación José Antonio Castro, 2004, t. VI, p. 99.

*halla, el tiempo que ha transcurrido hasta su despertar*³. El momento implica, por lo tanto, un acto de rememoración y de reconocimiento⁴.

Este estudio pretende profundizar en dicho despertar, momento en el que, en palabras de Walter Benjamin, se da el *"ahora del reconocer"*⁵, cuando Vizcaya iniciaba un ejercicio de rememoración y reconocimiento de la existencia de un patrimonio arquitectónico digno de ser estudiado, conservado y difundido. Para comprender en su conjunto esta cuestión ha sido imprescindible detenerse en sus dos protagonistas: el alma y la piedra. Y es que el centro de la investigación no podía ser sólo la materia, el monumento conservado; debía complementarse con el sujeto consciente en quien la contemplación del monumento despierta estima o amor. En un período en el que tantas veces se habló del alma vasca y del alma española, resulta imposible no convertir el alma en uno de los principales materiales del presente trabajo⁶. Porque lo enigmático de la perdurabilidad de un monumento en el tiempo, o de su recuerdo, lo que diferenció una vieja casa, una vieja iglesia o un viejo palacio de otro, no fue su excepcionalidad arquitectónica, belleza, pureza de líneas, exquisitez o antigüedad; sino los sentimientos que un individuo o una colectividad volcaron sobre él, el reconocimiento que hacemos en él de la memoria, de los recuerdos, del pasado⁷.

Hoy en día ni la administración pública ni la sociedad cuestionan la existencia de un patrimonio arquitectónico en Vizcaya. El interés que éste despierta en el público y la existencia de una normativa estatal y autonómica así lo revela. El nacimiento de una sensibilidad patrimonial y la defensa de su conservación por parte de determinados individuos conlleva la paulatina toma de conciencia colectiva del monumento como bien

³ PROUST, Marcel, *En busca del tiempo perdido*, Barcelona: Plaza & Janés, 1975, pp. 5-11.

⁴ RICOEUR, Paul, *La memoria, la historia, el olvido*, Madrid: Editorial Trotta, 2003, p. 63.

⁵ «Despertar», en BARJA, Juan (dir.), *Atlas Walter Benjamin* [en línea], <http://www.circulobellasartes.com/benjamin/index.php> [Consulta: 31 de julio de 2017].

⁶ En 1903 se iniciaba la publicación de *Alma española*, revista de corta vida con tan sólo 23 números editados. En ella autores como Miguel de Unamuno, José María Pereda o Vicente Blasco Ibáñez describieron las distintas almas regionales. Asimismo, han sido habituales las obras que recogen en sus títulos las nociones alma vasca o alma española: Ver: *Alma española*, Madrid: Alma española, 1903-1904; AZORÍN, *El alma castellana (1600-1800)*, Madrid: Librería Internacional, 1900; UNAMUNO, Miguel de, «Alma vasca», *Alma española*, año II, núm. 10, 10 de enero de 1904, pp. 3-4; VIAR, Nicolás, *Alma vasca. Ensayo de comedia en tres actos*, Bilbao: Imprenta y Librería de José de Astuy, 1911; SALAVERRIA, José María de, *Alma vasca*, Madrid: Editorial Rivadeneyra, 1923; GUIMÓN, Pedro, «El alma vasca en su arquitectura», *Arquitectura*, año VI, 1924, pp. 166-173; CEJADOR Y FRAUCA, Julio, *Tierra y alma española*, Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1928. Sobre el tema del alma española y las almas nacionales: MORÓN ARROYO, Ciriaco, *El alma de España. Cien años de inseguridad*, Oviedo: Ediciones Nobel, 2013; asimismo, uno de los textos fundamentales de Jorge Oteiza alude al alma vasca: OTEIZA, Jorge, *Quousque tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca*, Alzazua: Fundación Museo Jorge Oteiza, 2007.

⁷ Esta idea general la expone Antoni González Moreno-Navarro en el prólogo a: LACUESTA CONTRERAS, Raquel, *Restauració monumental a Catalunya (segles XIX i XX). Les aportacions de la Diputació de Barcelona*, Barcelona: Diputación de Barcelona, 2000, p. 183.

común cuya perdurabilidad interesa al presente, que está obligado a transmitirlo a las generaciones venideras. Las instituciones, entonces, deben dar respuesta a aquellas exigencias creando un corpus legislativo y organismos específicos; estimular su inventariado, catalogación y, en definitiva, procurar su conservación. Es por ello que una de las cuestiones a la que debíamos dar respuesta era cómo fue este proceso. ¿Cómo se formó una sensibilidad artística y arquitectónica en la provincia?

Los inicios de la investigación se centraron en la restauración monumental, en su triple vertiente teórica, práctica y legislativa; para ello resultaron fundamentales los estudios de Isabel Ordieres⁸, Pedro Navascués⁹, Ignacio González-Varas¹⁰, Javier Rivera¹¹, Alfonso Muñoz Cosme¹², Antón Capitel¹³, Raquel Lacuesta¹⁴, José María Calama y Amparo

⁸ ORDIERES DIEZ, Isabel, *Historia de la conservación y restauración del patrimonio cultural de Cantabria (1835-1936)*, Santander: Fundación Marcelino Botín, 1993; *Historia de la restauración monumental en España (1835-1936)*, Madrid: Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1995; «Historia de la restauración en España. Ideología y práctica», en *Cursos sobre el patrimonio históricos. Actas de los VII Cursos Monográficos sobre el Patrimonio Histórico*, Santander: Universidad de Cantabria, 1997, pp. 217-245; *La formación de la conciencia patrimonial: legislación e instituciones en la historia de la restauración arquitectónica en España*, Madrid: Instituto Juan de Herrera, 1998.

⁹ NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, «La restauración monumental como proceso histórico. El caso español, 1800-1950», en *Curso de mecánica y tecnología de los edificios antiguos*, Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos, 1987, pp. 285-329; «El Arquitecto Juan de Madrazo y Kuntz», en *Los Madrazo. Una familia de artistas*, Madrid: Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Madrid, 1985, pp. 81-98; «La restauración de monumentos en España: aproximación bibliográfica (1954-1994)» en *Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX*, Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1995, p. 77-88; «Arquitectura española. 1808-1914», *Summa Artis*, t. XXXV/II, Madrid: Espasa Calpe, 1997, pp. 367-398; «Restaurar la arquitectura», *Descubrir el arte*, núm. 6, 1999, pp. 56-62.

¹⁰ GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, Ignacio, *Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios y normas*, Madrid: Editorial Cátedra, 1999; *La Catedral de León. Historia y restauración (1859-1901)*, León: Fundación Montealeón. Universidad de León, 1993; *Restauración monumental en España en el siglo XIX*, Valladolid: Editorial Ámbito, 1996; *La Catedral de León. El sueño de la razón*, Edileasa, 2001; «La representación del monumento en el siglo XIX. Tiempo, lugar y memoria ante las transformaciones de la representación gráfica de la imagen monumental», *Papeles del Partal*, núm. 3, 2006, pp. 49-69.

¹¹ RIVERA BLANCO, Javier, *De varia restauratione. Teoría e Historia de la restauración arquitectónica*, Valladolid: Restauración & Rehabilitación, 2001; «El comienzo de la Historia de la Arquitectura en España, Vicente Lampérez y Romea», en *Lecciones de los maestros. Aproximación histórico-crítica a los grandes historiadores de la arquitectura española*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, Universidad de Zaragoza, 2011, pp. 59-90; «Restauración arquitectónica desde los orígenes hasta nuestros días. Conceptos, teoría, historia», en *Teoría e historia de la restauración. Máster de restauración y rehabilitación del patrimonio*, Madrid: Editorial Munilla-Lería, 1999, vol. I, pp. 102-171; *Teoría e historia de la intervención en monumentos españoles hasta el romanticismo*, Valladolid: Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid, 1989; «La restauración arquitectónica española del siglo XX en la literatura especializada italiana», *Papeles del Partal*, núm. 1, 2002, pp. 37-49.

¹² MUÑOZ COSME, Alfonso, *La conservación del patrimonio arquitectónico español*, Madrid: Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1989; *La vida y obra de Leopoldo Torres Balbás*, Sevilla: Junta de Andalucía, 2005; «Leopoldo Torres Balbás», *Mus-A. Revista de los museos de Andalucía*, núm. 7, 2006, pp. 133-137.

¹³ CAPITEL, Antón, *Metamorfosis de monumentos y teoría de la restauración*, Madrid: Alianza, 1988; «La restauración y la actitud ante la Historia de la Disciplina», en *Restauración arquitectónica II*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 1998, pp. 33-44; «El tapiz de Penélope. Apuntes sobre las ideas de restauración e intervención arquitectónica», *Arquitectura*, núm. 244, 1983, pp. 24-34.

¹⁴ LACUESTA CONTRERAS, Raquel, «Modelos de intervención en monumentos catalanes (siglo XIX)», *Loggia. Arquitectura y Restauración*, núm. 5, 1998, pp. 36-47; *Restauració monumental a Catalunya (segles XIX i XX). Les aportacions de la Diputació de Barcelona*, Barcelona: Diputació de Barcelona, 2000.

Graciani¹⁵, Ascensión Hernández¹⁶, Pilar García Cuetos¹⁷, Susana Mora¹⁸ y Antoni González Moreno-Navarro¹⁹, entre otros. De igual modo lo fueron los trabajos de Nieves Basurto²⁰, Maite Paliza²¹ y Gorka Pérez de la Peña²², que se encuentran entre los únicos dedicados a la restauración monumental en Vizcaya.

La experiencia y las conclusiones de un primer trabajo²³ fueron el estímulo para ahondar más en la relación de Vizcaya con su patrimonio arquitectónico, entendiéndolo ahora como un eslabón de la cadena que une el presente con el pasado. El marco cronológico que establecimos comprendía un amplio período: se iniciaba en 1844, fecha de la creación de las comisiones de monumentos, y concluía en 1936, con el estallido de la Guerra Civil. Conscientes del auge que vivió la provincia en aquellas fechas, centrada en su desarrollo económico e industrial, llegando a ser considerada uno de los símbolos del progreso del

¹⁵ CALAMA RODRÍGUEZ, José María y GRACIANI GARCÍA, Amparo, *La restauración decimonónica en España*, Sevilla: Instituto Universitario de Ciencias de la Educación, 1998; *La restauración monumental en España. De 1900 a 1936*, Sevilla: Instituto Universitario de Ciencias de la Educación, 2000; CALAMA RODRÍGUEZ, José María, «La restauración de la construcción medieval. El caso español (1800-1936)», en GRACIANI GARCÍA, Amparo (coord.), *La técnica de la arquitectura medieval*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2001, pp. 349-380.

¹⁶ HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión, *Documentos para la historia de la restauración*, Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2000; «Fotografía, arquitectura y restauración monumental en España», *Artígrama. Revista del Departamento de Historia del Arte*, núm. 27, 2012, pp. 37-62; «¿Qué hace una chica como tú en un sitio como éste? (Algunas reflexiones acerca de la relación entre la Historia del Arte y el patrimonio cultural)», *Artígrama. Revista del Departamento de Historia del Arte*, núm. 27, 2012, pp. 543-564.

¹⁷ GARCÍA CUETOS, María Pilar, «La restauración del patrimonio asturiano en la primera mitad del siglo XX», en HEVIA BLANCO, Jorge (comp.), *La intervención en la arquitectura prerrománica asturiana*, Universidad de Oviedo, 1997, pp. 97-118; «El historiador de arte ante el proceso de "restauración monumental"», *Liño. Revista Anual de Historia del Arte*, núm. 7, 1987, pp. 203-216; «El papel del historiador del arte en los procesos de intervención en el patrimonio. Reflexiones desde la experiencia profesional», en *Historia del Arte y Bienes Culturales*, 1998, pp. 56-62; *El patrimonio cultural. Conceptos básicos*, Zaragoza: Pressas Universitarias de Zaragoza, 2012; «El prerrománico asturiano (1844-1976). Diversidad de criterios restauradores», *Restauración & Rehabilitación*, núm. 39, 2000, pp. 56-61.

¹⁸ MORA ALONSO-MUÑOYERRO, Susana, «La restauración de monumentos en España: sus inicios», *Basa*, núm. 13, 1990, pp. 6-19; «La restauración monumental en España (1850-1939)», en *III Simposi sobre Restauración Monumental*, Barcelona: Diputación de Barcelona, 1993, pp. 11-18; «Del restauro estilístico al restauro crítico», en *Teoría e historia de la rehabilitación*, Ediciones Munilla-Lería, 1999, pp. 33-40; «La restauración arquitectónica en España (1840-1936). Teoría y práctica», en *Teoría e historia de la rehabilitación*, Ediciones Munilla-Lería, 1999, pp. 49-80.

¹⁹ GONZÁLEZ MORENO-NAVARRO, Antoni, «Por una metodología de la intervención en el Patrimonio arquitectónico como documento y objeto arquitectónico», *Fragments. Revista de Arte*, núm. 6, 1985, pp. 72-79; «El tiempo también restaura. A propósito de Jeroni Martorell, Puig i Cadafalch y Torres Balbás», *Anales de Arquitectura*, núm. 4, 1992, pp. 98-115; «Los clarines del miedo (cada monumento tiene su lidia)», en *III Simposi de Restauración Monumental*. Barcelona, Diputación de Barcelona, 397-405; GONZÁLEZ MORENO-NAVARRO, Antoni y LACUESTA CONTRERAS, Raquel, *1380-1980. Sis segles de protecció del patrimoni arquitectònic de Catalunya*, Diputación de Barcelona, 1984.

²⁰ BASURTO FERRO, Nieves, «El medievalismo en el Bilbao finisecular nuevos templos y reconstrucciones», *Archivos de Arquitectura*, núm. 1, 1995, pp. 49-60.

²¹ PALIZA MONDUATE, Maite, *El Castillo de Butrón, un episodio del Romanticismo*, Bilbao: Estudios Arriaga, 1992.

²² PÉREZ DE LA PEÑA, Gorka, *Arquitectura religiosa contemporánea en Bizkaia, 1865-1975. Del Romanticismo al Movimiento Moderno*, Museo Diocesano de Arte Sacro, 2004; «La fachada neogótica 1854-1891», en: *La Catedral de Santiago, Bilbao*. Bilbao, Obispado 2000, pp. 111-121.

²³ Esta primera investigación se realizó entre los años 2005-2007 gracias a la Beca de investigación BBK-Museo de Bellas Artes de Bilbao sobre "Historia de la restauración monumental en Vizcaya (1833-1936)".

país, y marcada por profundos cambios en todos los ámbitos de su vida (político, económico, social, cultural, paisajístico, etc.), nosotros nos preguntábamos: ¿Cómo fue el proceso de formación de una sensibilidad artística y monumental? ¿Existió un compromiso por parte de las instituciones por la conservación monumental? ¿Cuál fue la presencia del patrimonio arquitectónico vizcaíno en las revistas culturales y científicas del período? ¿Cómo se relacionó la provincia, ejemplo de modernidad, con su patrimonio arquitectónico? ¿Qué tipo de lecturas se hizo de aquél? ¿Podemos hablar de un legado que llega hasta nuestros días?

La metodología que hemos seguido se ha basado, en primer lugar, en la localización de aquellas publicaciones (revistas, artículos, monografías) que de alguna manera se interesaron por el patrimonio arquitectónico. En segundo lugar, la consulta de fuentes archivísticas tenía como objetivo hallar expedientes de restauración, conservación y fomento institucional por la catalogación, estudio y difusión del patrimonio arquitectónico. Finalmente, la consulta de la bibliografía específica buscaba contextualizar, ampliar y aclarar los resultados obtenidos de las fuentes documentales y archivísticas.

La consulta de la bibliografía específica, junto al trabajo de investigación de las publicaciones periódicas, dejó como resultado más de 3.000 fichas documentales. Han sido significativos para nuestro estudio los artículos de revistas nacionales románticas e ilustradas, como *El Artista*, *Semanario Pintoresco Español*, *El Museo Universal*, *La Ilustración Española y Americana*; los números monográficos dedicados a Vizcaya en *La Esfera* y *Voluntad*; o revistas de carácter más científico, como *Revista de España*, o institucionales, como *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*.

Las revistas culturales publicadas en el País Vasco, por su parte, han aportado una valiosa información, revelándose como un espacio significativo de representación del patrimonio arquitectónico vizcaíno: *Revista de las Provincias Euskaras*, *Revista Euskara*, *Euskal-Erria*, *Revista de Vizcaya*, *La Vasconia*, *Euskalzale*, *Ecos literarios*, *Ecos Religiosos*, *El Centenario*, *Estudios de Deusto*, *Almanaque La Baskonia*, *Boletín de la Comisión de Monumentos de Vizcaya*, *2 de mayo*, *Euskalerraren alde*, *Euzkadi*, *Idearium*, *Hermes*, *Boletín de la Sociedad de Estudios Vascos*, *Arte Vasco*, *Garellano*, *Bilbao Gráfico*, *Anuario de la Sociedad de Eusko-Folklore*, *Revista Internacional de los Estudios Vascos*, *Vida Vasca*, *Euzkerea* o *Yakintza*.

La prensa local, por otro lado, ha sido una importante fuente de información, acudiendo a ella tanto para buscar referencias concretas (por ejemplo, artículos sobre la demolición de la torre de Echevarría publicados en *Irurac-Bat* en 1866), como para estudiar etapas

determinadas: en el caso del periódico *El Nervión* hemos consultado los años que van de 1896 a 1901 para localizar los artículos de Juan José de Lecanda; la edición especial ilustrada del mismo diario en las fechas que colaboraba Pedro Vázquez (1908-1909); los periódicos *La Tarde* y *El Heraldo Alavés* (1927-1929) para hallar los artículos del arquitecto Alfredo Baeschlin; o las series fotográficas sobre paisajes y monumentos vascos publicados en *El Noticiero Bilbaíno* (1931-1934) y *Euzkadi* (1927-1934).

Las revistas de arquitectura también han resultado ricas en referencias, pudiendo destacar *Revista de la Sociedad Central de Arquitectos*, *Revista de la Arquitectura Nacional y Extranjera*, *Resumen de Arquitectura*, *Arquitectura y Construcción*, *La Construcción Moderna*, *Arquitectura y Construcción*, *Arquitectura*, *Boletín de la Sociedad Central de Arquitectos*, o la publicación bilbaína *Propiedad y Construcción*. Aunque Vizcaya y su patrimonio arquitectónico no resultase de interés para todas estas publicaciones, para la investigación se han convertido en una guía sobre asuntos tan diversos como la aproximación al monumento histórico-artístico; el desarrollo de una sensibilidad artística a nivel nacional; las teorías y posturas en torno a la conservación y restauración arquitectónica; o el desarrollo de los estudios históricos, entre otros.

Otra serie de publicaciones periódicas dedicadas a materias que a priori no parecían ofrecer material de interés nos sorprendieron por la información contenida. Sirvan de ejemplo la revista de la asociación de ingenieros industriales, *DYNA*; la revista sobre cuestiones agropecuarias *Agricultura*; o la publicación para la difusión de la labor de la Caja de Ahorros Vizcaína, *Vizcaya Social*. Por el contrario, el *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* y el *Boletín de la Real Academia de la Historia*, motivado por la escasa actividad de la Comisión de Monumentos de Vizcaya, han resultado menos ricos de lo esperado.

Para la investigación sobre materias y publicaciones en torno a Vizcaya y el País Vasco ha sido esencial la consulta de la biblioteca y hemeroteca de la Diputación Foral de Bizkaia, a la que debemos sumar la biblioteca y hemeroteca de Bidebarrieta, la biblioteca de la Fundación Sancho el Sabio, la biblioteca Koldo Mitxelena y la biblioteca de la Sociedad Bilbaína. Asimismo, nos hemos servido de los fondos de las bibliotecas de la Universidad del País Vasco, especialmente de la biblioteca central y de la biblioteca de la facultad de Bellas Artes, la biblioteca de la Universidad de Deusto y la biblioteca del Colegio Oficial de Arquitectos Vasco-Navarro en su sede de Bilbao. Para la consulta de revistas nacionales hemos acudido a la Biblioteca Nacional y para las publicaciones específicas de arquitectura a la biblioteca del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid.

La importancia que en nuestros días está adquiriendo la digitalización de los fondos de bibliotecas e instituciones culturales y educativas ha facilitado al acceso a determinadas publicaciones. Así, debemos destacar la consulta de la hemeroteca digital de la biblioteca Koldo Mitxelena, hemeroteca digital de la Biblioteca Municipal de Donostia, hemeroteca digital de la Biblioteca Nacional, biblioteca virtual de prensa histórica del Ministerio de Cultura, biblioteca virtual Miguel de Cervantes, repositorio Memoria Digital Vasca producido por la Fundación Sancho el Sabio, Biblioteca Digital Vasca, Biblioteca Virtual de Patrimonio Bibliográfico, Biblioteca Digital Hispánica, archivo digital de la Universidad Politécnica de Madrid y Universidad Autónoma de Barcelona, Biblioteca Digital d'Història de l'Art Hispànic de la Universidad Autónoma de Barcelona y Memòria Digital de Catalunya.

Las fuentes archivísticas son la otra pieza principal de la investigación aportando más de 3.000 referencias. Nos interesaba conocer el grado de implicación de las instituciones en la conservación y restauración del patrimonio arquitectónico, sus actuaciones y financiación. Para ello ha sido fundamental la consulta del Archivo Histórico de la Diputación Foral de Bizkaia, junto al Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Archivo Histórico Eclesiástico de Bizkaia, los archivos municipales de Bilbao, Lekeitio, Bermeo, Durango y Portugalete, archivo de la Sociedad de Estudios Vasco - Eusko Ikaskuntza y el archivo del Museo Vasco - Euskal Museoa; el Archivo General de la Administración y el Archivo Histórico Provincial de Vizcaya, por el contrario, no resultaron especialmente ricos.

La difusión visual del patrimonio arquitectónico ha sido otro aspecto de interés para el estudio. La paulatina estima que fueron despertando los monumentos de la provincia se vio acompañada de una construcción iconográfica que invitaba al análisis de la educación de la mirada. Para su definición y examen se han extraído las imágenes publicadas en artículos, monografías, revistas y periódicos consultados, dejando esta labor tras de sí más de 2.800 imágenes.

La organización del material se presentó como una tarea de enorme complejidad. El gran número de referencias resultaba inmanejable sin la ayuda de alguna herramienta digital, por lo que exigió la creación de una base de datos con formularios específicos para la gestión de la bibliografía, fuentes documentales y fotografías. Tras la organización del material, su clasificación y estudio se tradujo en los tres capítulos que conforman el trabajo.

El primer bloque, *"El alma romántica, el mito y la piedra (1844-1876)"*, toma como referencia la creación de las comisiones de monumentos y concluye con la abolición foral. El segundo capítulo, *"Muerte y resurrección del alma vasca (1876-1902)"*, aborda la crisis política e identitaria que conllevó la pérdida de los fueros. Por último, *"El alma vasca en la arquitectura"*

(1902-1936)" arranca con el inicio de la edad de plata de la cultura española y se cierra con el drama de la Guerra Civil. A modo de introducción, "Andar y ver. Viajeros por el País Vasco" pretende ser una aproximación al territorio a través de los viajeros que lo recorrieron, preguntándonos si la idea generalizada sobre la escasez monumental era compartida por quienes visitaban el país.

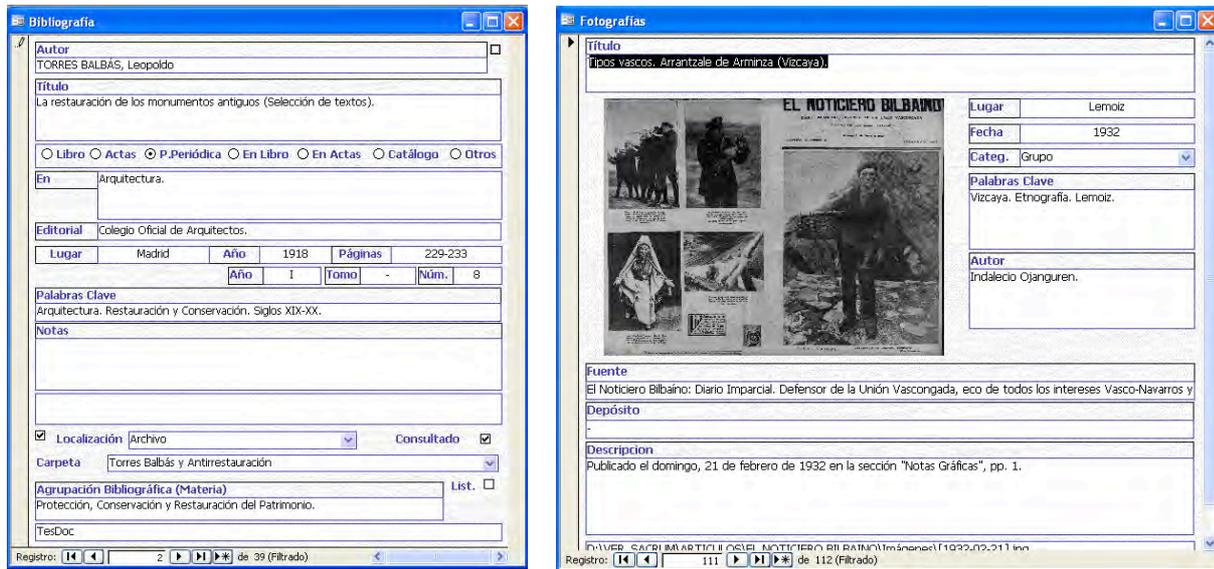


Fig. 1. Base de datos para la organización de materiales.

Uno de los puntos de partida fue la consulta de una bibliografía que permitiese comprender la formación del concepto de monumento y su paulatino enriquecimiento hasta la noción de patrimonio cultural. En este sentido han resultado de gran utilidad las obras "Alegoría del patrimonio" (2007) de Françoise Choay, "Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios y normas" (1999) de Ignacio González-Varas y "El patrimonio cultural. La memoria recuperada" (2002) de Francisca Hernández Hernández. La identificación de la existencia de un patrimonio digno de ser conservado se acompañó de la formulación de teorías en torno a la conservación y restauración monumental, así como la configuración de una legislación específica. Para conocer esta experiencia podemos destacar los estudios "La protección de los monumentos arquitectónicos en España y Cataluña, 1844-1936: legislación, organización, inventario" (1999) de Joan Ganau, "Historia de la restauración monumental en España (1835-1936)" (1995) de Isabel Ordieres y, de nuevo, "Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios y normas" (1999) y "La Catedral de León. El sueño de la razón" (2001) de Ignacio González-Varas.

En relación a la institucionalización de la protección del patrimonio debemos subrayar la importancia de los trabajos de Isabel Ordieres, "La formación de la conciencia patrimonial: legislación e instituciones en la historia de la restauración arquitectónica en España" (1998)

e *"Historia de la restauración monumental en España (1835-1936)"* (1995), destacando sus apartados sobre legislación y formación de las comisiones de monumentos, y de Esperanza Navarrete, *"La Comisión Central de Monumentos y la Comisión de Monumentos de la Academia en el Archivo-Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid"* (1995). La obra de carácter recopilatorio *"250 años de arqueología y patrimonio. Documentación sobre arqueología y patrimonio histórico de la Real Academia de la Historia"* (2003), sobre la documentación conservada en el Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia, ha sido también de gran ayuda para acercarnos a la protección del patrimonio monumental español y las comisiones de monumentos. En ella se recogen estudios monográficos organizados por comunidades autónomas, correspondiendo a Carlos Ortiz de Urbina el relativo a *"Navarra, País Vasco y La Rioja"*. El autor ya había elaborado anteriormente un catálogo e índice de la documentación de la Comisión de Antigüedades de la Real Academia de la Historia centrado únicamente en el caso del País Vasco, *"Comisión de Antigüedades de la Real Academia de la Historia. País Vasco, catálogo e índices"* (1999). Por otro lado, la publicación de estudios sobre la formación del catálogo monumental de España nos ha permitido acercarnos a este otro instrumento para la protección del patrimonio, interesándonos la presencia del patrimonio arquitectónico vizcaíno. *"El catálogo monumental de España (1900-1961)"* (2010) de Amelia López-Yarto y *"El catálogo monumental de España (1900-1961). Investigación, restauración y difusión"* (2012) se encuentran entre los trabajos más destacados.

A pesar de que en una fecha tan temprana como 1945 José María de Areilza daba una breve noticia sobre la labor de las comisiones de monumentos de Vizcaya, Álava y Guipúzcoa, estos organismos han recibido muy poca atención por parte de la historiografía. La situación del resto de comisiones provinciales sería similar, habitualmente analizadas en relación a alguna actividad puntual, sino fuera por el interés que han despertado en los últimos años. Sobre la Comisión de Monumentos de Vizcaya sólo existe un índice general de su *Boletín*, elaborado por Ángel Rodríguez Herrero en 1944, y sendos artículos de Miguel Zugaza y Joseba Agirreazkuenaga en relación a la creación de un Museo de Pinturas en Bilbao. Por el contrario, sus homólogas cuentan con un nada desdeñable número de artículos y monografías: María Puy Huici, Enrique Quintanilla o Ana Carmen Lavín han analizado la actividad de la Comisión de Monumentos de Navarra²⁴; Gema Elvira Adán,

²⁴ HUICI GOÑI, María Puy, «Las Comisiones de Monumentos Históricos y Artísticos con especial referencia a la Comisión de Navarra», *Príncipe de Viana*, año LI, núm. 189, 1990, pp. 119-210; QUINTANILLA MARTÍNEZ, Emilio, «Las comisiones provinciales de monumentos y su posible actualidad en la protección del patrimonio», en *Arquitectura y ciudad I y II*, Melilla: Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1993, 301-

Enrique Pérez-Campoamor y María Pilar García Cuetos la de Oviedo²⁵; Francisco García Martín la de Toledo²⁶; Joaquín Martínez Pino, Noelia García Pérez o María Luisa Precioso Arévalo la de Murcia²⁷; José María Palencia Cerezo la de Córdoba²⁸; Pablo Ortiz Romero la de Badajoz²⁹; José Ignacio Lara Escoz y Raquel López Rodríguez la de Sevilla³⁰; Juana

306; QUINTANILLA MARTÍNEZ, Emilio, *La Comisión de monumentos históricos y artísticos de Navarra*, Gobierno de Navarra, 1995; QUINTANILLA MARTÍNEZ, Emilio, «Las intervenciones de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos en la Catedral de Tudela», en *La Catedral de Tudela*, Gobierno de Navarra, 2006, pp. 379-397; QUINTANILLA MARTÍNEZ, Emilio, «Las estelas funerarias recogidas por la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Navarra», *Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra*, año XXVII, núm. 66, 1995, pp. 581-585; QUINTANILLA MARTÍNEZ, Emilio, «La apreciación del Barroco por parte de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Navarra (1844-1940)», *Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, núm. 19, 2000, 201-209; LAVÍN BERDONCES, Ana Carmen, «La labor arqueológica de las Comisiones de Monumentos: El ejemplo de la Comisión de Monumentos de Navarra», en *La cristalización del pasado. Génesis y desarrollo del marco institucional de la arqueología en España*, Málaga, Universidad de Málaga, 1997, pp. 239-248; LAVÍN BERDONCES, Ana Carmen, «La labor arqueológica de la Comisión de Monumentos de Navarra», *Príncipe de Viana*, año LVIII, núm. 211, 1997, pp. 403-444.

²⁵ ADÁN ÁLVAREZ, Gema Elvira, «La Comisión Provincial de Monumentos y su intervención en San Antolín de Bedón en el siglo XIX», *Bedoniana. Anuario de San Antolín y Naves*, núm. 2, 2000, pp. 35-42; ADÁN ÁLVAREZ, Gema Elvira, «La comisión de monumentos históricos y artísticos de Asturias y su imbricación en los Museos Asturianos durante el siglo XIX y principios de XX (1844-1919). El Museo Arqueológico Provincial», *Boletín de la ANABAD*, tomo IL, núm. 2, 1999, pp. 175-2004; ADÁN ÁLVAREZ, Gema Elvira. «Intervenciones arqueológicas de la comisión de monumentos históricos artísticos de Oviedo (1844-1978)», *Lancia. Revista de prehistoria, arqueología e historia antigua del noroeste peninsular*, núm. 2, 1997, pp. 207-233; ADÁN ÁLVAREZ, Gema Elvira, «La Comisión de Monumentos de Oviedo (1844-1978). Génesis y desarrollo», en *La cristalización del pasado. Génesis y desarrollo del marco institucional de la arqueología en España*, Málaga: Universidad de Málaga, 1997, pp. 259-264; PÉREZ-CAMPOAMOR MIRAVED, Enrique, «La Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Oviedo. Su papel en la consolidación de la arqueología asturiana», en *La cristalización del pasado. Génesis y desarrollo del marco institucional de la arqueología en España*, Málaga: Universidad de Málaga, 1997, pp. 249-258; GARCÍA CUETOS, Pilar, «La restauración del Prerrománico Asturiano en la primera mitad del siglo XX», en *La intervención en la arquitectura prerrománica asturiana*, Universidad de Oviedo, 1997, pp. 97-118.

²⁶ GARCÍA MARTÍN, Francisco, *La Comisión de Monumentos de Toledo (1836-1875)*, Toledo: Editorial Ledoria, 2008.

²⁷ MARTÍNEZ PINO, Joaquín. «La Comisión Provincial de Monumentos de Murcia: precedentes y actuaciones (1835-1865)», *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del arte*, núms. 18-19, 2005-2006, pp. 135-162; MARTÍNEZ PINO, Joaquín, «Las Comisiones de Monumentos a partir del Reglamento de 1865. La provincial de Murcia», en *Colecciones, expolio, museos y mercado artístico en España en los siglos XVIII y XIX*, Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces, 2011, pp. 209-233; GARCÍA PÉREZ, Noelia, «La Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Murcia (1890-1900)», *Imafronte*, núm. 15, 2000-2001, pp. 71-84; PRECIOSO ARÉVALO, María Luisa, «La biblioteca de la Comisión Provincial de los Monumentos de Murcia», *Tejuelo. Revista de ANABAD Murcia*, núm. 11, 2011, pp. 77-79.

²⁸ PALENCIA CEREZO, José María, *Setenta años de intervención en el patrimonio histórico-artístico cordobés (1835-1905). La Comisión de Monumentos de Córdoba en el siglo XIX*, Córdoba: Obra Social y Cultural Cajasur, 1995.

²⁹ ORTIZ ROMERO, Pablo, «Epítome de la crisis y agonía de las Comisiones de Monumentos en la Baja Extremadura», *Archaia. Revista de la Sociedad Española de Historia de la Arqueología*, vol. III, núm.3-5, 2003-2005, pp. 294-303; ORTIZ ROMERO, Pablo, «Arquitectura de la memoria: la comisión de monumentos de Badajoz y la batalla de La Albuera», en *Actas del Congreso Internacional Guerra de la Independencia en Extremadura*, Sociedad Extremeña de Historia, Centro de Estudios Estado de Feria, 2009, pp. 507-524; ORTIZ ROMERO, Pablo, *Institucionalización y crisis de la arqueología en Extremadura. Comisión de Monumentos de Badajoz, Subcomisión de Monumentos de Mérida (1844-1971)*, Mérida: Consejería de Cultura y Turismo, Dirección General de Patrimonio, 2007; ORTIZ ROMERO, Pablo, *La quimera del libro. La comisión de monumentos de Badajoz y el patrimonio bibliográfico*, Badajoz: Centro de Estudios Extremeños, 2013.

³⁰ LARA ESCOZ, José Ignacio, «La Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Sevilla en el siglo XIX. Una perspectiva arqueológica», en *Las Instituciones en el Origen y Desarrollo de la Arqueología en España*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2007, pp. 67-92; LÓPEZ RODRÍGUEZ, Raquel, «La comisión provincial de monumentos históricos y artísticos de la provincia de Sevilla y la fachada monumental del Ayuntamiento

María Balsalobre la de Alicante³¹; Francisco Javier Delicado la de Valencia³²; Miguel Ángel López Trujillo la de Guadalajara³³; Carlos Marín Hernández la de Cáceres³⁴; José Morata Socias la de Baleares³⁵; Pedro Rodríguez Simón la de Huesca³⁶; Francisco Fariña Busto y Luis Martínez Risco la de Ourense³⁷; Carmelo de Lucas del Ser y Luis A. Grau la de León³⁸; Lena Saladina Iglesias Rouco dedicó su discurso de ingreso en la Real Academia Burguense de Historia y Bellas Artes, Institución Fernán González, a la de Burgos³⁹; María Dolores Teijeira la de Zamora⁴⁰; y en el Archivo Histórico Provincial de Soria se dedicó una exposición a su comisión provincial⁴¹.

Hispalense», *Temas de estética y arte*, núm. 20, 2006, pp. 145-165; LÓPEZ RODRÍGUEZ, Raquel, *La Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la provincia de Sevilla*, Diputación de Sevilla, 2011.

³¹ BALSALOBRE GARCÍA, Juana María, «Comisión de monumentos, Alicante, desamortización y tiempo de colecciones», en *Colecciones, expolio, museos y mercado artístico en España en los siglos XVIII y XIX*, Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces, 2011, pp. 145-165.

³² DELICADO MARTÍNEZ, Francisco Javier, *La Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Valencia (1844-1983). Génesis y evolución*, Universitat de València, Departamento de Historia del Arte, 2013. Inédita; DELICADO MARTÍNEZ, Francisco Javier, «La desamortización eclesiástica de Mendizábal y las comisiones provinciales de monumentos históricos y artísticos de Valencia, Castellón y Alicante», *Archivo de arte valenciano*, núm. 87, 2006, pp. 81-90; DELICADO MARTÍNEZ, Francisco Javier, «El historiador Vicente Boix y Ricarte (Xàtiva, 1813-Valencia, 1880) y la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Valencia», *Archivo de arte valenciano*, núm. 94, 2013, pp. 131-153; «Los orígenes del Museo de Pinturas de Valencia y la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos», *Archivo de arte valenciano*, núm. 95, 2014, pp. 123-165.

³³ LÓPEZ TRUJILLO, Miguel Ángel, «La Comisión de Monumentos de Guadalajara (1835-1939): breve reseña histórica y fuentes documentales para su estudio», en *La investigación y las fuentes documentales de los archivos*. ANABAD, t. I, 1996, pp. 443-456; LÓPEZ TRUJILLO, Miguel Ángel, «Un inventario arqueológico y artístico inédito: La comisión de Monumentos de Guadalajara (1844-1845)», en *La cristalización del pasado. Génesis y desarrollo del marco institucional de la arqueología en España*. Universidad de Málaga, Málaga, 1997, pp. 231-238.

³⁴ MARÍN HERNÁNDEZ, Carlos, *Arqueología y Patrimonio. Arqueológico en la Extremadura contemporánea: la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Cáceres (1898-1936)*, Cáceres: Universidad de Extremadura, 2015.

³⁵ MORATA SOCIAS, José, *La Comisión Provincial de Monumentos de las Baleares (1844-1987)*, Universitat de les Illes Balears, 2005; MORATA SOCIAS, José, «La Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de las Baleares (1844-1987)», en *Ante el Nuevo Milenio. Raíces culturales, proyección y actualidad del arte español*, Universidad de Granada, vol. II, 2000, pp. 1.143-1.146.

³⁶ RODRÍGUEZ SIMÓN, Pedro, «Las Comisiones Provinciales de Monumentos en Aragón. El caso de la Comisión de Huesca», en *Archaia. Revista de la Sociedad Española de Historia de la Arqueología*, vol. III, núm. 3-5, 2003-2005, pp. 289-293.

³⁷ FARIÑA BUSTO, Francisco, *Comisión de Monumentos Históricos e Artísticos de Ourense, 1844-1967: aproximación histórica*, Museo Arqueológico Provincial de Ourense, 2013; MARTÍNEZ -RISCO DAVIÑA, Luis, *Análisis temática e significación histórica do "Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos de Ourense"*, Ourense: Museo Arqueológico Provincial, 1998.

³⁸ LUCAS DEL SER, Carmelo de, *Élites y patrimonio en León. La Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos (1939-1991)*, Universidad de Valladolid, Servicio de Publicaciones, 2012; GRAU LOBO, Luis A, «La comisión de Monumentos y el Museo de León. Una centuria de empeños desasistencias (1837-1936)», en *La cristalización del pasado. Génesis y desarrollo del marco institucional de la arqueología en España*, Málaga: Universidad de Málaga, 1997, pp. 223-230.

³⁹ IGLESIAS ROUCO, Lena Saladina, *El patrimonio burgalés y la Comisión Provincial de Monumentos (1800-1900)*, Burgos: Institución Fernán González, 2012.

⁴⁰ TEIJEIRA PABLOS, María Dolores, «La Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Zamora en el siglo XIX», *Anuario del Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo*, núm. 19, 2002, pp. 323-336; TEIJEIRA PABLOS, María Dolores, «La comisión de Cardenera en Zamora», *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, núm. 91, 2000, pp. 55-60; TEIJEIRA PABLOS, María Dolores, «Las Comisiones de Desamortización y la conservación del patrimonio histórico en el siglo XIX. La Comisión Civil y la

Uno de los aspectos que más nos interesaba a la hora de aproximarnos al patrimonio arquitectónico era la definición de los espacios para su estudio y difusión. Junto a la investigación en torno a las publicaciones periódicas creíamos preciso conocer las monografías que, de manera parcial o completa, se interesaron por una arquitectura hasta entonces ignorada en Vizcaya. La consulta de historias locales o provinciales, monografías monumentales, geografías, guías (de viaje, urbanas, provinciales, ferroviarias, etc.) y álbumes descriptivos, entre otros, se presentaba básica para la tarea.

Además de la consulta directa de fondos bibliográficos, nos hemos servido de estudios sobre historiografía, literatura artística y repertorios bibliográficos. De esta forma a la obra clásica de Andrés de Mañaricua, *"Historiografía de Vizcaya (De Lope García de Salazar a Labayru)"* (2012), se suman *"Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX"* (1994), *"Bibliografía de arquitectura, ingeniería y urbanismo en España, 1498-1880"* (1980), las recopilaciones bibliográficas sobre arte y arquitectura en el País Vasco aparecidas en la revista *Ondare*⁴², *"Bibliografía del arte en España"* (1976-1978) o *"Literatura española sobre artes plásticas"* (2002) de José Enrique García Melero. Un conjunto de obras recopilatorias y críticas a las que debemos añadir los estudios específicos de José Enrique García Melero, Nieves Panadero Peropadre y Juan Calatrava desde una perspectiva historiográfica⁴³.

Comisión científica y artística de Zamora (aspectos documentales)», en *La documentación para la investigación. Homenaje a José Antonio Martín Fuertes*, Universidad de León, vol. I, 2002, pp. 539-552.

⁴¹ SENENT DÍEZ, María Pía y TERÉS NAVARRO, Elías, *Gracias a la Comisión de Monumentos (1835-1970)*, Valladolid: Consejería de Cultura y Turismo, 2005.

⁴² GÓMEZ GÓMEZ, Agustín, «Bibliografía sobre el arte medieval en el País Vasco. Arte prerrománico y románico», *Cuadernos de Sección. Artes plásticas y monumentales*, núm. 15, 1996, pp. 529-561; LAHOZ GUTIÉRREZ, María Lucía, «Bibliografía de la escultura gótica en el País Vasco», *Cuadernos de Sección. Artes plásticas y monumentales*, núm. 15, 1996, pp. 587-597; SÁENZ PASCUAL, Raquel, «Bibliografía de la pintura gótica en Euskal Herria», *Cuadernos de Sección. Artes plásticas y monumentales*, núm. 15, 1996, pp. 599-606; MARTÍN VAQUERO, Rosa, «Bibliografía sobre las artes decorativas medievales en Euskal Herria», *Cuadernos de Sección. Artes plásticas y monumentales*, núm. 15, 1996, pp. 607-611; CUESTA EZEIZA, Arantza y PÉREZ ZABALA, Pedro, «Bibliografía de la arquitectura gótica en Euskal Herria», *Cuadernos de Sección. Artes plásticas y monumentales*, núm. 15, 1996, pp. 563-586; ZORROZUA SANTISEBAN, Julen, «Bibliografía del arte del renacimiento en Euskal Herria», *Ondare. Cuadernos de artes plásticas y monumentales*, núm. 17, 1998, pp. 473-505; ZORROZUA SANTISEBAN, Julen, «Bibliografía del arte barroco en Euskal Herria», *Ondare. Cuadernos de artes plásticas y monumentales*, núm. 19, 2000, pp. 631-676; ZORROZUA SANTISEBAN, Julen, «Bibliografía del arte neoclásico y romántico en Euskal Herria», *Ondare. Cuadernos de artes plásticas y monumentales*, núm. 21, 2002, pp. 437-471; BILBAO SALSIDUA, Mikel, «Bibliografía del arte vasco entre 1875 y 1939» *Ondare. Cuadernos de artes plásticas y monumentales*, núm. 23, 2004, pp. 617-666.

⁴³ CALATRAVA ESCOBAR, Juan, *Romanticismo y arquitectura. La historiografía arquitectónica en la España de mediados del siglo XIX*, Madrid: Editorial Abada, 2011; PANADERO PEROPADRE, Nieves, «Teorías sobre el origen de la arquitectura gótica en la historiografía ilustrada y romántica española», *Anales de Historia del Arte*, núm. 4, 1993-1994, pp. 203-212; PANADERO PEROPADRE, Nieves, «La definición del estilo románico en la historiografía española del romanticismo», *Anales de Historia del Arte*, núm. 7, 1997, pp. 245-256; PANADERO PEROPADRE, Nieves, «La valoración de la arquitectura románica en la España del romanticismo», *Anales de Historia del Arte*, núm. 9, 1999, pp. 255-270; GARCÍA MELERO, José Enrique, «La visión del románico en la historiografía española del Neoclasicismo romántico», *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII. Historia del Arte*, núm. 2, 1988, pp. 139-186.

Para conocer el pensamiento arquitectónico de este tiempo debemos destacar las obras de Ángel Isac Martínez de Carvajal, y Julio Arrechea, entre otros⁴⁴; así como los estudios publicados en torno a la práctica arquitectónica vasca y española entre los siglos XIX-XX, resultando básicas las obras de Pedro Navascués, Javier Hernando y Ángel Urrutia para el caso español⁴⁵, y los estudios de Nieves Basurto, Maite Paliza y Gorka Pérez de la Peña para Vizcaya y el País Vasco⁴⁶. Para una correcta contextualización de la práctica arquitectónica a nivel europeo nos hemos valido de las obras de Peter Collins, Henry-Russell Hitchcock, Leonardo Benevolo y Luciano Patteta⁴⁷.

A las obras de Javier Hernando, Julio Arrechea, Ignacio Henares Cuellar y Juan Calatrava sobre teoría del arte y pensamiento arquitectónico español en el siglo XIX⁴⁸, se suman las historias de las ideas estéticas, especialmente la coordinada por Valeriano Bozal⁴⁹, así como

⁴⁴ MARTÍNEZ DE CARVAJAL, Ángel, *Eclecticismo y pensamiento arquitectónico en España: discursos, revistas, congresos, 1846-1919*. Diputación de Granada, 1987; ARRECHEA, Julio. *Arquitectura y Romanticismo. El pensamiento arquitectónico en la España del siglo XIX*. Universidad de Valladolid, 1989.

⁴⁵ NAVASCUÉS, P., *Arquitectura española. 1808-1914*; NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, «Regionalismo y arquitectura en España (1900-1930)», A&V. *Monografías de Arquitectura y Vivienda*, núm. 3, 1985; HERNANDO, Javier, *Arquitectura en España 1700-1900*, Madrid: Editorial Cátedra, 2004; URRUTIA, Ángel, *Arquitectura española, siglo XX*, Madrid: Editorial Cátedra, 2003.

⁴⁶ BASURTO FERRO, Nieves, «Los ensanches y la arquitectura de una burguesía emergente», en *Bilbao, arte e historia*, Bilbao: Diputación Foral de Vizcaya, 1990, tomo II, pp. 113-143; BASURTO FERRO, Nieves, «La arquitectura ecléctica», *Ondare. Cuaderno de artes plásticas y monumentales*, núm. 23, 2004, pp. 35-76; BASURTO FERRO, Nieves. *Los maestros de obras en la construcción de la ciudad. Bilbao, 1876-1910*, Bilbao: Diputación de Vizcaya, 1999; PALIZA MONDUATE, Maite, *Manuel María de Smith Ibarra. Arquitecto. 1879-1956*, Bilbao: Diputación Foral de Vizcaya, 1988; PALIZA MONDUATE, Maite, «La importancia de la arquitectura inglesa del siglo XIX y su influencia en Vizcaya», *Kobie*, núm. 4, 1987, pp. 65-100; PALIZA MONDUATE, Maite, «El papel de las publicaciones periódicas especializadas en la renovación de la arquitectura. En torno a algunas obras manejadas por los arquitectos vascos del siglo XIX», *Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, núm. 21, 2002, pp. 361-376; PALIZA MONDUATE, Maite, «La arquitectura regionalista vasca. Orígenes, postulados teóricos, tipos y evolución», en *Arquitectura y regionalismo*, Córdoba: Universidad de Córdoba, 2013, pp. 107-148; PÉREZ DE LA PEÑA, Gorka, *La arquitectura modernista en Bizkaia. Ismael Gorostiza (1908-1915)*, Bilbao: Departamento de Cultura de la Diputación Foral de Bizkaia, 1998.

⁴⁷ COLLINS, Peter, *Los ideales de la arquitectura moderna. Su evolución (1750-1950)*, Barcelona: Gustavo Gili, 1998; HITCHCOCK, Henry-Russel, *Arquitectura de los siglos XIX y XX*, Madrid: Editorial Cátedra, 2008; BENEVOLO, Leonardo, *Historia de la arquitectura moderna*, Barcelona: Gustavo Gili, 1999; PATETTA, Luciano, *Historia de la arquitectura. Antología crítica*, Madrid: Editorial Celeste, 1997; PATETTA, Luciano, «Los revivals en la arquitectura», en *El pasado en el presente. El revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro*, Barcelona: Gustavo Gili, 1977.

⁴⁸ HERNANDO, Javier, *El pensamiento romántico y el arte en España*, Madrid: Editorial Cátedra, 1995; ARRECHEA MIGUEL, Julio, *Arquitectura y Romanticismo. El pensamiento arquitectónico en la España del XIX*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 1989; HENARES CUELLAR, Ignacio y CALATRAVA, Juan, *Romanticismo y teoría del arte en España*, Madrid: Editorial Cátedra, 1982.

⁴⁹ BOZAL, Valeriano (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías contemporáneas*, Madrid: Antonio Machado Libros, 2004, 2 vol.; POCHAT, Götz, *Historia de la estética y la teoría del arte: de la Antigüedad al siglo XIX*, Madrid: Editorial Alianza, 2008; GIVONE, Sergio, *Historia de la estética*, Madrid: Editorial Tecnos, 2009; BAYER, Raymond, *Historia de la estética*, México: Fondo de Cultura Económica, 2002.

las publicaciones monográficas sobre la estética del siglo XIX y del Romanticismo⁵⁰, siendo abrumadora la bibliografía en torno a la estética romántica⁵¹.

Con todo, *"Ideologías artísticas en el País Vasco de 1900. Arte y política en los orígenes de a modernidad"* (1992), de Javier González de Durana, fue una de las obras más reveladoras para el presente trabajo. Los tres capítulos en los que se divide el estudio, recopilación de diversos artículos del autor, profundizan en la complejidad de la práctica artística como hecho interrelacionado con la situación política, social o económica de su tiempo. La lectura del primero de ellos, *"Arte, imagen y propaganda política (Entre la nostalgia fuerista y el pragmatismo autonomista)"*, resultó fundamental para comprender las hondas raíces ideológicas y políticas de la producción artística vasca tras la pérdida de los fueros. Además de González de Durana, otros autores, como Ana María Guasch, Pilar Mur, Kosme de Barañano, Carlos Martínez Gorriarán e Imanol Agirre Arriaga⁵², se han ocupado del arte e ideologías en el país.

Entendiendo la Historia del Arte como una disciplina interconectada con otras materias y concibiendo toda expresión artística como inseparable de la sociedad en que nace, creímos indispensable comprender el marco cultural e ideológico en que alma y piedra se dieron la mano. La lectura de las obras de Jon Juaristi, *"El linaje de Aitor. La invención de la tradición vasca"* (1987), y de Antonio Elorza, *"Sobre los orígenes literarios del nacionalismo"* (1978), entre otras, nos ayudó a comprender las conexiones entre la producción literaria y la definición de una singularidad o identidad vascas, y, por tanto, del uso que podía hacerse de toda producción artística para determinados objetivos ideológicos.

La importancia que el discurso político, desde el fuerista hasta el nacionalista, podía tener en la aproximación del patrimonio conllevó la consulta de los estudios de José Luis de la Granja, Javier Corcuera, Antonio Elorza, Ludger Mees, Santiago de Pablo, Beltza o Juan

⁵⁰ VERCELLONE, Federico, *Estética del siglo XIX*. Boadilla del Monte, Antonio Machado Libros, 2004; D'ANGELO, Paolo, *La estética del romanticismo*. Madrid, Editorial Visor, 1999.

⁵¹ Sólo citamos aquí aquellas obras que nos han resultado especialmente relevantes para nuestro estudio: HONOUR, Hugh, *El romanticismo*, Madrid: Alianza, 1981; ABRAMS, Meyer, *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica acerca del hecho literario*, Buenos Aires: Nova, 1962; ABRAMS, Meyer, *El romanticismo. Tradición y revolución*, Madrid: Visor, 1992; BERLIN, Isaiah, *Las raíces del romanticismo*, Madrid: Taurus, 2000.

⁵² GUASCH, Ana María, *Arte e ideología en el País Vasco, 1940-1980*, Madrid: Editorial Akal, 1985; MUR, Pilar, *La Asociación de Artistas Vascos*, Bilbao: Museo de Bellas Artes, 1985; GONZÁLEZ DE DURANA, Javier, «Arte vasco y compromiso político (1898-1939)», en *Arte y política en España, 1898-1939*, Sevilla: Consejería de Cultura, 2002, pp. 38-53; BARAÑANO, Kosme de y GONZÁLEZ DE DURANA, Javier, «Arte vasco. Cuatro reflexiones y un epílogo», *Cuadernos de Alzate. Revista vasca de la cultura y las ideas*, núm. 8, enero-abril de 1988, pp. 3-17; GONZÁLEZ DE DURANA, Javier, BARAÑANO LETAMENDIA, Kosme de y JUARISTI, Jon, *Arte en el País Vasco*, Madrid: Cátedra, 1987; MARTÍNEZ, Carlos y AGIRRE, Imanol, *Estética de la diferencia. El arte vasco y el problema de la identidad, 1882-1966*, Donostia: Galería Altxerri, 1995.

José Solozábal, entre otros, en torno a la historia del País Vasco y el desarrollo del nacionalismo. Una de las obras que más nos ayudó a comprender la situación política en el siglo XIX y la construcción de un discurso identitario de contenido cultural fue *"La identidad vasca en el siglo XIX. Discurso y agentes sociales"* (2003), de Coro Rubio Pobes, en la que la autora dedica un pequeño apartado a la relación del patrimonio y el discurso fuerista⁵³.

El desarrollo del nacionalismo en España, la lectura del pasado y su reivindicación en la construcción de la identidad debía ser, a nuestro juicio, el complemento a la visión anterior. En este sentido han sido determinantes las obras de Juan Pablo Fusi, José Álvarez Junco, Borja de Riquer o Edward Iman Fox, sin olvidar las consideraciones de Eric Hobsbawm en torno a las *"tradiciones inventadas"* en la construcción de las identidades nacionales.

La vida cultural, intelectual y artística del período también debía tomarse en consideración. Para ello nos hemos servido de algunos estudios generales sobre historia de la cultura española (Juan Pablo Fusi o José Carlos Mainer), cultura vasca (Jon Juaristi), vida cultural en Bilbao (Álvaro Chapa), historia de la literatura (José Carlos Mainer o Luis Villasante) y desarrollo de la pintura y escultura entre los siglos XIX-XX (Carlos Reyero, Mireia Freixa o Francisco Calvo Serraller, entre otros).

La paulatina toma de conciencia de la existencia de un patrimonio arquitectónico en Vizcaya conllevó el desarrollo de estudios sobre su devenir histórico y constructivo y, en algunos casos, el comienzo de proyectos de restauración. Este hecho requería comprender desde una perspectiva actual cada una de las tipologías que despertaron el interés de eruditos, historiadores o arquitectos entre 1844 y 1936. La historia constructiva de los caseríos ha sido estudiada por Alberto Santana, mientras que recientemente Pedro Berriochoa ha dedicado su tesis doctoral al estudio del caserío guipuzcoano desde múltiples aspectos (económico, material, social e ideológico). Berriochoa, además, es uno de los escasos autores que se ha interesado por las políticas agrarias en relación al caserío, concretamente de la Diputación de Guipúzcoa en el período de la Restauración. Juan Manuel González Cembellín, por su parte, publicaba en 2004 *"Torres de las Encartaciones"*, síntesis de su tesis doctoral, una extraordinaria obra con un análisis histórico y constructivo donde se rompen mitos y creencias que la historiografía había desarrollado en torno a la casa-torre.

Hasta hace pocos años no existía un estudio de conjunto sobre el románico en el País Vasco, siendo escasas las publicaciones sobre el románico en Vizcaya. Esta situación ha

⁵³ La autora incluye un apartado titulado «Los lugares de la memoria: la protección del patrimonio histórico-artístico». Ver: RUBIO POBES, Coro, *La identidad vasca en el siglo XIX. Discurso y agentes sociales*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2003, pp. 185-200.

cambiado gracias a la publicación de *"El arte medieval en Bizkaia"* y, especialmente, *"Enciclopedia del románico en el País Vasco"* (2011) donde además de un exhaustivo catálogo de las construcciones y restos artísticos románicos del territorio, se acompaña de estudios introductorios, destacando para nosotros *"El románico de Bizkaia y Gipuzkoa en su contexto histórico"* de Miren Eukene Martínez de Lagos. Los inicios de la historiografía del románico en el País Vasco, sin embargo, suelen abordarse como referencias introductorias, siendo Agustín Gómez el único que ha analizado esta cuestión en *"Los inicios de la investigación sobre el arte románico en el País Vasco"* (1997) y *"El arte románico en Álava, Guipúzcoa y Vizcaya. Perspectivas historiográficas"* (1996). En este último Javier González de Durana realizaba una interesantísima introducción que llevaba el elocuente título *"Arte románico y ciencia en el País Vasco. Los caminos del desencuentro"*.

El interés despertado por la restauración de las construcciones góticas en Vizcaya, a imagen y semejanza de la práctica europea y española, y el nacimiento del concepto de *"gótico vasco"* o *"gótico vascongado"* fueron las cuestiones más interesantes en la aproximación a la arquitectura gótico-renacentista. Para comprender y realizar una precisión del concepto han sido de ayuda las obras de Juan Plazaola, José Ángel Barrio Loza, Ramón Ayerza, Castor de Uriarte, María Asunción Arrázola, Francisco Sesmero o Fernando Chueca Goitia, entre otros.

El interés que España había despertado en los autores románticos europeos, y la influencia que la mirada del otro había tenido en el redescubrimiento del patrimonio arquitectónico, nos animó a dedicar un apartado inicial a los viajeros que recorrieron el territorio vasco. Para adentrarnos en esta cuestión nos servimos en primer lugar de los estudios que analizaban la imagen de España en los viajeros, como *"La imagen romántica de España. Arte y arquitectura del siglo XIX"* (1995) de Francisco Calvo Serraller, o *"Imagen romántica de España"* (1981); en aquellas obras que se centraban en los libros de viaje, como *"Los libros de viaje. Realidad vivida y género literario"* (2005); o de carácter más bibliográfico, como *"Las guías urbanas y los libros de viaje en la España del siglo XIX. Repertorio bibliográfico y análisis de su estructura y contenido (viajes de papel)"* (1993) de María del Mar Serrano.

"Catálogo de libros de viajeros" (1985) nos ayudó a acercar el tema de los viajeros al País Vasco y Vizcaya, además de los estudios de Fausto Arocena, Justo Gárate, Gorka Aulestia, Coro Rubio, Antonio Elorza y, especialmente, Ángel Martínez Salazar, quienes se han interesado por este tema. Así, la consulta de estas obras junto a las fuentes directas reveló unos viajeros fuertemente interesados por el paisaje, legando ricas descripciones donde lo arquitectónico no estaba ausente. En relación al viaje y al paisaje han sido determinantes los

trabajos de Nicolás Ortega Cantero, la obra colectiva *"Viajeros y paisajes"* (1988) y los estudios de Erdo Martínez de Pisón. De este último autor debemos destacar la obra *"Imagen del Paisaje. La Generación del 98 y Ortega y Gasset"* (2012). Con todo, resulta difícil de precisar hasta qué punto el paisaje y las lecturas de las obras de Miguel de Unamuno, Pío Baroja o Azorín han influido en la redacción de la presente tesis.

Esta tesis se inicia, como ya hemos indicado, con un primer apartado que pretende ser un viaje de sillón por la imagen del País Vasco: impresiones generales sobre el carácter de sus gentes, idioma, costumbres, paisaje, con una incidencia especial en su arquitectura. En *"El alma romántica, el mito y la piedra (1844-1876)"* se analiza el desarrollo del Romanticismo, el nuevo concepto de la historia y la revalorización de lo propio, con referencia a las nuevas publicaciones donde el patrimonio gozó de un especial protagonismo, tratando de situar el patrimonio arquitectónico vizcaíno en este contexto y de definir las primeras figuras interesadas por su estudio. Asimismo, vemos cómo en la aproximación a la arquitectura de la provincia no fue ajeno el peso de la tradición y de los mitos que acompañaban la interpretación de la historia de Vizcaya. De esta forma, los escritores y eruditos no sólo tuvieron que hacer frente a la opinión generalizada de una provincia sin monumentos, sino también a las lecturas ideologizadas del pasado. Con todo, la nueva estima de la que gozaron determinadas construcciones y la fuerza que comenzaba a cobrar el concepto de monumento nos permite indagar en su significación e incluso en su representación gráfica.

La dialéctica entre vandalismo y salvaguarda, restauración y conservación, es la protagonista de los últimos apartados de este capítulo. Partiendo de la experiencia francesa en la conservación del patrimonio a partir de los años de la Revolución, y conscientes del cambio radical que la revolución industrial conllevó en las ciudades europeas, siendo paradigmático el ejemplo inglés, nos centramos en la formación de los primeros organismos para su protección. De esta forma, analizamos la creación de la Comisión Central de Monumentos y, especialmente, la formación de la Comisión de Monumentos de Vizcaya: sus deberes y atribuciones, sus actividades en favor del estudio y conservación del patrimonio de la provincia y su desidia en su salvaguarda. Por otro lado, analizamos la configuración de las principales teorías en torno a la restauración y conservación monumental: el pensamiento de Viollet-le-Duc y John Ruskin; evidenciándose la deuda de la práctica restauradora en Vizcaya hacia la restauración en estilo imperante en España.

El período que comprende el segundo capítulo, *"Muerte y resurrección del alma vasca (1876-1902)"*, viene marcado por la abolición foral, el desarrollo de los regionalismos en España y la debilidad del Estado centralista. A la melancolía y pesimismo inicial, provocados

por la pérdida foral, le sucedió una resurrección del alma vasca; es decir, a una situación de crisis política e identitaria le siguió la búsqueda de elementos de cohesión social. En el País Vasco, al igual que sucedió en Cataluña y Galicia, se pusieron en marcha numerosas iniciativas culturales, como asociaciones, fiestas o publicaciones, en las que el pasado y la historia, y con ellos el patrimonio arquitectónico, jugaron un papel especial.

Si en el capítulo anterior las revistas y colecciones románticas o las obras de carácter pintoresco fueron los espacios para el estudio del monumento, en esta ocasión la difusión del patrimonio se sirvió de medios más diversos: revistas nacidas al amparo del *Renacimiento euskaro*, monografías históricas, monografías monumentales o guías urbanas y de viaje. De esta forma, continuamos definiendo los ámbitos de estudio del patrimonio: se enriquece la nómina de autores y se agranda la iconografía monumental, y con ella sus formas de representación. El desarrollo industrial, que afectó especialmente a Bilbao y el entorno de la ría del Nervión, tuvo también fuertes efectos en la conservación e interpretación del patrimonio. Los cambios económicos y sociales, junto a la importancia que adquirieron la historia y el pasado, llevó a algunos autores a asociar su pervivencia con la conservación de las tradiciones; al nacimiento de discursos nostálgicos por un mundo que se perdía; y en determinados casos, a la reivindicación del valor histórico y artístico de monumentos próximos a desaparecer.

Asimismo, en un tiempo donde algunas de las construcciones góticas más significativas de Vizcaya fueron restauradas, siendo aún los criterios violetianos los imperantes, nos interesaremos por el desarrollo de esta práctica en España, la formación de los arquitectos en la disciplina y por una posible puesta en cuestión de la predominante restauración en estilo. Este apartado concluye, por una parte, con el análisis de la Comisión de Monumentos de Vizcaya, prácticamente desaparecida, y, por otro lado, con lo que podíamos considerar las primeras experiencias de la Diputación de Vizcaya en favor de la conservación y restauración de monumentos. Una institución que se movió entre una tímida política en favor del patrimonio arquitectónico, y el más absoluto abandono hacia el mismo.

Mientras en el primer capítulo vemos el alma y la piedra entremezclados con el mito y en el segundo el alma queda ensimismada buscando su renacimiento, el alma y la piedra se hermanan en "*El alma vasca en la arquitectura (1902-1936)*" donde convergen todas las experiencias anteriores. Éste es uno de los períodos más florecientes de las artes, la arquitectura y las letras del País Vasco; en él desarrollan parte de su actividad destacados escritores vascos, unos partícipes de la floreciente edad de plata de la cultura española, otros máxima representación del *euskal pizkundea*; mientras, pintores, escultores y

arquitectos introducen un lenguaje y estética modernas en un territorio siempre definido de escasa tradición artística.

En este momento de culminación de la formación de una conciencia cultural en el País Vasco, expresado en la creación de entidades, organismos e instituciones para su fomento, el patrimonio arquitectónico participó del reconocimiento de la identidad colectiva en las manifestaciones artísticas. Así, en este proceso de definición de la personalidad vasca, analizaremos la aproximación a la arquitectura del pasado en relación a tres puntos: el paisaje, los estudios científicos y la política patrimonial.

En primer lugar nos detenemos en un sentimiento que, si bien no es nuevo, cobra una fuerza extraordinaria: el amor al paisaje. El paisaje, como veremos, no sólo será fuente de emoción o motivo artístico, también lo será de reflexión. Este afecto se verá acompañado de una misma sensibilidad hacia los pueblos, costeros y de interior, donde se redescubrirán construcciones hasta entonces olvidadas; rincones inéditos de la arquitectura llenos de poesía y de enseñanzas.

La arquitectura popular despertará un renovado interés, y los arquitectos, un colectivo de escaso protagonismo en los estudios arquitectónicos en Vizcaya, tendrán una especial relevancia en su revalorización. El caserío, de esta manera, presentará una riqueza de aproximaciones sorprendente: arquitectónica, política, social, literaria, etc. La constante alusión al caserío vasco, las iglesias vascas y, en general, a la arquitectura vasca, revela una tendencia a definir una arquitectura propia y característica, no exenta de connotaciones ideológicas. En definitiva, veremos cómo determinados estilos artísticos y tipologías arquitectónicas serán analizados con renovado interés, aunque sus estudios lejos de ir rompiendo con viejos mitos, crearán nuevas controversias que han pervivido hasta nuestros días.

Finalmente analizaremos el compromiso de las instituciones y entidades culturales con el patrimonio arquitectónico. La Sociedad de Estudios Vascos - Eusko Ikaskuntza, la Diputación de Vizcaya, la Junta de Cultura Vasca, organismo dependiente de la institución provincial, y la Comisión de Monumentos de Vizcaya, han sido objeto del presente estudio con la finalidad de definir la política patrimonial en la provincia. El fomento de las publicaciones históricas y monumentales, los intentos de catalogación e inventario del patrimonio, la inversión en su conservación y restauración, su difusión por medio de conferencias y exposiciones, son algunas de sus actividades más reseñables. Todo ello sin olvidar las conexiones con otras entidades análogas y experiencias que pudieran servir de modelo a la política patrimonial del Señorío; el debate dominante en Europa en torno a la

conservación y restauración de monumentos; y teniendo especialmente presente el complejo período histórico, de profundos cambios políticos y sociales, evidenciándose las consecuencias directas que en el patrimonio arquitectónico tendrá la ideología política de quien ostenta el poder.

En definitiva, los objetivos del presente trabajo son:

- Determinar los nombres de quienes se interesaron y reivindicaron la existencia de un patrimonio arquitectónico en la provincia. Conocer el proceso de profesionalización de los individuos implicados en el estudio y visibilización de aquel, desde el erudito hasta el historiador o historiador de la arquitectura, y el interés que en escritores, políticos, fotógrafos o pintores despertó lo arquitectónico.
- Conocer las publicaciones donde el discurso en torno al patrimonio encontró su espacio, bien periódicos y publicaciones periódicas (revistas románticas, ilustradas, de actualidades, arquitectura o ingeniería), bien guías, libros de viaje, monografías monumentales, álbumes descriptivos, historias locales o de arquitectura. Advertir la evolución de los estudios históricos y monumentales, interesándonos por sus contenidos y autores, así como el fomento de aquellos por parte de las instituciones públicas. Todo ello, además, permitirá ahondar en la existencia de mitos históricos en torno al patrimonio, identificando aquellos asimilados de la historiografía clásica, su superación en favor de un mayor rigor científico o, si por el contrario, y la creación de nuevos mitos en un territorio reticente a que autores foráneos estudiaran el patrimonio arquitectónico.
- Analizar las connotaciones ideológicas que pudieran acompañar la interpretación de las diferencias tipológicas arquitectónicas para determinar porqué la lectura que se realizó sobre un palacio urbano difirió de la hecha sobre un caserío o una casa-torre. Reflexionar en torno a las lecturas políticas realizadas sobre lo constructivo y los diferentes modos de aproximación al patrimonio arquitectónico: emocional, subjetivo, político, literario, estético o científico.
- Definir el compromiso de las instituciones con la protección del patrimonio. Cuando a nivel europeo surge una legislación específica para la protección del patrimonio pretendemos conocer su formación en España y determinar el modo de aplicación del mismo en Vizcaya: el conocimiento a nivel provincial de la legislación nacional, la actividad de organismos como la Comisión de Monumentos, su implicación en el estudio, protección y difusión del patrimonio así como el compromiso de la Diputación con aquella. Además del tipo de relación que se estableció entre los organismos nacionales

con los subordinados a la Diputación, sobre todo si se daba una coexistencia de atribuciones.

- Identificar las actuaciones en favor de la conservación y restauración de la arquitectura del pasado, reveladoras de una política patrimonial en la provincia. Una cuestión que, a priori, se presenta como consecuencia de todo lo anterior, es decir, la importancia de que un individuo pose su mirada sobre un monumento y reivindique en revistas y publicaciones su valor. El compromiso de las instituciones y organismos en la pervivencia de la construcción gracias a acciones de conservación y restauración. Estas actuaciones permitirán asimismo ahondar en si existieron consecuencias directas de las lecturas ideológicas sobre el patrimonio, facilitando o impidiendo las intervenciones. Si, por ejemplo, un interés político enmascarado en preocupación artística, histórica o social conllevó acciones sobre el patrimonio. Y, a fin de cuentas, las cantidades invertidas por las instituciones en el estudio y conservación monumental.
- Contextualizar dicha actividad en el marco español y europeo, es decir, la asimilación de las corrientes conservadoras y restauradoras en Vizcaya. Conocer y comprender la evolución en torno al respeto de los arquitectos que trabajaron en el Señorío por las construcciones del pasado, qué tipo de memorias y proyectos redactaron, evolución en su complejidad, las connotaciones semánticas, idoneidad y rigor en los conceptos empleados, la predilección de cada tiempo por conservar y restaurar determinadas tipologías arquitectónicas y construcciones de períodos artísticos específicos.
- Sugerir una iconografía monumental de Vizcaya con el objetivo de conocer el lento proceso en la difusión de la imagen del patrimonio y cómo se fueron estableciendo determinados modos de ver los conjuntos urbanos y los monumentos de la provincia. Se pretende con ello definir qué construcciones despertaron un mayor interés y la forma de aproximación visual. Determinar si se dio una educación de la mirada que llega hasta nuestros días.

En resumen ofrecer una visión panorámica de la relación que se estableció en el Señorío con el patrimonio arquitectónico, del diálogo entre los dos materiales que conforman la arquitectura y hacen posible su pervivencia hasta nuestros días: el alma y la piedra. Por todo ello, esos dos conceptos que resumen la presente tesis doctoral, *"Alma y piedra"*, se complementan con el subtítulo *"Ideología, conservación, restauración. Política del patrimonio arquitectónico en Vizcaya (1844-1936)"*, compendiando ambas ideas el carácter y objetivos del estudio.

**2 A MODO DE PRÓLOGO... ANDAR Y VER:
VIAJEROS POR EL PAÍS VASCO**

"Vos que jamás viajáis de otro modo que con el espíritu, yendo de libro en libro, de pensamiento en pensamiento"⁵⁴.

El duque Jean Floressas des Esseintes, protagonista de la novela "*A contrapelo*" (1884) de Joris-Karl Huysmans, tras recuperarse de una crisis neurasténica decidió emprender un largo viaje a Londres. La lectura de las obras de Charles Dickens, a las que se había entregado para calmar sus nervios, había producido en él una fuerte emoción que le hacía evocar continuamente la vida inglesa.

Movido por estas impresiones, emprendió su viaje comprando la guía Baedeker de Londres. El cielo grisáceo de París anticipaba el clima inglés, lluvioso y nebuloso, y desde la ventanilla de su coche sentía la atmósfera industrial y ya veía las aguas turbias y apestosas del Támesis. Antes de llegar a la estación sació su apetito con una buena comida inglesa: sopa de rabo de buey, rosbif y dos pintas ale. Plenamente empapado del ambiente inglés, el duque se dispuso a marchar:

"Pero, ¿y para qué moverse cuando uno puede viajar tan magníficamente sin tener que levantarse de la silla? ¿Acaso no se encontraba ya en Londres? ¿Acaso su atmósfera peculiar, sus olores característicos, sus habitantes, sus alimentos y sus utensilios no le rodeaban ya por todas partes? ¿Qué podía pues esperar encontrar allí sino nuevas desilusiones, como ya le había ocurrido en Holanda?"⁵⁵.

Des Esseintes, desechando definitivamente desplazarse a Londres, regresó a su refugio de Fontenay con el cansancio y la fatiga moral con la que se regresa al hogar después de un

⁵⁴ HUGO, Víctor, *Los Pirineos*, Editorial Astero, 2007, p. 25.

⁵⁵ HUYSMANS, Joris-Karl, *A contrapelo*, Madrid: Editorial Cátedra, 2010, p. 272.

largo y azaroso viaje. El genial personaje de Huysmans, gracias a la literatura y la imaginación, experimentó las mismas emociones y sensaciones de cualquier viajero⁵⁶.

Pero, ¿Dickens y las guías de viaje le trasladaron realmente a Londres? ¿Qué clase de viaje es aquel al que nos acerca lo literario? Lo cierto es que desde la antigüedad clásica nos hemos sentido atraídos por este género, por la posibilidad de trasladarnos a mundos exóticos, lejanos e inaccesibles desde la seguridad del hogar⁵⁷. Desde los periplos y las periégesis son incontables los ejemplos: Marco Polo y el *"Libro de las Maravillas"*, la sátira de Jonathan Swift en *"Los viajes de Gulliver"* (1726), *"En los mares del Sur"* (1896) de Robert Louis Stevenson y *"Las ciudades invisibles"* (1972) de Italo Calvino, entre otros, revelan las posibilidades y vigencia del género a lo largo del tiempo. A través de miradas ajenas anhelamos conocer y visitar regiones remotas, sintiendo por un breve tiempo falsas emociones de peligro y aventura.

En un mundo desglobalizado, este tipo de lecturas contribuían a la construcción de la imagen de un país. Gracias a sus ricas descripciones se formaban en el imaginario colectivo paisajes, tipos, costumbres y arquitecturas arquetípicas, lugares familiares y cercanos a pesar de no conocerlos físicamente. En el libro de viajes nos topamos así con la mirada del otro, tan importante como la propia en la conformación de la identidad colectiva de una nación.

En el caso de España, no pareció existir dentro del género un especial interés hasta el Romanticismo, ya que sus tierras hasta ese momento habían sido transitadas principalmente por peregrinos o embajadores camino de la Corte. Asimismo, el movimiento ilustrado dejó a España excluida de sus principales rutas, puesto que el redescubrimiento de la Antigüedad clásica condujo la mirada de la segunda mitad del siglo XVIII hacia Roma. Jóvenes europeos de todas las nacionalidades emprendieron su *grand tour* en busca de la contemplación directa de las antigüedades clásicas y obras del Renacimiento, convirtiendo la ciudad del Tíber en el principal foco de intercambio intelectual y artístico⁵⁸. España, por el

⁵⁶ Debemos a la lectura del artículo de Enrique Vila-Matas la idea del inicio del presente capítulo, ver: VILA-MATAS, Enrique, «Al revés», *Babelia. Suplemento cultural de El País*, núm. 960, publicado el 17 de abril de 2010, p. 23.

⁵⁷ Le debemos al poeta William Cowper la creación de la figura del viajero de sillón: *"Tan cautivada se halla mi imaginación en estas ocasiones que es como si tomara parte en cuanto llevan a cabo los navegantes, en todos los peligros que han de afrontar. Se me suelta el ancla; la vela mayor se me hace trizas; mato a un tiburón, mediante signos converso con un patagón y todo ello sin haberme movido de delante del fuego de la chimenea"*. Ver: HOLMES, Richard, *La edad de los prodigios. Terror y belleza en la ciencia del Romanticismo*, Madrid: Turner, 2012, pp. 84-85.

⁵⁸ HONOUR, H., *Neoclasicismo*, p. 69.

contrario, proyectaba una imagen ligada a la Inquisición y el oscurantismo, como lo reflejó en sus escritos el viajero alemán Christian August Fisher:

“Y de hecho, ¿quién hubiera querido viajar a un país que, teniendo en cuenta la terrible fama de la vergonzosa Inquisición y de la gran barbarie de las costumbres, no prometía la más mínima compensación a tantos peligros y molestias de todo tipo? [...] Como un país asilvestrado, cuyos habitantes poco podían diferenciarse de los hotentotes o de los ostiacos”⁵⁹.

A comienzos del siglo XIX la Revolución francesa y las guerras napoleónicas pusieron fin al *grand tour* y provocaron un cambio de actitud hacia España⁶⁰. Los ejércitos franceses e ingleses que recorrieron el territorio durante la Guerra de la Independencia descubrieron paisajes, gentes, costumbres y monumentos que despertaron su curiosidad. Fue en los libros de viaje donde los soldados plasmaron sus reflexiones y emociones “*entre la bruma de las ruinas y el desastre de la guerra*”⁶¹, convirtiéndose en los depositarios de la nueva estética romántica⁶².

Francia fue el principal país en la construcción del mito romántico de España. El interés del Romanticismo por las culturas lejanas, por lo exótico, así como por todo lo variado y nuevo que estimulara su imaginación puso a España en el centro de sus intereses. El viajero,

“cruza los Pirineos, fatigado del aburrimiento, la monotonía y la uniformidad de la ultracivilización, para venir a ver aquí algo nuevo y no europeo: abriga la esperanza de encontrar de nuevo en España, como en la luna de Ariosto, todo lo que se ha perdido y olvidado en otras partes”⁶³.

El anhelado Oriente se encontraba más próximo de lo esperado y cumplía con todas las promesas de peligros y aventuras con las que el viajero romántico soñaba. Recorrería las tierras de los bandoleros, los contrabandistas, los toreros, el país de la Inquisición, Don Quijote y el Don Juan. Desde los Pirineos transitaría por paisajes que evocaban leyendas y oscuras tradiciones, de grandes catedrales góticas y monumentos medievales, hasta llegar a Andalucía. Allí Sevilla, Córdoba y Granada se erigen como las ciudades románticas por

⁵⁹ WEBER, Eckhard, «Para una biografía de Christian August Fischer (1771-1829)», en FISHER, Christian August, *Cuadro de Valencia (Gemälde von Valencia)*, Valencia: Biblioteca Valenciana, 2008, p. 24, n. 43.

⁶⁰ VEGA, Jesusa, «Viajar a España en la primera mitad del siglo XIX. Una aventura lejos de la civilización», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, t. 59, núm. 2, 2004, p. 102.

⁶¹ LOCKER, Edward Hawke, *Vistas de España*, cit. MARTÍNEZ SALAZAR, Ángel, *Aquellos ojos extraños. Euskal Herria en los libros de viajes*, Vitoria, Papeles de Zabalanda, Vitoria, 1995, p. 99.

⁶² ORTEGA CANTERO, Nicolás, «El paisaje de España en los viajeros románticos», *Eria. Revista cuatrimestral de geografía*, núm. 22, 1990, p. 121.

⁶³ FORD, Richard, *Manual para viajeros por Castilla y lectores en casa*, cit. ORTEGA CANTERO, Nicolás, «El paisaje de España en los viajeros románticos», *Eria. Revista cuatrimestral de geografía*, núm. 22, 1990, p. 123.

excelencia: sus paisajes, costumbres, tipos populares y, especialmente, las joyas arquitectónicas y artísticas del arte islámico eran la meta de todos los viajeros.

Prosper Mérimée, Víctor Hugo, Alejandro Dumas, Théophile Gautier, George Sand y Gustave Flaubert, entre otros, visitaron y escribieron sobre las emociones despertadas en el país, tomándolo además como escenario y tema de sus obras. Contribuyeron así a la construcción del mito romántico de España y provocaron, a partir de lo literario, que de manera inconsciente se conociera y visitara un país:

“Todavía unas cuantas rodadas más y quizá pierda una de mis ilusiones, quizá vea desvanecerse la España de mis sueños, la España del romancero, la de las Baladas de Víctor Hugo, la de las novelas de Mérimée y la de los cuentos de Alfredo de Musset. Al flanquear la línea fronteriza me acordé de lo que el bueno y espiritual Enrique Heine me decía en el concierto de Listz, con su acento alemán, lleno de *humour* y malicia: ¿Cómo hará usted para hablar de España cuando usted haya ido allí?”⁶⁴.

Tan arraigada estaba esta imagen en el alma del viajero romántico que a la mayoría le imposibilitaba mirar más allá del estereotipo: *“tienen tanta prisa por soñar a la sombra de los sicómoros de Granada y de bañarse en las poéticas aguas del Guadalquivir, que atraviesan las provincias pirenaicas desdeñando mirar alrededor suyo hasta llegar a Madrid”*⁶⁵. Algunos, en cambio, abrieron sus ojos y quedaron turbados por todo lo variado, curioso y admirable que encontraron a su paso. Víctor Hugo destacó una tierra de pordioseros con aire de héroes y héroes con aire de pordioseros: *“¡Oh España decrepita! ¡Oh país completamente nuevo! ¡Gran historia, gran pasado, gran porvenir! ¡presente repulsivo y vill! ¡Oh miserias! ¡Oh maravillas! Nos repele, nos atrae. Os lo vuelvo a decir, es inexpresable”*⁶⁶. El viajero romántico exalta así lo genuino, lo grotesco, lo diferente que parece encontrarse en España como en ningún otro lugar de Europa. La mirada universalista de la Ilustración decaía así ante la diversidad del gusto romántico.

Esta diferenciación no sólo se daba con respecto al exterior, sino que dentro de España se presentaban caracteres, paisajes, tipos o costumbres muy diversos entre si:

“Las dilatadas llanuras andaluzas y valencianas son rincones sólo comparables al paraíso terrestre. La estéril Mancha, bañada en luz, también encierra gran poesía. Las provincias del norte son tan pintorescas como los cantones suizos. Existen en la Península Ibérica veinte países distintos, así como hay veinte tipos humanos diversos.

⁶⁴ GAUTIER, Théophile, *Viaje por España*, Barcelona: Taifa, 1985, p. 30.

⁶⁵ CENAC MONCAUT, Justin Edouard Mathieu, *L'Espagne inconnue. Voyage dans les Pyrénées de Barcelone a Tolosa avec une carte routière*, cit. MARTÍNEZ SALAZAR, A. *Aquellos ojos extraños*. p. 153.

⁶⁶ HUGO, Víctor, *Los Pirineos*, Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 1985, p. 122.

Las costumbres, los trajes, las fisonomías, los dialectos cambian de una provincia a otra”⁶⁷.

Gracias a estos viajeros, capaces de ver más allá del arquetipo romántico y que sintieron curiosidad por otro país, Vizcaya y el País Vasco tuvieron cabida en los libros de viajes. Su situación geográfica, lugar de paso en las rutas más transitadas, hizo que los viajeros con destino a Madrid o el sur de España recorrieran sus tierras con mayor o menor interés⁶⁸.

Ya a finales del siglo XVIII algunos viajeros se mostraron sorprendidos por encontrar un país diferente al esperado, como fue el caso del pensador y lingüista alemán Wilhem von Humboldt, que viajó al País Vasco en octubre de 1799 y en mayo de 1801:

“Oculto entre montañas habita las dos laderas de los Pirineos occidentales un pueblo, que ha conservado por una larga serie de siglos su primitiva lengua y, en gran parte también, su antiguo régimen y costumbres, y que, según la feliz expresión de un moderno escritor, se ha sustraído, tanto a la mirada del observador, como a la espada del conquistador, el pueblo de los Vascos”⁶⁹.

El objetivo de su viaje era la lengua, pero se interesó por todos los aspectos de la vida: costumbres, organización, cultura, naturaleza, economía. Halló un pueblo que había permanecido en un *“un estado de sencillez de costumbres primitiva”* y que había logrado conservar la peculiaridad de su carácter nacional, *“y ante todo el antiguo espíritu de libertad e independencia”*.

Esta mirada de Humboldt revela el pensamiento romántico del autor y su cercanía a los postulados del movimiento *Sturm und Drang*, impulsado por los pensadores alemanes Johann Georg Hamman y Johann Gottfried Herder. Considerando que el genio, el sentimiento y la libertad creadora se expresaban en las culturas “bárbaras” o “primitivas”⁷⁰, proponían regresar a los orígenes de la sociedad y del lenguaje. Interesados por los cantos populares y el lenguaje original poético, la poesía es tomada como expresión del sentimiento del individuo, reflejo de la tradición social y el espíritu del pueblo (*volkgeist*).

Influidos por estas ideas, los viajeros encontraron en el País Vasco un modelo de vida sencillo, un grupo de labriegos viviendo dispersos y aislados, a menudo profundamente en

⁶⁷ TESTE, Louis, *Viaje por España (1872)*, Valencia: Editorial Castalia, 1959, p. 173.

⁶⁸ Ángel Martínez Salazar cita como las principales rutas por el País Vasco el paso de San Adrián hasta Miranda de Ebro (uno de los itinerarios más importantes hasta mediados del siglo XVIII) y la cornisa cantábrica hasta Bilbao. Ver: MARTÍNEZ SALAZAR, Ángel. «Euskal Herria en los libros de viajes», *Revista Internacional de Estudios Vascos*, t. XLI, núm. 2, 1996, p. 561.

⁶⁹ HUMBOLDT, Wilhelm von, *Los vascos*, San Sebastián: Editorial Roger, 1999, p. 13.

⁷⁰ BOZAL, V., *Historia de las ideas estéticas*, vol. I p. 92; POCHAT, Götz, *Historia de la estética y la teoría del arte: de la Antigüedad al siglo XIX*, Madrid: Editorial Alianza, 2008, p. 421.

la montaña⁷¹. Se sintieron trasladados a siglos pasados, “a las costumbres que describe Homero”⁷², llegando a definirlo como el último refugio de libertad de la Península, un lugar capaz de conservar su primitiva lengua, antiguo régimen y costumbres. Describieron un pueblo celoso de su independencia y libertad, desdeñando “*todos los progresos de lujo y del refinamiento que le rodea*”⁷³. Era el viejo país de los fueros, las viejas provincias libres vascongadas, de organización política independiente simbolizada en el árbol de Gernika:

“Cuando se ve cómo en los pueblos más dichosos del mundo un montón de campesinos se arreglaba bajo una encina los negocios del Estado conduciéndose siempre sabiamente, ¿puede uno dejar de despreciar los refinamientos de otras naciones que se vuelven ilustres y miserables con tanto arte y tanto misterio?”⁷⁴.

La inclinación que el mundo contemporáneo sintió por la búsqueda de los orígenes, de los estados primitivos del hombre, la cultura y las sociedades, pareció encontrar un buen lugar de estudio en el País Vasco. El coleccionista y escritor francés Jean-Charles Davillier afirmó que no había quizás país en Europa “*que haya conservado con tanta pureza sus viejas tradiciones de raza, carácter y lengua*”⁷⁵. Llegaron a definir a los vascos como una estirpe pura y separada, independiente de causas exteriores y casuales⁷⁶, como si la tierra vasca hubiese crecido ajena a cualquier influencia o contacto con sus vecinos.

Lejos de ser una mirada aislada, ésta fue la visión predominante hasta mediados del siglo XIX, cuando los profundos cambios económicos y sociales sufridos, tanto en España como en el País Vasco, fijaron las bases del Estado liberal. A partir de 1841, con el traslado de las anas a la costa, Vizcaya comenzó una incipiente modernización, asentando su futuro despliegue industrial. Conscientes de las transformaciones que acarrearían estos cambios algunos viajeros románticos como Víctor Hugo señalaron la imposibilidad de que el País Vasco permaneciera aislado a las influencias externas y, por tanto, la dificultad de la pervivencia de aquellas peculiaridades:

“Sin duda esta unidad vascongada tiende a disminuir y acabará desapareciendo. Los grandes Estados deben absorber a los pequeños; es la ley de la historia y de la

⁷¹ HUMBOLDT, W., *Los vascos*, p. 141.

⁷² BOWLES, Guillermo, «De Bizcaya en general», *Euskal-Erria. Revista Bascongada*, primer trimestre de 1897, p. 343.

⁷³ HUMBOLDT, W., *Los vascos*, p. 14.

⁷⁴ ROUSSEAU, Jean Jacques, *El Contrato Social*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1984, p. 136.

⁷⁵ DAVILLIER, Jean-Charles, «Viaje por España (1862)», *Revista Internacional de Estudios Vascos*, t. XX, 1929, pp. 494.

⁷⁶ HUMBOLDT, W., *Los vascos*, p. 20.

naturaleza. Pero es notable que esta unidad, tan endeble en apariencia, haya resistido tanto tiempo”⁷⁷.

Así, a finales del siglo XIX el escritor francés Pierre Loti hablaba ya del “*alma agonizante del País Vasco*”:

“[...] oyendo doblar las campanas de las iglesias y vibrar en la lejanía las viejas canciones, me doy cuenta exacta de todo cuanto este país ha guardado de particular y de absolutamente distinto en el fondo de sí mismo. Del conjunto de cosas y de seres ambientes se desprende a los ojos de mi espíritu, como una viviente esencia; por vez primera siento existir aquí, un no sé qué aparte, misterioso –destruible, ¡ay!, pero aún impregnándolo todo y exhalando de todo- sin duda, el alma agonizante del país vasco...”⁷⁸.

A juicio de los viajeros, el factor que había permitido la conservación de las características del País Vasco era el paisaje. Sus abruptas montañas y densos bosques dificultaban el acceso tanto de influencias exteriores como de ejércitos invasores⁷⁹. La importancia de la naturaleza era tal para los viajeros que condicionaba el carácter de los vascos: “*reducidos a estrechos límites en el seno de sus montañas, están llamados por la Naturaleza y por la política a sentir el patriotismo, y son fieles a su vocación*”⁸⁰. Su patriotismo, su lengua e incluso el alma vasca nacían de la particularidad del paisaje; una ideología del territorio que, como veremos, fue asumida posteriormente por el discurso nacionalista⁸¹.

La influencia del medio en el carácter del individuo y de los pueblos había sido ampliamente analizado por Herder, Dubos o Madame de Staël⁸², siendo a Hippolyte Taine a quien debemos el desarrollo de un método científico y positivista que pretendía explicar las creaciones literarias y artísticas a partir de las condiciones del entorno. En su obra “*Filosofía del Arte*” (1865-1869) describió las condiciones exteriores que permitieron el desarrollo de las artes en Grecia, Italia y Holanda y en “*Viaje a Italia*” (1866) la ciudad de Venecia se le presentó idónea para el estudio de su teoría del medio, analizando la influencia que las condiciones climáticas habían tenido para el surgimiento de un determinado tipo humano⁸³.

⁷⁷ HUGO, V., *Los Pirineos*, p. 64.

⁷⁸ LOTI, Pierre, *El País Vasco*, San Sebastián: Editorial Roger, 1999, p. 9.

⁷⁹ FORD, Richard, *Manual para viajeros por el País Vasco y Navarra y lectores en casa*, Madrid: Ediciones Turner, 1981, p. 9.

⁸⁰ BOURGOING, Jean François, *Un paseo por España durante la Revolución Francesa* (1782), cit. GARCÍA MERCADAL, José, *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, Madrid: Editorial Aguilar, 1962, p. 939.

⁸¹ Ver: El mito rural. La idealización del caserío y su incorporación al discurso nacionalista (p. 143) y El caserío como espacio simbólico: templo de la raza y del hogar (p. 154).

⁸² VIÑAS PIQUER, David, *Historia de la crítica literaria*, Barcelona: Editorial Ariel, 2008, p. 330.

⁸³ POCHAT, G., *Historia de la estética y la teoría del arte*, p. 562.

Frente a los planteamientos histórico-positivistas hubo otro acercamiento al paisaje vasco más próximo a la actitud impresionista. Pierre Loti permitió que la sensibilidad y la emoción le revelaran el espíritu del pueblo palpitante en la naturaleza:

“El carácter de los paisajes, de pronto, se desprende para nosotros de la uniforme banalidad moderna. Ante nuestros ojos, surge un alma del suelo, de los árboles, de mil cosas, el alma antigua de las razas que dormía, debilitada por la gran mescolanza universal y que por un instante, se despierta y se cierne... Hoy, 22 de noviembre, mientras estoy aquí, solo, en este cabo en que termina Francia, sentado en mi terraza que mira a España, me aparece por primera vez, el alma del país vasco”⁸⁴.

El paisaje era considerado el elemento más atractivo del territorio⁸⁵, pues una perspectiva tan deliciosa no podía surgir ni “*en la divina imaginación de Claudio de Lorena*”⁸⁶. Su aspecto pintoresco, donde se reunían todos los verdes imaginados, parecía construido para el sentimiento y la poesía, conduciendo a numerosas asociaciones con los lugares más diversos: el valle de Chamouny, la Cava en Nápoles o Tívoli en Roma. Pero sin lugar a dudas, fue su carácter montañoso, los profundos valles, los bosques de verdes robles y los torrentes caprichosos lo que llevó a diversos viajeros a la común correspondencia con Suiza⁸⁷.

Jean-Charles Davillier, al salir de Tolosa camino de San Sebastián, afirmó creer encontrarse en Suiza sino estuvieran reemplazados los chalets por casitas bajas de encaladas paredes y tejados rojos⁸⁸. Asimismo, el escritor Théophile Gautier ironizaba al imaginarse salir de los caseríos, convertidos por su fantasía en chalets, “*alguna Ketty o Gretty*”, concluyendo “*felizmente, España no llega hasta este punto de opereta*”⁸⁹. Por último, Víctor Hugo al llegar a Pasaia y observar la arquitectura blasonada del municipio y el entorno montañoso se preguntó ¿estamos en Suiza o en Castilla?⁹⁰.

⁸⁴ LOTI, P., *El País Vasco*, p. 7. El capítulo «Instante de recogimiento» fue redactado en Hendaya el 22 de noviembre de 1892.

⁸⁵ El paisaje como elemento característico del País Vasco y su vinculación con la revalorización del patrimonio arquitectónico será analizado más adelante. Ver: Conocer su cuerpo, su suelo, su tierra: el amor al paisaje (p. 7).

⁸⁶ SWINBURNE, Henry, «El país vasco, descriptivo por Enrique Swinburne», *Euskalerraren alde. Revista de Cultura Vasca*, núm. 3, 1911, p. 74.

⁸⁷ JARIGES, Karl Friedrich von, «Viaje de von Jariges desde Bayona a Vitoria, Bilbao y Burgos en 1802», *Revista Internacional de Estudios Vascos*, t. XXX, núm. 2, julio-diciembre de 1985, p. 232; GAUTIER, T., *Viaje por España*, p. 35; FORD, R., *Manual para viajeros por el País Vasco*, p. 15; ROLEF, Franz (1884), cit., MARTÍNEZ SALAZAR, A., *Aquellos ojos extraños*, p.195.

⁸⁸ DAVILLIER, Jean-Charles, *Viaje por España*, Madrid: Ediciones Giner, vol. I, 1991, p. 284.

⁸⁹ GAUTIER, T., *Viaje por España*, p. 34.

⁹⁰ HUGO, V., *Los Pirineos*, p. 76.

Todo quedaba así eclipsado ante el paisaje: “Los limitados atractivos que ofrecen esas provincias al extranjero son principalmente los de la naturaleza, porque las ciudades carecen de atractivos sociales, históricos o artísticos”⁹¹. La aproximación a lo arquitectónico se realizaba a través de la naturaleza, revalorizándose gracias a sus osadas ubicaciones en lugares elevados o perspectivas terroríficas, como la ciudad de Orduña situada “al pie de la pavorosa Peña Vieja”⁹². Asimismo, la contemplación podía ser serena y tranquila ante pintorescas tierras cultivadas, aldeas dibujadas sobre colinas y montañas salpicadas de blancas caserías⁹³ que aportaban, frente a lo abrupto del paisaje, una imagen de seguridad⁹⁴.



Fig. 2. "Itsasondo, cerca de Tolosa (1862)", "Viaje a España, las provincias vascas".

Esta correspondencia entre arquitectura y paisaje dio lugar a que escritores como Víctor Hugo vieran los caseríos como obras nacidas de la naturaleza. En el capítulo “La cabaña en la montaña” de su obra “Los Pirineos” (1843) relató la dura ascensión a una montaña que realizó agotado y sólo animado por la promesa de un próximo albergue. El sendero escarpado serpenteaba entre bloques de granito “con los que hubiera dicho que un gigante había sembrado la ladera de la montaña”. Al fin apareció un prado de hierba. Habían llegado a su destino pero el escritor no veía más que una línea oscura y desnuda de la montaña.

“Pronto vi subir poco a poco, como una cosa que sale de la tierra, y dibujarse en el cielo claro del crepúsculo una especie de montículo anguloso y oscuro que parecía un tejado

⁹¹ FORD, R., *Manual para viajeros por el País Vasco*, p 15.

⁹² BARETTI, Giuseppe, *Viaje de Londres a Génova a través de Inglaterra, Portugal, España y Francia*, Barcelona: Reino de Redonda, 2005, vol. IV, p. 459, carta LXX.

⁹³ BOURGOING, Adolfo de, «España. Recuerdos de 1823 y 1833», *Revista Internacional de Estudios Vascos*, t. XXII, 1931, p. 220.

⁹⁴ Esta idea la encontramos en: WILKINSON, Henry, «Croquis de paisajes en las Provincias Vascas de España», *Revista Internacional de Estudios Vascos*, t. XIX, 1928, p. 194.

rematado por una chimenea. Era, en efecto, una casa oculta en un repliegue de la montaña”⁹⁵.

El caserío parecía brotar de la naturaleza y ésta tomaba aquella construcción, nacida de la mano del hombre, como parte de sí misma: *“habitación singular en la que la montaña parecía sentirse en su casa y entraba familiarmente; la roca se alojaba en ella, el riachuelo la atravesaba”*⁹⁶. Esta asociación entre arquitectura y paisaje era fomentada por los materiales utilizados. Pierre Loti, ante el santuario de Loyola, relacionaba el tono *“moreno rojizo”* de los sillares, agrietados y roídos por el tiempo, con las altas montañas que lo rodeaban. Allí estaban las mismas piedras y el mismo tono de la iglesia⁹⁷, e incluso surgía en él la idea de la naturaleza adueñándose de lo que considera suyo ante las *“viejas iglesias ahogadas por los árboles”*⁹⁸.

Una rica naturaleza poblada de pequeñas aldeas y caseríos era la imagen con la que comenzaba a asociarse el País Vasco. Esta idea se acentuaba por la proximidad con Castilla, cuyo paisaje fue calificado de opuesto. Las numerosas comparaciones entre ambas regiones incidían en las diferencias paisajísticas, de carácter y arquitectónicas. Castilla se asoció a colinas calvas y despobladas, a panoramas desolados y melancólicos⁹⁹ y aldeas de casas *“construidas con tierra”*¹⁰⁰. Pero a diferencia de las tierras vascas, allí siempre se encontraban grandes y magníficas iglesias y conventos¹⁰¹.

Frente a la idea del viajero de recorrer una España de grandes catedrales góticas y caprichosas arquitecturas árabes, el País Vasco ofrecía una imagen muy diferente: casas de dos o tres alturas con grandes aleros volados, alguna iglesia, casas blasonadas y casas-torre en estado ruinoso. Todo ello enmarcado en un entorno montañoso:

“Una cortina de altas montañas verdes recortando sus cimas sobre un cielo resplandeciente; al pie de esas montañas, una fila de casas estrechamente yuxtapuestas; todas estas casas pintadas de blanco, azafrán, verde, con dos o tres pisos de grandes balcones resguardados por la prolongación de sus anchos tejados rojizos de tejas huecas; en todos esos balcones, mil cosas flotando, ropa secándose, redes [...]; al pie de esas casas, el mar; a mi derecha, a mitad de la cuesta, una iglesia

⁹⁵ HUGO, V., *Los Pirineos*, p. 140.

⁹⁶ HUGO, V., *Los Pirineos*, p. 144.

⁹⁷ LOTI, P., *El País Vasco*, p. 24.

⁹⁸ LOTI, P., *El País Vasco*, p. 41.

⁹⁹ SWINBURNE, H., «El país vasco, descriptivo por Enrique Swinburne», p. 71.

¹⁰⁰ GÁRATE, Justo, «Relato del viaje de Bilbao a Burgos por Christian August Fischer», *Boletín de la Institución Sancho el Sabio*, año XXII, t. XXII, 1978, p. 414.

¹⁰¹ GÁRATE, J., «Relato del viaje de Bilbao a Burgos por Christian August Fischer», p. 414.

blanca; a mi izquierda, en primer plano, al pie de otra montaña, otro grupo de casas con balcones que daban a una vieja torre desmantelada”¹⁰².

El magistrado francés Eugène Poitou, que viajó con su familia por España en 1866, mostró su asombro ante la constante presencia en las laderas de las colinas de aldeas de casas pardas y tejados sombríos junto a campanarios en forma de torres. Así no solo el paisaje sino las características propias de la arquitectura llevaron a Poitou a afirmar: “*estamos en las provincias vascas*”¹⁰³.

Los elementos comunes de las ciudades y pueblos vascos eran la iglesia, la casa consistorial y el frontón. Humboldt afirmó que hasta en los más pequeños lugares se encontraba estas construcciones y algún edificio mayor, “*en parte fastuosamente contruidos*”¹⁰⁴. Richard Ford, por su parte, describió ciudades de trazado ortogonal, de bellas alamedas donde nunca faltaba el juego de pelota y la plaza pública¹⁰⁵. Algunas de ellas, además, podían presentar defensas y murallas sólidas, como refería Louis Lande al describir las villas del interior de Vizcaya acabadas en antiguas puertas¹⁰⁶.

La apariencia general de las villas y aldeas era, en palabras de Humboldt, de limpieza y aliño¹⁰⁷. Sin embargo, no parece ocurrir lo mismo en el interior de los hogares. El médico militar británico Henry Wilkinson hizo referencia al estado de máxima indigencia y pobreza en que vivían los habitantes de muchas localidades vascas, produciendo un fuerte contraste con sus amplias y espléndidas iglesias¹⁰⁸. Opinión que resulta sorprendente, pues la mayor parte de las descripciones incidían en la idea contraria:

“[...] más semejava una fortaleza que un templo; la angostura de las ventanas, abiertas como troneras, el espesor de los muros, la solidez de los contrafuertes le daban un aspecto robusto y cuadrado, más guerrero que contemplativo. Esta forma se repite con frecuencia en las iglesias de España”¹⁰⁹.

La iglesia de Pasaia causó una impresión similar en Víctor Hugo. De exterior como un “*bloque de piedras*” e interior de desnudez similar a la de un sarcófago en sus “*murallas*

¹⁰² HUGO, V., *Los Pirineos*, p. 74.

¹⁰³ POITOU, Eugenio, «Viaje por España» (1866)», *Revista Internacional de los Estudios Vascos*, t. XIX, 1928, pp. 646-647.

¹⁰⁴ HUMBOLDT, W., *Los vascos*, p. 76.

¹⁰⁵ FORD, R., *Manual para viajeros por el País Vasco*, p. 16.

¹⁰⁶ LANDE, Lucien Louis, «Tres meses de viaje en el País Vasco (1877)», *Revista Internacional de Estudios Vascos*, t. XXI, 1930, p. 498. Lande toma como ejemplo las villas de Markina, Elorrio y Durango.

¹⁰⁷ HUMBOLDT, W., *Los vascos*, p. 76.

¹⁰⁸ WILKINSON, H., «Croquis de paisajes en las Provincias», p. 186.

¹⁰⁹ Estas líneas corresponden a la descripción que Théophile Gautier realizó de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Astigarraga. Ver: GAUTIER, T., *Viaje por España*, p. 35.

sombrías” no había ni esculturas, ni frescos, ni vidrieras, pero “veis de pronto lucir y resplandecer un altar, que por sí solo es una catedral”¹¹⁰.

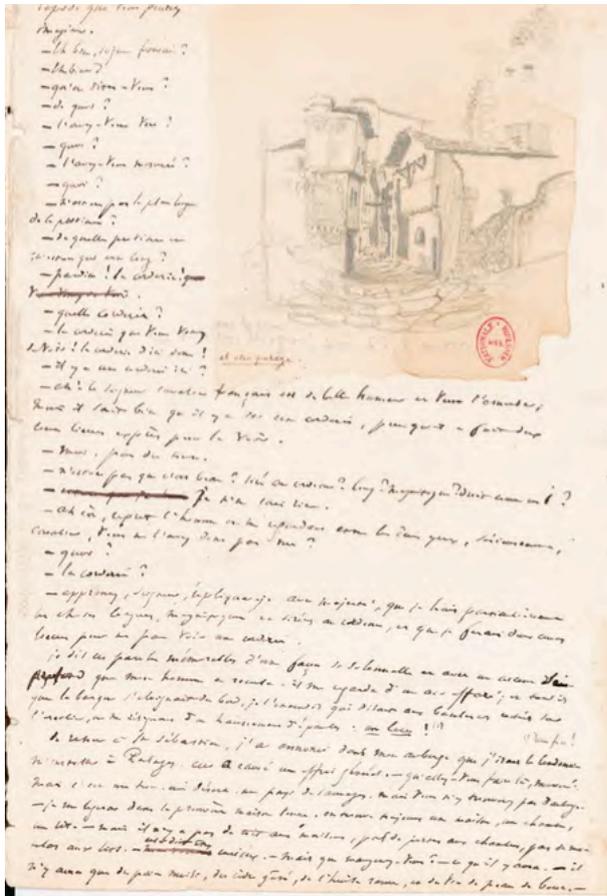


Fig. 3. Manuscrito "Notes de voyage et dessins: Bordeaux, Bayonne, Espagne" (1843), Victor Hugo.

Había además en los conjuntos urbanos vascos una característica llamativa para los viajeros: la profusión de casas blasonadas. Pocos lugares contaban con tantos escudos y tan majestuosos, “tan grandes como el orgullo de sus dueños, están esculpidos sobre los portalones, y contiene más cuarteles que sillas hay en el cuarto de estar o cosas de comer en la despensa, pero el orgullo y la pobreza apagan aquí el fuego de la cocina”¹¹¹. La presencia de casas blasonadas en cualquier aldea del territorio era tan asombrosa que se llegó a hablar de “una fatua vanidad de sus casas solares”¹¹².

Los viajeros se sorprendieron de estos “pomposos escudos” que pretendían afirmar la nobleza del propietario del inmueble: “se gasta muchos doblones en estas tallas para las fachadas de las casonas familiares, cuyos inquilinos se

mueren de hambre dentro de ellas”¹¹³. Como afirmó Víctor Hugo sobre la casa donde se hospedó en Pasaia, “una chabola mezclada y unida a un palacio”¹¹⁴, estas construcciones se antojaban como la viva imagen de la pobreza y la ostentación a partes iguales.

“[...] miseria profunda pero no una miseria vulgar. Era una miseria en casas de sillares; una miseria que tenía balcones de hierro labrado como el Louvre y escudos de armas

¹¹⁰ HUGO, V., *Los Pirineos*, pp. 76-77. En estas líneas Víctor Hugo describe la iglesia parroquial de San Bautista y el retablo del altar mayor, realizado hacia 1708 por Sebastián de Lecuona.

¹¹¹ FORD, R., *Manual para viajeros por el País Vasco*, p. 16.

¹¹² GÁRATE, Justo, «Descripción de Vasconia por Valentín Foronda en sus "Cartas escritas por Mr. de Fer" en 1783», *Boletín de la Institución Sancho el Sabio*, año XXI, 1977, p. 409.

¹¹³ LOCKER, Edward Hawke, *Vistas de España*, cit. MARTÍNEZ SALAZAR, A., *Aquellos ojos extraños*, p. 100.

¹¹⁴ HUGO, V., *Los Pirineos*, p. 80.

en láminas de mármol como el Escorial. Un pueblo de hidalgos en harapos en estas cabañas de granito”¹¹⁵.

¿Podía haber algo más atractivo para excitar la imaginación y emoción del viajero? No es de extrañar, por todo ello, que comenzaran a otorgar características sentimentales a estas construcciones: *“tienen ese signo de solidez maciza y tristeza sombría que marca a las viejas construcciones españolas”*¹¹⁶; *“Tristes y solitarios, antiguos solares de nombres sonoros, de leyendas curiosas”*¹¹⁷. Edificaciones antitéticas del bienestar y la higiene pero ennoblecidas por su aspecto de antigüedad:

“Las casas son uniformes. Son grandes barracas de piedra horadadas por pequeñas ventanas. ¡Y cuán sucias, negras, ahumadas, cubiertas de lagartos, resquebrajadas, muertas, sepulcrales! Y añada usted todos los calificativos que menciona el diccionario. A pesar de lo cual, tiene un aspecto tan antiguo, tan venerable, tan de la Edad Media, que no he podido impedir el contemplarlas con respeto”¹¹⁸.

A Víctor Hugo, por otra parte, fue precisamente ese aspecto insólito, de hileras de edificios extraños y de muros negruzcos, lo que le sorprendió. No podía comprender cómo aquellos pueblos de pescadores podían ostentar enormes blasones en sus hogares.

“Me hacía mil preguntas. ¿Qué es este lugar extraordinario? ¿Qué puede significar una calle adornada con escudos de un extremo a otro? No se ven esas calles más que en villas de caballeros como Rodas o Malta. Por lo general, los escudos de armas no están unos junto a otros. Quieren el aislamiento, tienen necesidad de espacio como todo lo que es grande. Hace falta todo un torreón para un blasón como toda una montaña para un águila. ¿Qué sentido puede tener un pueblo blasonado? Chabolas por delante, palacios por detrás, ¿qué quiere decir eso? Cuando llegáis por mar, vuestro pecho se ensancha, creéis ver una escena bucólica; exclamáis. ¡Oh! ¡El dulce, cándido e inocente pueblo de pescadores! Entráis, y estáis en casa de hidalgos; respiráis el aire de la Inquisición; veis erguirse en el otro extremo de la calle el espectro lívido de Felipe II”¹¹⁹.

¿Qué era entonces Pasaia? ¿Qué era, por lo tanto, el País Vasco? No sabía si se encontraba entre campesinos o entre señores, en Suiza o en Castilla. A sus ojos el territorio era un rincón único de España donde la historia y la naturaleza se daban la mano, *“se encuentran y construyen cada una a un lado de la misma villa; la naturaleza, con lo que*

¹¹⁵ HUGO, V., *Los Pirineos*, p. 76.

¹¹⁶ LANDE, L. L., «Tres meses de viaje en el País Vasco», t. XXII, 1931, p. 104.

¹¹⁷ LANDE, L. L., «Tres meses de viaje en el País Vasco », t. XXI, 1930, p. 498.

¹¹⁸ TESTE, L., *Viaje por España*, p. 28.

¹¹⁹ HUGO, V., *Los Pirineos*, p. 76.

*tiene de más gracioso, la historia, con lo que tiene de más siniestro*¹²⁰, convirtiéndose en fuente de emoción del viajero romántico. Aunque la apariencia de los pueblos no se correspondía con la imagen preformada de la España romántica, puesto que los evocadores monumentos medievales no eran más que sombrías iglesias desornamentadas, el entorno paisajístico o la atrevida situación de las construcciones eran capaces de crear una fuerte impresión en el alma romántica.

Las casas blasonadas, con la contraposición entre sus habitantes y la grandeza de sus fábricas o el aspecto abandonado de sus muros, estimularon la predispuesta imaginación del viajero: cubrieron sus espacios de oscuras leyendas medievales, rememoraron el tiempo terroríficamente sugestivo de la Inquisición y trajeron al presente la España heroica y gloriosa de Felipe II. Los viajeros, a pesar de que en la arquitectura del País Vasco no hallaron una imagen arquetípica del mito de España, fijaron aquellos elementos que peculiarizaban el país: su paisaje, casas blasonadas de amplios aleros, iglesias con apariencia de fortaleza, caseríos que parecían nacer de la propia naturaleza, una arquitectura de orgullo y miseria. Sus escritos dejaban una buena lección a las gentes del país, su patrimonio no resultaba indiferente a quien lo contemplaba, sino que hacía brotar ricas descripciones e impresiones dignas de consideración. El País Vasco en general y Vizcaya en particular, al amparo de la nueva estética romántica, iba a iniciar una lenta pero imparable andadura hacia el descubrimiento de lo propio.

¹²⁰ HUGO, V., *Los Pirineos*, p. 107.

3 EL ALMA ROMÁNTICA, EL MITO Y LA PIEDRA (1844-1876)

3.1 La mirada romántica en la aproximación al patrimonio arquitectónico

"¡Ojalá que nuestros arquitectos antes de pasar los Alpes en busca de los grandes monumentos con que el genio de las artes enriqueció la Italia, buscasen al pie de nuestros montes estos humildes pero preciosos edificios que atestiguan todavía la sencillez y sólida piedad de nuestros padres!"¹²¹.

"*Mirar Italia con ojos franceses*" titulaba Carlos Reyero su conferencia sobre las raíces cosmopolitas de los pintores románticos españoles en el ciclo "La era romántica en el Museo del Prado"¹²². En la conformación del gusto internacional de los artistas resultó fundamental la formación y exhibición de sus obras en el extranjero, con Roma y París como centros principales de recepción de artistas. La primera ciudad fue un destino indispensable en el aprendizaje académico, mientras París era el principal centro de exhibición artística y el centro cosmopolita por excelencia¹²³.

Consciente de la importancia del aprendizaje fuera de España, Federico de Madrazo viajó muy tempranamente a París y, posteriormente, a Roma. Cuando llegó a Italia en 1839 su padre le animó a frecuentar la villa de Medicis, sede de la Academia francesa en Roma, y a buscar el contacto con los artistas franceses. Ya Chateaubriand había afirmado que "son

¹²¹ Palabras de Gaspar Melchor de Jovellanos, cit. MITJANA DE LAS DOBLAS, Rafael, «Estudios Históricos sobre las Bellas Artes en la Edad Media», *El Siglo Pintoresco*, t. I, núm. 9, noviembre de 1845, p. 202.

¹²² La conferencia titulada "*Mirar Italia con ojos franceses. Las raíces cosmopolitas de los pintores románticos españoles*" fue impartida por Carlos Reyero en el Museo de Bellas Artes de Bilbao el 8 de febrero de 2012, dentro del ciclo "La era romántica en el Museo del Prado". Ver: REYERO, Carlos, «Mirar Italia con ojos franceses. Las raíces cosmopolitas de los pintores románticos españoles», en VV.AA., *El arte de la era romántica*, Madrid: Galaxia Gutenberg, 2012, pp. 255-274.

¹²³ REYERO, Carlos, *La escultura del eclecticismo en España. Cosmopolitas entre Roma y París 1850-1900*, Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 2004, pp. 5-6.

*ojos franceses los que mejor han visto la luz de Italia*¹²⁴. Así Federico Madrazo trató de aprehender la mirada más cosmopolita y moderna, la nueva sensibilidad romántica que se hallaba en la óptica francesa.

Conocer, comprender y asimilar la mirada de el otro se torna fundamental en el Romanticismo español. Paradójicamente fueron esas otras miradas las que definieron a España como el país romántico por excelencia, como expresó Théophile Gautier¹²⁵, antes incluso de que la nueva estética llegara a formarse dentro de sus fronteras. La mirada francesa era novedosa y moderna, y a través de ella los autores españoles redescubrieron, en parte, su propio país. Todo ello nos lleva a preguntarnos si el Romanticismo español miró España con ojos franceses.

Francisco Javier Parcerisa afirmaba que su pasión por la arquitectura medieval nació tras leer la novela de Chateaubriand *“El último Abencerraje”*¹²⁶: *“causándome tanta novedad y efecto la descripción de la Alhambra que hizo renacer mi inclinación primera y engendró en mi el más vivo deseo de visitar aquel monumento”*¹²⁷. Este mismo redescubrimiento de la arquitectura nacional a través de la literatura francesa se aprecia en el prólogo redactado por Pablo Piferrer para la colección monumental *“Recuerdos y bellezas de España”* (1839), que recogía los versos que Víctor Hugo dedicara a la Alhambra en *“Las Orientales”* (1829): *“.....palacio / Que el genio de la armonía / De hermosos sueños llenó; / Fortaleza de topacio, / Abierta a la luz del día, / Que el árabe construyó...?”*¹²⁸.

Gracias a las influencias que llegaban de Europa se sentía iniciar en España un tiempo de regeneración, de reconstrucción artística y social. Los ecos de Goethe, Schiller y Walter Scott despertaron el nuevo movimiento intelectual y estimularon la aparición de hombres que *“dogmatizaron la juventud española y le enseñaron los ocultos, antiguos y casi*

¹²⁴ Debemos también a la conferencia de Carlos Reyero esta referencia a Chateaubriand. Ver: CHATEAUBRIAND, François-René, *Memorias de ultratumba*, Barcelona: Editorial Acantilado, 2006, vol. III, libro XXIX, p. 1.685.

¹²⁵ CALVO SERRALLER, Francisco, «Los viajeros románticos franceses y el mito de España», en *Imagen Romántica de España*, Madrid, 1980, p. 24, cit. REYERO, Carlos y FREIXA, Mireia, *Pintura y escultura en España, 1800-1910*, Madrid: Ediciones Cátedra, 1999, p. 115.

¹²⁶ MAESTRE ABAD, Vicente, «Recuerdos y Bellezas de España. Su origen ideológico, sus modelos», *Goya*, núms. 181-182, julio-octubre 1984, cit. ORDIERES, Isabel, *Historia de la restauración monumental en España (1835-1936)*, Madrid: Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1995, p. 106.

¹²⁷ PARCERISA, Francisco Javier, «El fundador y propietario de la presente obra, a los suscriptores», en QUADRADO, José María, *Recuerdos y bellezas de España. Obra destinada a dar a conocer sus monumentos y antigüedades, en láminas dibujadas del natural por F. J. Parcerisa. Salamanca, Ávila y Segovia*, Barcelona: Imp. de Luis Tasso, 1865, t. X, p. 533, n. 1.

¹²⁸ PIFERRER, Pablo, «Introducción», en *Recuerdos y Bellezas de España. Principado de Cataluña*, Barcelona: Imprenta de Joaquín Vergader, 1839, p. 4.

*despreciados tesoros que, ya en recuerdos, ya en crónicas, ya en producciones literarias, encerraba su patria*¹²⁹. España se reencontraba con su antigua y despreciada riqueza.

Para que la revalorización de la originalidad y particularidad de los pueblos y culturas se abriera camino en el pensamiento europeo fue necesaria la ruptura con la tendencia de la Ilustración a uniformizar y universalizar el pasado, abandonando la consideración de la naturaleza humana como uniforme e inmutable y reconsiderando aquellos períodos históricos definidos como irracionales; se requería, en definitiva, la formación de una nueva filosofía de la historia¹³⁰. Johann Gottfried Herder en Alemania y François-René de Chateaubriand en Francia sentaron las bases de la nueva concepción romántica de la historia¹³¹. Herder, considerado por Isaiah Berlin uno de los padres del Romanticismo, transformó la concepción de la historia y de la sociedad existente hasta el momento¹³². Dejando a un lado las reglas generales de la Ilustración, que reconocían una única naturaleza humana fija, Herder introdujo la idea de varias naturalezas humanas fijas¹³³. Cada pueblo constituye un tipo característico de la humanidad dotado de características permanentes, físicas y mentales, condicionadas por el medio ambiente. Esta visión condujo a interpretar la historia como una sucesión de individualidades culturales, todas ellas valorables en sí mismas; una interpretación del pasado que conllevó el reconocimiento de épocas, pueblos y expresiones artísticas hasta entonces despreciados¹³⁴, como el arte de Egipto, Persia o la India, que Herder invitaba a estimar como formas de expresión autónomas¹³⁵.

La historia pasó a entenderse en el Romanticismo como progreso, donde las etapas del pasado se presentan como piezas de una cadena que conduce al presente, siendo éste el último eslabón de un largo proceso evolutivo¹³⁶. De esta forma, el pasado posee un doble valor para el pensamiento romántico: puede ser estudiado y estimado por sí mismo (las condiciones de su ser) y conduce y explica el tiempo presente, pues en él se reconoce el propio espíritu.

¹²⁹ PIFERRER, P., «Introducción», p. 2.

¹³⁰ CALATRAVA ESCOBAR, J. y HENARES CUELLAR, I., *Romanticismo y teoría del arte en España*. p. 30; HERNANDO, J., *El pensamiento romántico y el arte en España*, p. 111; COLLINGWOOD, R. G., *Idea de la historia*, México: Fondo de Cultura Económica, 2004, p. 145 y 155.

¹³¹ Sobre el Romanticismo en Alemania y Francia ver: SAFRANSKI, Rüdiger, *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*, Barcelona: Tusquets, 2009; GABAUDAN, Paulette, *El romanticismo en Francia 1800-1850*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1979.

¹³² BERLIN, I., *Las raíces del romanticismo*, pp. 85-86.

¹³³ COLLINGWOOD, R. G., *Idea de la historia*, p. 161.

¹³⁴ CALATRAVA ESCOBAR, J. y HENARES CUELLAR, I., *Romanticismo y teoría del arte en España*. p. 30; HERNANDO, J., *El pensamiento romántico y el arte en España*, p. 112.

¹³⁵ D'ANGELO, P., *La estética del romanticismo*, p. 74.

¹³⁶ HERNANDO, J., *El pensamiento romántico y el arte en España*, p. 113.

Mientras que la Ilustración iniciaba un proceso de secularización del pensamiento humano, y con él de todos los aspectos relacionados con la vida (política, sociedad, etc.), en el desarrollo del historicismo romántico el retorno a la religión y sacralización de la sociedad jugó un papel determinante. En el mismo ambiente de la Alemania de Herder y del movimiento *Sturm und Drang*, Wilhelm Heinrich Wackenroder defendía en "*Efusiones sentimentales de un monje enamorado del arte*" (1797) poner el arte al servicio de la religión¹³⁷; sus escritos tomaron forma plástica con Johann Friedrich Overbeck y el grupo de los nazarenos, donde confluían lo religioso y la búsqueda de las raíces artísticas y culturales, inspirándose en la obra de Rafael y Durero, considerado su equivalente alemán.

La visión orgánica de la historia y la conciencia de historicidad del ser humano conllevó la búsqueda de las raíces del pasado nacional, es decir, la comprensión de las diferentes etapas que habían conducido hasta la situación presente. Y fue en la Edad Media donde se encontró la manifestación del genio nacional. Ésta se consideró una etapa de concordia, paz y esplendor artístico, un tiempo en el que el artista vivía íntimamente arraigado en la sociedad y producía obras inseparables de la religión¹³⁸; Goethe, por ejemplo, encontraba en la arquitectura gótica, especialmente en la catedral de Estrasburgo, la manifestación del alma colectiva alemana¹³⁹. En Francia, Chateaubriand fue el máximo representante de un romanticismo de carácter político, defendiendo la resacralización de la sociedad a través de obras como "*El genio del cristianismo*" (1802). Su pensamiento debe contextualizarse dentro del proyecto contrarrevolucionario de la burguesía que, con el avance de las ideas revolucionarias entre las clases populares, veía temerosa peligrar sus intereses, de ahí que estimulase una estabilidad basada en el acuerdo político y social, donde lo nacional y religioso jugaron un papel determinante¹⁴⁰. En "*El genio del cristianismo*" Chateaubriand hizo resurgir la pasión por los monumentos de la Edad Media, subrayando ante todo su capacidad de evocación religiosa y nacional, del cristianismo y de la antigua Francia¹⁴¹.

"No es posible entrar en una iglesia gótica sin experimentar cierta conmoción y un vago sentimiento de la Divinidad. El espíritu se ve repentinamente trasladado a los tiempo en que cenobitas, después de haber meditado en los bosques de sus monasterios, iban a

¹³⁷ POCHAT, G., *Historia de la estética y la teoría del arte*, p. 466.

¹³⁸ D'ANGELO, P., *La estética del romanticismo*, pp. 70-73.

¹³⁹ HONOUR, H., *El Romanticismo*, p. 162.

¹⁴⁰ HERNANDO, J., *El pensamiento romántico y el arte en España*, p. 114.

¹⁴¹ HONOUR, H., *El Romanticismo*, p. 163.

postrarse ante el altar a cantar las alabanzas del Señor, en la calma y el silencio de la noche. La antigua Francia parecía resucitar¹⁴².

Una interpretación similar del pasado nacional y la religión subyace en el texto de Gustavo Adolfo Bécquer *"Historia de los templos de España"* (1857); la religión es definida como el eje sobre el que *"gira nuestro pasado"*, lo que conlleva la necesidad del estudio de los monumentos entendiendo los mismos como depositarios del pasado y de la religión: *"Estudiar el templo, manifestación visible de la primera, para hacer en un solo libro la síntesis del segundo: He aquí nuestro propósito"*¹⁴³.

Si bien las palabras de Francisco Javier Parcerisa y Pablo Piferrer con las que iniciábamos este punto anunciaban la nueva estética romántica y el redescubrimiento de una riqueza propia a través de la mirada francesa, Pedro Madrazo expresaba su deseo de renovación de la poesía española al considerarla un remedo de aquella:

"Después que vimos alzarse el túmulo de Goethe, después que hirió nuestros oídos aquella triste y clamorosa campanada que anunció a la Europa entera la agonía de Walter Scott y la desaparición de una época entera del arte, ¿qué hace la poesía general? Medita y se lamenta. - Pero antes canta sus ruinas, enseña el vacío inmenso abierto en el corazón del hombre por la destrucción de todas sus creencias y de todas sus instituciones políticas; canta el escepticismo, la desgracia, y la desesperación; produce el Childe-Harold y el don Juan, y populariza a Wether y a René. Y todas las artes representan este carácter sombrío e irónico. Entonces de lo hondo de aquellas

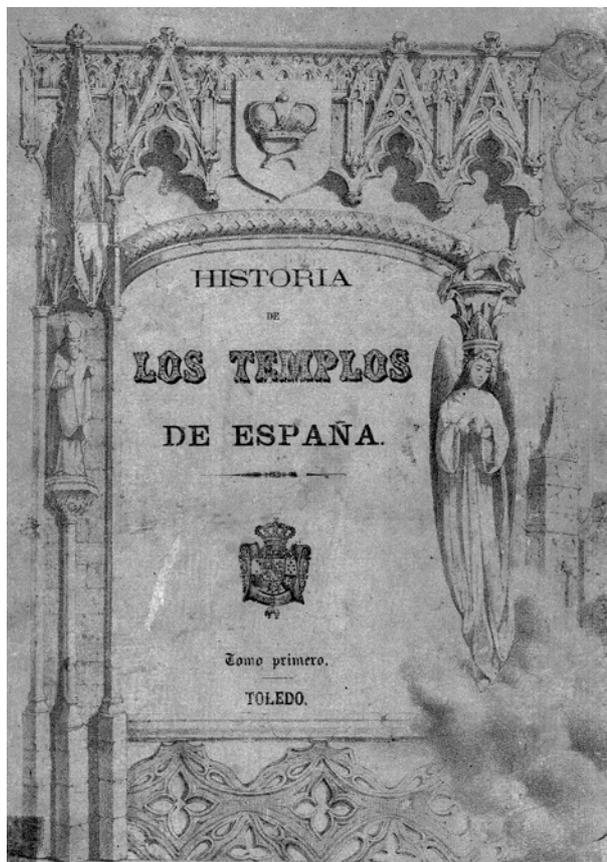


Fig. 4. *"Historia de los templos de España"* (1857), Gustavo Adolfo Bécquer.

¹⁴² CHATEAUBRIAND, François-René, *El genio del cristianismo*, Madrid: Imprenta de Gaspar y Roig, 1859, p. 110.

¹⁴³ BÉCQUER, Gustavo Adolfo, «Introducción», en *Historia de los templos de España*, Madrid: Imprenta y estereotipia de los Señores de Nieto y Compañía, 1857, t. I.

almas vacías de creencias, de esperanzas y de sentimientos sociales, salió un grito de duda, de desesperación, de amarga ironía; y este grito es la poesía moderna. En este grito, lanzado a la sociedad entera, germina la reacción contra las obras de los filósofos revolucionarios del siglo XVIII, el recuerdo del feudalismo, la cristiandad, la leyenda, la balada, y la catedral gótica, la Abbadona de Klopstock, Waverley y Nuestra Señora de París!"¹⁴⁴.

La ruptura con la Ilustración era clara. Madrazo señala los nuevos elementos de inspiración: el cristianismo, la leyenda, la balada y la catedral gótica, base de la estética romántica. Sin embargo, en la poesía española, dominada por la influencia francesa, aquello se había convertido en "*un nuevo clasicismo, una nueva rutina*". Madrazo reclamaba así a las artes una mayor verdad y originalidad, recordando cómo Cervantes, Calderón, Quevedo, Murillo o Velázquez supieron dotar a sus obras del "*sentimiento moral y el pensamiento que abrigaban en su alma*"¹⁴⁵. ¿No reivindicaba Madrazo el genio nacional? El escritor Manuel Assas, tan sólo unos meses antes, destacaba cómo desde el Renacimiento "*había ido perdiéndose, de día en día, el espíritu de nacionalismo en la literatura y en las bellas artes*"; sin embargo, esta tendencia estaba siendo desterrada gracias a la nueva estética romántica. Mientras que la revolución literaria sustituía sus modelos (París y Elena, Idomeneo o Ulises eran reemplazados por los amores del Cid y Jimena, el condestable Don Álvaro de Luna o el Gran Capitán), los estudios artísticos y de antigüedades volvían su mirada a la Edad Media, pero obteniéndose resultados más escasos de los que pudiera esperarse:

"La pasión a las antigüedades de los siglos medios se ha desarrollado en Alemania, en Inglaterra y en Francia hasta un extremo que parece increíble. Y nosotros, los españoles que poseemos en esta parte acaso los mayores tesoros de Europa en una mezquita de Córdoba, un alcázar de Sevilla, una Alhambra asombro de los extranjeros, y otros mil monumentos árabes envidiados de las naciones más ilustradas; nosotros cuyo suelo, tan visitado por artistas célebres de Europa, apenas cuenta una distancia de tres leguas en que no se halle un castillo gótico, o una iglesia que antes fue mezquita, o una torre atalaya de los moros; nosotros que, desde nuestra infancia, hemos oído con gusto las proezas de los caballeros de los siglos medios; ¿podríamos permanecer impasibles, sin desear a lo menos oír hablar de los monumentos y costumbres de aquellos incomprensibles tiempos? No lo creemos así"¹⁴⁶.

España se incorporaba así a la nueva estética romántica en medio de un retraso cultural provocado por la censura de Fernando VII. Hacia 1820 se inició un primer Romanticismo de

¹⁴⁴ MADRAZO, Pedro, «Filosofía de la creación», *No me olvides*, núm. 13, 30 de julio de 1837, pp. 2-3.

¹⁴⁵ MADRAZO, P., «Filosofía de la creación», p. 3.

¹⁴⁶ ASSAS, Manuel de, «Edad Media», *No me olvides*, núm. 1, 7 de mayo de 1837, p. 4.

connotaciones contrarrevolucionarias y tradicionalistas, fundamentado en la restauración de valores patrióticos y religiosos. Aunque fueron contadas las excepciones de la nueva estética, destacó la irrupción de *El Europeo* (1823-1824), considerada como la primera revista romántica¹⁴⁷, o la polémica vivida en Cádiz en torno a la defensa del teatro español del Siglo de Oro¹⁴⁸. Posteriormente, en la década de los 30 y especialmente a partir de 1833, con la muerte de Fernando VII y el decreto de amnistía de María Cristina que permitió el regreso de los exiliados, se alcanzaría el pleno desarrollo del Romanticismo español.

Este grupo de exiliados, huido de la represión absolutista y portador de las nuevas ideas románticas, impulsó un desarrollo cultural en las artes y el pensamiento. Un Romanticismo liberal de fuerte influencia francesa¹⁴⁹ difundido gracias a la proliferación de revistas románticas de corte literario, como *El Artista* (1835-1836). Fundada por Eugenio de Ochoa y Federico de Madrazo¹⁵⁰, de formación cosmopolita, era continuadora de la revista francesa *L'Artiste. Revue de l'art contemporain*, y en sus páginas, entre los múltiples artículos sobre artes plásticas, biografías de artistas, críticas de exposiciones o polémicas estéticas¹⁵¹, encontramos los primeros alegatos en favor de la conservación de monumentos¹⁵².

Pedro de Madrazo puso voz a la revista en un elocuente artículo sobre los periódicos ilustrados de Madrid, exponiendo el protagonismo de aquella en la difusión de la sensibilidad romántica:

“Rompiendo las cadenas que esclavizaban la inspiración al culto de mentidas divinidades, yo di el grito de emancipación y descubrí al artista y al poeta nuevos y espléndidos horizontes en regiones donde nunca les consintieron penetrar la escuela y la rutina: yo puse ante sus ojos de manifiesto las inspiraciones bíblicas, las maravillosas creaciones de la Edad-media injustamente menospreciada, y el mundo fantástico del

¹⁴⁷ SPRAGUE, Paula A., *El Europeo (Barcelona, 1823-1824). Prensa, modernidad y universalismo*, Madrid: Editorial Iberoamericana, 2009.

¹⁴⁸ CARNERO ARBAT, Guillermo, «Juan Nicolás Böhl de Faber y la polémica dieciochesca sobre el teatro», *Revista de historia moderna*, núm. 2, 1982, pp. 291-317.

¹⁴⁹ VV.AA., *Atlas Histórico de España*, Madrid: Ediciones Istmo, 1999, p. 96.

¹⁵⁰ La revista *El Artista* se publicó de enero de 1835 a abril de 1836 con un total de 58 entregas. Eugenio de Ochoa, Federico de Madrazo y su hermano Pedro de Madrazo residieron, durante la década de 1830, en París y estuvieron en contacto con las principales figuras del Romanticismo francés, como Víctor Hugo o Alejandro Dumas. Ver: PORTÚS PÉREZ, Javier, «Pedro de Madrazo», en *Enciclopedia del Museo Nacional del Prado* [en línea], <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia> [Consulta: 31 de julio de 2017]; DIAZ-ANDREU, Margarita, MORA, Gloria y CORTADELLA, Jordi (coords.), *Diccionario Histórico de la Arqueología en España*, Madrid: Marcial Pons, 2009, p. 247.

¹⁵¹ REYERO, C., y FREIXA, M., *Pintura y escultura en España, 1800-1910*, p. 68.

¹⁵² En este sentido podemos señalar los siguientes artículos: CARDERERA SOLANO, Valentín, «Sobre la conservación de los monumentos de artes», *El Artista*, año II, 1835, pp. 217-218; MADRAZO, Pedro de, «Demolición de conventos», *El Artista*, año III, 1836, pp. 97-100: «Protesta contra el acuerdo de demoler las cúpulas de varios conventos de Madrid», *El Artista*, año III, 1836, p. 96; «Protesta de la Academia de San Fernando por el proyecto de demoler ciertos conventos», *El Artista*, año III, 1836, pp. 103-104.

espiritualismo germánico, tan superior al Olimpo griego y romano. Mis timbres son haber dado a conocer esas nuevas y copiosas fuentes de poesía, haber devuelto sus laureles a Lope y a Calderón, haber introducido en mi patria el culto de los grandes genios nacidos en el seno del Cristianismo –Shakespeare, Schiller, Goethe, Walter Scott, Víctor Hugo- y abrir el camino a nuevos estudios literarios y artísticos”¹⁵³.



Fig. 5. Las revistas *El Artista* y *Semanario Pintoresco Español*.

La labor de *El Artista* fue continuada por la revista *No me Olvides* (1837-1838), también de escasa vida. Sin embargo, tan sólo unos meses antes había hecho su aparición *Semanario Pintoresco Español* (1836-1857), una de las revistas que logró un mayor calado entre el público. A diferencia de *El Artista*, obra excesivamente erudita y elitista, fue una publicación asequible gracias a la sustitución de la litografía por el grabado de madera y al estilo cercano a lo pedagógico con el que trató temáticas muy diversas (históricas, de costumbres, artísticas, literarias, de actualidad, etc.). En este caso vuelve a estar presente la vinculación extranjera al tomar como modelo la obra francesa *Magasin Pittoresque* (1833-1938) y los magacines ingleses, como el *The Penny Magazine* (1832-1845)¹⁵⁴.

¹⁵³ MADRAZO, Pedro de, «Los periódicos ilustrados de Madrid», *La Ilustración Española y Americana*, año XXVI, núm. 1, 8 de enero de 1882, p. 7.

¹⁵⁴ GARCÍA MELERO, J. E., *Literatura española sobre artes plásticas*, vol. II, p. 173; RIEGO, Bernardo, *La construcción social de la realidad a través de la fotografía y el grabado informativo en la España del siglo XIX*,

A pesar de la fugaz vida de las revistas ilustradas, el amplísimo número de publicaciones revela el éxito que tuvieron entre el público. A los ejemplos ya citados habría que añadir *Álbum Pintoresco Universal* (1841-1843), *El Laberinto* (1843-1845), *El Museo de las Familias* (1843-1867), *El Siglo Pintoresco* (1845) o *El Renacimiento* (1847), culminando este modelo de revista ricamente ilustrada en *El Museo Universal* (1857-1869) y su continuadora *La Ilustración Española y Americana* (1869-1921)¹⁵⁵. Además de contribuir decisivamente a la difusión de cuestiones artísticas, despertaron la conciencia de la sociedad española sobre la riqueza patrimonial de la nación, dando a conocer los monumentos españoles a través de sus múltiples grabados, parte esencial de estas revistas. Pedro de Madrazo se refería así a *Semanario Pintoresco Español*:

“Despertó en nuestra moderna España la afición a la arqueología, así como mi digno e irritable amigo *El Artista* fue el despertador de los estudios literarios. [...] Dando yo grande importancia a los estudios que al pie de los mismos monumentos hacían algunos de mis modestos y concienzudos cooperadores, a quienes aficionó a las antigüedades el paciente observador D. Manuel de Assas, [...], fueron el primer paso en la vía que con el tiempo habían de recorrer los autores de los *Recuerdos y Bellezas de España*, tan gallarda y poéticamente, y los redactores de los *Monumentos Arquitectónicos* de una manera tan científica y doctrinal”¹⁵⁶.

El Romanticismo fue el padre de un nuevo género literario que unió los libros de viajes con los repertorios pintorescos, una mezcla entre lo literario y lo arquitectónico que dio lugar a los viajes pintorescos. Si bien las revistas románticas dieron a conocer vistas y monumentos considerados pintorescos, fueron las colecciones monumentales las que llevaron al género a su máxima expresión¹⁵⁷.

Los conceptos de lo pintoresco y lo sublime, como señala Wladysław Tatarkiewicz, comenzaron a rivalizar en el siglo XVIII con la belleza¹⁵⁸. La gran teoría de la belleza formulada en la antigüedad clásica, fundamentada en la idea de orden y proporción entre las partes y sus interrelaciones, fue sustituida en el siglo XVIII gracias al desarrollo de la

Santander: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, 2001, p. 117; DIAZ-ANDREU, M., MORA, G., y CORTADELLA, J., (coords.), *Diccionario Histórico de la Arqueología en España*, p. 607.

¹⁵⁵ Para un completo análisis de las revistas artísticas del período isabelino remitimos a la tesis doctoral de María Victoria Álvarez Rodríguez. ÁLVAREZ RODRÍGUEZ, María Victoria, *El pensamiento arquitectónico en España en el siglo XIX a través de las revistas artísticas del reinado isabelino*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2015.

¹⁵⁶ MADRAZO, P., «Los periódicos ilustrados de Madrid», p. 10.

¹⁵⁷ GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, Ignacio, *Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios y normas*, Madrid: Editorial Cátedra, 1999, pp. 36-37.

¹⁵⁸ TATARKIEWICZ, Wladysław, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Madrid: Tecnos, 1997, p. 173.

filosofía empírica y la estética romántica¹⁵⁹. Al igual que la nueva concepción romántica de la historia supuso una ruptura con la tendencia de la Ilustración a uniformizar y universalizar el pasado y la naturaleza humana, a finales del siglo XVIII se cuestionó asimismo la unicidad y universalidad de la idea de belleza sobre la que se asentaba el clasicismo¹⁶⁰.

El empirismo inglés desplazó la atención del objeto al sujeto¹⁶¹, valorando la emociones que la naturaleza despertaba en las personas, y desarrollando dos nuevas categorías estéticas que supusieron la renovación del sentimiento artístico: lo pintoresco y lo sublime¹⁶². David Hume, en "*La norma del gusto*" (1757), definía el gusto como la capacidad de sentir placer estético ante las obras de arte y de la naturaleza, un placer inducido por la imaginación¹⁶³. Esta diversidad del gusto a la que apunta Hume es coincidente con las ideas expuestas por Edmund Burke en "*Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo bello y lo sublime*" (1757): el gusto es una cualidad común al género humano.

Esta apuesta por la imaginación de la estética inglesa, frente a la razón del hombre ilustrado, conllevó un giro hacia el subjetivismo y el relativismo de la belleza¹⁶⁴, es decir, lo bello no radicaba en la cualidades del objeto. En palabras de Hume "*La belleza no es una cualidad de las cosas mismas*", como el orden, proporción, armonía, etc., sino en su capacidad de producir sentimientos de placer en el sujeto: "[...] existe sólo en la mente que las contempla, y cada mente percibe una belleza diferente"¹⁶⁵.

Lo sublime y lo pintoresco defendieron la capacidad placentera de objetos no uniformes o desarmoniosos. Para Marchán Fiz, la disociación que Edmund Burke realiza entre lo bello y lo sublime anuncia la superación definitiva de la doctrina clasicista¹⁶⁶. En su obra "*Indagación filosófica*" ahondó en el concepto de lo sublime, en el placer y fuerte emoción del ánimo que provoca la contemplación de "*objetos terribles*"¹⁶⁷, es decir, el "*grato horror*"¹⁶⁸

¹⁵⁹ TATARKIEWICZ, W., *Historia de seis ideas*, p. 160.

¹⁶⁰ MADERUELO, Javier, «La teoría de lo pintoresco y la obra de William Gilpin», en GILPIN, William, *Tres ensayos sobre la belleza pintoresca*, Madrid: Abada Editores, 2004, p. 8.

¹⁶¹ En la primera mitad del siglo XVIII se publicaron textos fundamentales del pensamiento estético moderno, como "*Los placeres de la imaginación*" (1724) de Joseph Addison, "*El espectador. Investigación sobre el origen de nuestras ideas de belleza y virtud*" (1725) de Francis Hutcheson, "*La norma del gusto*" (1757) de David Hume o "*Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo bello y lo sublime*" (1757) de Edmund Burke. Ver: BOZAL, V., *Historia de las ideas estéticas*, vol. I, p. 33.

¹⁶² GARCÍA GÓMEZ, Francisco, *El nacimiento de la modernidad. Conceptos de arte del siglo XIX*, Málaga: Universidad de Málaga, 2005.

¹⁶³ MADERUELO, J., «La teoría de lo pintoresco y la obra de William Gilpin», p. 12.

¹⁶⁴ MARCHÁN FIZ, Simón, *La disolución del clasicismo y la construcción de lo moderno*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2010, p. 80.

¹⁶⁵ MADERUELO, J., «La teoría de lo pintoresco y la obra de William Gilpin», p. 14.

¹⁶⁶ MARCHÁN FIZ, S., *La disolución del clasicismo y la construcción de lo moderno*, p. 81.

¹⁶⁷ Edmund Burke definía el principio de sublimidad del siguiente modo: "*Todo lo que es á propósito de qualquier modo para excitar las ideas de pena y de peligro, es decir, todo lo que de algún modo es terrible, todo lo que*

que causa la contemplación de lo sublime¹⁶⁹. Así, mientras los objetos bellos son pequeños, de superficie tersa, pulida, leves y delicados; los sublimes son de grandes dimensiones, caracterizados por su aspereza, oscuros y opacos, sólidos y pesados¹⁷⁰.

Lo pintoresco se desarrolló como concepto estético a finales del siglo XVIII gracias a los ensayos de William Gilpin, "*Tree essays on picturesque*" (1792), Uvedal Price, "*Essays on the picturesque*" (1794) y Richard Payne Knight, "*The landscape*" (1794) y "*An analytical inquiry into the principles of taste*" (1801). A partir de estas obras se reconoce la posibilidad de valorar estéticamente cualidades que no entraban en la definición de lo bello ni de lo sublime. Lo pintoresco posee un doble significado. Por una parte, alude a una cualidad pictórica, es decir, a valores plásticos como el cromatismo, efectos de luces y sombras, texturas y sus contrastes¹⁷¹. Y, por otra parte, hace referencia a los objetos y vistas naturales cuyas características, como su singularidad o irregularidad, las hacen merecedoras de ser pintadas: una naturaleza no armoniosa, de contrastes de luces y sombras, con presencia de ruinas, vegetación, riachuelos, etc. Lo pintoresco, de esta manera, forma un conjunto agradable pero sin la proporción, el orden o la armonía que define lo bello y que al mismo tiempo no produce el terror de lo sublime¹⁷².

La belleza pintoresca se asoció a términos como aspereza, agreste, tosco, casualidad, efectos de luz y sombra, rústico, ruina, variedad o irregularidad. Estas ideas abrieron la puerta a una nueva valoración de la naturaleza que tuvo una de sus más interesantes manifestaciones en el viaje pintoresco, al que William Gilpin dedicó uno de sus tres ensayos. El objetivo principal del viaje pintoresco era la belleza, que podía hallarse en escenarios naturales, en tipos humanos y en animales. La principal diferencia respecto al *grand tour* de

versa cerca de los objetos terribles, ú obra de un modo análogo al terror, es un principio de sublimidad: esto es, produce la más fuerte emoción que el ánimo es capaz de sentir". Ver: BURKE, Edmund, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*, Madrid: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos de Murcia, 1985, p. 92.

¹⁶⁸ La expresión *grato o deleitoso horror* (pleasing horror) fue empleada por George Berkeley en la obra "*Tres diálogos entre Hilas y Filonús*" (1712): "¡Mira! ¿No están los campos cubiertos con un verdor delicioso? ¿No hay algo en los bosques, en las arboledas, en los ríos y las claras fuentes que apacigua, deleita y transporta el alma? Ante el espectáculo del amplio y profundo océano, o de una alta montaña cuya cumbre se pierde en las nubes o de una sombría y vieja floresta, ¿no se hallan nuestros espíritus llenos de un grato horror? Y hasta en las rocas y los desiertos, ¿no existe un aspecto salvaje que nos es grato? ¡Qué placer tan hondo el contemplar las bellezas naturales de la Tierra". Ver: BERKELEY, Jorge, *Tres diálogos entre Hilas y Filonus*, Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1952, p. 69.

¹⁶⁹ BOZAL, V., *Historia de las ideas estéticas*, vol. I, p. 46.

¹⁷⁰ Sección XXVII, "Comparación de lo sublime y lo bello". Ver: BURKE, E., *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas*, pp. 193-194.

¹⁷¹ El origen del término pintoresco se localiza en la Italia del siglo XVII donde el concepto *pittresco* se empleaba para definir los efectos de luces y sombras, cambios lumínicos y atmosféricos de los fondos paisajísticos de las obras de los pintores Giorgione y Tiziano. Ver: MADERUELO, J., «La teoría de lo pintoresco y la obra de William Gilpin», pp. 28-29.

¹⁷² MADERUELO, J., «La teoría de lo pintoresco y la obra de William Gilpin», pp. 28-34 y pp. 43-44.

los viajeros ilustrados era que el ojo pintoresco no buscaba los grandes escenarios de la historia (por ejemplo de la antigüedad clásica) sino que se deleitaba con escenarios más sencillos: *"Lo buscamos entre todos los componentes del paisaje (árboles, rocas, suelos agrietados, bosques, ríos, lagos, llanuras, valles, montañas) y en todas las distancias. Estos objetos producen en sí mismos una infinita variedad"*¹⁷³. Pero tampoco se interesaba por los espacios naturales clasificables como sublimes: *"Los afilados pináculos de la montaña y las disposiciones acastilladas de las rocas no producen ningún placer particular al ojo pintoresco"*. La mirada pintoresca pasaba fugazmente por los glaciares de Saboya mientras que encontraba un supremo deleite en los valles de Suiza, en una naturaleza en su *"estado más simple y puro"*.

La figura humana no era un motivo de estudio para el ojo pintoresco, sino un ornamento más del paisaje, causándole especial placer la variedad de ropajes, las agrupaciones de personas o sorprenderlas en sus ocupaciones cotidianas. De igual manera le interesaban los animales, produciéndole un efecto placentero la presencia de una bandada de pájaros en el cielo, así como los objetos artísticos, como pinturas, esculturas y, sobre todo, las ruinas arquitectónicas:

"Pero entre los objetos de arte, quizá lo que más curiosidad despierte para el ojo pintoresco sean las elegantes reliquias de la arquitectura antigua, la torre en ruinas, el arco gótico, los restos de castillos y abadías. Éstos son los más ricos legados del arte. El tiempo los ha consagrado y merecen casi la misma veneración que rendimos a la propia naturaleza"¹⁷⁴.

William Gilpin defendía así la universalidad de los motivos de interés para el ojo pintoresco, el placer que toda forma de la naturaleza y del arte producía en el ánimo, de los *"más grandes objetos y sin rechazarla en los más humildes"*. Así, la ruptura con la gran teoría de la belleza y la aparición de dos nuevas categorías estéticas, como lo pintoresco y lo sublime, junto al relativismo del gusto, el subjetivismo y la imaginación, permitieron la apreciación de lugares, aspectos de la naturaleza y del arte hasta entonces ignorados.

Entre los modelos que sirvieron de estímulo a todos aquellos libros de viajes y repertorios pintorescos publicados en España en este período está *"Voyages pittoresques et romantique dans l'Ancienne France"* (1820-1878) de Charles Nodier, el barón Taylor y Alphonse de Cailleux. La obra, compuesta por 24 volúmenes, pretendía mostrar los aspectos más variados de Francia, sus monumentos, costumbres, folklore, etc. ilustrando

¹⁷³ GILPIN, W., *Tres ensayos sobre la belleza pintoresca*, pp. 85-86.

¹⁷⁴ GILPIN, W., *Tres ensayos sobre la belleza pintoresca*, p. 88.

los textos con litografías nacidas de la mano de artistas tan representativos como Théodore Géricault, J.A.D. Ingres o Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc¹⁷⁵. Por otro lado, debemos a Alexandre Laborde *“Voyage pittoresque et historique en Espagne”* (1806-1820), uno de los libros de viajes por España más importantes de este período. Los cuatro volúmenes de la obra la componen vistas, paisajes y monumentos de varias provincias y ciudades españolas (Valencia, Cataluña, Burgos, Toledo, Extremadura, etc.) que fijaron en el imaginario colectivo la imagen romántica de España y convirtieron el país en uno de los puntos más atractivos para los viajeros del siglo XIX. La publicación determinó además la mirada española sobre sus propios monumentos y las futuras colecciones monumentales, prefijando su elección y el modo de plasmarlos gráficamente¹⁷⁶.

“Recuerdos y bellezas de España” fue la primera colección monumental española plenamente romántica. Publicada entre 1839 y 1872, fue ilustrada por Francisco Javier Parcerisa y acompañada de los textos de Pablo Piferrer, Pedro de Madrazo y José María Quadrado, entre otros. Tenía como objetivo dar a conocer desde el propio país sus monumentos, *“que atestiguan el poder, gusto, magnificencia y grandeza de nuestros antepasados”*¹⁷⁷. En la introducción de la obra los autores expresaban su admiración hacia las revistas y publicaciones europeas, *“instructivas y pintorescas”*, dedicadas al estudio de las antigüedades de cada país, reclamando para los monumentos españoles un status similar:

“Efectivamente es una cosa muy natural que cada pueblo procure conservar los monumentos que le recuerdan la gloria y grandeza de sus padres. Nuestros vecinos nos dan el ejemplo de veneración a sus monumentos nacionales, [...]. Quien no ha oído hablar de Nuestra Señora de París, de Strasburgo, de Dijon, de Aix-la-Chapelle, etc.? Y, sin embargo, nuestra España puede envanecerse de monumentos que en nada ceden a los extranjeros!”¹⁷⁸.

Estas publicaciones pintorescas tenían una clara voluntad pedagógica, en la que la arquitectura servía para comprender los períodos históricos, así como de estímulo y deleite del lector. La imagen, parte esencial de las obras, se acompañaba de textos sobre

¹⁷⁵ La biblioteca del Museo del Prado conserva un ejemplar dedicado por el barón Taylor a Federico de Madrazo con el que, según se apunta, tuvo una intensa relación. Ver: Biblioteca del Museo del Prado. Fondo antiguo. Obras destacadas. TAYLOR, Isidore-Justin-Severin, Baron, *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, París: Gide fils, etc., 1820-1845.

¹⁷⁶ GONZÁLEZ-VARAS, I., *Conservación de Bienes Culturales*, p. 36; ORDIERES, I., *Historia de la Restauración Monumental en España*, p. 106.

¹⁷⁷ PIFERRER, P., «Introducción», p. 5.

¹⁷⁸ PIFERRER, P., «Introducción», p. 4.

cuestiones y datos históricos que daban respuesta a las preguntas del aficionado. Gracias a todo ello se redescubría una España olvidada, monumental y rica en recuerdos históricos.

“Ya que tanto se ha destruido, procuremos al menos hacer apreciable lo que nos queda y reparar en lo posible, los agravios que la demolición hizo al Arte, publicando en láminas, en cuanto sea posible, lo que ya no está en pie, y conservando la memoria de aquellos monumentos de arquitectura gótica, recuerdo de la piedad y fe de nuestros padres, y de la magnificencia y esplendor de España”¹⁷⁹.

Coetánea de *“Recuerdos y bellezas de España”*, *“España artística y monumental”* fue publicada en París en tres tomos en los años 1842, 1844 y 1850, respectivamente¹⁸⁰. Ilustrada por el pintor paisajista Jenaro Pérez Villaamil y acompañada de los textos de Patricio de la Escosura, posee sin embargo numerosas diferencias con respecto a la primera. Mientras Parcerisa trató de ofrecer una visión de conjunto del patrimonio español por medio de un catálogo monumental ilustrado¹⁸¹, Villaamil deseaba simplemente mostrar los monumentos más notables, logrando un resultado desproporcionado. Por otro lado y en contraposición al rigor de las imágenes y los textos de *“Recuerdos y bellezas de España”*, sus litografías mezclan, como es habitual en la producción de Villaamil, lo fantasioso con lo arqueológico¹⁸² y los pasajes de Escosura adolecen de una falta de rigurosidad señalada en numerosas ocasiones. De cualquier manera, la capacidad artística de Villaamil supo captar una atención y sensibilidad de la que carecían las imágenes de Parcerisa. Sus minuciosas descripciones de monumentos, enriquecidas con la presencia de tipos populares y escenas costumbristas envueltas en atmósferas de ensueño, se encuentran entre las mejores obras del paisaje romántico español.

Las revistas románticas y colecciones monumentales dieron visibilidad a una arquitectura histórica olvidada y menospreciada. Gracias a sus múltiples litografías y grabados la sociedad conoció los principales monumentos del país y fue despertándose un incipiente interés por la conservación patrimonial. Las publicaciones nacionales ejercieron una influencia decisiva en las distintas provincias españolas, donde se tomó contacto no sólo con la riqueza del conjunto monumental español sino con la suya propia. Así, numerosas regiones emprendieron, bajo la influencia y modelo de *“Recuerdos y bellezas de España”*, la redacción de sus propios viajes pintorescos y guías artísticas con el deseo de dar a conocer sus costumbres, historia y monumentos.

¹⁷⁹ PIFERRER, P., «Introducción», p. 8.

¹⁸⁰ GARCÍA MELERO, J. E., *Literatura española sobre artes plásticas*, vol. II, pp. 175-176.

¹⁸¹ GARCÍA MELERO, J. E., *Literatura española sobre artes plásticas*, vol. II, p. 175.

¹⁸² REYERO, C. y FREIXA, M., *Pintura y escultura en España, 1800-1910*, p. 131.

3.1.1 El patrimonio arquitectónico vizcaíno en revistas románticas y colecciones ilustradas

Vizcaya tuvo una presencia muy escasa en las revistas y publicaciones románticas españolas. Ni *El Artista*, *No me olvides*, *El Siglo Pintoresco* o *El Museo de las Familias*, por citar algunos ejemplos, dedicaron artículo alguno a su patrimonio arquitectónico, como tampoco lo hizo la colección monumental *“Recuerdos y bellezas de España”*. Si bien los monumentos medievales españoles comenzaron a estudiarse y su imagen fue difundida provocando un incipiente interés por su conservación, la arquitectura histórica vizcaína permaneció ajena a esta tendencia.

Atendiendo a la escasa presencia del patrimonio vasco en los viajes pintorescos, no es complicado entender la asimilación de la idea de que el País Vasco era un territorio sin monumentos: *“Las provincias vascongadas han sido acaso más desconocidas para los mismos peninsulares que las remotas regiones del polo; despreciadas por poco conocidas, y poco conocidas por poco estudiadas”*¹⁸³.

Los primeros artículos aparecidos en *Semanario Pintoresco Español*, *“Costumbres vascongadas”*¹⁸⁴ (1839) y *“Una romería vizcaína”*¹⁸⁵ (1842), muestran la necesidad de dar a conocer el País Vasco fuera de sus fronteras en un momento clave de la historia contemporánea vasca: acababa de firmarse el Convenio de Bergara (1839) con el compromiso del general Espartero de defender los fueros y la posterior derogación, durante su regencia, del pase foral, el traslado de las aduanas a la costa y la creación de la figura del gobernador civil (1841). En ese contexto, Antonio de Iza Zamácola quiso descubrir a la sociedad española las particularidades de los vascos, su pasado histórico, los fueros, trajes tradicionales, costumbres, topografía, etc. Observamos así que aunque los autores vascos centraron todos sus esfuerzos en legitimar y defender las peculiaridades vascas en todos sus aspectos, las cuestiones monumentales no tuvieron cabida pues no supieron ver o hallar esa singularidad en lo arquitectónico. Parece por tanto irremediable que el primer artículo sobre un monumento histórico vizcaíno en las revistas románticas españolas estuviera dedicado al árbol de Gernika¹⁸⁶: *“sagrado para aquel pueblo que supo resistir a las legiones*

¹⁸³ IZA ZAMÁCOLA, Antonio de, «Costumbres vascongadas», *Semanario Pintoresco Español*, núm. 39, 29 de septiembre de 1839, p. 307.

¹⁸⁴ IZA ZAMÁCOLA, Antonio de, «Costumbres vascongadas», *Semanario Pintoresco Español*, núm. 39, 29 de septiembre de 1839, pp. 307-309; núm. 40, 6 de octubre de 1839, pp. 315-318; núm. 41, 13 de octubre de 1839, pp. 323-326; núm. 43, 27 de octubre de 1839, pp. 338-341.

¹⁸⁵ IZA ZAMÁCOLA, Antonio de, «Usos provinciales. Una romería vizcaína», *Semanario Pintoresco Español*, núm. 16, 17 de abril de 1842, pp. 126-128.

¹⁸⁶ «El árbol de Guernica», *Semanario Pintoresco Español*, núm. 35, 28 de agosto de 1842, pp. 273-274.

*romanas, y a las falanges de la media luna, fue respetado hasta en la última desastrosa lucha que terminó con el famoso abrazo de Vergara*¹⁸⁷.

Teniendo en cuenta que la cuestión foral centraba los intereses de buena parte de la intelectualidad y de la sociedad vasca en general, debemos referirnos al estudio del patrimonio vizcaíno como algo excepcional. Es poco probable abrir una revista romántica y hallar un artículo dedicado a las artes plásticas o la arquitectura vizcaínas. No obstante, dentro de esta situación extraordinaria, las revistas que mayor número de artículos sobre nuestro patrimonio recogieron fueron *Semanario Pintoresco Español*, *El Museo Universal* y *La Ilustración Española y Americana*, publicaciones de gran éxito entre el público y de gran longevidad.

En líneas generales, las revistas románticas difundieron la imagen de una Vizcaya pintoresca donde la arquitectura y un paisaje de cualidades pictóricas formaban un conjunto generador de emociones. Ningún monumento vizcaíno fue valorado por sí mismo, por sus cualidades artísticas o arquitectónicas, sino por la unión de sus formas con la naturaleza. Así, iglesias como la de San Jorge de Santurtzi¹⁸⁸ o la basílica de Santa María de Portugaleta¹⁸⁹ merecieron un espacio en las revistas por lo poético de su emplazamiento. En otras ocasiones, fue la experiencia cercana a lo sublime en la contemplación la que motivó su representación, como en las ermitas de San Juan de Gaztelugatxe¹⁹⁰, de abrupta situación, y de la Virgen del Socorro de Pobeña¹⁹¹, levantada en una isla. Se transmitió así una Vizcaya pintoresca cuyo principal promotor fueron los artículos, en su mayoría anónimos, de *El Museo Universal*, revelando quizás este hecho el atractivo del paisaje para quienes visitaban la provincia.

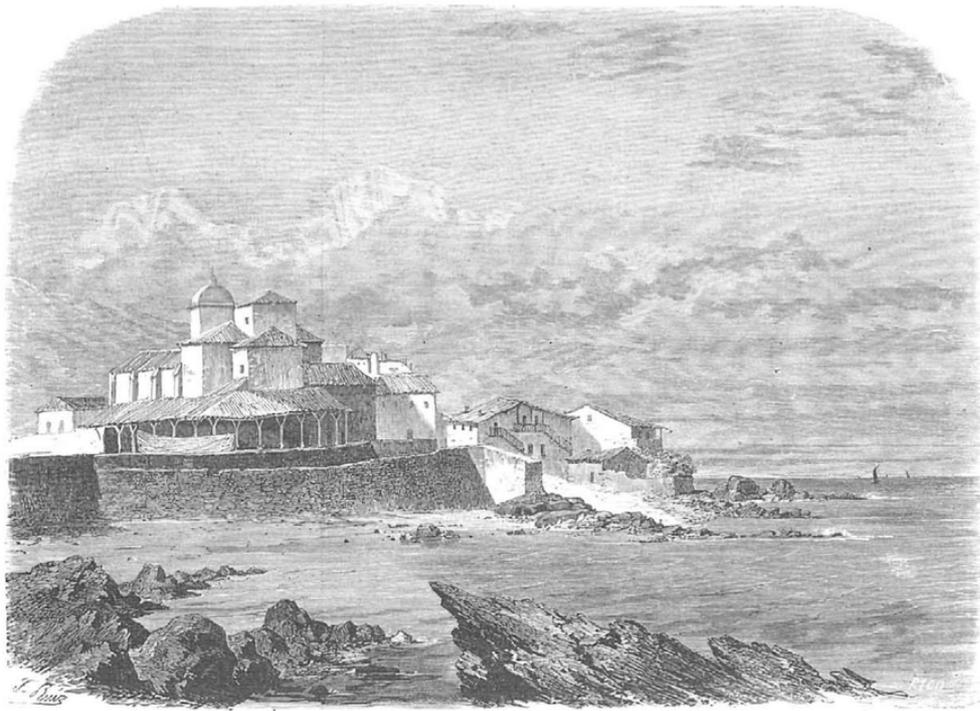
¹⁸⁷ «El árbol de Guernica», p. 274.

¹⁸⁸ «Santurce, pueblo cerca de Portugaleta», *El Museo Universal*, año VI, núm. 33, 17 de agosto de 1862, p. 260.

¹⁸⁹ «Vista de Portugaleta», *El Museo Universal*, año VI, núm. 34, 24 de agosto de 1862, p. 269.

¹⁹⁰ RODRÍGUEZ Y FERRER, Miguel, «Gaztelugache y Machichaco», *El Museo Universal*, año XII, núm. 46, 15 de noviembre de 1868, pp. 363-366; año XII, núm. 47, 22 de noviembre de 1868, pp. 371-372.

¹⁹¹ «Nuestra Señora del Mar», *El Museo Universal*, año IV, núm. 37, 9 de septiembre de 1860, p. 294.



SANTURCE, PUEBLO CERCA DE PORTUGALETE.—VIZCAYA.



VISTA DE PORTUGALETE.—VIZCAYA.

Fig. 6. "Santurce, pueblo cerca de Portugalete" (1862) y "Vista de Portugalete" (1862), *El Museo Universal*.

En los artículos redactados por los intelectuales vizcaínos, sin embargo, vemos el deseo de acompañar la imagen anterior con la idea de monumentalidad, apareciendo la primera referencia al concepto de monumento. Así, el arquitecto Lorenzo Francisco de Moñiz

presentó en *Semanario Pintoresco Español* la imagen del que a su juicio es el monumento antiguo mejor conservado de la provincia: el castillo de Butrón¹⁹². Tanto Moñiz como Antonio de Trueba y Juan E. Delmas trataron cuestiones heterogéneas donde advertimos cómo lo arquitectónico es incapaz de desprenderse del concepto de lo pintoresco. Los monumentos no eran valorados por sus cualidades artísticas o arquitectónicas sino por su capacidad de evocar episodios históricos o hechos relevantes de la historia local. En la misma línea, las imágenes que Jenaro Pérez Villaamil realizó para la colección "*España artística y monumental*" de los monumentos bilbaínos incidían tanto en lo pintoresco como en lo monumental.

Podemos definir la villa de Bilbao como la protagonista de la mayor parte de los artículos e imágenes dedicados a cuestiones monumentales en las revistas románticas. Por una parte aparece el Bilbao neoclásico en las reseñas sobre la Plaza Nueva¹⁹³, el Hospital Civil de Atxuri¹⁹⁴ o la fábrica de harinas de El Pontón¹⁹⁵, realizadas por Lorenzo Francisco de Moñiz, en las que se busca reflejar la grandeza de sus edificios públicos. Por otro lado encontramos la difusión de la arquitectura histórica de la villa, especialmente por medio de dos construcciones o puntos significativos: el conjunto monumental de San Antón y el santuario de Begoña.

Juan E. Delmas mostró la primera imagen auténticamente romántica de Bilbao en *Semanario Pintoresco Español*: la vista desde Atxuri de la iglesia y puente viejo de San Antón¹⁹⁶.

"[...] la lámina que acompaña este artículo, presenta el conjunto de una vista en extremo pintoresca. Y subiría de punto su admiración, si la contemplara al declinar su carrera el sol del mes de agosto, en momento de la pleamar del Ibaizabal: ¡qué hermoso panorama despliega y cuán bien combinados están sus colores! La pluma mejor cortada, no podría describirlos con perfección: esta clase de paisajes no se pintan: es necesario verlos del natural para comprenderlos. Y a pesar de su bellissimo

¹⁹² MOÑIZ, Lorenzo Francisco de, «El Castillo de Butrón», *Semanario Pintoresco Español*, año VII, núm. 36, 4 de septiembre de 1842, pp. 281-282.

¹⁹³ MOÑIZ, Lorenzo Francisco de, «Plaza mayor de Bilbao», *Semanario Pintoresco Español*, año VIII, núm. 41, 8 de octubre de 1843, pp. 321-323; MOÑIZ, Lorenzo Francisco de, «Plaza Nueva de Bilbao», *Semanario Pintoresco Español*, núm. 7, 15 de febrero de 1852, p. 52.

¹⁹⁴ MOÑIZ, Lorenzo Francisco de, «El Hospital Civil de Bilbao», *Semanario Pintoresco Español*, año VIII, núm. 12, 19 de marzo de 1842, pp. 89-91.

¹⁹⁵ MOÑIZ, Lorenzo Francisco de, «El Pontón y el paseo de los Caños de Bilbao», *Semanario Pintoresco Español*, año IX, núm. 26, 30 de junio de 1844, pp. 201-203.

¹⁹⁶ DELMAS, Juan E., «Bilbao», *Semanario Pintoresco Español*, núm. 10, 10 de marzo de 1850, pp. 75-76.

aspecto, considerados artísticamente los edificios que le dan vida, son de valor tan escaso, que ni merecen la pena ocuparnos detenidamente en ellos”¹⁹⁷.



Fig. 7. "Bilbao - Vista de la iglesia de San Antonio Abad y el puente viejo" (1850), *Semanario Pintoresco Español*.

El valor artístico de los monumentos representados en la vista, el puente e iglesia de San Antón, el convento de San Francisco, el puente colgante y la casa de La Naja, fue menospreciado por parte del autor, llegando a calificar algunas de estas construcciones de mal gusto. El hecho que justificaba su presencia en las páginas de la revista era el “*agradable aspecto*” que formaban, así como su “*interesante historia*”, es decir, la escena evocadora que componían tanto por lo pictórico de la conjunción de monumentos como por los recuerdos históricos que rememoraban. Delmas destacaba el puente de San Antón por ser el más “*antiguo monumento*” de Bilbao, que remitía a los tiempos anteriores a su fundación, la casa de La Naja por ser el escenario en 1526 de la firma del Fuero Nuevo de Vizcaya, “*aunque nada de singular presenta su forma*”, y la iglesia de San Antón, que alzada sobre los cimientos del antiguo alcázar, por componer junto al puente las armas de la villa.

Este conjunto monumental fue la imagen más difundida de Bilbao, atrayendo también la mirada del pintor Jenaro Pérez Villaamil por lo característico y populoso que ofrecía, así como por la presencia de lo monumental:

¹⁹⁷ DELMAS, J. E., «Bilbao», p. 75.

"[...] es uno de los motivos más pintorescos que se hayan publicado en nuestra colección. Mas parece un agrupamiento artificioso de varias construcciones de distintos tiempos y localidades para dar una idea ingeniosa de la historia del arte, que una copia fiel de lo que realmente existe"¹⁹⁸.

Su vista potenciaba la monumentalidad de la iglesia de San Antón y puente viejo, el convento imperial de San Francisco, la antigua Casa Consistorial y "*las casas de la antigua Bilbao, altas, buenas, sólidas y coronadas con aleros prolijamente labrados*". La ría invitaba al estudio de los reflejos en el agua, así como a la incorporación de elementos pintorescos como barcas, lavanderas y otros tipos populares.

"Todo este cuadro tan variado se retrata en las aguas del Nervión, [...]. Los inmóviles edificios reciben cierta vida por las ondulaciones de la corriente y por la actividad de los muelles y de la plaza del mercado, donde un pueblo vigoroso y trabajador recibe y carga los objetos de su extenso comercio"¹⁹⁹.



Fig. 8. "Costumbres españolas. El mercado de Bilbao" (1866), *El Museo Universal*.

El entorno de San Antón era uno de los rincones más animados y típicos de Bilbao y lugar de celebración del mercado de la villa, donde se congregaban aldeanas, sardineras y otros

¹⁹⁸ ESCOSURA, Patricio de la, «Iglesia de San Antonio Abad, en Bilbao», en *España artística y monumental*, París: Alberto Hauser, 1842-1850, t. III, cuad. VIII, estampa IV, p. 76.

¹⁹⁹ ESCOSURA, P., «Iglesia de San Antonio Abad, en Bilbao», p. 77.

personajes característicos²⁰⁰, lo que permitía el enriquecimiento de las composiciones al introducir escenas costumbristas tan del gusto del Romanticismo, como las realizadas por Valeriano Domínguez Bécquer²⁰¹ o el mismo Villaamil. Poseía el conjunto de San Antón todo los elementos que atraían la mirada romántica, una vista evocadora y monumental que suscitó a Patricio de la Escosura la siguiente reflexión:

“Fortuna grande es poder estudiar en breve espacio la historia del arte, y observar sus vicisitudes, su progreso, su decadencia y la diversidad de las ideas que han presidido a sus esfuerzos: lo más ordinario es ver demolidos o mutilados los edificios que no nos atreveríamos ahora a construir, para convertir sus escombros en nuevas construcciones, que borrando gloriosos recuerdos arrancan una páginas del libro de la historia y descabalan el tesoro acumulado de los siglos”²⁰².

Lo cierto es que la vista paradigmática del Bilbao romántico fue víctima de la destrucción monumental más dramática en la historia de la villa. A mediados del siglo XIX el convento imperial de San Francisco y la torre de Echevarría fueron destruidos, provocando la publicación de los primeros alegatos en favor de la conservación de un monumento vizcaíno. Lorenzo Francisco de Moñiz fue la única voz que se alzó en defensa del convento²⁰³, mientras que la torre de Echevarría, de escasa presencia en las descripciones del conjunto de San Antón²⁰⁴, suscitó una viva polémica entre Juan E. Delmas y Antonio de Trueba en los periódicos bilbaínos²⁰⁵. Aunque en un principio esta denuncia no se hizo extensiva a las revistas de tirada nacional, años después Antonio de Trueba rememoró su

²⁰⁰ *El Museo Universal* dedicó una serie de imágenes a los llamados “tipos vascos”, como la sardinera o el pescador, reflejo de los trabajos costumbristas de Valeriano Domínguez Bécquer. Ver: «La Sardinera», *El Museo Universal*, año IX, núm. 28, 9 de julio de 1865, pp. 219-221; «El pescador», *El Museo Universal*, año IX, núm. 36, 3 de septiembre de 1865, p. 284.

²⁰¹ En 1866 se publicó un grabado, sobre un dibujo de Valeriano Domínguez Bécquer, del mercado de la plaza vieja representando los aldeanos y tipos populares, y semioculta en el fondo la iglesia de San Antón. Ver: «Costumbres españolas. El mercado de Bilbao», *El Museo Universal*, año X, núm. 14, 8 de abril de 1866, pp. 109-110.

²⁰² ESCOSURA, P., «Iglesia de San Antonio Abad, en Bilbao», p. 77.

²⁰³ MOÑIZ, Lorenzo Francisco de, «San Francisco de Bilbao», *Semanario Pintoresco Español*, núm. 10, 6 de marzo de 1853, pp. 73-74.

²⁰⁴ Uno de los primeros artículos en las revistas románticas españolas que incorporaron una referencia a la torre de Echevarría fue: R., «La plaza vieja de Bilbao», *El Museo Universal*, año X, núm. 16, 22 de abril de 1866, pp. 124-125.

²⁰⁵ DELMAS, Juan E., «La torre de Echevarría», *Irurac-bat: Diario político de Bilbao*, año XV, núm. 193, 28 de agosto de 1866; TRUEBA, Antonio de, «No estamos conformes», *Irurac-bat: Diario político de Bilbao*, 2 de septiembre de 1866; DELMAS, Juan E., «Réplica al artículo no estamos conformes», *Irurac-bat: Diario político de Bilbao*, año XV, núm. 200, 6 de septiembre de 1866, p. 3; TRUEBA, Antonio de, «Tampoco estamos conformes», *Irurac-bat: Diario político de Bilbao*, año XV, núm. 203, 8 de septiembre de 1866; p. 3; DELMAS, Juan E., «No estamos conformes ni lo estaremos», *Irurac-bat: Diario político de Bilbao*, año XV, núm. 205, 12 de septiembre de 1866, p. 3; TRUEBA, Antonio de, «Última réplica al Sr. Delmas». *Irurac-Bat: Diario político de Bilbao*, año XV, núm. 207, 14 de septiembre de 1866.

pérdida en las páginas de *La Ilustración Española y Americana*, augurando para el puente viejo de San Antón su mismo futuro: la destrucción²⁰⁶.

El santuario de Begoña, por su parte, ubicado en lo alto de la colina de Artagan, proporcionaba a la estética romántica los elementos necesarios para su amplia difusión. Las primeras reseñas, sin embargo, antepusieron el valor histórico a las cualidades pintorescas o monumentales al enfatizar la presencia, junto al templo, del palacio que fue escenario de la herida de muerte de Tomás de Zumalacárregui²⁰⁷. Pero lo cierto es que esta construcción no ofrecía las cualidades pictóricas necesarias, al contrario que la ruinoso torre de la iglesia, derribada por las tropas liberales tras el fin de la Primer Guerra Carlista, que captó el interés de los artistas y se convirtió en la protagonista de las ilustraciones²⁰⁸.

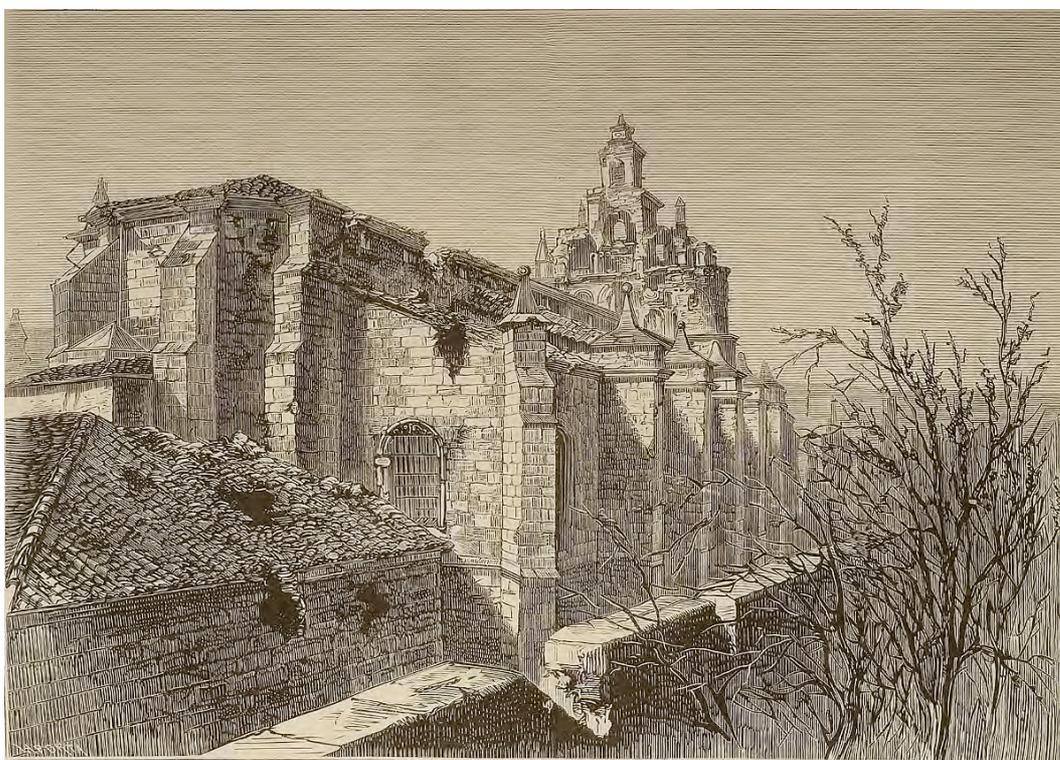


Fig. 9. "Begoña - La iglesia después del sitio de Bilbao" (1874), *La Ilustración Española y Americana*.

En la representación del santuario en "*España artística y monumental*" fue determinante tanto su pintoresca situación, a modo de *sagrado alcázar* que permitía ofrecer una pequeña

²⁰⁶ TRUEBA, Antonio de, «La torre de Bilbao la vieja», *La Ilustración Española y Americana*, año XVIII, núm. 33, 8 de septiembre de 1874, pp. 523-526.

²⁰⁷ «España pintoresca. Iglesia y palacio de Begoña», *Semanario Pintoresco Español*, año IX, núm. 33, 18 de agosto de 1844, pp. 257-258.

²⁰⁸ GARCÍA DE GREGORIO, Joaquín, «El Santuario de Begoña», *Semanario Pintoresco Español*, núm. 52, 26 de diciembre de 1847, pp. 409-411; «Santuario de Begoña en Bilbao», *El Museo Universal*, año X, núm. 2, 14 de enero de 1866, pp. 13-14.

perspectiva de la villa y su entorno montañoso, como la fascinación del Romanticismo por las ruinas, que más allá de convertirse en un reflejo de la contienda bélica y sus consecuencias, se emplearon como elemento decorativo y pintoresco²⁰⁹. Asimismo, como si el conjunto no fuera lo suficientemente rico, Villaamil decidió embellecer el templo con una decoración gótica de flamas, formas lobuladas y arcos apuntados de un enorme placer estético del que probablemente carecía. Finalmente, agregó al conjunto la celebración de un aurresku aportando sus característicos elementos costumbristas.

Existe en el estudio y difusión de los monumentos bilbaínos una ausencia sorprendente y dolorosa, la de su templo más antiguo, la iglesia de Santiago. Ligada a la historia de la villa desde antes de su fundación, no fue digna de un solo artículo, grabado o dibujo, resultando sorprendente a nuestro juicio la actitud de los eruditos vizcaínos al respecto. Es probable que la iglesia no presentara la grandiosidad que se esperaba, y la fachada y la torre se consideraran de escaso mérito y poco gusto artístico, pero tampoco el conjunto monumental de San Antón había sido alabado por sus cualidades arquitectónicas. Esta desatención, sin embargo, fue compensada con el interés que Jenaro Pérez Villaamil le brindó en *“España artística y monumental”*, donde sus litografías, obviando la torre y fachada de la iglesia, otorgaron todo el protagonismo a dos espacios: el interior del templo y el pórtico²¹⁰.

“Aunque el carácter y disposición del pórtico anunciaban su destino religioso, apenas lo habríamos adivinado, a no haber tenido repetidas ocasiones de observar en las cuatro provincias Vascongadas, y singularmente en los pueblos de Vizcaya, que los pórticos de las Iglesias suelen servir de mercados y también para sitio de desahogo y paseo frecuentados a ciertas horas por los habitantes de todas clases, costumbre que habrá hecho necesaria el clima húmedo y lluvioso del país. Allí recordamos naturalmente otras obras de igual naturaleza, y entre ellas el de la iglesia de la Villa de Durango, en el camino de Azpeitia a Bilbao, por su enorme armadura de madera sostenida sobre serchas (sic) apoyadas en fuertes pilares, cuya construcción da al templo un aspecto de los más pintorescos que se puedan imaginar”.

El elemento constructivo que más llamó la atención de Villaamil de las iglesias vascas fueron los pórticos, y el *siminterio* de Santiago contaba además con todos los componentes atractivos para el gusto romántico: la monumentalidad, el lenguaje gótico de la portada y el costumbrismo en los grupos de aldeanas, mendigos, presbíteros, etc. que por él paseaban.

²⁰⁹ ESCOSURA, Patricio de la, «Un aurreescu en Nuestra Señora de Begoña (Bilbao)», en *España artística y monumental*, París: Alberto Hauser, 1842-1850, t. III, cuad. X, estampa IV, pp. 89-91.

²¹⁰ ESCOSURA, Patricio de la, «Pórtico de la iglesia o Basílica de Santiago, en Bilbao», en *España artística y monumental*, París: Alberto Hauser, 1842-1850, t. III, cuad. IX, estampa I, pp. 78-79.

“No siempre el tiempo ha de ser destructor, y para hacer desaparecer este monumento de la piedad bilbaína no ha bastado la lenta acción de las causas generales que acaban con todo: guerras desastrosas, inundaciones repetidas han pasado por la Iglesia de Santiago, y ni sus muros se han conmovido, ni sus bóvedas han sufrido detrimento que no se haya desde luego reparado”.



Fig. 10. "Coro de la Basílica de Santiago, en Bilbao" (1850), *"España artística y monumental"*.

construcciones religiosas". Si bien se nos ha privado de la imagen de la fachada de Santiago, desde la vista interior podemos contemplar el reverso de aquella, representando con mayor o menor fidelidad la labor de tracería que posiblemente se desarrollaba al exterior. Todo este conjunto, descrito con detalle por parte de Escosura, le llevó a afirmar:

"[...] da este pequeño pero precioso recinto una importancia artística no esperada, si se atiende a que, según la creencia general, no abundan en las provincias Vascongadas

²¹¹ Para el análisis de las obras de restauración interior de la basílica de Santiago de Bilbao, ver: Inspección de proyectos de restauración: obras interiores de la basílica del Señor Santiago y el retablo de Santa María de Portugalete (p. 214).

²¹² ESCOSURA, Patricio de la, «Coro de la Basílica de Santiago, en Bilbao, y vista general del fondo de la iglesia», en *España artística y monumental*, París: Alberto Hauser, 1842-1850, t. III, cuad. IX, estampa II, pp. 79-80.

monumentos notables, creencia de que no participamos por cierto, sin decir por esto que en general sean del primer mérito”²¹³.

En estas palabras, Escosura parece no recordar que él mismo había contribuido a extender esa percepción al afirmar, al comienzo de su descripción del País Vasco, que sus provincias eran una de las regiones más pobres de España en artísticos monumentos²¹⁴. El escaso número de artículos y estudios dedicados a la arquitectura histórica de Vizcaya no lograron refutar tan generalizada opinión, perviviendo la imagen de una provincia pintoresca de riqueza paisajística admirable:

“Sabido es que aquel pequeño señorío se distingue ya por sus valles llenos de vegetación, ya por sus altas montañas en donde el laborioso habitante de aquellas comarcas hace fértil las escarpadas lomas, ya por su costa, que el mar Cantábrico baña, con unas olas de continuo irritadas. Pero entre todos los paisajes admirablemente hermosos, entre todos los rincones ocultos en donde la mano mágica de la naturaleza hizo brotar los encantos, entre todos los paisajes cubiertos de poesía y de sorprendente belleza como aquel país existen, ninguno por cierto como la pequeña isla en donde se levanta la ermita de que vamos a hablar”²¹⁵.

El patrimonio sólo era admirado por la unión entre arquitectura y naturaleza, como en el caso de la ermita de San Juan de Gaztelugatxe, donde la contemplación de las formas esculpidas por el mar en el paisaje despertaba la predispuesta imaginación romántica. Entonces lo natural se confundía con lo arquitectónico, “*ofreciendo al espectador desde lejos con sus continuados arcos un acueducto cortado, o la más poética reminiscencia de ruinas y de ojivales ventanas*”. La ermita, erigida sobre una majestuosa roca que tiene “*por corona el sagrado nido de un templo*”, era una obra inclasificable entre dos mundos:

“Océano por base, una mole esbelta por columna, por corona un templo, y por accesorio los túneles horadados en la base de la misma isla, por donde salen a borbotones las aguas espumosas del mar que la combate”²¹⁶.

Pero, ¿qué ocurría cuando, olvidando lo natural, su interés se detenía en lo arquitectónico? Miguel Rodríguez y Ferrer no encontró “*nada notable, sino su excepcional situación sobre las olas*”, una impresión similar a la que producía la ermita de la Virgen del Socorro de Pobeña:

²¹³ ESCOSURA, P. «Coro de la Basílica de Santiago, en Bilbao», p. 80.

²¹⁴ ESCOSURA, Patricio de la, «Nuestra Señora del Juncal, iglesia parroquial de la villa de Irún, provincia de Guipúzcoa», en *España artística y monumental*, París: Alberto Hauser, 1842-1850, t. III, cuad. VII, estampa I, p. 55.

²¹⁵ «Nuestra Señora del Mar», p. 294.

²¹⁶ RODRÍGUEZ Y FERRER, M., «Gaztelugache y Machichaco», pp. 364-365.

“Sabía de antemano que la fábrica de la ermita, no se recomendaba por ninguna belleza arquitectónica, que era una pequeña iglesia, cuyo campanario azotaban los vientos de las desatadas tormentas. Sabía además que ningún recuerdo histórico, a lo menos así me lo aseguraron en Portugalete, hacía célebre la isla en donde se elevaba aquel sencillo templo”²¹⁷.

En definitiva la valoración del patrimonio vizcaíno estuvo limitada por una mirada pintoresquista que obvió las cualidades arquitectónicas y artísticas de los monumentos. La opinión generalizada sobre su escasez no fue rebatida y el paisaje continuó condicionando la aproximación a la arquitectura. Además, para que los monumentos fueran difundidos en las revista románticas parecían tener que cumplir una serie de premisas, como ubicaciones caprichosas, belleza paisajística, monumentalidad o la posibilidad de incorporar costumbres típicas. Unido a este pintoresquismo hubo un acercamiento histórico al monumento que, lejos de buscar su capacidad rememorativa y evocadora, se convirtió en un ejercicio de eruditismo y apego al dato histórico.

Debemos señalar por novedoso el interés que la iglesia de Santiago despertó en Jenaro Pérez Villaamil, que supo mirar donde otros no vieron nada. Este hecho permite plantearnos la influencia que *“España artística y monumental”* pudo tener en las publicaciones y estudios monumentales de Vizcaya. Atendiendo a que se trata de una de las colecciones monumentales más importantes del Romanticismo español, su trascendencia e impacto en los escritores y eruditos vizcaínos parece incuestionable. Nos parece relevante por tanto conocer el ambiente cultural vizcaíno y su capacidad de asimilación de las novedades.

3.1.2 “España artística y monumental” y las publicaciones pintorescas bilbaínas

La consolidación del estado liberal durante el reinado de Isabel II, con el desarrollo de la idea de nación y soberanía nacional, provocó en el País Vasco una constante preocupación por la pervivencia de los fueros. La adaptación de éstos a la Constitución moderada de 1845 respondió a las circunstancias políticas del momento y a un claro pragmatismo de los fueristas vascos. Se ha señalado el fuerismo como la versión vasca del moderantismo que defendía el historicismo como fuente de legitimación política, el paternalismo en las conductas sociales o el sufragio restringido a las clases propietarias²¹⁸.

²¹⁷ «Nuestra Señora del Mar», p. 294.

²¹⁸ BARRUSO BARÉS, Pedro y LEMA PUEYO, José Ángel (coords.), *Historia del País Vasco. Edad Contemporánea (siglos XIX-XX)*, San Sebastián: Hiria Liburuak, 2005, p. 49.



Fig. 11. "Vizcaya - Bilbao" (1844-1846), *Viaje pintoresco*, "Vista de la iglesia de San Antonio abad y puente viejo tomada de Achuri" (1844-1846), *Revista pintoresca*, y "Iglesia de San Antonio abad en Bilbao" (1850), *España artística y monumental*. "Vizcaya - Begoña. Iglesia de Nuestra Señora" (1844-1846), *Viaje pintoresco*, "Vizcaya. Iglesia de Begoña" (1844-1846), *Revista pintoresca* y "Un aurescu en Begoña (Bilbao)" (1850), *España artística y monumental*.

Para llegar a comprender el marco global del movimiento romántico español se hace indispensable conocer la vida cultural de sus provincias. Como señala Jon Juaristi, las provincias poseedoras de una lengua propia o, como en el caso del País Vasco, de un sistema administrativo propio forjaron una conciencia diferencial de tendencia descentralizadora²¹⁹. Frente a la idea de unidad constitucional, asistimos en el País Vasco a la elaboración de un discurso ideológico diferenciador y un lenguaje político defensor de la unión de las provincias vascas, simbolizadas en el emblema “*Irurac-bat*” (las tres son una). Este discurso, como señala Coro Rubio, subrayó la singularidad de los vascos con respecto al resto de España con el fin de justificar las reclamaciones fueristas y, por lo tanto, un tratamiento político igualmente diferenciado²²⁰.

Tres fueron los elementos fundamentales en el desarrollo del pre nacionalismo vasco²²¹: el fuerismo político, que insistió en el conflicto entre el régimen constitucional español y la organización propia del País Vasco; la literatura costumbrista, generadora de la imagen del tipo vasco que vive de forma armoniosa en un régimen de producción agrario y preindustrial; y, por último, la historiografía romántica nacionalista, volcada en la representación de un pasado repleto de las virtudes del estereotipo nacional.

Los fueros, el costumbrismo y la preponderancia de la historia impregnaron el pensamiento y la cultura del País Vasco de la segunda mitad del siglo XIX. Buen ejemplo de ello es la prensa bilbaína, que recogió esta tendencia en periódicos como el fuerista *El Vascongado* (1840-1841), *El Vizcaíno originario* (1841-1843) de tendencia liberal progresista, el diario político liberal *Irurac-bat* (1851-1884) y *El Euscalduna. Diario político vascongado* (1860-¿1880?), entre otros. Asimismo, desde el final de la Primera Guerra Carlista asistimos a la creación de instituciones culturales, fomentadoras de la vida artística e intelectual, que revelan la inquietud de una parte de la sociedad bilbaína: La Sociedad Bilbaína (1839)²²², el Liceo Artístico y Literario²²³, la Sociedad Filarmónica (1852-1856)²²⁴, el Ateneo Científico y Literario (1863)²²⁵, etc.

²¹⁹ JUARISTI, Jon, *El linaje de Aitor. La invención de la tradición vasca*, Madrid: Editorial Taurus, 1987, p. 15.

²²⁰ RUBIO POBES, Coro, *La identidad vasca en el siglo XIX. Discurso y agentes sociales*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2003, p. 56.

²²¹ Seguimos aquí las ideas de Antonio Elorza. Ver: ELORZA, Antonio, «Sobre los orígenes literarios del nacionalismo», *Saioak. Revista de Estudios Vascos*, año II, núm. 2, 1978, p. 71.

²²² BASAS, Manuel, *La Sociedad Bilbaina, 150 años (1839-1989)*, Bilbao: La Sociedad Bilbaina, 1989.

²²³ Se desconoce la fecha de la fundación del Liceo Artístico y Literario de Bilbao. Esta sociedad fundó un periódico titulado *El Pasatiempo* cuyo primer número se publicó el 9 de mayo de 1846. Ver: LARRÍNAGA CUADRA, Andere, «Escritos sobre las artes plásticas en las revistas culturales bilbaínas del siglo XIX», *Bidebarrieta. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales de Bilbao*, núm. 16, 2005, p. 258.

²²⁴ Sobre la Sociedad Filarmónica, ver: SOJO GUTIÉRREZ, Patricia, «La Sociedad Filarmónica de Bilbao: mucho más que una sociedad de conciertos centenaria», *Bidebarrieta. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*,

“Los bailes de salón serios y de máscara desde Navidad a la Cuaresma, lejos de declinar, van adquiriendo mayor boga cada día. Los conciertos y tertulias de señoras y caballeros tienen sus intermitencias; ya los antiguos cuarteles en donde se reunían por la noche privadamente los amigos de un mismo sexo, edad, categoría e inclinaciones, a pasar el rato, jugando, merendando o conversando libremente y con alegría estrepitosa, han reemplazado las más serias sociedades modernas o gabinetes de lectura. Una de esas sociedades, la bilbaína, cuenta en su seno más de doscientos individuos. Se reciben en ella todas las revistas y periódicos nacionales y extranjeros de algún crédito, hay salas de conversación y de juego bien adornadas y concurridas, y son acogidos los forasteros presentados por los socios con amabilidad y cortesanía. A los cafés lo mismo que a los cuarteles les ha perjudicado notablemente este moda”²²⁶.

Como señala Hormaeche, el salón de lectura de la Sociedad Bilbaína contaba con publicaciones destacadas como *Gaceta de Madrid*, *Diario de las Sesiones del Congreso de los Diputados*, *Diario de Barcelona*, *Semanario Pintoresco Español* o *Museo de las Familias*, entre otros²²⁷. En torno a estas primeras instituciones culturales fueron surgiendo cafés y tertulias de gran transcendencia para la historia de la villa. En la que se celebraba en casa de Manuel Urioste de La Herrán, situada en el mismo edificio donde se fundó La Sociedad Bilbaína, se reunían políticos y literatos refugiados de la represión esparterista. Antonio Alcalá Galiano²²⁸, Pacheco, Benavides o Antonio de la Escosura²²⁹ promovieron desde esta tertulia y desde las páginas del periódico fuerista *El Vascongado*, propiedad de Nicolás Delmas, la campaña antiesparterista que culminó en La Octubrada de 1841²³⁰.

El movimiento, expresión del liberalismo moderado y fuerismo vasco contra el progresismo de Espartero, fue rápidamente sofocado, trayendo como consecuencia la supresión del pase foral y la equiparación del sistema aduanero, judicial y administrativo del País Vasco al del

núm. 3, 1998, pp. 257-263; RODAMILÁNS, Ramón A., *La Sociedad Filarmónica de Bilbao. Memoria de un centenario*, Bilbao: Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa, 1998; RODAMILÁNS, Ramón A., *La Sociedad Filarmónica de Bilbao. Ensayo histórico*, Bilbao: Librería Arturo, 1970.

²²⁵ El Ateneo Científico y Literario fue inaugurado el 1 de julio de 1863 leyendo el discurso de apertura Juan E. Delmas. Algunas de las personalidades que impulsaron su fundación fueron Camilo de Villavaso, Luis Echevarría del Valle, Antonio de Trueba, Federico del Olmo, Ricardo Ortiz y Rodrigo de Orbegozo, entre otros. Ver: «Variedades», *Escenas Contemporáneas. Revista política, literaria y de ciencias, artes, comercio, agricultura y teatro*, t. I, 1863, p. 267.

²²⁶ HORMAECHE, Francisco de, «Bilbao», en *Viaje pintoresco por las provincias vascongadas*, pp. 79-80.

²²⁷ BASAS, Manuel, *La Sociedad Bilbaína*, pp. 37-41.

²²⁸ Alcalá Galiano relató su estancia en Bilbao y colaboración en el periódico *El Vascongado* en: ALCALÁ GALIANO, Antonio, *Apuntes para la biografía del Excmo. Sr. Don Antonio Alcalá Galiano, escritos por él mismo*, Madrid: Imprenta del Colegio de sordomudos y de ciegos, 1865, pp. 31-32.

²²⁹ BASAS, M., *La Sociedad Bilbaína*, pp. 40-41.

²³⁰ Este capítulo de la historia de la villa de Bilbao fue analizado por AREILZA, José María, *Historia de una conspiración romántica*, Madrid, S. Aguirre, 1950.

resto de España. El restablecimiento de algunas de las peculiaridades de los fueros no se logró hasta el reinado de Isabel II y la llegada al poder del partido liberal moderado en 1844.

Tras los sucesos en 1841 algunas de aquellas personalidades tuvieron que exiliarse bajo pena de muerte. Juan E. Delmas, hijo del propietario del periódico *El Vascongado*, se hallaba fuera de España en estos años de transición. Hacia 1841²³¹ debió llegar un joven Delmas a París con la intención de estudiar Derecho en la Sorbona y asistir a clases en el Liceo Louis-le-Grand. Al mismo tiempo, y según sus recuerdos, decidió completar su formación artística con el pintor paisajista Jules Coignet y litografía junto a Coquin y Engelmann²³². A su regreso a Bilbao, poniendo en práctica todos los conocimientos adquiridos, emprendió la publicación de una de las obras más importantes del Romanticismo vasco, *Viaje pintoresco por las provincias vascongadas*²³³. Contando con la ayuda de sus amigos Timoteo de Lozaga y Francisco de Hormaeche, comenzó a publicarse por entregas y litografiada en 1844.

La idea original del *Viaje pintoresco*, que abarcaba todo el País Vasco aunque finalmente se redujo a Vizcaya, era que Delmas dibujara las láminas, Lozaga un plano topográfico y Hormaeche redactara el texto²³⁴. Sin embargo, la redacción de la obra no recayó por completo en Francisco de Hormaeche. Reseñas de la época señalan cómo la publicación se dividía en dos partes: una histórica, realizada por Hormeche, y otra descriptiva, de la que únicamente redactó el artículo sobre Bilbao. El propio Delmas especificó que de su mano nacieron los artículos de Gernika y Orduña, corregidos asimismo por Hormeche²³⁵. El resto

²³¹ La fecha de llegada de Delmas a París no es precisa. En sus escritos afirmó llegar en 1843, pues no podía soportar el matrimonio de su padre con María Sagasti, quien había estado al servicio de la familia. Lo cierto es que su padre, Nicolás Delmas, se casó con Sagasti el 21 de julio de 1841 en la iglesia de San Nicolás de Bari de Bilbao. Al mismo tiempo, en los *Apuntes curiosos* Delmas afirmaba permanecer en París durante cuatro años, por lo que su regreso a Bilbao debería situarse, según sus recuerdos, en 1847. Pero lo cierto es que Delmas se casó con Josefa Barandica el 17 de mayo de 1845 en la basílica de Santiago. Estas circunstancias personales junto a los acontecimientos políticos vividos en Bilbao en 1841 y su participación en la redacción de el periódico de su padre, *El Vascongado*, nos llevan a situar la fecha de su viaje a París en el año de 1841. Creemos además que la vinculación política de Delmas estuvo puesta en tela de juicio en una sentencia de la audiencia de Burgos de 18 de julio de 1842 en la que se le absolvía de los sucesos ocurridos en Bilbao. Sobre estos datos ver: AHEB. Bilbao. Iglesia de San Nicolás de Bari. Microfilm 9-106-04. Fechas del libro 1837-1877, pp. 25; AHEB. Bilbao. Basílica Catedral del Señor Santiago. Microfilm 9-164-03. Fechas del libro 1844-1867, pp. 13-14; DELMAS, Juan E., *Apuntes curiosos, en particular de sucesos ocurridos en Bizcaya y sobre todo en Bilbao, recogidos y escritos por Juan E. Delmas, ler Cte. De la Real Academia de la Historia*, fol. 12v; *El Heraldito. Periódico de la tarde, político, religioso, literario e industrial*, 25 de julio de 1842, p. 2.

²³² DELMAS, J. E., *Apuntes curiosos*, fol. 12v.

²³³ *Viaje pintoresco por las provincias vascongadas, obra destinada a dar a conocer su historia y sus principales vistas, monumentos, y antigüedades, etc.*, Bilbao: Imprenta y Librería de Nicolás Delmas, 1846.

²³⁴ DELMAS, Juan E., «Apuntes necrológicos. D. Timoteo de Lozaga y Landa», *Euskal-Erria. Revista Bascongada*, enero de 1892, p. 59.

²³⁵ La CMV le atribuía la redacción de los capítulos dedicados a Orduña, Bermeo y Balmaseda; Ver: DELMAS, J. E., *Apuntes curiosos*, fol. 12v-13r; «Mociones», *Boletín de la Comisión de Monumentos de Vizcaya*, t. II, cuad. II, abril-junio de 1910, p. 15, fechado el 12 de mayo de 1910.

de descripciones desconocemos quienes las redactaron, apuntando ciertas fuentes a Luis María de Elejaga²³⁶.

Esta obra responde a la inquietud intelectual, artística y personal de un jovencísimo Juan E. Delmas recién llegado de París, donde posiblemente concibió la idea. Si, como él señala, aprendió la técnica litográfica en el establecimiento Godefroy Engelmann, uno de los más importantes de Europa e impulsor de la técnica en Francia, tuvo la oportunidad de conocer el trabajo que allí se realizaba: “*Souvenirs Pittoresques, Campagne d'Espagne*” (1819), “*Vues pittoresques de la cathédrale*” (1823-1831) o “*Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*” (1820-1878), entre otras. Asimismo, parece factible que conociera de primera mano la obra “*Vues pittoresques de l'Italie*” (1825) del pintor Jules Coignet. Lo que es seguro es que Delmas asistió a la proliferación de guías artísticas, locales y regionales, que nacieron al amparo de las grandes colecciones ilustradas, un fenómeno no sólo propio de Francia, también del resto de Europa²³⁷.

Aquel mismo año de 1844 vio la luz, también en Bilbao, *Revista pintoresca de las provincias vascongadas*²³⁸, otro buen ejemplo de la inquietud de la intelectualidad vasca. En esta revista, cuyo impulsor desconocemos²³⁹, participaron Luis María de Elejaga, Agustín Arregui y Heredia y Pedro de Lemonauria, entre otros²⁴⁰. Llama la atención las numerosas coincidencias que existen entre *Viaje pintoresco* y *Revista pintoresca*: comenzaron a publicarse en Bilbao en 1844, en febrero²⁴¹ y en marzo²⁴² respectivamente; se publicaban por entregas²⁴³; cumplían una misma función dentro del panorama literario y artístico; poseían colaboradores comunes; y emplean en su título el mismo término: pintoresco.

²³⁶ FUENTE, José Julio de la, *Memoria acerca del estado del Instituto Vizcaíno, que en el acto solemne de la apertura del curso 1871 a 1872 leyó el director catedrático Don José Julio de la Fuente*, Bilbao: Imprenta, Librería y Litografía de Juan E. Delmas, Bilbao, 1871, p. 55. Asimismo Andrés E. Mañaricua afirma que Luis María de Elejaga es el autor del artículo “*Descripción general de Vizcaya*”. Ver: MAÑARICUA, Andrés de, *Historiografía de Vizcaya. Desde Lope García de Salazar a Labayru*, Bilbao: Universidad de Deusto, 2012, p. 343.

²³⁷ ORDIERES, I. *Historia de la Restauración Monumental en España*, p. 108.

²³⁸ *Revista pintoresca de las provincias vascongadas, por varios literatos de las mismas; adornada con vistas, paisajes y edificios notables*, Bilbao: Imprenta y Librería de Adolfo Depont, 1846.

²³⁹ En el análisis que Andere Larrínaga dedicó a la *Revista pintoresca* reitera el carácter desconocido del fundador y director de la publicación, conociéndose únicamente su editor, Adolfo Péan. Ver: LARRÍNAGA CUADRA, Andere, «Escritos sobre las artes plásticas en las revistas culturales bilbaínas del siglo XIX», pp. 249-266.

²⁴⁰ Desconocemos a quienes corresponden las iniciales de L.H., M. de A. y F. de Goñi.

²⁴¹ *La Posdata. Periódico Joco-Serio*, núm. 626, 23 de enero de 1844, p. 4.

²⁴² *Boletín bibliográfico español y extranjero*, Madrid: Imprenta de Hidalgo, 1845, p. 69.

²⁴³ El *Viaje pintoresco por las provincias vascongadas* se publicaba los días 1 y 15 de cada mes, mientras que *Revista pintoresca de las provincias vascongadas* lo hacía semanalmente. Cada una de las entregas constaba de 8 páginas en folio más una lámina litografiada. El precio del *Viaje pintoresco* era de 4 reales en Bilbao (Librería de Nicolás Delmas) y 4,5 en Madrid (Librería vda. Jordan). La *Revista pintoresca* costaba 3,5 reales en blanco y negro y 5,5 con litografía a varias tintas (Librería Adolfo Depont, Bilbao, y Librerías Boix y Europea de Hidalgo, Madrid).

Aunque Delmas calificó su trabajo como muy superior a cuantos había visto Bilbao, gratificado además con un éxito general²⁴⁴, estamos ante dos obras novedosas en la villa, continuadoras de las principales colecciones y publicaciones artísticas, como “*Recuerdos y bellezas de España*”, “*Sevilla pintoresca*” (1844) y “*Toledo pintoresca*” (1845) de José Amador de los Ríos²⁴⁵ y “*España: obra pintoresca*” (1842), publicada por un joven Francisco Pi i Margall²⁴⁶.

Como vemos, es común en estas obras la inclusión del término pintoresco. Lo cierto es que lo romántico adquirió muy pronto el significado de pintoresco, asociado a la naturaleza libre y salvaje. Asimismo, debido al interés que despertó en el Romanticismo el conocimiento del hombre en su diversidad histórica y geográfica, en sus costumbres, en la variedad de su vida material, lo pintoresco se identifica con aquello que caracteriza un país²⁴⁷. Este último sentido es precisamente el que hallamos en nuestras obras y es el expresado en *Viaje pintoresco*: dar a conocer al pueblo vasco “*todo cuanto tiene relación con su modo de ser y de vivir*”, su historia, tradiciones, administración propia, costumbres y paisaje²⁴⁸.

De cualquier manera, debemos tener en cuenta que en la mayor parte de las publicaciones de este período se empleaban de forma un tanto confusa conceptos y categorías estéticas (pintoresco, artístico, monumental)²⁴⁹. Así, según apunta Javier Hernando, la utilización del vocablo pintoresco revela la doble visión que los autores poseían del patrimonio: histórica y estética. Por una parte, el monumento adquiere la categoría de documento histórico y, por otro lado, éste y su entorno se convierten en objetos evocadores, capaces de estimular nuestras emociones e imaginación, activando nuestra capacidad de ensoñación y rememoración. Ideas que apreciamos en los intereses de *Revista pintoresca*: el patrimonio (“*sus principales edificios, sitios célebres y vistas interesantes*”), la historia (“*recordar hechos gloriosos y olvidados*” así como sus principales figuras) y las antiguas leyendas²⁵⁰.

Ambas publicaciones proponían un recorrido por aquellos lugares que a ojos de sus autores destacaban por ser escenario de batallas, símbolos de la administración vasca y de sus libertades o un medio para presentar las antiguas costumbres y tradiciones de los vascos. A

²⁴⁴ DELMAS, J. E., *Apuntes curiosos*, fol. 12v.

²⁴⁵ AMADOR DE LOS RÍOS, José, *Sevilla pintoresca*, Sevilla: Francisco Álvarez y Cía, impresores y editores, 1844; AMADOR DE LOS RÍOS, José, *Toledo pintoresca, o descripción de sus más célebres monumentos*, Madrid: Imprenta y Librerías de D. Ignacio Boix, Adolfo Depont, 1845.

²⁴⁶ Publicada también por entregas, tenía como objetivo realizar un estudio del patrimonio arquitectónico español, pero sólo vio la luz el tomo dedicado a Cataluña. Ver: GARCÍA MELERO, J. E., *Literatura española sobre artes plásticas*, vol II, p. 130.

²⁴⁷ SOURIEAU, Étienne, *Diccionario Akal de Estética*, Madrid: Editorial Akal, 1998, p. 966 y 969.

²⁴⁸ *Viaje pintoresco por las provincias vascongadas*, p. 1.

²⁴⁹ HERNANDO, J., *El pensamiento romántico y el arte en España*, p. 150.

²⁵⁰ *Revista pintoresca de las provincias vascongadas*, p. IV.

pesar de que Juan E. Delmas afirmara “*recorrimos toda Vizcaya con el mayor ardor*”²⁵¹, lejos quedan de ser descripciones exhaustivas de la provincia.

La mayor parte de las guías o libros de viaje publicados en la década de los cuarenta se caracterizaron por un mismo esquema de trabajo: narración de hechos históricos de la zona analizada, incluyendo sus costumbres, fiestas, tradiciones, etc., y estudio de sus principales monumentos, atendiendo tanto a su historia como a su descripción artística²⁵². Esta misma organización es la que hallamos en las publicaciones vizcaínas, acompañando el texto de una lámina de igual importancia²⁵³. La imagen era parte esencial de las obras, que pretendían ser el catálogo de los monumentos “*más notables de la antigüedad*”²⁵⁴. Notables no sólo por su mérito artístico, pudiendo carecer del mismo, sino por su importancia histórica, por ser escenario y telón de acontecimientos destacados de la historia de los vascos. En este mismo sentido se expresaba Piferrer en “*Recuerdos y bellezas de España*”:

“[...] al placer de la imaginación y de la vista que se saborean en las láminas deben agregarse en lo posible los datos históricos acerca de la fundación, circunstancias y acontecimientos más famosos de que fueron teatro aquellos antiguos edificios”²⁵⁵.

Viaje pintoresco y *Revista pintoresca* son un claro ejemplo de la capacidad de asimilación de las corrientes literarias y estéticas en el País Vasco. Los promotores y colaboradores de ambos proyectos desarrollaron un historicismo romántico marcado por la decisiva presencia de Alberto Lista en Bilbao²⁵⁶, que les hizo volver su mirada hacia las tradiciones y pasado histórico. Interesado en el régimen particular de los vascos²⁵⁷, inculcó en sus alumnos un

²⁵¹ DELMAS, J. E., «Apuntes necrológicos. D. Timoteo de Lozaga y Landa», p. 59.

²⁵² HERNANDO, J., *El pensamiento romántico y el arte en España*, p. 156.

²⁵³ En el momento de publicitarse hacían especial hincapié en que cada entrega iba acompañada de una litografía, con un “*baño de color desconocido en España*” (Ver: *La Posdata. Periódico Joco-Serio*, núm. 626, 23 de enero de 1844, p. 4). El *Viaje pintoresco* se ilustró con “*láminas litografiadas al daguerrotipo y del natural*” (Ver: *Boletín bibliográfico español y extranjero*, Madrid: Imprenta de Hidalgo, 1846, p. 37) realizadas por Juan E. Delmas, como así se anunciaba. Sin embargo, no todas las litografías aparecen firmadas por él. Aquellas en que la figura humana es la protagonista corrieron a cargo de Pablo Bausac, y en otras solicitó la ayuda de Julián de Arzadun. En cuanto a la *Revista pintoresca*, Julio Lambla fue el encargado de tomar “*del natural y al daguerrotipo y litografiadas a dos lápices*” (Ver: *Diario de Madrid*, núm. 294, 21 de agosto de 1844, p. 3).

²⁵⁴ LEMONAURIA, Pedro, «Puente colgante de Burceña», en *Revista pintoresca de las provincias vascongadas*, p. 45.

²⁵⁵ PIFERRER, P., «Introducción», p. 5.

²⁵⁶ Fundador del Colegio Libre San Mateo de Madrid, impartió clases en la villa gracias a la obtención de la cátedra de Matemáticas en el Consulado de Bilbao (1818). Ver: JURETSCHKE, Hans, *Vida, obra y pensamiento de Alberto Lista*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Escuela de Historia Moderna, 1951, pp. 78-81.

²⁵⁷ Lista defendió la causa de los fueros en la revista fundada por él, *Revista de Madrid*, en la que colaboró Francisco de Hormaeche. Ver: LISTA, Alberto, «De los fueros de las provincias vascongadas», *Revista de Madrid*, t. II, 1838, pp. 3-22.

Romanticismo de raíz schelegeliana, educando a una generación de bilbaínos entre los que se encontraban Francisco de Hormaeche y Pedro de Lemonauria²⁵⁸.

La pregunta que surge al analizar ambas publicaciones es, por qué nacen en Bilbao dos publicaciones tan similares con apenas un mes de diferencia. La presencia de figuras como Francisco de Hormaeche, Timoteo de Loizaga o Juan E. Delmas²⁵⁹ en el *Viaje pintoresco* nos lleva a vincular la publicación con los liberales moderados o fueristas liberales, defensores de los fueros íntegros dentro del marco constitucional. Mientras, en *Revista pintoresca* destaca la figura de Pedro Lemonauria²⁶⁰, liberal progresista, defensor del constitucionalismo que reconocía la necesidad de modificar los fueros. Unos años antes estas dos tendencias políticas encontraron sus espacios de defensa en los periódicos *El Vascongado* (1840-1841) y *El Vizcaíno Originario* (1841-1843). El primero de ellos, seguidor de la propuesta fuerista liberal, fue editado en la imprenta de Nicolás Delmas, y en él colaboró su hijo, Juan E. Delmas; el segundo era el órgano de la Sociedad Constitucional, siendo uno de sus principales redactores Pedro Lemonauria²⁶¹.

La oposición ideológica entre ambas publicaciones, en vista de la trayectoria de sus autores, es evidente²⁶²; sin embargo, en sus páginas se percibe el deseo de estudiar y difundir la historia del país para determinar las características del presente, tomando la lengua, las costumbres, la administración propia, los fueros, las leyendas, etc., como parte de un conjunto armónico que explica la forma de ser y vivir. De ahí que a priori nada pueda ser alterado. Ambas obras son, además de un medio divulgativo y pedagógico de acercar al

²⁵⁸ José María Areilza cita como discípulos de Alberto Lista a Francisco de Hormaeche, Sotero de Goicoechea, Pedro de Lemonauria y Francisco y Víctor Luis de Gaminde, entre otros. Ver: AREILZA, J. M., *Historia de una conspiración romántica*, p. 17.

²⁵⁹ Sobre las figuras de Francisco de Hormaeche y Timoteo de Loizaga ver: AGIRREAZKUENAGA ZIGORRAGA, Joseba (dir.), *Diccionario biográfico de los Diputados generales, burócratas y patricios de Bizkaia (1800-1876)*, Bilbao: Juntas Generales de Bizkaia, 1985, pp. 239-243 y 310-313; PRADO, Ana, «Francisco de Hormaeche», en *Bilbaopedia* [en línea], <http://www.bilbaopedia.info/francisco-hormaeche> [Consulta: 31 de julio de 2017]; PRADO, Ana, «Timoteo Loizaga Landa», en *Bilbaopedia* [en línea], <http://www.bilbaopedia.info/timoteo-loizaga-landa> [Consulta: 31 de julio de 2017].

²⁶⁰ Sobre la figura de Pedro Lemonauria ver: AGIRREAZKUENAGA ZIGORRAGA, Joseba (dir.), *Diccionario biográfico de los Diputados generales, burócratas y patricios de Bizkaia (1800-1876)*, Bilbao: Juntas Generales de Bizkaia, 1985, pp. 298-302; PRADO, Ana, «Pedro Lemonauria Puch», en *Bilbaopedia* [en línea], <http://www.bilbaopedia.info/lemonauria-puch> [Consulta: 31 de julio de 2017].

²⁶¹ AGIRREAZKUENAGA ZIORRAGA, Joseba, «Bergarako itunaren ondoren Bilbon argiaratu ziren hiru aldizkariren berri: El Vascongado, El Vizcaíno Originario, El Amigo de Vizcaya (1840-1843)», en *La prensa de los siglos XIX y XX. Metodología, ideología e información. Aspectos económicos y tecnológicos*, Bilbao: Universidad del País Vasco, 1986, pp. 493-510; DIAZ NOCI, Javier, «El Vascongado», en *Bilbaopedia* [en línea], <http://www.bilbaopedia.info/el-vascongado> [Consulta: 31 de julio de 2017]; DIAZ NOCI, Javier, «El Vizcaíno Originario», en *Bilbaopedia* [en línea], <http://www.bilbaopedia.info/el-vizcaino-originario> [Consulta: 31 de julio de 2017].

²⁶² Así lo señala Joseba Agirreazkuenaga al citar a Pedro Lemonauria como uno de los promotores de *Revista pintoresca*, ver: AGIRREAZKUENAGA ZIORRAGA, Joseba, «Lehen agerkariak eta komunikazio enpresak, J. E. Delmas "padre del periodismo bilbaino" (1820-1892)», *Bidebarrieta. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales de Bilbao*, núm. 16, 2005, p. 91.

público una historia descriptiva del País Vasco, un vehículo para la defensa de la idiosincrasia vasca más allá de la actividad política que muchos de sus miembros mantuvieron. Asumiendo las formas más novedosas del momento y asimilando la estética y organización de obras como *“Recuerdos y bellezas de España”*, estimularon el patriotismo con la narración de batallas y hechos históricos e hicieron visible los monumentos considerados más notables. Lo novedoso de estas publicaciones en la provincia, equiparables a las guías, viajes, noticias o manuales que se editaban en el país, determinó que artistas, historiadores y aficionados acudieran a sus páginas para comprender y conocer el País Vasco.

En el año 1844 Jenaro Pérez Villaamil visitó el País Vasco a su regreso de París, convirtiendo su paso en un recorrido artístico e histórico que serviría de base a la publicación del tercer tomo de *“España artística y monumental”*. Tras conocer las ciudades de Irún, Hondarribia, Tolosa, Azpeitia y Azkoitia en la provincia de Guipúzcoa, pasó una semana en Vizcaya antes de partir hacia Pamplona²⁶³, tomando apuntes y bocetos de las principales vistas y monumentos y recogiendo datos y noticias que facilitarían la redacción de los textos a Patricio de la Escosura²⁶⁴.

Nada sabemos sobre los lugares en que Villaamil se detuvo en su viaje de Azpeitia a Bilbao, llamando la atención que en sus diarios únicamente citase, de todos los pueblos vizcaínos por los que tuvo que pasar, la *“cruz antigua e iglesia de Durango”*²⁶⁵. Ya en Bilbao dibujó la iglesia del convento de San Francisco, San Antón, Santiago y el santuario de Begoña y viajó en barco a Portugalete, tomando algunos apuntes²⁶⁶. Además, según cita, se encontró con Antonio de la Escosura, cercano como ya hemos señalado al círculo del periódico *El Vascongado*, que posiblemente le mostrase las publicaciones que podían ayudarle en su trabajo e incluso le pusiera en contacto con el círculo intelectual que él frecuentaba.

²⁶³ Jenaro Pérez Villaamil llegó a Guipúzcoa el 27 de agosto al País Vasco y partió hacia Vizcaya el 5 de octubre, no volviéndose a tener noticias suyas hasta el 12 del mismo mes en que da cuenta en sus diarios de su salida hacia Pamplona. Ver: ARIAS ANGLÉS, Enrique, *El paisajista romántico Jenaro Pérez Villaamil*, Madrid: Centro de Estudios Históricos, Departamento de Historia del Arte Diego Velázquez, 1986, pp. 103-104.

²⁶⁴ Según queda reflejado en sus anotaciones, Villaamil iba recogiendo noticias y datos históricos de los lugares y monumentos que formarían *“España artística y monumental”*. Muestra de ello es que recibió un manuscrito de noticias de Irún, copió documentos del archivo parroquial de Azpeitia o que dejó encargada la remisión de *“noticias de Fuenterrabía, Azpeitia y Azcoitia, Irún, [a] los señores Ramari, Escoriaza, Lardizabal y Olozabal”*. Ver: ARIAS ANGLÉS, E., *El paisajista romántico Jenaro Pérez Villaamil*. pp. 558-559.

²⁶⁵ ARIAS ANGLÉS, E., *El paisajista romántico Jenaro Pérez Villaamil*, p. 558.

²⁶⁶ Villaamil, según apuntó en su diario, llegó a Bilbao el 5 de agosto de 1844 y abandonó la villa el 12 de septiembre rumbo a Pamplona. Los gastos de sus visitas fueron: *“Gastado en Bilbao. En las iglesias de Santiago, por dibujar, 20; Sn Francisco, 8; San Antón, 26; Begoña, 18, y otras 16. Romería de Burceña, 80. Viage a Portugalete y gastos para dibujar en el varco, 56. Quedan encargado de mandarme noticias de Fuenterrabía, Azpeitia y Azcoitia, Irún, los señores Ramari, Escoriaza, Lardizabal y Olozabal”*. Ver: ARIAS ANGLÉS, E., *El paisajista romántico Jenaro Pérez Villaamil*, pp. 558-559.

El resultado de este trabajo fueron cuatro litografías sobre tres monumentos bilbaínos: “Iglesia de San Antonio Abad en Bilbao”, “Pórtico de la iglesia o Basílica de Santiago en Bilbao”, “Coro de la Basílica de Santiago, en Bilbao, y vista general del fondo de la iglesia” y “Un aurreescu en Nuestra Señora de Begoña (Bilbao)”. A comienzos de aquel año habían visto la luz *Viaje pintoresco por las provincias vascongadas* y *Revista pintoresca de las provincias vascongadas*, y en septiembre esta última había publicado los artículos sobre “El puente de San Antón”²⁶⁷ y “Nuestra Señora de Begoña”²⁶⁸ con las litografías “Vista de la iglesia de San Antonio Abad y puente viejo tomada desde Achuri” e “Iglesia de Begoña”. *Viaje pintoresco*, por su parte, debía estar publicando las entregas relativas a la villa de Bilbao²⁶⁹, así como sendas litografías del puente viejo e iglesia de San Antón e iglesia de Begoña²⁷⁰.

Cuando analizamos los textos e imágenes de “*España artística y monumental*” son evidentes las numerosas coincidencias que existen entre ésta y las revistas románticas bilbaínas. Parece más que probable que a su llegada a Bilbao Villaamil recopilará noticias e imágenes de las recientes publicaciones de la villa que le facilitaran la elaboración del tercer tomo de la colección²⁷¹. Atendiendo a las imágenes, consideramos que Villaamil tomó como punto de partida para su trabajo las litografías que Julio Lambla realizó para *Revista pintoresca*. El artista, a nuestro juicio, reinterpretó las imágenes del puente e iglesia de San Antón y de la iglesia de Begoña, embelleciendo, monumentalizando y adornando las arquitecturas y aportando todo lo rico, variado y pintoresco de las escenas populares²⁷².

Los textos de Patricio de la Escosura, por su parte, toman referencias históricas de ambas revistas. Los datos fundacionales, así como la evolución constructiva de la iglesia de San Antón, están basados en el artículo de Pedro Lemonauria para *Revista pintoresca*. No así la reflexión que a Escosura le suscitó la contraposición entre lo nuevo y lo viejo representada en el puente de San Antón y el puente colgante, que aparece ya en el texto de Francisco de Hormaeche para *Viaje pintoresco*. En el caso de “Un aurreescu en Nuestra Señora de

²⁶⁷ LEMONAURIA, Pedro, «El puente de San Antón», en *Revista pintoresca de las provincias vascongadas*, pp. 29-30. El artículo apareció en la entrega núm. 5.

²⁶⁸ LEMONAURIA, Pedro, «Nuestra Señora de Begoña», en *Revista pintoresca de las provincias vascongadas*, pp. 43-46. El artículo apareció en las entregas núm. 6-7.

²⁶⁹ HORMAECHE, F., «Bilbao», pp. 21-88. Entregas núm. 3-12 de la “*nueva época*”.

²⁷⁰ La litografía de la vista de la iglesia de San Antón y puente viejo se publicó en la primera entrega, mientras la relativa a la iglesia de Begoña “Vizcaya-Begoña. Iglesia de Nuestra Señora” en la entrega sexta.

²⁷¹ De cualquier manera, no debemos olvidar que el tomo III de “*España artística y monumental*” no apareció hasta 1850 y que la colección completa de las revistas bilbaínas se editó en 1846. Villaamil y Escosura pudieron consultar las obras en su totalidad.

²⁷² Según señala Isabel Ordieres algunas de las litografías que Jenaro Pérez Villaamil dedicó a Burgos y Toledo las realizó a partir de dibujos de Valentín Carderera. Ver: ORDIERES, I., *Historia de la Restauración Monumental en España*, p. 106.

Begoña (Bilbao)”, el autor resume algunos párrafos de la entrega que a este monumento le dedicó *Revista pintoresca*:

“Dícennos que Begoña significa falda de la eminencia, y debe ser así, pues la Iglesia, que tal nombre lleva, está edificada al pie del monte Artagan. Ignórase el año de la fundación, pero sábese en cambio que fue reedificada de planta desde el año 1519 al 1558.

Consta su templo de tres naves sostenidos en diez pilares, y tiene de longitud 174 pies sobre 82 de latitud”²⁷³.

Comparémoslo con las palabras de Pedro de Lemonauria:

“[...] el nombre de Begoña, que denota falda de la eminencia, se haya originado del sitio en donde se edificó la iglesia, que está en la hondonada pegante al monte de Artagan. [...] A pesar de nuestros vivos deseos y trabajos que hemos empleado para averiguar con certeza el año en que se fundó la iglesia parroquial de Nuestra Señora de Begoña, no nos ha sido posible conseguirlo, y solamente podemos decir que su antigüedad remonta a una época muy lejana. Sabemos sí que la iglesia fue reedificada y ampliada de nueva planta con bien trabajada piedra sillar desde el años de 1519 hasta el de 1558. Este suntuoso templo de 174 pies de longitud y 82 de latitud tiene tres naves de una atrevida arquitectura, sostenidas por diez majestuosos pilares, que forman una agradable y sorprendente vista”²⁷⁴.

En los artículos sobre la basílica de Santiago, Patricio de la Escosura llega a tomar palabra por palabra no sólo los datos históricos sino las opiniones y gustos que Francisco de Hormaeche aportaba en *Viaje pintoresco*, como se aprecia en la frase “*la obra primitiva, que fácilmente se reconoce, es gótica pura y ostenta una elegancia y ligereza*”²⁷⁵, prácticamente idéntica a “*la obra primitiva que todavía se reconoce, es gótica pura, y no carece de gusto y ligereza*”²⁷⁶. Respecto a la torre Escosura afirmó:

“[...] en 1716 sobre el primer cuerpo de su torre se levantó otro de grande altura y gallardía, que fue apeado en nuestros días por fundados temores de que se desplomase, supuesto que ni los cimientos ni la base se habían construido para sustentar una mole de semejante vuelo. En su lugar se levantó un mezquino armazón de ladrillo que no corresponde a la solidez de las demás partes de la obra”²⁷⁷.

Comparable al artículo de Hormaeche,

²⁷³ ESCOSURA, P., «Un aurescu en Nuestra Señora de Begoña (Bilbao)», p. 90.

²⁷⁴ LEMONAURIA, P., «Nuestra Señora de Begoña», p. 44.

²⁷⁵ ESCOSURA, P., «Coro de la Basílica de Santiago, en Bilbao», pp. 79-80.

²⁷⁶ HORMAECHE, F., «Bilbao», p. 48.

²⁷⁷ ESCOSURA, P., «Pórtico de la iglesia o Basílica de Santiago, en Bilbao», p. 78.

“[...] y sobre el primer cuerpo de su torre se levantó otro de piedra, altísimo y gallardo, en 1716, que fue apeado en 1817, por temores más o menos racionales de que se desplomase; y a decir verdad, como ni los cimientos ni la base se habían hecho para sustentar una mole semejante vuelo y pesadumbre, tal vez tendrían razón los que trataron de evitar aquella gracia. En su lugar se edificó un mezquino armazón de ladrillo que hoy vemos con disgusto”²⁷⁸.

Con todo ello queremos poner de manifiesto la importancia que supuso la publicación de *Viaje pintoresco por las provincias vascongadas* y *Revista pintoresca de las provincias vascongadas*, dando a conocer desde la propia provincia la riqueza histórica y artística del País Vasco y de Vizcaya e influyendo de manera determinante en la imagen que desde “*España artística y monumental*” se dio de la misma.



Fig. 12. "Pórtico de la iglesia de Santiago en Bilbao" (1850), *"España artística y monumental"*.

Cierto es que Villaamil dotó a los monumentos vascos del pintoresquismo y gusto romántico que los artistas locales no le supieron dar y difundió una Vizcaya romántica y monumental dentro y fuera de España. Además, debemos atribuirle el mérito de apreciar un monumento en el que Delmas y Lambla no vieron nada digno de representación, la basílica de Santiago, y de identificar un elemento característico y singular de las iglesias del País Vasco que aquí

²⁷⁸ HORMAECHE, F., «Bilbao», pp. 47-48.

había pasado desapercibido, los pórticos monumentales. Si bien en su vista interior de la iglesia se dejó llevar por su tendencia a la monumentalidad y al enriquecimiento decorativo, en el pórtico fijó una imagen que ha quedado ligada a la historia del templo.

Viaje pintoresco por las provincias vascongadas y *Revista pintoresca de las provincias vascongadas* fueron las obras más novedosas del Romanticismo vasco. Nacieron de la inquietud intelectual de un grupo de políticos, escritores e historiadores que deseaban dar a conocer la riqueza de su provincia y defender una serie de particularidades que consideraban indivisibles de la forma de ser y vivir del pueblo vasco. Ese fue el objetivo oculto detrás de estas publicaciones pintorescas, por lo que no debemos tomar como algo casual la elección de una determinada localidad o la pormenorizada descripción de un edificio. Hay toda una construcción ideológica detrás del estudio de los monumentos de Vizcaya.

3.2 Lecturas mítico-legendarias del patrimonio

Se entiende por mito un relato maravilloso situado en un pasado remoto y protagonizado por personajes heroicos o divinos. Suele aludir a los inicios de la historia de los pueblos y ayudaba a comprender el origen del mundo o los grandes acontecimientos de la humanidad²⁷⁹. Si bien estas narraciones son para nosotros meras fábulas o cuentos maravillosos, a ojos de las sociedades arcaicas el mito no aparecía como ficción sino como historia verdadera, sagrada y ejemplar, formando parte de la mentalidad colectiva, proporcionando modelos de conducta y confirmando significado y valor a su existencia²⁸⁰. El mito, de esta forma, proporcionaba sentido a la vida, pero también seguridad a los individuos o comunidades. José Álvarez Junco señala cómo la historia, que a diferencia del mito pretende entender la realidad desde una perspectiva objetiva, continuó cumpliendo la función de aquel, es decir, proporcionando a las sociedades estabilidad gracias a la creación de una identidad, conectando al individuo con el colectivo:

"Pero muchos aspectos encomiásticos de estos relatos míticos se mantienen en Historias que pasan por ser científicas y que se enseñan hoy, sobre todo en las escuelas. De ahí nuestra vinculación emocional con estos relatos, interiorizados en los

²⁷⁹ *Diccionario de la lengua española*, 2014, 23.a edición, [en línea], <http://dle.rae.es/?id=PQM1Wus|PQMf1C3> [Consulta: 31 de julio de 2017].

²⁸⁰ ELIADE, Mircea, *Mito y realidad*, Barcelona: Editorial Kairós, 2006, pp. 9-10.

primeros años de vida, y la reacción ofendida cuando son cuestionados o ridiculizados²⁸¹.

La visión del pasado en el País Vasco del siglo XIX estaba plagada de mitos históricos que configuraban una imagen diferenciadora e idílica. Desde el tratadista Esteban de Garibay en el siglo XVI hasta Manuel de Larramendi en el XVIII, se fueron construyendo una serie de dogmas intocables en torno a la historia del país, cuya finalidad era la dignificación del Señorío y la defensa de sus instituciones, dotando, en definitiva, de una legitimidad histórica a los fueros. Como cita Jon Juaristi al definir estas narraciones como la materia de Vasconia, “*caso de que haya que ser necesario tener una tradición, entonces crear una propia o suponerla*”²⁸² para la construcción de una ideología legitimadora frente al poder del estado absoluto²⁸³. Asistimos así a la configuración de una identidad vasca que trata de poner de relieve una conciencia propia y diferenciada frente a las presiones externas. Una singularización centrada en la lengua y el régimen foral²⁸⁴.

Las historias nacionales del siglo XIX, en el marco europeo de la creación de los estados-nación, fueron esenciales en la formación de la memoria colectiva²⁸⁵. Éstas presentaban los orígenes y sucesos de la comunidad con el objetivo de probar su carácter permanente y unidad a lo largo del tiempo. En este relato los héroes y personajes individuales, defensores de aquella comunidad permanente de individuos, pasaron a formar parte esencial de la cultura y de la identidad colectiva de la nación²⁸⁶. Así, por ejemplo, “*Historia general de España desde los tiempos primitivos hasta nuestros días*” (1850-1857), de Modesto Lafuente, obra considerada por José María Jover trascendental en la formación de la conciencia histórica de los españoles, transmitía la imagen de España magnificando sucesos históricos como Numancia y Sagunto, símbolos de resistencia heroica; el sentimiento de libertad individual, espíritu legislativo y religioso ligado a la tradición goda; la Reconquista descrita como gran epopeya nacional; exaltación de los Reyes Católicos, especialmente Isabel de Castilla; los Comuneros de Castilla; repulsa a la Inquisición; exaltación de la Guerra de la Independencia, etc²⁸⁷. La historia nacional presentada como

²⁸¹ ÁLVAREZ JUNCO, José, *Historia y mito. Sobre el pasado o cultivo de identidades*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2011, p. 5. Lección inaugural, curso académico 2011/2012.

²⁸² Juaristi recuerda la frase de Heinrich Böll. Ver: JUARISTI, Jon, *La tradición romántica. Leyendas vascas del siglo XIX*, Iruñea: Pamiela argitaletxea, 1986, p. 24.

²⁸³ JUARISTI, J., *El linaje de Aitor*, p. 48.

²⁸⁴ SÁNCHEZ-PRIETO, Juan María, «Los románticos de la identidad vasca», *Muga*, núm. 93, 1995, p. 28.

²⁸⁵ Seguimos aquí a José Álvarez Junco quien denomina así uno de sus capítulos de “*Mater Dolorosa*”. Ver: ÁLVAREZ JUNCO, José, *Mater Dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*, Madrid: Taurus, 2001, pp. 187-226.

²⁸⁶ ÁLVAREZ JUNCO, J., *Mater Dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*, pp. 196-197.

²⁸⁷ JOVER ZAMORA, José María, «Caracteres del nacionalismo español, 1854-1874», núm. 31, *Zona Abierta*, abril-junio de 1984, p. 13.

hecho grandioso donde la exaltación épica y el mito se tornan claves en la interpretación del pasado. Estas narraciones, claves en la construcción de la identidad nacional, superaron el ámbito de la historia e irrumpieron en todo tipo de campos culturales, nacionalizando así la literatura, pintura, escultura, música, teatro o arquitectura²⁸⁸.

Los mitos sobre los que se erigió la historia e idiosincrasia vasca fueron: el monoteísmo primitivo, o como expresa Andrés E. Mañaricua, el origen cuasiapostólico de la fe cristiana de los vascos; la no dominación por los romanos o vascoantabrismo; el pacto de los vizcaínos con Jaun Zuria en la batalla de Arrigorriaga y los primeros señores de Vizcaya²⁸⁹, expresión de la libertad e hidalguía universal de los vascos; el vascoiberismo o los vascos como primeros pobladores de España gracias a la figura de Túbal, nieto de Noé; y las gestas medievales en que los vascos vencieron a los invasores²⁹⁰. No nos extraña por lo tanto la descripción que se hace de un personaje vizcaíno en la novela picaresca “*Segunda parte del Guzmán de Alfarache*” (1604):

“[...] era vizcaíno, y como suelen, muy apasionado por su tierra y su hidalguía [...] Era nuestro lacayo grande amigo de leer historias,... en llegando a materia de hidalguía, no sabía más Otorra ni Gutiérrez, que escribieron de nobilitate. Sabía maravillosamente las historias de su Señorío de Vizcaya, y los privilegios de los vizcaínos, y la manera de hacer leyes, y estatus en el Señorío, que no pueden ser sino debajo del árbol de Guernica en junta general, y con acuerdo de los vizcaínos”²⁹¹.

Si la historia fue empleada en la defensa de los fueros, Manuel Godoy la utilizó para refutarlos con el fin de igualar la situación del País Vasco a la del resto del reino y hacer frente a la quiebra de la hacienda real, poniendo para ello a su servicio la RAH. Se emprendió con este objetivo la redacción del “*Diccionario geográfico-histórico de la Real Academia de la Historia*” (1802), del que sólo se imprimieron los textos relativos al Reino de Navarra, Señorío de Vizcaya y provincias de Álava y Guipúzcoa. En él los fueros fueron

²⁸⁸ José Álvarez Junco dedica la segunda parte de su obra “*Mater Dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*” a “*La nacionalización de la cultura*”. Ver: ÁLVAREZ JUNCO, J., *Mater Dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*, pp. 187-302.

²⁸⁹ MAÑARICUA, A., *Historiografía de Vizcaya*, pp. 137-166.

²⁹⁰ SÁNCHEZ-PRIETO, J. M., «Los románticos de la identidad vasca», p. 28; JUARISTI, J., *El linaje de Aitor. La invención de la tradición vasca*, p. 48; JUARISTI, Jon, *Vestigios de Babel. Para una arqueología de los nacionalismos españoles*, Madrid: Siglo XXI de España, 1992; CORCUCERA ATIENZA, Javier, *La patria de los vascos. Orígenes, ideología y organización del nacionalismo vasco (1876-1903)*, Madrid: Editorial Taurus, 2001. pp. 26-34; GARCÍA FERNÁNDEZ, Ernesto, «La Edad Media en los mitos y leyendas de la historiografía vasca», *Acta Historica et Archaeologica Mediaevalia*, núm. 26, 2005, pp. 717-740; ÁLVAREZ JUNCO, José y FUENTE MONGE, Gregorio de la, «Los mitos particularistas, bastión frente al absolutismo», en *Las historias de España. Visiones del pasado y construcción de identidad*, Madrid: Editorial Crítica, 2013, pp. 129-153. Colección *Historia de España*, vol. XII.

²⁹¹ *Segunda parte de Guzmán de Alfarache*, lib. 2, cap. 8, p. 178, cit. MAÑARICUA, A., *Historiografía de Vizcaya*, p. 137.

definidos como un conjunto de privilegios concedidos por los monarcas castellanos a los vascos, por lo tanto revocables²⁹², y el euskera como una invención para aparentar independencia²⁹³. Esta tarea de desmitificación de la historia vasca fue continuada por Juan Antonio Llorente con sus *“Noticias históricas de las tres provincias vascongadas: Álava, Guipúzcoa y Vizcaya”* (1806-1808) y la obra editada por Tomás González *“Colección de cédulas, cartas-patentes, provisiones, reales ordenes y otros documentos concernientes á las Provincias Vascongadas”* (1829)²⁹⁴.

Lingüistas e historiadores no tardaron en responder a la ofensiva oficial. La reacción corrió a cargo del denominado grupo de Astarloa²⁹⁵, formado por los lingüistas Pablo Pedro de Astarloa²⁹⁶, Juan Antonio Moguel²⁹⁷ y Juan Bautista Erro²⁹⁸, destacando en el terreno de la historia Juan Antonio Zamácola. Si bien algunos historiadores trataron de dar una respuesta directa a las críticas ilustradas de la RAH, como Francisco de Aranguren y Sobrado en su obra *“Demostración del sentido verdadero de las autoridades de que se vale el Doctor Don Juan Antonio Llorente”* (1807-1808), Zamácola, argumentando que la ausencia de una historia del País Vasco era la causa de la polémica en torno al origen de los fueros²⁹⁹, elaboró su *“Historia de las naciones bascas: de una y otra parte del Pirineo septentrional y costas del mar Cantábrico, desde sus primeros pobladores hasta nuestros días”* (1818).

Pese al esfuerzo de Zamácola, su obra recogía aún aquellos mitos forjados desde el siglo XVI, resultando una obra que, como señala Mañaricua, *“difícilmente puede apellidarse «historia»”*³⁰⁰. Con el paulatino desarrollo de la historiografía las antiguas tradiciones legitimadoras fueron trasladadas al espacio de lo literario con un mismo objetivo: forjar un corpus ideológico en defensa de los fueros. Los fueristas crearon así una nueva literatura

²⁹² BARRUSO BARÉS, P. y LEMA PUEYO, J. A. (coords.), *Historia del País Vasco. Edad Contemporánea*, p. 35.

²⁹³ MAÑARICUA, A., *Historiografía de Vizcaya*, p. 271.

²⁹⁴ SÁNCHEZ-PRIETO, Juan María, «Persistencia y quiebra del Antiguo Régimen. El debate vasco durante la primera mitad del siglo XIX», *Cuadernos de Alzate. Revista vasca de la cultura y las ideas*. núm. 23, 2000, p. 98.

²⁹⁵ SÁNCHEZ-PRIETO, Juan María, «Romanticismo», en *Enciclopedia Auñamendi* [en línea], <http://aunamendi.eusko-ikaskuntza.eus/es/romanticismo/ar-121826/> [Consulta: 31 de julio de 2017].

²⁹⁶ ASTARLOA, Pedro Pablo de, *Apología de la lengua bascongada ó Ensayo crítico filosófico de su perfección y antigüedad sobre todas las que se conocen: en respuesta á los reparos propuestos en el Diccionario geográfico histórico de España, tomo segundo, palabra Nabarra*, Madrid: Don Gerónimo Ortega, 1803.

²⁹⁷ MOGUEL, Juan Antonio, *El doctor Peru Abarca, catedrático de la lengua bascongada en la Universidad de Basarte ó Diálogos entre un rústico solitario bascongado y un barbero callejero llamado Maisu Juan*, 1802; MOGUEL, Juan Antonio, *Apología de la lengua bascuence contra las erradas ideas y conjeturas de D. Joaquín Traggia*, 1803.

²⁹⁸ ERRO Y ASPIROZ, Juan Bautista de, *Alfabeto de la lengua primitiva de España, y explicación de sus mas antiguos monumentos de inscripciones y medallas*, Madrid: Imprenta de Repullés, 1806; *El mundo primitivo ó Exámen filosófico de la antigüedad y cultura de la nacion vascongada*, Madrid: Imprenta que fe de Fuentenebro, 1815.

²⁹⁹ BASURTO, Román, «Elementos neoclásicos y prerrománticos en la historiografía vasca de principios del siglo XIX. J. A. de Zamacola», *Revista Internacional de los Estudios Vascos*, año 34, t. XXXI, núm. 3, octubre-diciembre de 1986, p. 668.

³⁰⁰ MAÑARICUA, A., *Historiografía de Vizcaya*, p. 325.

que inventó una tradición, poniendo a su servicio la novela histórica, la leyenda, el romancero histórico y el poema legendario de factura osiánica.

“La literatura histórico-legendaria vasca responde a la necesidad de reforzar la cohesión de una sociedad cuyas vinculaciones orgánicas han sufrido un considerable deterioro, de legitimar las instituciones y relaciones de autoridad, y de inculcar en la masa de la población sistemas de valores, creencias y convenciones de comportamiento”³⁰¹.

Esta literatura fuerista o histórico legendaria fue la que desde mediados del siglo XIX construyó en el ideario colectivo la imagen del pueblo vasco. El movimiento quedó inaugurado con las novelas históricas “*Doña Blanca de Navarra*” (1847), de Francisco Navarro Villoslada, “*El Señor de Bortedo*” (1849), de Antonio de Trueba³⁰², la leyenda “*Aitor. Légende catanbre*” (1843), del suletino Joseph Augustin Chaho, y, posteriormente, la obra de José María de Goizueta “*Leyendas Vascongadas*” (1851). Estas obras y sus continuadoras inculcaron en la sociedad los mitos de la hidalguía universal, de la independencia y profundo sentimiento de libertad, el ideal ruralista y el primitivo cristianismo, que además se hicieron visualmente reconocibles por medio de una serie de símbolos como la casa de juntas de Gernika, el caserío vasco o los árboles forales, entre otros³⁰³. Sus autores sentían el deber de recuperar las antiguas tradiciones, “*sagrada herencia de nuestros padres*”, por la importancia moral e histórica que éstas encerraban.

[...] se conservan, se descubre siempre en su fondo, o un principio de moral eterna, o el culto santo de hogar paterno, o el apasionado amor de sus montañas; es decir, los tres más grandes y puros sentimientos de la humanidad, el amor de Dios, el amor a la familia, el amor a la patria!”³⁰⁴

La sociedad vasca desde la década de los 30 se vio inmersa en un proceso de profunda transformación, marcado por el inicio de la industrialización, reformas en el mundo agrario (venta de bienes comunales que permitió la roturación de nuevas áreas, introducción de nuevos cultivos, etc.), aparición de nuevas clases sociales (obrero asalariado), crecimiento demográfico, mejoras en la red viaria, etc., que conllevó la desaparición, en parte, de la

³⁰¹ JUARISTI, J., *El linaje de Aitor. La invención de la tradición vasca*, p. 17.

³⁰² La novela histórica en España se inició en 1830, momento en el que llegaron las primeras traducciones de Madame de Staël y Walter Scott, publicándose obras como “*Los bandos de Castilla*” (1830) de Ramón López Soler, “*La conquista de Valencia por el Cid*” (1831) de Kotska Vayo o “*Doña Isabel de Solís, reina de Granada*” (1837) de Fernando Martínez de la Rosa, entre tantas otras. La principal aportación de estas obras, según señala Álvarez Junco, fue la recreación de ambientes del pasado y dar voz a los personajes de la historia nacional. Ver: ÁLVAREZ JUNCO, J., *Mater Dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*, p. 242.

³⁰³ RUBIO POBES, C., *La identidad vasca en el siglo XIX*, pp. 310-311.

³⁰⁴ ARAQUISTAIN, Juan Venancio, *Tradiciones vasco-cántabras*, Tolosa: Imprenta de la Provincia, 1866, p. 14.

sociedad tradicional³⁰⁵. Desde lo literario se trató de inculcar los principios santos de regeneración social: Dios, patria y familia³⁰⁶, aquellos en los que se basó la forma de vida de los antepasados y que habían conducido a tantas heroicas empresas.

“¿Y habrán tenido poca parte, sus creencias populares, para que el país vascongado se levante hoy único y solo entre la ruina y la desolación de todos los pueblos primitivos, con el idioma, las costumbres, y la misma sangre con que vivía en medio de esos opulentos imperios, cuyo recuerdo se va borrando de la memoria de las gentes?”³⁰⁷.

La transformación de la forma de vida conllevaba la pérdida de las tradiciones orales, que, íntimamente unidas a la familia vasca, se aprendían desde la niñez en el hogar narradas de generación en generación y alimentadas con la contemplación de los parajes de la infancia³⁰⁸.

“Entonad hoy el canto de Aníbal que cantaban nuestros abuelos hace treinta siglos, o el de Lekovide del tiempo de Augusto, o el de Altabiscar de la época de Carlo Magno... y el último pastor de la montaña lo entenderá como si hubiera sido compuesto para él. En cambio. ¿Qué pueblo o qué raza entiende las Sagas de los Sacaldos, el poema de los Nibelungos, los cantos de Ossian y los himnos de los Armenios? Solo algunos sabios que estudian en sus gabinetes las lenguas que ya no existen. Y esto no consiste solo en que se conserve aquí el idioma de aquellos tiempos, si no en que se ha perpetuado su espíritu, y en que se juzga, se siente, y se vive, del mismo modo que entonces”³⁰⁹.

La tarea de los escritores del movimiento fuerista era recoger el sentimiento de las generaciones del pasado por medio de cantos, leyendas y cuentos populares. Vivo reflejo de sus creencias, los archivos del pueblo, como los definía Araquistain evocando a Herder, permitían al presente penetrar en el pensamiento, civilización y vida del pasado³¹⁰.

“En medio de las grandes convulsiones que han agitado a la Europa, arrasando y convirtiendo en ruinas, grandes imperios, nacionalidades robustas, idiomas, monumentos y hasta las mismas razas, nuestros padres han sabido sacar ilesos de en medio de tantas borrascas, su nacionalidad, sus instituciones, su idioma, y sus costumbres.

³⁰⁵ Las transformaciones impulsadas por la Revolución liberal y las persistencias de la tradición en la sociedad vasca ha sido estudiado por, RUBIO POBES, Coro, *Revolución y tradición El País Vasco ante la Revolución liberal y la construcción del Estado español, 1808-1868*, Madrid: Siglo XXI Editores, 1996, pp. 333-354.

³⁰⁶ MANTELI, Sotero, *La dama de Amboto. Leyenda escrita sobre tradiciones vascongadas*, Vitoria: Centro Literario Vascongado, 1869, p. VI.

³⁰⁷ ARAQUISTAIN, J. V., *Tradiciones vasco-cántabras*, pp. 14-15.

³⁰⁸ MANTELI, S., *La dama de Amboto*, p. VII.

³⁰⁹ ARAQUISTAIN, J. V., *Tradiciones vasco-cántabras*, p. 15.

³¹⁰ ARAQUISTAIN, J. V., *Tradiciones vasco-cántabras*, pp. 3-4.

[...] Pero obedeciendo a ese espíritu tradicional que es el sello característico de nuestra raza, y confiando a él. La conservación de sus instituciones y su historia, jamás han cuidado de transmitir por escrito a sus hijos, ni las noticias de sus grandes hechos, ni la clave de su robusta organización, [...].

¿Qué importancia no debe inspirar, pues, a un país de estas circunstancias, la colección y el estudio de esos mil fragmentos dispersos de sus tradiciones y creencias, que brillando como relámpagos entre sombras, levantan aquí y allí la punta del denso velo que oculta los misteriosos secretos de su gloriosa historia?”³¹¹.

Si la historia del País Vasco buscaba despojarse de los mitos sobre los que se había sustentado, la literatura fuerista no sólo recogió aquellos, sino que, como apuntan las palabras de Araquistain, trató incluso de suplantarla³¹². Escritores e historiadores admitían el carácter fabuloso de las leyendas, pero defendían que en ellas podía hallarse no pocas verdades.

“Saben [los vascongados] el respeto que se merecen las tradiciones de los pueblos, pero quieren la observancia de este mismo principio recíproco de justicia acerca de las suyas: habrá, sí, en ellas algo o mucho de fabuloso y supuesto, pero esto no destruye la esencia del hecho”³¹³.

A sus ojos, envuelta en la maraña de la fábula existía un fondo de verdad en las leyendas, por lo que era necesario investigarlas y estudiarlas para hallar dicho principio. La nación que reuniera la colección más completa de tradiciones, cantos y leyendas populares sería la que tendría la historia más acabada, debiendo los vascos orientar sus esfuerzos a esta tarea.

“¿Qué interés no debe de inspirar a un país como el nuestro, que no tiene crónicas, ni archivos, ni inscripciones, ni otro alguno de esos indispensables elementos, con que se forma una obra de esta clase?

No nos queda por lo tanto más que un camino, que es la memoria de nuestro pueblo”³¹⁴.

Lejos de promoverse el estudio científico basado en las fuentes escritas y restos arquitectónicos y arqueológicos, desde la literatura fuerista se estimuló la creencia de una ausencia de aquéllos quedando únicamente abierta la vía del estudio de las leyendas y tradiciones para conocer su pasado. Así, la historia parecía no poder desprenderse del mito.

³¹¹ ARAQUISTAIN, J. V., *Tradiciones vasco-cántabras*, pp. 5-6.

³¹² JUARISTI, J., *El linaje de Aitor. La invención de la tradición vasca*, pp. 58-59.

³¹³ NOVIA DE SALCEDO, Pedro, *Defensa histórica del Señorío de Vizcaya y provincias de Álava y Guipúzcoa*, Bilbao: Librería de Delmas e Hijo, 1851, t. I, p. 107, cit. JUARISTI, J., *El linaje de Aitor. La invención de la tradición vasca*, p. 58.

³¹⁴ ARAQUISTAIN, J. V., *Tradiciones vasco-cántabras*, p. 16.

3.2.1 El árbol de Gernika, monumento principal del pueblo vasco

Cuando José María de Goizueta escribió *“Leyendas vascongadas”* advertía al lector de la tendencia a creer en lo sobrenatural y maravilloso de los pueblos montañoses. Duendes, gnomos, hadas y seres misteriosos habitaban las orillas del Rin y los bosques de Escocia. El País Vasco, cuyo entorno no era menos rico y exuberante que aquellos, poseía también sus seres fantásticos:

[...] un pueblo en cuyo territorio se ven montañas como en Escocia, verdes colinas como en Irlanda, ríos de escarpadas orillas como en Alemania, costas sombrías e inhospitalarias como en las Hébridas.

Y este pueblo es el vascongado, pueblo sui generis, con su idioma magnífico, original, a ningún otro parecido, con su imaginación brillante y poética; con sus costumbres sencillas, patriarcales, con su amor idólatra hacia sus montañas, con sus creencias religiosas profundamente arraigadas, con sus asombrosos adelantos, sus virtudes innegables, con su admirable administración digna de ser imitado.

Este pueblo tan parecido topográficamente a los anteriormente citados, lo es también en su inclinación a crear entes fantásticos, conocidos con el nombre de Lamias, en las borrascosas costas, de Maitagarris en las frondosas florestas, y de Sorguiñas en los solitarios descampados y en los cauces profundos abiertos por los torrentes³¹⁵.

La definición de los vascos aparece rodeada de un componente mítico pues su origen indescifrable y memoria se perdían en las nieblas de un pasado fabuloso. Los autores de este período incidían en la idea de que la nación vasca se remontaba a los tiempos primitivos del mundo, nunca por los extraños dominado, de una fe política y religiosa inquebrantables y dueño de idioma, legislación y costumbres propios *“que ha sabido conservar al través de los siglos en toda su pureza. Esto es prodigioso, único en la historia del mundo”*³¹⁶.

Alberto Lista, al que estos autores recurrían para refrendar sus ideas, afirmó: *“En vano buscará el arqueólogo monumentos de antigüedad griega, romana o gótica. Esta sociedad singular y distinta de las demás, no tiene más monumentos que su existencia misma que se pierde en la noche de los tiempos”*³¹⁷. Sus palabras resultan claves para comprender la

³¹⁵ GOIZUETA, José María de, *Leyendas vascongadas*, Donostia, Editorial Roger, 2000, pp. 11-12.

³¹⁶ «Introducción», *Revista pintoresca de las provincias vascongadas*, pp. II-III.

³¹⁷ El texto completo decía: *“Cualquiera que después de haber recorrido las diversas provincias del Reino, penetre en las Bascongadas, observará necesariamente en sus campos un pueblo nuevo, diverso de los demás, con diverso idioma y costumbres, con un régimen casi patriarcal, con las ideas y sentimientos correspondientes a este régimen. En vano buscare el filólogo en su idioma vestigio de ninguno de los conocidos en el resto de España y aun de Europa: pues para hallar algún punto, aunque débil, de comparación, habrá de ascender al antiguo céltico que se hablaba en el occidente europeo antes de la invasión de los romanos. En vanos buscará el*

evolución de la protección y redescubrimiento del patrimonio arquitectónico en el País Vasco y Vizcaya, pues aquello que los pensadores vascos consideraban digno de elogio, aquello que todo viajero debía conocer y admirar, no eran los monumentos arquitectónicos, sino la singularidad y particularidad vasca, simbolizada en el árbol de Gernika.

El árbol de Gernika era la conjunción de la naturaleza y las libertades vascas³¹⁸, de aquello que resultaba más admirable para quienes visitaban el país y que a juicio de los vascos debía ser apreciado. Símbolo de su fe política, justicia, libertad y administración propia, bajo su protección se celebraban las *batzarrak* (reuniones) y los Señores de Vizcaya juraban los fueros, buenos usos y costumbres: *“Nuestra historia, nuestras tradiciones, nuestros recuerdos, nuestra existencia política y social, nuestra gloria, todo lo que constituye en fin el orgullo y la nacionalidad de un pueblo, residen en el árbol de Guernica”*³¹⁹.



Fig. 13. "El árbol de Guernica" (1842), *Semanario Pintoresco Español*.

Por todo ello, debemos entenderlo como el principal monumento del pueblo vasco, el primero que se presentó en las revistas románticas nacionales³²⁰ y cuya imagen, asociada a la casa de juntas, inauguró *Revista pintoresca*³²¹. Es, en palabras de Luis María de Elejaga, el símbolo de los vascos y no existe, ni podría haber existido jamás, ningún otro monumento:

geógrafo en los nombres de sus pueblos derivaciones del latín, godo o árabe, tan comunes en el resto de la península: dichos nombres son Bascongados y significativos de los accidentes locales. En vano buscará el arqueólogo monumentos de antigüedad griega, romana o gótica. Esta sociedad singular y distinta de las demás, no tiene más monumentos que su existencia misma que se pierde en la noche de los tiempos". Ver: LISTA, Alberto, «De los fueros de las provincias vascongadas», *Revista de Madrid*, t. II, 1838, pp. 3-4, recogido en «Introducción», *Revista pintoresca de las provincias vascongadas*, p. I.

³¹⁸ En la revista *Viaje pintoresco* afirmaron sobre la villa de Gernika que nada llamaría la atención del viajero, *“ni por su antigüedad, ni por sus monumentos artísticos”*, salvo dos cosas *“sobremanera notables”*: el paisaje y el árbol venerable. Ver: «Guernica», en *Viaje pintoresco por las provincias vascongadas*, p. 139.

³¹⁹ ELEJAGA, Luis María de, «Guernica», en *Revista pintoresca de las provincias vascongadas*, p. 3.

³²⁰ «El árbol de Guernica», pp. 273-274.

³²¹ ELEJAGA, L. M., «Guernica», pp. 1-10.

"[...] un pueblo rústico y frugal, no habría de alzar inmensas pirámides de granito como las que el orgullo de los Faraones sembraba en medio del desierto; natural era que no erigiesen a los falsos dioses ricas estatuas de oro, ni monumentos gentílicos, los primeros que en Europa adoraron la cruz, esa pobre cruz de madera que desde la cima del Golgotha salvó al mundo, y sobre la cual quiso morir humildemente el hombre [...]. Así fue que esos hombres sencillos eligieron por símbolo lo que más en consonancia estaba con sus costumbres, con su carácter, y con la tierra que habitaban, por eso eligieron un árbol"³²².

Cuando el historiador José Amador de los Ríos visitó el País Vasco el verano de 1870 se sorprendió de una ausencia: la falta de un templo ojival de primer orden³²³. La sublime arquitectura de la catedral gótica, monumento por excelencia del pensamiento romántico, infundía admiración y respeto en los pueblos manteniendo vivo y exaltando el sentimiento religioso y nacional. Sin embargo, los vascos carecían de una grandiosa catedral como la de Burgos, León, Sevilla o Toledo, ya sea porque la mayor parte de las iglesias erigidas en el siglo XIII habían sido transformadas o porque, tomando las cosas en su justo valor, nunca se erigió un templo de aquella grandeza.

Como señalaba el escritor francés François-René de Chateaubriand en su obra *"El Genio del Cristianismo"* (1802), gracias a la catedral gótica nacían en el alma romántica sentimientos de patriotismo y espiritualidad. Los poetas y novelistas de su tiempo volvían la mirada hacia las costumbres de sus antepasados e introducían en sus textos castillos, criptas y templos góticos, *"tal es el encanto de los recuerdos ligados a la religión y a la historia patria"*³²⁴, que permitían revivir su espíritu, evocando y accediendo a la historia nacional. Este mismo sentido de la arquitectura gótica, símbolo del pueblo y la nación, fue expuesto por el alemán Johann Wolfgang von Goethe en su himno dedicado a la catedral de Estrasburgo (1772) en la que descubría *"los sentimientos más profundos de verdad y de belleza de proporciones, nacidos de un alma alemana sencilla y vigorosa, viva en la encerrada, oscura y clerical época de la Edad Media"*³²⁵. Y en una de las novelas románticas de mayor éxito, *"Nuestra Señora de París"* (1825), Víctor Hugo insistía en la doble esencia de la catedral gótica:

"[...] una vasta sinfonía de piedra; obra colosal de un hombre y de un pueblo; una y varia a la vez, [...]; realización prodigiosa de la colaboración de todas las fuerzas de una

³²² ELEJAGA, L. M., «Guernica», p. 2.

³²³ AMADOR DE LOS RÍOS, José, «Estudios monumentales y arqueológicos. Las Provincias Vascongadas», *Revista de España*, núm. 22, 1871, p. 343.

³²⁴ HEREU PAYET, Pere, *Textos de arquitectura de la modernidad*, Madrid: Editorial Nerea, 1994, p. 133.

³²⁵ HONOUR, H., *El Romanticismo*, p. 162.

época en donde se perciben en cada piedra, de cien formas distintas, la fantasía del obrero, dirigida por el genio del artista; una especie de creación humana, poderosa y profunda como la creación divina, a la que, se diría ha robado el doble carácter de múltiple y de eterno³²⁶.

Chateaubriand veía expresada en la iglesia gótica el alma y el tiempo de la antigua Francia, y al recorrer sus espacios sentía nacer en él un leve sentimiento de la divinidad. Para el Romanticismo la catedral gótica no sólo era la expresión artística más sublime de la Edad Media, sino la manifestación viva de la cristiandad, del genio y espíritu del cristianismo. Adquirió además el símil orgánico de *“encumbrado y extendido árbol de Dios, que proclama con mil ramas, un millón de ramitas y hojas tan numerosas como las arnas del mar, la gloria del Señor, su dueño”*³²⁷. Comparable a un bosque sagrado en el que sus columnas, nervios y bóvedas remitían a las ramas arqueadas de los árboles, al poeta inglés Samuel Taylor Coleridge las catedrales de Milán, Estrasburgo o York le recordaban un bosque que se hubiera visto petrificado ante la llegada de la *“divinidad verdadera”*³²⁸.

La catedral gótica despertaba así en el espíritu romántico los sentimientos de religiosidad y cristianismo, evocaba el alma del pueblo del que había surgido y rememoraba la naturaleza a modo de bosque sagrado o árbol que se alzaba hasta Dios. ¿No era entonces el árbol de Gernika el *“elemento educador”* que añoraba José Amador de los Ríos? En él los vascos se veían representados como pueblo y volcaban sus sentimientos más íntimos de patriotismo y religiosidad. ¿Podría por tanto compararse el árbol de Gernika con la catedral gótica?

Si el conde de Chateaubriand revivía el tiempo de la antigua Francia ante las iglesias góticas, los vascos rememoraban su historia y costumbres patriarcales en los árboles forales. La iglesia gótica era para el Romanticismo encarnación de lo sublime, lo maravilloso y lo cristiano, sentimientos similares a los que se despertaban en el alma del alavés Ramón Ortiz de Zárate cuando evocaba la celebración de las juntas forales:

“La familia alavesa, congregada en el campo de Arriaga al amparo de la protección de la Virgen Purísima, Madre del divino Redentor, deliberando al aire libre bajo la bóveda inmensa del cielo azul del firmamento y a la sombra de los copudos robles, emblema de la libertad cantábrica, es digna de la admiración y respecto de las generaciones pasadas, presentes y futuras de todos los hombres de corazón sano y de buena

³²⁶ HUGO, Víctor, *Nuestra Señora de París*, Madrid: Editorial Cátedra, 1985, pp. 144-145.

³²⁷ HONOUR, H., *El Romanticismo*, p. 162.

³²⁸ COLERIDGE, Samuel Taylor, *Philosophical Lectures*, cit. HONOUR, H., *El Romanticismo*, n. 4, p. 362.

voluntad, amantes de lo grande, de lo sublime, de lo noble, de lo maravilloso y de lo cristiano”³²⁹.

Los vascos, que carecían del bosque petrificado de Coleridge, tenían por toda arquitectura la bóveda celeste y los sagrados robles. Si, como afirmó Chateaubriand, tomamos la naturaleza como el origen de la primera idea de arquitectura, el pueblo vasco, de origen remoto perdido en las nieblas del tiempo, ¿qué otra sublime construcción podía tener más que un árbol? Un pueblo que se ve así mismo como modesto y austero, que vive volcado en el recuerdo de sus usos y costumbres, tenía por monumento grandioso, educador, símbolo de su religiosidad, historia, tradición y singularidad, el árbol de Gernika.

3.2.2 La presencia del monumento en la reivindicación foral

La adaptabilidad mostrada por los fueristas al liberalismo moderado conllevó un período de cierta estabilidad política en el País Vasco. El fin de la Primera Guerra Carlista había dejado a su paso una sociedad fracturada y dividida, haciéndose necesario el restablecimiento de la unidad de todos sus individuos, una reconciliación que se organizó en torno al fuero. En esta última etapa foral se articuló por parte de los diputados y autoridades forales un discurso emocional y diferenciador de la particularidad vasca. Como señala Ortiz de Orruño, basándose en un sistema de valores morales, sociales y étnico-culturales en el que la tradición, la religión, el idioma o el fuero eran los elementos comunes de la gran familia vasca, las autoridades forales actuaban como cabeza de familia, velando por los intereses y bienestar de todos sus miembros³³⁰.

Todo discurso político necesita de la construcción de símbolos en los que la sociedad encuentre encarnados los valores por él promovidos, de ahí que el discurso político-emocional fuerista buscara evocar la tradición y el fuero a través del monumento

³²⁹ ORTIZ DE ZÁRATE, Ramón, «Monumentos religiosos-históricos-forales en la provincia de Álava», *Semanario católico vasco-navarro*, año I, t. I, núm. 5, 5 de octubre de 1866, p. 63.

³³⁰ Muestra de este pensamiento son las palabras que Pedro de Egaña, diputado general de Álava, dirigió a las JJGG en noviembre de 1866: *“La poesía de los recuerdos es, en nuestro país, la más grande y transcendental de las políticas. Para la raza euskara, raza de sentimiento y fe, las tradiciones son a un tiempo religión, historia y armadura. En eso consiste nuestra mayor fuerza, y en eso estriba nuestro principal medio de defensa. Los pueblos que rinden culto a lo pasado, si lo pasado ha sido glorioso y grande, no pueden morir: con lo cual se explica que, mientras han caído robustísimos imperios [...], la familia vascongada se conserva viva y potente como hace mil años, con su idioma a ningún otro parecido, con su música también de ritmo diferente [...], con sus costumbres patriarcales, sus leyes de libertad, su tierno apego al hogar doméstico, su respeto al sacerdocio, su cariño al monte y a la cabaña, sin que basten a separarle de tan nobles afectos [...], las infinitas ya primera vista seductoras novedades que van poco a poco transformando el resto del mundo. Conservar ese santo culto [...]; impedir que se desplome [...]; despertar [...] las venerables tradiciones que simbolizan... lo que por espacio de tantos siglos han venido respetando y amando nuestros mayores, es un deber que las representaciones legítimas de este hidalgo país no pueden menos de cumplir”*. Ver: ORTIZ DE ORRUÑO, José María, «Del abrazo de Vergara al Concierto económico», en RIVERA BLANCO, Antonio (dir.), *Historia de Álava*, San Sebastián: Editorial Nerea, 2003, p. 368.

arquitectónico. A partir de 1866 los diputados alaveses Pedro de Egaña y Ramón Ortiz de Zárate recuperaron e introdujeron en el ideario colectivo los monumentos forales, aquellos lugares donde tradicionalmente se habían celebrado las juntas alavesas: el campo de la cofradía de Arriaga, la iglesia de San Juan de Arriaga y el santuario de Nuestra Señora de Estíbaliz. Egaña afirmaba que *“la poesía de los recuerdos es, en nuestro país, la más grande y transcendental de las políticas”*³³¹, por lo que el monumento foral fue empleado por su poder de evocación y capacidad de reavivar en el espíritu de la gran familia vasca su religiosidad y patriotismo³³², considerándose un facsímil de lo que había sido y era el pueblo vasco³³³.

La conservación de estos espacios y construcciones³³⁴, definidos por Egaña como monumentos históricos³³⁵ y por Ortiz de Zárate como monumentos *“religiosos-históricos-forales”*³³⁶, caídos hasta entonces en la indiferencia y el abandono, buscaba en realidad la perpetuación de la imagen física de la tradición y libertades vascas: *“Urge recoger, antes de que desaparezca de sobre la haz de la tierra, lo que aun queda de los tormentosos periodos de nuestra antigua y fiera independencia”*. Se veían en el deber de transmitir a las generaciones futuras la fisonomía moral del *“pueblo más original y autonómico que hoy existe en el mundo, y legar sobre todo a nuestros hijos los restos de un pasado, militante a veces, otras simplemente arcádico y pastoril, pero siempre interesante, glorioso y grande”*³³⁷.

³³¹ Moción dirigida a las JJGG en noviembre de 1866. Ver: ORTIZ DE ORRUÑO, J. M., «Del abrazo de Vergara al Concierto económico», p. 368.

³³² *“Y todos, todos, todos, se dirigen al centro del país, al campo de robustos árboles, blanca casita y Santuario contiguo, el eco de cuya campana les llama con inefable afecto de madre cariñosa, que reúne todos sus hijos para celebrar alguna fiesta en la que ha de invocar la familia entera, las bendiciones del cielo. El espectáculo que Álava ofrece en tan solemnes momentos es majestuoso, imponente, indescriptible, e imposible de retratarse ni con la pluma de Cervantes, ni con el pincel de Apeles”*. Ver: ORTIZ DE ZÁRATE, R., «Monumentos religiosos-históricos-forales en la provincia de Álava», *Semanario católico vasco-navarro*, año I, t. I, núm. 4, 28 de septiembre de 1866, p. 45.

³³³ *“[...] la mitad de los Estados de Europa van desmoronándose como piedras carcomidas por la acción corrosiva del tiempo; y las agrupaciones pequeñas que descansan como la nuestra en la firme base de la justicia y del derecho, necesitan sacar apresuradamente y legar a la posteridad un fac simile de lo que son, y de lo que fueron, para que la marejada revolucionaria se detenga respetuosamente ante ellas”*. Ver: AHFB. Fondo Administración. AJ 00591/008. Moción de Pedro de Egaña elevada a las JJGG de Álava el 22 de noviembre de 1866, p. 85.

³³⁴ Pedro de Egaña solicitó además la colocación de un monumento en el campo de Lakua, la recuperación de la antigua solemnidad foral de echar la carta al Zadorra, llevar a efecto el acuerdo de las conferencias de Vitoria de 5 de enero de 1850 y el restablecimiento de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País. Ver: AHFB. Fondo Administración. AJ 00591/008. Moción de Pedro de Egaña elevada a las JJGG de Álava el 22 de noviembre de 1866, pp. 88-89.

³³⁵ AHFB. Fondo Administración. AJ 00591/008. Moción de Pedro de Egaña elevada a las JJGG de Álava el 22 de noviembre de 1866, p. 88.

³³⁶ ORTIZ DE ZÁRATE, R., «Monumentos religiosos-históricos-forales en la provincia de Álava», *Semanario católico vasco-navarro*, año I, t. I, núm. 4, 28 de septiembre de 1866, pp. 44-46, núm. 5, 5 de octubre de 1866, pp. 61-63; núm. 6, 12 de octubre de 1866, pp. 75-79; núm. 7, 19 de octubre de 1866, pp. 90-93 y núm. 10, 9 de noviembre de 1866, pp. 136-141.

³³⁷ AHFB. Fondo Administración. AJ 00591/008. Moción de Pedro de Egaña elevada a las JJGG de Álava el 22 de noviembre de 1866, p. 87.

Había que conservar el monumento arquitectónico, pero ante todo el espíritu en él depositado.

Si desde Álava se estimuló la recuperación de la memoria de los símbolos asociados a la historia foral, Vizcaya no fue ajena a su influencia gracias a las iniciativas promovidas por su cronista y archivero. Antonio de Trueba subrayó la importancia que los árboles forales habían ejercido en la historia y la costumbre ancestral de congregarse y tratar asuntos públicos a su sombra, enfatizando el milagro vasco de haber conservado su práctica milenaria. Los árboles eran, además, emblema de uno de los ejes sobre los que se asentaba la idiosincrasia vasca, la libertad, por lo que propuso la recuperación de la memoria de los tres árboles forales de Vizcaya: el árbol Malato, el de Arechalaga y el de Gernika³³⁸.

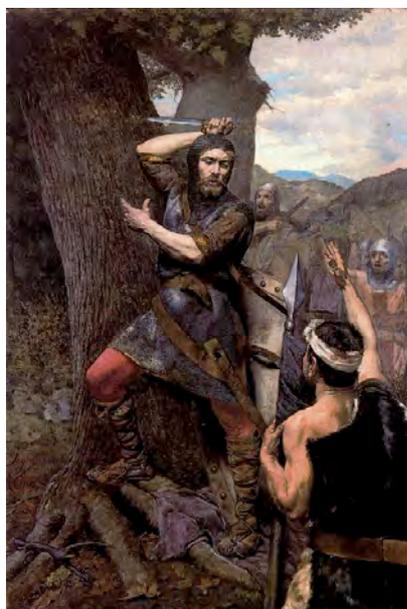


Fig. 14. Cruz que actualmente rememora el lugar donde se alzaba el árbol Malato. El pintor Mamerto Seguí recogió la leyenda en "El árbol Malato" (1882).

Según el cronista, la tradición y la historia aseguraban que los "*hijos de la tierra libre*" derrotaron a las tropas leonesas en los campos de Padura (Arrigorriaga) persiguiendo al ejército invasor hasta el árbol Malato:

"[...] las ya mermadas legiones extranjeras que huyen, huyen pavoridas por donde bajaron señalando su huella con sangre y fuego. Los

euskaldunac las siguen hasta las cordilleras de Orduña, y allí, cansados ya de matanza y viendo libre y feliz como nunca a la patria, tornan a descansar y a celebrar su glorioso triunfo a la sombra del árbol Malayo (sic)³³⁹.

El árbol Malato indicaba en el fuero el punto hasta donde los vizcaínos estaban obligados a servir sin sueldo a su señor, así como el lugar donde salían a recibir al Señor de Vizcaya

³³⁸ AHFB. Fondo Administración. AJ 01319/002. Escrito de Antonio de Trueba dirigido a la Diputación de Vizcaya el 26 de junio de 1868.

³³⁹ TRUEBA, Antonio de, «Jaun-Zuria», *El Mundo Pintoresco*, núm. 17, 1 de agosto de 1858, p. 136.

cuando acudía a jurar los fueros³⁴⁰. Si bien el árbol parecía haber desaparecido hacia 1603, fue repuesto en varias ocasiones, la última de ellas en 1729, alzándose una cruz de piedra con un letrero que rezaba *“Este es el sitio del árbol Malato”*. Aunque entre 1862 y 1864 la Diputación de Vizcaya pensó proyectar un monumento que reemplazara la cruz, la idea permaneció en el olvido hasta que en 1868 Antonio de Trueba propuso recuperar su memoria con la restauración de la cruz y la plantación de un hijo del árbol de Gernika. Vizcaya mantenía así la tradición restaurando uno de los símbolos del país, *“perfectamente representado en la cruz que simboliza su fe y en el roble que simboliza su fortaleza y sus libertades”*, imagen además del escudo de Vizcaya³⁴¹.

El árbol de Arechabalaga, situado cerca de Errigoiti, era el lugar donde las JJGG de Vizcaya recibían al Señor de Vizcaya cuando acudía a jurar los fueros a Gernika. Largo tiempo olvidado, Trueba solicitó que se recordase con la colocación de dos sillares en forma de columnas con la inscripción *“Aquí estuvo el árbol de Arechabalaga mencionado en el Fuero de Vizcaya”*.

Si los árboles forales habían ido poco a poco borrándose de la memoria colectiva, la suerte de las iglesias juraderas de San Emeterio y San Celedonio de Larrabetzu y Santa Eufemia de Bermeo no fue diferente. Si bien los diputados alaveses promovieron la conservación de los monumentos forales³⁴² como vehículo evocador del pasado y la tradición, los escritores vizcaínos olvidaron la necesidad de restaurar y conservar su imagen física y se centraron únicamente en el recuerdo histórico del que eran depositarios, lamentando Trueba la ausencia de inscripciones que aludieran y rememoraran su condición de juraderas. Prueba de ello es el hecho de que ambos templos fueran definidos como de *“alta significación político-religiosa”* sin aludir a su valor artístico y arquitectónico, de la misma manera que Pedro Lemonauria describió la iglesia de Santa Eufemia como *“famosa, no por su mérito arquitectónico, sino porque es una de las llamadas en el país juraderas, y en la que los Señores de Vizcaya se ligaban con juramento a observar el pacto social del arca santa de*

³⁴⁰ TRUEBA, Antonio de, «El árbol de Guernica», *La Ilustración Española y Americana*, año XIV, núm. 8, 10 de abril de 1870, p. 118.

³⁴¹ Antonio de Trueba en su propuesta no hizo más que seguir el proyecto que Ramón Ortiz de Zárate presentó en el *Semanario Católico vasco-navarro*: la construcción en el campo de Arriaga de una cruz de piedra junto a un vástago del roble de Gernika en el lugar donde solía colocarse la imagen de la Virgen de Estíbaliz. Ver: ORTIZ DE ZÁRATE, R., «Monumentos religiosos-históricos-forales en la provincia de Álava», *Semanario católico vasco-navarro*, año I, t. I, núm. 6, 12 de octubre de 1866, p. 79.

³⁴² Pedro de Egaña propuso a las JJGG de Álava, entre otras cuestiones, *“1º. Para que por los medios que estime mas del caso procure y obtenga que se confíen a la guarda de la Provincia, o adquiera por ella, en la forma más adecuada, a fin de conservarlos como monumentos históricos de gran valor, las ruinas, hoy inservibles para otro objeto, de la ermita juradera de San Juan de Arriaga, y de la Virgen de Estívariz, con la santa efigie de esta divina Señora, y terrenos continuos que se crean convenientes”*. Ver: AHFB. Fondo Administración AJ 00591/008. Moción de Pedro de Egaña elevada a las JJGG de Álava el 22 de noviembre de 1866, p. 88.

*los fueros de Vizcaya*³⁴³ y en *Viaje pintoresco* se recordaba la importancia histórica de un templo de “mezquinas proporciones”³⁴⁴.

Vizcaya contaba asimismo con otros espacios de alta significación foral, los campos de Avellaneda, Gerediaga y Larrazabal, donde celebraban sus juntas los encartados, durangueses y orozkoarras para discutir los problemas comunes. De nuevo Trueba denunciaba la carencia de elementos que avivaran los recuerdos forales y mostrasen a los viajeros cómo la provincia “*ama, venera y perpetua sus gloriosos recuerdos*”³⁴⁵, resultando llamativo que ignorara por completo la presencia de lo arquitectónico en estos espacios. Las juntas encartadas se celebraban al pie de un árbol en la campa frente a la casa de juntas de Avellaneda, del mismo modo que el conjunto de Gerediaga estaba conformado por el crucero y la ermita de San Salvador. Si en realidad se deseaba mostrar la preocupación de los vizcaínos por su pasado y por la conservación de sus costumbres, ¿no deberían ser restaurados sus monumentos arquitectónicos-forales para mostrar el apego de los vizcaínos por sus tradiciones? Antonio de Trueba, a nuestro juicio, se mostró más unido a la inscripción de piedra y a la perpetuación del recuerdo que a la conservación del monumento³⁴⁶.

Junto a los fueros, como ya ha quedado señalado, la religión y la tradición se convirtieron en elementos de cohesión social y en referentes identitarios. Mientras las iglesias de San Emeterio y San Celedonio de Larrabetzu y Santa Eufemia de Bermeo cobraban así especial relevancia por su condición de juraderas, otras lo hacían por su significación histórico-tradicional y religiosa. La iglesia de San Pedro de Tavira era según la tradición el templo más antiguo y el primero en consagrarse a la religión cristiana en Vizcaya³⁴⁷. Se aseguraba, además, que fue fundado por Andeca, primer señor de Vizcaya, que en ella se conservaban incorruptos los cuerpos del heroico Sancho Esteguiz, muerto en la mítica batalla de Padura,

³⁴³ LEMONAURIA, Pedro de, «Bermeo» en *Revista pintoresca de las provincias vascongadas*, p. 273.

³⁴⁴ «Bermeo», en *Viaje pintoresco por las provincias vascongadas*, p. 99.

³⁴⁵ AHFB. Fondo Administración. AJ 01319/002. Escrito de Antonio de Trueba dirigido a la Diputación de Vizcaya el 26 de junio de 1868.

³⁴⁶ AHFB. Fondo Administración. AJ 01319/002. La Diputación por decreto de 30 de junio de 1868 acordó pasar las dos exposiciones de Antonio de Trueba a las JJGG de Vizcaya. De este acuerdo se hizo eco la revista *El Museo Universal*, en la que el cronista colaboraba, exponiendo que la Diputación procedería a “*la restauración de los monumentos y recuerdos histórico-forales de Luyando, Arrigorriaga, Arechavaleta, Santa Eufemia de Bermeo, San Emeterio y San Celedonio de Larrabetzu, Avellaneda (Encartaciones), Guerediaga (Duranguésado) y Larrazabal (Orozco). Asimismo ha instituido aquella corporación premios para los descubridores de antigüedades*”. Ver: RUIZ AGUILERA, Ventura, «Revista de la semana», *El Museo Universal*, año XII, núm. 32, 8 de agosto de 1868, p. 250.

³⁴⁷ LEMONAURIA, Pedro, «Durango», en *Revista pintoresca de las provincias vascongadas*, p. 196; «Durango», en *Viaje pintoresco por las provincias vascongadas*, p. 132; DELMAS, Juan E., *Guía histórico-descriptiva del viajero en el Señorío de Vizcaya*, Bilbao: Imprenta y litografía de Juan E. Delmas, 1864, p. 190.

y su mujer Doña Toda, y que entre sus muros Don Manso López, hijo de Jaun Zuria, había recibido el bautismo, cuyos restos también reposaban en el templo.

José Amador de los Ríos, cuando analizaba la iglesia de San Pedro de Tavira, se lamentaba del escaso apego que se tenía al "*singular monumento*" y de que los eruditos vizcaínos no se hubiesen interesado por determinar cuánto de verdad había en las afirmaciones de la tradición³⁴⁸. Y es que, a pesar de ser una de las construcciones más estimadas por su valor tradicional, el interés literario no se correspondió con el interés material del monumento. A mediados de la década de los sesenta Antonio de Trueba y Juan E. Delmas denunciaron el estado de abandono en el que se encontraba: "*La iglesia de San Pedro de Tavira, el primer templo consagrado en Vizcaya a la fe de Cristo, está próxima a desaparecer porque no hay quien repare el arco central de su nave que se ha hundido*"³⁴⁹. Las JJGG de Durango, ante la alarmante situación solicitaron al Señorío colaboración económica para restaurar "*uno de los monumentos histórico-religiosos más venerandos de Vizcaya*":

"[...] amenazado de inminente ruina porque el arco toral de su nave se ha hundido en parte y se hubiera hundido por completo con la bóveda que sostiene si la villa de Durango no se hubiera apresurado a detener la ruina con obras improvisadas y por consiguiente provisionales"³⁵⁰.

Los apoderados de las JJGG de Durango redactaron un escrito cuyo eje eran las referencias histórico-traditionalistas y el valor religioso del templo de manera que la institución tenía ante sí la posibilidad de colaborar, quizás por vez primera, en la conservación y restauración de un monumento vizcaíno: el "*templo milenario e histórico de Tavira*". Las JJGG de Vizcaya, previo examen de la comisión de Hacienda, acordaron desestimar la moción de los apoderados, sin que conste ningún debate sobre el valor de la conservación monumental para la provincia³⁵¹. Así las cosas, la conservación y restauración del primer templo consagrado en Vizcaya y de aquel mítico espacio donde tan vivamente se despertaba en el alma el recuerdo del primer señor de Vizcaya, de Jaun Zuria y de la batalla de Padura, fue

³⁴⁸ AMADOR DE LOS RÍOS, J., «Estudios monumentales y arqueológicos. Las Provincias Vascongadas», p. 352.

³⁴⁹ Juan E. Delmas, por su parte, afirmaba: "*La iglesia de San Pedro de Tavira está a punto de desaparecer sino se la pone pronto remedio, lo que sería muy sensible para el arte y para la historia*". Ver: TRUEBA, Antonio de, «La torre de Arte-calle», *El Euscalduna. Diario político vascongado*, año IX, núm. 1.368, 20 de mayo de 1866, p. 2; DELMAS, J. E., *Guía histórico-descriptiva del viajero en el Señorío de Vizcaya*, p. 191.

³⁵⁰ AHFB. Fondo Administración. AJ 01319/004. Expediente incoado por José de Mendía y Matías de Momoitio Duñabeitia, apoderados de las JJGG por Durango, y fechado el 14 de julio de 1868.

³⁵¹ AHFB. Fondo Administración. AJ 01319/004. En sesión de 14 de julio de 1868 se acordó pasar la moción a examen de la comisión de hacienda y cuentas, desestimándose en sesión de 15 de julio de 1868.

ignorada por la JJGG de Vizcaya y asumida por el Ayuntamiento de Durango³⁵². Este episodio pone de manifiesto cómo el interés por el patrimonio arquitectónico se limitó al ámbito ideológico, a su capacidad de evocar determinados hechos de carácter mítico y legendario, un elemento más en la construcción de un discurso identitario en el que su situación material o sus características artísticas o históricas poco importaban, puesto que el monumento era convertido en una mera abstracción.

Uno de los hechos que más llaman la atención en el estudio y difusión del patrimonio es la amplia participación de políticos en estas actividades. Pedro de Egaña y Ramón Ortiz de Zárate, diputados alaveses a Cortes y diputados generales de la provincia, coincidieron en más de una ocasión en las Conferencias vascas³⁵³ con Francisco de Hormaeche, diputado a Cortes y secretario del gobierno, y Timoteo de Loizaga, diputado a Cortes y padre de la provincia, colaboradores a su vez de la revista impulsada por Juan E. Delmas *Viaje pintoresco*. Este hecho muestra, a nuestro juicio, la consideración política y pedagógica que los encargados del estudio del patrimonio del País Vasco tenían del mismo, convirtiéndolo en un arma más de reivindicación y exaltación fuerista e impidiendo al monumento despojarse de todos aquellos velos que limitaban la mirada artística y arquitectónica. Obstruyendo, a fin de cuentas, un verdadero estudio científico del patrimonio vizcaíno.

3.2.3 La revaloración del pasado: dar a conocer la historia, la poesía, los recuerdos

Hugh Honour afirmaba que el paso del siglo XVIII al XIX en Europa fue el tránsito más acusado que jamás se dio de un siglo a otro³⁵⁴. La Revolución francesa y las guerras napoleónicas empujaron a todas las capas de la sociedad a agudizar el sentido de la historia y a tomar conciencia del abismo que se había abierto entre presente y pasado inmediato. La perpleja sociedad decimonónica se hallaba necesitada de encontrar en el pasado paralelismos con su situación, de ahí que tras las guerras napoleónicas la novela histórica

³⁵² Las condiciones de obras, firmadas por el arquitecto Cristóbal de Bernalola y el maestro de obras José Antonio Eguren, especificaban: construcción de una cimbra para asegurar el arco toral y otras dos para asegurar los arcos de la crucería de la bóveda; arreglo del tejado y su estructura; soltar el suelo del coro, escaleras de torre y coro y gradas de piedra de la entrada de la iglesia; reposición del pórtico, tejado, desmonte de paredes, machones, columnitas y bóvedas que amenazasen ruina; reposición, relabra, planeo y enlucido de paredes; construcción de bóvedas de tabique doble; encuartonar el coro. Las obras se presupuestaron en 18.593 reales de vellón. La medición de las obras ejecutadas se realizó el 4 de agosto de 1870. Ver: AMD. Obras Públicas Municipales Varios, Exp. 25.

³⁵³ Las Conferencias fueron una serie de reuniones celebradas entre los representantes de las tres provincias vascas con el fin de articular y promover una política común en favor de los intereses del país. La primera de estas reuniones se celebró en Bergara en 1775, siendo sus reuniones esporádicas. Sobre esta cuestión ver: AGIRREAZKUENAGA ZIORRAGA, Joseba, *La articulación político-institucional de Vasconia: Actas de las Conferencias firmadas por los representantes de Álava, Bizkaia, Gipuzkoa y eventualmente de Navarra (1775-1936)*, Bilbao: Diputación Foral de Bizkaia, 1995.

³⁵⁴ HONOUR, H., *El Romanticismo*, p. 201.

se convirtiera en una experiencia de masas y en un medio propagandístico orientado a crear un sentimiento nacional³⁵⁵. La historia se convirtió así en un tema de interés popular manifestado en el éxito del escritor escocés Walter Scott³⁵⁶.

¿Se sintió el País Vasco igualmente necesitado de historia? Pedro de Egaña afirmaba: “Los pueblos no viven solo de intereses materiales: viven también de poesía y de recuerdos, y necesitan satisfacer el deber moral de mantener incólumes los timbres de su historia”³⁵⁷. Si bien los acontecimientos acaecidos en el cambio de siglo fueron decisivos en la formación de la conciencia histórica en Francia, en el País Vasco fueron las Guerras Carlistas las que provocaron que el mundo tal y como se conocía pareciera próximo a desmoronarse. Surgió de esta manera un anhelo y nostalgia por el pasado que se manifestó en el éxito de las novelas de Antonio de Trueba, Francisco Navarro Villoslada o de José María de Goizueta, y una gran atracción por los personajes históricos, las gestas medievales, las leyendas y batallas heroicas. El entusiasmo que la juventud de mediados del siglo XIX sentía por la historia fue descrito por Miguel de Unamuno en la novela “*Paz en la guerra*” (1897), donde Ignacio Iturriondo dormía cada noche soñando con Don Pelayo, el Cid, Fernando el Santo o Alfonso VIII, el de las Navas.

“Aquellos pliegos encerraban la flor de la fantasía popular y de la historia; los había de historia sagrada, de cuentos orientales, de epopeyas medievales del ciclo carolingio, de libros de caballerías, de las mas celebradas ficciones de la literatura europea, de la crema de la leyenda patria, de hazañas de bandidos, y de la guerra civil de los siete años. Eran el sentimiento poético de los siglos, que después de haber nutrido los cantos y relatos han consolado de la vida a tantas generaciones, rodando de boca en oído y de oído en boca, contados al amor de la lumbre, viven, por ministerio de los ciegos callejeros, en la fantasía, siempre verde, del pueblo”³⁵⁸.

En el alma del lector se iba posando un mundo que resucitaba cada noche, en el que se entremezclaban las figuras del Cid, Sansón o Simbad y, en el último eslabón de aquella larga cadena, los héroes de la Primera Guerra Carlista, como el general Ramón Cabrera.

“Y este hombre vivía, le habían visto Gambellu y Pedro Antonio con sus ojos, y era a la vez un hombre de carne y hueso, un héroe de otro mundo, un Cid vivo que había de

³⁵⁵ JUARISTI, J., *El linaje de Aitor. La invención de la tradición vasca*, p. 60.

³⁵⁶ Ifor Evans califica a Walter Scott como el creador de la novela histórica cuya influencia se dejó sentir desde Dickens hasta George Eliot, traspasando las fronteras de Inglaterra. Ver: EVANS, Ifor, *Breve historia de la literatura inglesa*, Barcelona: Ariel, 1985, pp. 223-225.

³⁵⁷ AHFB. Fondo Administración. AJ 00591/008. Moción de Pedro de Egaña elevada a las JJGG de Álava el 22 de noviembre de 1866, p. 85.

³⁵⁸ UNAMUNO, Miguel de, *Paz en la guerra*, Madrid: Editorial Alianza, 1988, p. 49.

volver el mejor día con su caballo para resucitar el mundo encantado del heroísmo, en que la ficción se baña en realidad y en que las sombras viven”³⁵⁹.

En la fantasía de la juventud vasca se disipaba la línea que separa ficción y realidad, rodeando a los héroes de la última guerra del mismo aura de valentía, arrojo y patriotismo que a los personajes medievales. Así, lo literario suplía el papel de la historia y la historia misma se rodeaba de características épicas.

En este ambiente, la actitud pedagógica y propagandística de las autoridades políticas entendió la historia como un arma más para que la causa foral ganara crédito y popularidad. Desde las Conferencias vascas (formadas por las tres provincias hermanas) y el proyecto Laurak-bat³⁶⁰ (que incluía a Navarra también) se buscó difundir las tradiciones y carácter vascos: “*deseamos se estudien y propaguen en todas las fases, en todas las esferas, el modo de ser actual y antiguo del pueblo vasco-navarro, desde los días más remotos hasta la época contemporánea, preciso es llamar en nuestra ayuda a la religión, a las ciencias, a la historia, a la literatura, a la poesía y a las bellas artes*”³⁶¹. Con esta idea, Pedro de Egaña propuso la concesión de premios a los autores que elaboraran una historia de la Primera Guerra Carlista en la que se resaltara la conducta, nobleza y valor de los vascos; a quien escribiera una novela histórica o de costumbres sobre el fondo de algún hecho o época gloriosa del país; y a la redacción de la vida de los más ilustres hombres, antiguos y modernos, del solar vascongado, “*que formen con el tiempo una especie de Plutarco, dedicado al estudio y que andando los tiempos pueda servir a la vez de ejemplo y estímulo a nuestra juventud*”³⁶².

³⁵⁹ UNAMUNO, M., *Paz en la guerra*, p. 51.

³⁶⁰ Proyecto emprendido por la Diputación de Navarra y el alavés Ramón Ortiz de Zárate bajo el lema *Laurak bat* cuyos objetivos eran: celebrar certámenes científico-artístico-literarios; lograr la supresión de portazgos e impuesto directo sobre vehículos y la disminución de arbitrios sobre el vino; organizar exposiciones agrícolas e industriales; crear una Sociedad de Amigos del País Vasco-Navarro; comisiones en corte, conferencias, universidad y un manicomio, casa de beneficencia y audiencia territorial. Ver: ORTIZ DE ZÁRATE, Ramón, «Laurac-Bat. Certámenes científico-artísticos-literarios», *Semanario católico vasco-navarro*, año II, t. II, 3 de mayo de 1867, pp. 271-272; AGIRREAZKUENAGA ZIORRAGA, J., *La articulación político-institucional de Vasconia*, t. I, p. 64.

³⁶¹ ORTIZ DE ZÁRATE, R., «Laurac-Bat. Certámenes científico-artísticos-literarios», p. 271.

³⁶² AGIRREAZKUENAGA ZIORRAGA, J., *La articulación político-institucional de Vasconia*, t. I, p. 454. Conferencia celebrada en Vitoria, el 25 de enero de 1850. Finalmente, el proyecto de Egaña no se llevó a cabo pero éste lo recuperó en las JJGG de Álava de 1866, manifestando desde las primeras líneas de su discurso su malestar por la indiferencia ante este tipo de iniciativas: “*Hace años que vengo lamentando el abandono, olvido o culpable indiferencia con que en nuestro país han empezado a mirarse los monumentos, las prácticas y las piadosas costumbres que atestiguan y recordaban, tiempo atrás, sus antiguos derechos y grandeza*”. AHFB. Fondo Administración. AJ 00591/008. Moción de Pedro de Egaña elevada a las JJGG de Álava el 22 de noviembre de 1866, pp. 83-84 y p. 88, punto 4.

Asimismo, con la celebración de certámenes científico-artístico-literarios³⁶³, promovidos por Ramón Ortiz de Zárate³⁶⁴, se trataba de difundir en el país estudios religiosos, obras literarias, piezas musicales u obras plásticas³⁶⁵, con el objetivo de *“llevar hasta el último y más humilde caserío el busto, retrato del santo, del hombre célebre, el recuerdo de las escenas más importantes de nuestra historia eclesiástica, civil, foral, militar, artística o literaria”*.

La literatura fue uno de los instrumentos centrales en la defensa y difusión de las costumbres y tradiciones. Su principal interés se centró en crear una literatura vasco-navarra inspirada en *“las costumbres, las tradiciones, hechos históricos, la naturaleza con sus altas montañas, sus ríos tormentosos y sus mares agitados”*, teniendo cabida desde el cancionero popular hasta la novela histórica. Asimismo, los artistas eran estimulados a desarrollar temáticas históricas y, por lo tanto, patrióticas: *“el pintor y el escultor de historia, de paisaje, de costumbres, de retratos y de otros géneros, y al arquitecto, harán mayor importancia y popularidad a los sucesos y a los hombres vasco-navarros”*³⁶⁶.

El ánimo de los autores de estos proyectos revela el entusiasmo por el inicio de un nuevo tiempo y ambiente cultural propicios para el estímulo del patriotismo foral. Pedro de Egaña ensalzó la labor que periódicos, escritores y eruditos venían realizando y su contribución a

³⁶³ ORTIZ DE ZÁRATE, R., «Laurac-Bat. Certámenes científico-artísticos-literarios», pp. 271-272. El proyecto sería sufragado por las cuatro diputaciones y se celebraría cada dos, tres o cuatro años, alternándose entre Pamplona, Tolosa, Bilbao y Vitoria.

³⁶⁴ El diputado alavés Ramón Ortiz de Zárate difundió el proyecto del *Laurac-bat* a través del *Semanario Católico vasco-navarro*. La Diputación de Navarra, distanciada desde 1840, trató de impulsar en 1866 un proyecto de unión con las tres provincias vascas. Los intereses comunes entre Navarra y las provincias hermanas quedaron reflejados en las siguientes líneas: *“La historia y la tradición de las provincias Vascongadas y Navarra, su carácter y su fisonomía, sus costumbres y sus creencias, sus sentimientos y sus intereses idénticos. Unos mismos son los rasgos de su territorio, y uno mismo el aspecto de su presente. El idioma vascongado, que es su lenguaje primitivo y general, se conserva y se conservará perpetuamente en este país y servirá de glorioso escudo al pueblo euskaro para preservarse de las venenosas doctrinas que esparce con inquieta mano por todos los ámbitos del mundo el espíritu revolucionario. Y en los días presentes, cuando las instituciones más altas se conmueven, cuando la sociedad se agita, cuando el sagrado de la familia se profana y el principio de autoridad se menosprecia, es cuando los pueblos tienen la conciencia de su dignidad y fe en sus destinos provinciales, deben asociarse y unirse por los vínculos más íntimos, a fin de que, sin perder su respectiva autonomía, realicen la unidad en sus más importantes manifestaciones. Para responder a este propósito, ha invitado esta Diputación a sus antiguas hermanas a estudiar el proyecto de una universidad vasco-navarra. Y para continuar esta noble empresa las va a proponer otros proyectos cuya utilidad y transcendencia son tan grandes como evidentes”*. Ver: NOMBELA, Julio, *Crónica de la provincia de Navarra*, Madrid: Rubio, Grilo y Viturri, 1868, p. 83.

³⁶⁵ La temática religiosa debía abordar la historia eclesiástica desde argumentos históricos o a través de los templos, pinturas, esculturas y música de santos. Se promovió además el estudio y conservación del euskera, así como el desarrollo de cuestiones científicas sobre historia, agricultura, ganadería, industria, comercio o navegación y el estudio de las leyes, administración, *“fueros, buenos usos, costumbres y libertades vasco-navarras”*. Ver: ORTIZ DE ZÁRATE, R., «Laurac-Bat. Certámenes científico-artísticos-literarios», pp. 271-272.

³⁶⁶ Además de la concesión de medallas y diplomas, las obras premiadas serían publicadas, y las pinturas y esculturas serían adquiridas por las diputaciones y difundidas entre el público por medio de reproducciones fotográficas. ORTIZ DE ZÁRATE, R., «Laurac-Bat. Certámenes científico-artísticos-literarios», p. 272.

despertar el interés por las costumbres e historia del País Vasco³⁶⁷. Por el contrario, los trabajos científicos de historiadores y lingüistas carecían del valor de aquéllos, puesto que *“no han descendido aún a conocimiento de las muchedumbres ni ejercido por lo tanto en ellas el influjo que más adelante causarán”*, idea que remarca la actitud paternalista de las autoridades políticas, quienes entendían la difusión de estos aspectos como una misión educativa.

En Vizcaya, mientras tanto, Antonio de Trueba, recogiendo el espíritu promovido en las *Conferencias vascas*, veía necesaria y solicitaba la redacción de una historia de la provincia:

“A pesar de que, según la expresión del príncipe de los ingenios españoles, la historia es émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente y advertencia de lo porvenir, Vizcaya que en la historia de sus gloriosísimos hechos puede asombrar a propios y extraños, es una de las pocas provincias de España que carecen de historia!”³⁶⁸.

El Señorío había contado con historiadores como Lope García de Salazar, Juan Iñiguez de Iburgüen, Juan Ramón de Iturriza o el padre Henao, pero se achacaba a sus textos la falta de las condiciones literarias necesarias para popularizar la historia. En la línea de lo expuesto anteriormente, Trueba también consideraba la historia como un medio pedagógico con el que dar a conocer las glorias de la patria, hazañas o hijos ilustres, y hacer *“latir de noble orgullo y patriotismo todo corazón vascongado”*. A su juicio Vizcaya miraba con indiferencia su pasado y olvidaba la importancia de los estudios históricos, permitiendo que personas ignorantes u hostiles a su historia la escribieran. Para llenar este vacío debía emprenderse su redacción desde los tiempos más remotos hasta el siglo XIX, reuniendo para ello el mayor número posible de datos. Fue en este punto donde Trueba enfatizó la importancia de los *“monumentos antiguos”* como medio para *“penetrar en las tinieblas del pasado”*, iniciándose con dicho objetivo un tímido interés por la conservación patrimonial entendida como ejemplo de patriotismo.

“En muchos pueblos del Señorío se ha descubierto muchas veces medallas, armas, lápidas con inscripciones, esculturas y otros objetos tan antiguos como curiosos y en

³⁶⁷ Pedro de Egaña destacó el trabajo realizado por los periódicos bilbaínos de *El Vascongado*, *Irurac-Bat* y *El Euscalduna*, así como el trabajo de Ramón Ortiz de Zárate en la prensa madrileña. Antonio de Trueba, José de Goizueta o Juan Venancio de Araquistain, *“escritores de costumbres, novelistas y poetas, consagrados a recoger y bosquejar en libros y folletos escenas familiares y tradiciones queridas al hogar cantábrico”*, eran los literatos más destacados, y junto a ellos los numerosos artículos descriptivos de Alcalá Galiano, Antonio de la Escosura, Manuel Urioste, Francisco de Hormaeche, Juan E. Delmas o Villoslada contribuían a los intereses del país. Ver: AHFB. Fondo Administración AJ 00591/008. Moción de Pedro de Egaña elevada a las JJGG de Álava el 22 de noviembre de 1866, pp. 86-87.

³⁶⁸ AHFB. Fondo Administración. AJ 01317/020. Escrito dirigido a la Diputación general el 1 de marzo de 1864.

vez de conservarlos para ilustrar con ellos la historia patria, los ha destruido la ignorancia o han ido a manos de especuladores extranjeros”.

Para cumplir con su objetivo solicitó a la Diputación el envío de circulares³⁶⁹ a los alcaldes de la provincia para que conservaran y dieran noticia del descubrimiento de “*monumentos de la antigüedad*”³⁷⁰. Sin embargo, en vista de una nueva propuesta, parece que la circular no logró el resultado esperado³⁷¹, por lo que Trueba volvió a insistir en la necesidad de conservar y estudiar las “*antigüedades de Vizcaya*”³⁷². Recordaba la especial circunstancia de la provincia en relación a la carencia de una historia del territorio e incidía más vivamente en la ausencia de documentos anteriores al siglo XV, tanto en los archivos del Señorío como en los del resto del Reino, siendo imprescindible investigar en otros ámbitos.

“Lápidas, medallas, sepulcros, estatuas, armas, utensilios domésticos y otros objetos debidos al arte han sido los medios de que se han valido los arqueólogos y de que hoy se valen más que nunca para disipar las misteriosas sombras de la antigüedad. Este es, en el humilde concepto del que suscribe, el único medio que nos queda para disipar, sino todas, al menos algunas de las sombras que ocultan la antigüedad de Vizcaya”.

³⁶⁹ Ya en el año 1845 se publicó en el *Boletín Oficial de la Provincia de Vizcaya* una circular que recordaba a los alcaldes los deberes que se les imponían desde el Reglamento de las comisiones provinciales de monumentos histórico-artísticos. Así, se dio noticia de los artículos 33 y 34 del capítulo III, “*De las obligaciones de los Alcaldes de los pueblos respecto a las Comisiones de Monumentos históricos y artísticos*”, en cuyo artículo 33, punto 5º se especificaba: “*Recoger todos los fragmentos de lápidas, estatuas, columnas, medallas, vasos y otros objetos de antigüedad que se descubrieren en su término, y remitirlos a las Comisiones, expresando el lugar en donde fueron hallados. [...]*”. El cumplimiento de estas tareas fue definida de “*verdadero patriotismo*” pues contribuían a “*ilustrar las glorias de la patria*”, siendo acreedores de recompensas honoríficas como una mención en la “*Memoria anual*” de la Comisión Central de Monumentos (artículo 31) o algún otro tipo de premio (artículo 32). Ver: «Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Vizcaya. Circular nº 209», *Boletín Oficial de la Provincia de Vizcaya*, núm. 95, 28 de noviembre de 1845, pp. 1-2.

³⁷⁰ “*Así, Ilmo. Señor, el que suscribe se cree en el deber de suplicar a VSI que dirija su autorizada voz a todos los Sres. Alcaldes del Señorío emitiendo su celo y patriotismo para que hagan comprender a sus administrados el interés que Vizcaya tiene en la conservación de todo monumento de la antigüedad que en el país se descubra, para que tan pronto como tengan noticia de algún descubrimiento de armas, medallas, inscripciones, sepulcros, esculturas, etc. que ofrecen carácter de alguna antigüedad velen por su conservación y lo pongan en conocimiento de VSI, y para que hagan un llamamiento al patriotismo y la ilustración de los que posean manuscritos de alguna importancia histórica a fin de que los faciliten a los archivos del Señorío donde se conserven con esmero y puedan consultarlos cuando gusten las personas que se hayan desprendido de ellas y las que se interesan en el esclarecimiento de la historia patria que es la de nuestras glorias*”. Ver: AHFB. Fondo Administración. AJ 01317/020, fol. 3r. La propuesta de Trueba fue aprobada por decreto de 4 de marzo de 1864 y transmitida por medio de circulares a los alcaldes del Señorío.

³⁷¹ No sólo había sido improductiva, sino que se tenía noticia de la destrucción de hallazgos arqueológicos. Antonio de Trueba cita el descubrimiento de lápidas con inscripciones en Arrigorriaga y Sestao que fueron inmediatamente destruidas. Ante la desidia mostrada por los vizcaínos, Trueba vio necesaria la concesión de premios como único medio en la conservación arqueológica, proponiendo recompensas a quienes dieran noticia de descubrimientos relacionados con la historia de Vizcaya. El acuerdo sería difundido por los alcaldes y se haría extensivo a las provincias de Guipúzcoa y Álava, cuyos intereses históricos estaban unidos a los del Señorío. La Diputación de Vizcaya, por decreto de 30 de junio de 1868, pasó la cuestión a estudio de las JJGG. Éstas acordaron que la propuesta de Antonio de Trueba fuera estudiada por la comisión de fueros. Ver: AHFB. Fondo Administración. AJ 01319/002.

³⁷² AHFB. Fondo Administración. AJ 01319/002. Propuesta de Antonio de Trueba firmada el 26 de junio de 1868.

La arqueología era el instrumento necesario para escribir las páginas, ocultas y enterradas, de la historia del Señorío, careciendo de valor los objetos por sí mismos. En los escritos de Trueba la historia ocupa un lugar preponderante frente a lo artístico o arquitectónico, como si sus ojos fueran incapaces de ver en los monumentos u objetos arqueológicos algo más allá de un episodio histórico.

“Cierto es que en nuestros valles y montañas, morada siempre de un pueblo de vida y costumbres patriarcales, no han existido y por consiguiente no deben buscarse monumentos de verdadera importancia artística; pero no son estos monumentos los que necesitamos y hemos de buscar: son los monumentos puramente históricos”.

Pero, ¿qué ocurría cuando un descubrimiento arqueológico cuestionaba las verdades inquebrantables sobre las que se asentaba la historia del país? La incómoda presencia de algunos objetos artísticos dio lugar a la elaboración de sorprendentes teorías y reveló el escaso interés por el desarrollo científico de los encargados del estudio y conservación del patrimonio. Su aparente apego al mito y la leyenda ocultaba la necesidad de la utilización de los monumentos como un arma más en la defensa de la singularidad vasca.

3.2.4 Apología del mito: el ídolo de Mikeldi, San Miguel de Arretxinaga y la necrópolis de Argiñeta

Los mitos históricos que legitimaban los privilegios y peculiaridades vascas parecían llamados a desaparecer con el desarrollo de la arqueología, que despojaría al discurso histórico de todas aquellas creencias comúnmente aceptadas y permitiría sacar a la luz lo verdadero que acaso pudieran guardar. Sin embargo, el hallazgo de ciertos restos se convirtió en un hecho incómodo para algunas personalidades del país. Con el fin de no contravenir las tesis históricamente aceptadas, en algunos casos se trató de ignorar su importancia y trascendencia y en otros se elaboraron todo tipo de teorías y actitudes poco críticas, llegando incluso a rechazar la intromisión de personas ajenas a la provincia en cuestiones que sólo al país incumbía.

La relación entre arqueología y mito histórico podemos retrotraerla a 1803, fecha de inicio de las primeras excavaciones en Numancia³⁷³, bajo la protección de la Sociedad Económica de Amigos del País, y dirigidas por el guipuzcoano Juan Baustista Erro, miembro del citado

³⁷³ Margarita Diaz-Arneu ha analizado cómo la actividad arqueológica en España no estuvo exenta de interpretaciones ideológicas y políticas, como los casos de Sagunto y Numancia asociados al heroísmo y resistencia patrias. Ver: DIAZ-ARNEU, Margarita, «El pasado en el presente. La búsqueda de las raíces en los nacionalismos culturales en España», en DIAZ-ANDREU, Margarita (ed.), *Historia de la arqueología en España. Estudios*, Madrid: Ediciones Clásicas, 2002, pp. 121-134.

grupo de Astarloa. Erro, defensor de las tesis vascoiberistas, empleó la arqueología desde un punto de vista nacionalista interpretando los hallazgos en clave antropológica y filológica³⁷⁴.

Asimismo, son numerosas las referencias de historiadores que negaban la existencia de vestigios romanos en el País Vasco con el fin de avalar las tesis vascocantabristas y la no dominación de los romanos³⁷⁵. El descubrimiento de monedas, lápidas e inscripciones, o la innegable presencia de calzadas romanas, fueron tratados con descrédito y menosprecio por parte de algunos fueristas. Ramón Ortiz de Zárate, ante el avance de los estudios históricos y arqueológicos, aseguró:

“El hallazgo de una estatua mutilada, una columna, una lápida, una medalla, una moneda, una pared derruida, o un trozo de calzada; han dado motivo muchas veces a extravagantes cálculos y suposiciones, entre los anticuarios, y a que cada uno de estos forme diferentes juicios y opiniones. Reconocemos nosotros toda la importancia debida a los grandes monumentos arqueológicos, por que ellos ayudan indudablemente al esclarecimiento de ciertas cuestiones históricas; pero creemos que carecen de toda autoridad esos pequeños fragmentos, que se han hallado en el país vascongado”³⁷⁶.

La existencia de una vía militar romana en la provincia de Álava no demostraba la dominación de los vascos, sino su carácter de enemigo e independencia, pues estas calzadas sólo se establecían en dichos territorios y no se habían erigido en el País Vasco acueductos, circos, foros y demás “*monumentos civiles que dejaron los romanos en los países que gobernaron*”.

“Merece también desprecio y solo desprecio, la opinión de que aquellos que dicen que este país fue completamente conquistado; porque se han encontrado en él algunas medallas, estatuas, lápidas y otras antigüedades romanas”³⁷⁷.

Su presencia estaba justificada en zonas cercanas a la calzada romana o en puntos donde se establecieron ciudades o colonias mercantiles romanas (Flaviobriga y Juliobriga),

³⁷⁴ Este tema ha sido estudiado por: TORRE ECHÁVARRI, José Ignacio de la, «Numancia. Usos y abusos de la tradición historiográfica», *Complutum*, núm. 9, 1998, pp. 196-197.

³⁷⁵ Juan Ramón Iturriza había afirmado que no se hallaban “*en estas provincias rastros de templos, aras, ni simulacros de dioses falsos, ni de emperadores, ni dedicaciones, ni medidas, ni calzadas de romanos, ni poblaciones antiguas, donde pudiesen alojar guarniciones y perpetuar su memoria con inscripciones y monumentos*”. Ver: LARRAÑAGA ELORZA, Koldo, «Vascocantabristismo y arqueología», *Memorias de Historia Antigua*, núm. 19-20, 1998-1999, p. 125.

³⁷⁶ ORTIZ DE ZÁRATE, Ramón, *Jamás los romanos conquistaron completamente a los vascongados; y nunca estos belicosos pueblos formaron parte integrante del imperio de los césares*, Vitoria: Imprenta de Cipriano Guinea, 1866, p. 53.

³⁷⁷ ORTIZ DE ZÁRATE, R., *Jamás los romanos conquistaron completamente a los vascongados*, p. 57.

“factorías de comercio, que estando los vascos en paz y alianza con los romanos, en nada perjudicaban a su libertad e independencia”³⁷⁸.

Se observa en el pensamiento de Ortiz de Zárate la utilización del vacío arqueológico como argumento legitimador de los dogmas vascocantabristas, otorgándose validez al resto arqueológico únicamente por ausencia, nunca por presencia. Este discurso fue empleado, por ejemplo, en la defensa de la religiosidad vascongada, *“en el país vascongado jamás se han encontrado ni aun las ruinas de un solo templo dedicado a alguno de los dioses de los romanos”*, y del monoteísmo primitivo. Los vascos jamás adoraron los dioses romanos pues éstos tuvieron una religión propia y exclusivamente suya: *“Los vascongados no recibieron de Roma ni la religión primitiva, ni la cristiana tampoco”³⁷⁹.*

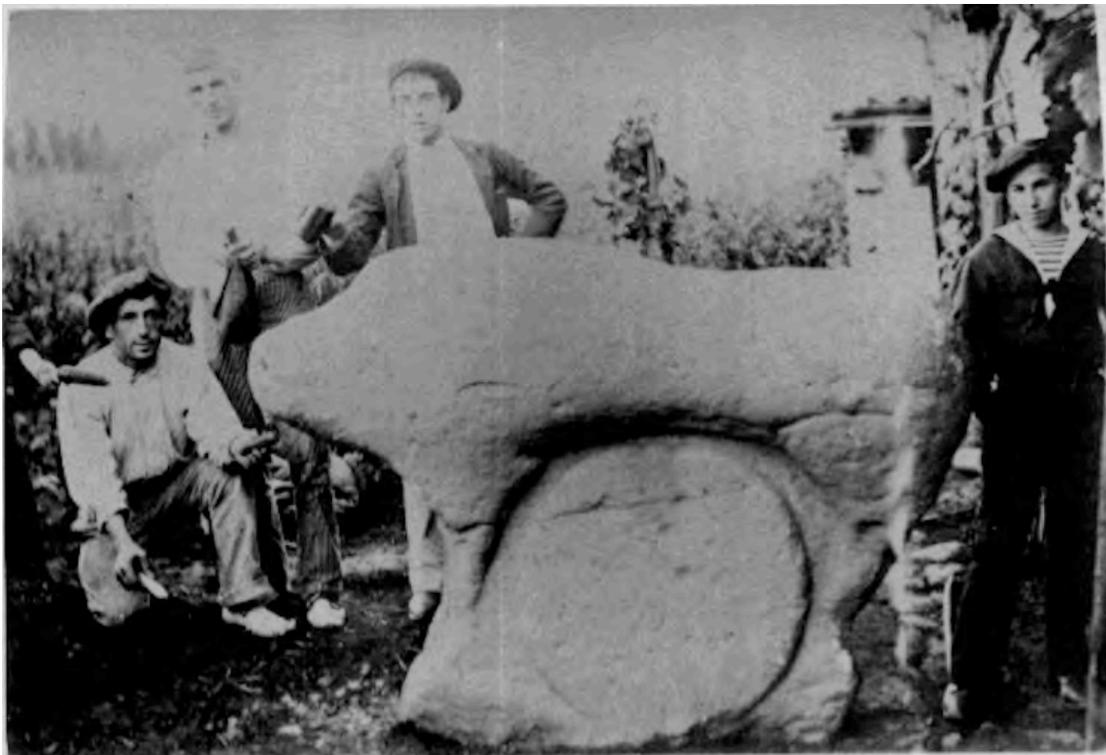


Fig. 15. "El llamado ídolo de Miqueldi (Duranguesado)" (1895-1903), *"Historia general del Señorío de Bizcaya"*.

La dificultosa ruptura con aquellas verdades inquebrantables llevó a una lenta asimilación y aceptación del hecho histórico y de la evidencia del resto arqueológico. La respuesta frente a la realidad fue la elaboración de teorías inverosímiles que hoy nos resultan cuanto menos llamativas. Un caso paradigmático fue el del ídolo de Mikeldi, alrededor del que se creó una

³⁷⁸ ORTIZ DE ZÁRATE, R., *Jamás los romanos conquistaron completamente a los vascongados*, p. 49.

³⁷⁹ ORTIZ DE ZÁRATE, R., *Jamás los romanos conquistaron completamente a los vascongados*, p. 83.

enorme controversia desde que en 1634 el durangués Gonzalo de Otalora señalara que aquella escultura era un “*ídolo antiguo*”:

“[...] cerca de una ermita, llamada de Miqueldi, de la villa de Durango, hay una gran piedra tan monstruosa en la forma, como en el tamaño, cuya hechura es una abada o rinoceronte, con un globo grandísimo entre los pies, y en él tallados caracteres notables, y no entendidos, y por remate una espiga dentro de tierra, donde está eminente de dos varas. Está en campo raso (causa de mostrarse deslavado) no se tiene memoria de él; si bien corre por ídolo antiguo”³⁸⁰.

La definición del objeto como ídolo implicaba que aquél era una deidad y, por lo tanto, un objeto de culto pagano, idea que contravenía todas las teorías del monoteísmo primitivo (*Jaungoikoa*) y el origen apostólico del cristianismo en el País Vasco. Si el ídolo durangués resultaba ofensivo tomado desde las palabras de Otalora, la teoría del agustino Enrique Florez vino a completar la injuria:

“Mi principal deseo era por si mantenía letras, cuyo carácter, ya que no hubiese clausulas perceptibles, descubriese el tiempo o nación, que erigió, si de griegos, romanos o españoles antiguos [...]. Hoy no muestra letras, y solo se conoce lo que va figurado, cuyos lineamientos indican lo mismo que llaman Toros en Guisando, Ávila, y Puente de Salamanca, a quienes dieron aquel nombre de cuadrúpedo común los que no conocían la figura de elefante, cuyos perfiles, aunque toscamente formados, o ya desfigurados, muestran los tales monumentos: y en efecto el citado Otalora le calificó de abada o rinoceronte. El elefante es símbolo de África, de que usaban los cartagineses, que tanto dominaron en España: y para denotar lo que se iban internando, erigían estas piedras con aquella figura. Algunos caminaron hacia el norte: y llegando hasta Durango, dejaron allí esta memoria. El globo que tiene entre los pies simboliza el orbe: y lisonjeándose de Señores de todo, pusieron el elefante encima, como que África dominaba el orbe”³⁸¹.

El ídolo antiguo de Otalora se había convertido en el elefante de los cartagineses, suponiendo un agravio indescriptible para un país definido constantemente como no conquistado, libre e independiente. El ídolo de Mikeldi se transformó en imagen de la subyugación de los vascos a los cartaginenses, no deteniéndose ahí la teoría de Florez,

³⁸⁰ HENAO, Gabriel de, *Averiguaciones de las antigüedades de Cantabria: enderezadas principalmente a descubrir las de Guipúzcoa, Vizcaya y Álava, provincias contenidas en ella*, Salamanca: Eugenio Antonio García, 1689, p. 156, n. 10.

³⁸¹ FLOREZ, Enrique, *La Cantabria. Disertación sobre el sitio, y extensión que tuvo en tiempo de los romanos la región de los cántabros, con noticia de las regiones confinantes, y de varias poblaciones antiguas*, Madrid: Lorenzo de San Martín, 1786, pp. 125-126.

pues afirmó que “donde llegó el africano, mejor penetraría el romano, que dominó toda España”³⁸².

Las respuestas no se hicieron esperar. El jesuita Gabriel de Henao replicó las tesis de Otalora asegurando que lo que el pueblo consideraba ídolos eran medidas de caminos, trozos de edificios o dedicaciones a personajes grandes³⁸³, siendo esta interpretación de fragmento u obra desechada una de las más esgrimidas. Enrique Florez, que junto a sus teorías en torno al ídolo de Mikeldi negaba la tesis vascoantabrista³⁸⁴, obtuvo un rápido y fuerte ataque por parte de los apologistas vascos. Las JJGG de Gernika ya se habían mostrado molestas por las expresiones indecorosas y “opuestas a las prerrogativas, excepciones y antigüedad de este Ilustre Solar”, acordando examinar el libro³⁸⁵. En el estudio y refutación de la teoría sobre el origen cartaginés del ídolo de José Hipólito de Ozaeta, cuyas duras palabras sólo son comprensibles en este contexto³⁸⁶, se afirmaba que a Florez se le había “enfermado en los aposentos de su cerebro el portero de la firme razón”, criticándose también a Otalora el haber olvidado el euskera en Sevilla³⁸⁷, llegando a afirmar que el durangués chocheaba³⁸⁸.

“Tanto cala al fondo en el piélagos de la Historia este insigne monumento Cartaginés, como una vejiga henchida a soplos. Esta es una piedra, mal tallada que existe en un paseo de esta Villa, sirviendo de puentecillo para pasar el hueco de una zanja”.

El ídolo de Mikeldi debió permanecer en este estado durante siglos, siendo un hecho extraordinario su conservación hasta nuestros días, tanto por el abandono sufrido³⁸⁹, como por las molestas conclusiones que de él se extraían. En 1864, Antonio de Trueba y Juan E. Delmas, que se encontraban examinando las “antigüedades” de la villa de Durango como cronista el primero y preparando la publicación de “*Guía histórico-descriptiva del viajero en el Señorío de Vizcaya*” el segundo, redescubrieron la escultura:

³⁸² FLOREZ, E., *La Cantabria*, p. 127.

³⁸³ HENAO, G., *Averiguaciones de las antigüedades de Cantabria*, vol. I, p. 156.

³⁸⁴ MAÑARICUA, A., *Historiografía de Vizcaya*, p. 233. Enrique Florez señaló la extensión de Cantabria desde San Vicente de la Barquera hasta cerca de Somorrostro.

³⁸⁵ MAÑARICUA, A., *Historiografía de Vizcaya*, p. 234

³⁸⁶ OZAETA GALLAIZTEGUI, José Hipólito, *La Cantabria vindicada y demostrada, según la extensión que tuvo en diferentes tiempos*, Madrid: Pedro Marín, 1779.

³⁸⁷ José Hipólito de Ozaeta afirmó que la voz primitiva de estas obras no fue la de ídolo sino la de “*idorua*” cuyo significado en euskera es “*cosa encontrada*”, confundiendo así Enrique Florez las palabras “*Miqueldico Idorua*” con “*Miqueldico Idolua*”. Ver: OZAETA GALLAIZTEGUI, J. H., «Sobre el agravio que el Padre Maestro hace a los Cántabros, contándolos conquistados por los Cartagineses, con el jeroglífico del fingido elefante», en *La Cantabria vindicada y demostrada, según la extensión que tuvo en diferentes tiempos*. Madrid, Pedro Marín, 1779, p. 131.

³⁸⁸ OZAETA GALLAIZTEGUI, J. H., «Sobre el agravio que el Padre Maestro hace a los Cántabros», pp. 128-133.

³⁸⁹ Juan Antonio de Zamácola recogió las palabras de José María de Murga sobre la situación entre zarzales de la pieza. ZAMÁCOLA, Juan Antonio de, *Historia de las naciones Bascas de una y otra parte del Pirineo septentrional*, Auch: Imprenta de la viuda de Duprat, 1818, vol. II, p. 297, n. 47.

“El cacareado ídolo de Miqueldi, que ni uno ni otro habíamos visto aún, era lo que más excitaba nuestra curiosidad. Antes de entrar en la villa, tomamos una estrada que por la izquierda tira hacia el río, y a cuyo término veíamos una ermita (que en lo antiguo fue iglesia juradera) y una ferrería o martinete. Nos hacíamos ojos buscando la famosa piedra, cuando como a veinte pasos antes de llegar a la ermita de san Vicente de Miqueldi, a la derecha del camino y entre arbustos y zarzas que forman el seto de una heredad, nos pareció descubrir una gran piedra arenisca, casi del todo enterrada y empezada a rozar por las ruedas de los carros. Sospechando que aquel fuese el insigne monumento [...] le descubrimos lo bastante para convencernos de que habíamos dado con lo que buscábamos”³⁹⁰.

El primer impulso que tuvieron Delmas y Trueba ante el descubrimiento fue la conservación de la escultura y con la cooperación del alcalde de la villa, Gervasio de Jauregui, Ramón de Echezarreta y algunos vecinos, la desenterraron y pusieron a resguardo. Sin embargo, la reflexiones que en ellos despertó fueron bien distintas. El impresor, evitando toda polémica, no se detuvo en si era obra de los antiguos pueblos conquistadores y la desembarazó de controversias dogmáticas: “No es este el lugar a propósito de controvertir sobre el origen del supuesto ídolo, pero sí para recomendar su examen al viajero”. Ni siquiera se atrevía a afirmar si representaba un rinoceronte, un elefante o un verraco, limitándose a una somera descripción que destacaba su singularidad, pues “no hay un monumento semejante dentro del país vascongado”³⁹¹. Delmas otorgó al ídolo de Mikeldi valor por sí mismo más allá de sus inciertos orígenes o implicaciones históricas, quedando pendiente dilucidar estas cuestiones.

Antonio de Trueba, por su parte, actuó de forma opuesta a su amigo. Su predisposición a la nota histórica y a las interminables referencias bibliográficas le llevaron a revivir las controversias de los siglos XVI y XVIII en primera persona. En su artículo sobre el hallazgo en *El Museo Universal* resucitó las viejas polémicas y siguió la línea argumental de José Hipólito de Ozaeta descalificando a Otalora y Florez en los mismos términos.

³⁹⁰ TRUEBA, Antonio de, «Miqueldico-Irodua», *El Museo Universal*, año VIII, núm. 48, 4 de diciembre de 1864, p. 388; Juan E. Delmas relató el descubrimiento del siguiente modo: “El día 10 de abril de 1864, el insigne literato D. Antonio Trueba y el autor de este libro se dirigieron a Durango con el objeto de saber lo que era el ídolo de Miqueldi. Lo hallaron enterrado en el sitio que aquí se menciona, expuesto a ser mutilado por las ruedas de los carros que atravesaban la senda, como que ya habían rozado ligeramente el lomo del animal que representa. A fuerza de diligencia lograron descubrir una parte de la informe escultura, dejando de proseguir sus investigaciones por carecer de medios suficientes para el caso. Manifestaron su deseo al Sr. Gervasio de Jauregui, su amigo y alcalde de la villa, quien con un exquisito celo que revelaba su amor por la conservación de objeto tan curioso, puso a su disposición varios operarios para que se encargasen de desenterrarlo. Citados todos para la madrugada del siguiente día, se cavó la tierra y salió a la luz el ídolo, se le colocó en su verdadera posición, fue copiado y se le trasladó al lugar en que hoy se encuentra”. Ver: DELMAS, J. E., *Guía histórico-descriptiva del viajero en el Señorío de Vizcaya*, pp. 195-196, n. 1.

³⁹¹ DELMAS, J. E., *Guía histórico-descriptiva del viajero en el Señorío de Vizcaya*, pp. 195-196.

Sorprendentemente, la escultura fue definida como mamarracho y mazacote³⁹², palabras muy similares a las empleadas por Fausto Antonio Veitia³⁹³ o por el propio Ozaeta: “y diría yo Mochigote sin ojos, orejas, boca, cuerpo, ni cogote, ni disposición para poder formarse de él animal conocido, a quien pueda representar”³⁹⁴.

El propósito del estudio del cronista era demostrar que no era ni monumento cartaginés, ni romano, ni de ningún pueblo extranjero, “y mucho menos monumento religioso”. La defensa del vascoantabrismo y de la singularidad vasca seguía tan vigente y tan viva en Trueba como en épocas pasadas. Su tesis se basó, siguiendo a Fausto Antonio de Veitia, en que los vascos entendían por ídolo todo objeto feo:

“Si hoy mismo se pusiera una piedra que representase algún objeto o figura extraña o fea, lo llamarían ídolo. No solo dan este nombre a semejantes objetos, sino aún a aquellas personas feas, pesadísimas, de tardo expediente en sus acciones”.

De este modo añadió a la ya larga lista de adjetivos despectivos el de feo, asumiendo también, por si esta argumentación no fuera suficiente, la hipótesis de Ozaeta según la cual el término *idoro* (encontrar en euskera) se había transformado en ídolo en los oídos de Otalora. Quedaba así desmontada la teoría del ídolo de Mikeldi, convirtiéndose para Antonio de Trueba en el objeto feo de Mikeldi o el hallado de Mikeldi.

No era la primera vez que desde el País Vasco se menospreciaba el valor de la escultura. Algunos de los miembros del grupo de Astarloa ya la habían considerado un desecho, bien de la mano del hombre³⁹⁵, bien de la naturaleza³⁹⁶.

“¿Qué otra cosa, pues, puede ser esta piedra mal figurada, y sus hermanas esparcidas solamente en aquella merindad de Durango, sino algunos bosquejos de blasones de armas, que algunos Patanes, preciados de Arquitectos, los desbastaron tan mal, que

³⁹² TRUEBA, A., «Miqueldico-Irodua», *El Museo Universal*, año VIII, núm. 51, 18 de diciembre de 1864, p. 403.

³⁹³ VEITIA, Fausto Antonio de y ECHEZARRETA, Ramón de, *Noticias históricas de la Noble y Leal villa de Tavira de Durango*, Bilbao: Imprenta y Librería de Euscalduna, 1868, pp. 133-134.

³⁹⁴ OZAETA GALLAIZTEGUI, J. H., *La Cantabria vindicada y demostrada*, p. 131.

³⁹⁵ Juan Antonio Moguel afirmó lo siguiente: “Yo le he visto al imperfecto marrano y otro animal que algún cantero intentó figurar en piedra y le dejó en un campo sin acabarle, fatigado sin duda de su inútil trabajo”, cit. LARRAÑAGA ELORZA, K., «Vascocantabrismo y arqueología», p. 168, n. 115.

³⁹⁶ Juan Antonio de Zamácola recogía las siguientes palabras de Astarloa: “no sólo tenemos por acá ese ídolo, sino también otros infinitos de su clase en Amboto, Oiz, Gorbea, etc.”. Según diferentes testimonios la creencia general era: “que la gente sensata de aquel país jamás tuvo en concepto de ídolos la piedra de Miqueldi [...] sino como unos retazos o despojos de peñas y canteras, donde naturaleza parece que se esmeró en colocar betas, colores y adornos que se semejan a diferentes figuras”. Ver: ZAMÁCOLA, J. A., *Historia de las naciones Bascas*, vol. II, p. 297, n. 47.

los hubieron de abandonar por inútiles, o algunas piedras sacadas para otros fines, que después no tuvieron efecto?”³⁹⁷.

Antonio de Trueba, siguiendo de nuevo a Ozaeta y Veitia³⁹⁸, defendió que la obra era el resultado malogrado de un cantero, relacionando escultura y arquitectura por su cercanía a las canteras de Abadiño, de las que se extraía la piedra para buena parte de las construcciones de Durango. Así, la decoración de los canecillos de la torre de Lariz y la tendencia a las formas fantásticas y alegóricas de los edificios medievales le impulsaron a imaginar el destino decorativo del ídolo:

“¿No es hipótesis tan admisible que vale poco menos que la evidencia la que de bajadas al llano de Miqueldi las piedras que habían de servir para decorar la torre de Lariz u otras, se esculpieron allí y desde allí se condujeron las esculturas a los edificios a que se destinaban y una de estas piedras a medio labrar quedó abandonada en Miqueldi porque al escultor no le salió bien su trabajo, porque sobró, porque lo que representaba no agradó al dueño o maestro del edificio o por cualquier otra causa?”³⁹⁹

Para Trueba la conservación de la escultura era más necesaria que nunca, pues si nada decía en contra de la historia de Vizcaya, su ocultación podía suscitar cierto recelo. El ídolo de Mikeldi se recuperó y protegió, pero las connotaciones negativas a él asociadas durante tantos siglos volvieron a surgir. La dueña de la heredad en que se halló solicitó su enterramiento, lamentando “*no haberla hecho pedazos suponiendo que era un padrón de ignominia para la villa de Durango*”, y los viejos prejuicios y miedos resurgían con fuerza al ver representado en el ídolo un pueblo vasco conquistado y pagano. Ante esta situación Antonio de Trueba solicitó a la Diputación las gestiones necesarias para evitar la destrucción de aquella “*antigualla*”, imperando en esta ocasión el valor de antigüedad frente al histórico en la conservación del monumento.

“No puedo menos de participar a VSI mis temores de que un patriotismo malísimamente entendido destruya aquella antigualla, lo cual sería verdaderamente

³⁹⁷ OZAETA GALLAIZTEGUI, J. H., *La Cantabria vindicada y demostrada*, p. 130.

³⁹⁸ “*Es una piedra de la misma calidad que las que producen las canteras de Galindo y Zugaza, lo que prueba hasta la evidencia que según antes he manifestado, es una mole labrada a arbitrio de un artífice poco inteligente en la escultura*”. Ver: VEITIA, F. A. y ECHEZARRETA, R., *Noticias históricas de la Noble y Leal villa de Tavira de Durango*, p. 135.

³⁹⁹ TRUEBA, Antonio de, «Miqueldico-Irodua», *El Museo Universal*, año VIII, núm. 51, 18 de diciembre de 1864, p. 403.

vergonzoso para Vizcaya de quien dirían sus émulos que teniendo la luz había destruido los medios de producirla⁴⁰⁰.

Nada hicieron ni la Diputación ni la CMV, a quien “no se la ve ni se la oye en Vizcaya como por desgracia sucede en casi todas las provincias de España”, continuando algunas décadas más el ídolo de Mikeldi semioculto para la historia de Vizcaya.

La difusión que Antonio de Trueba dio al descubrimiento del ídolo de Mikeldi a través de *El Museo Universal* despertó un interés por la obra fuera de la provincia. José Amador de los Ríos, en su destacado estudio sobre los monumentos del País Vasco, supo ver con claridad el tratamiento que en ocasiones daban los eruditos vizcaínos al patrimonio:

“Avasallados por la idea de sublimar los orígenes de su historia y de ennoblecer el suelo de sus montañas, hánse afanado antes de ahora ciertos escritores indígenas que fijaron su atención en estos monumentos, por atribuirles extremada antigüedad, haciendo inusitados esfuerzos de imaginación, para autorizarla en algún modo: en cambio los han considerado otros con absoluto menosprecio, tocando en la vedada meta de las invectivas y las burlas⁴⁰¹.

Al abordar la cuestión del ídolo de Mikeldi De los Ríos diferenciaba la actitud del “*simpático novelador*” Antonio de Trueba de la del “*entendido investigador de las antigüedades vascas*” Juan E. Delmas. Desde el comienzo sus palabras traducen el malestar que siente ante el menosprecio mostrado por el cronista al calificar la escultura de mamarracho a medio hacer y obra de mano imperita y grosera. La teoría de Antonio de Trueba condujo a De los Ríos a manifestar lúcidamente la actitud de algunas personalidades del País Vasco ante el hecho histórico y arqueológico: la negación y repulsa ante lo nuevo.

“[...] sentimiento repulsivo de toda idea de servidumbre respecto a las montañas vascas, ha sido sin duda de muy generosa estirpe; mas no tan perspicaz y tolerante que acierte a discernir la verdad de las cosas, pues que cerrando los ojos a todo cuanto le hiere y mortifica, vive sólo de negaciones y de afirmaciones extremas, contrarias a toda investigación y demostración científica⁴⁰².

De los Ríos se preguntaba si era posible confundir una obra escultórica del medievo con las de “*cualquier otra civilización*”, pues la Historia del Arte muestra cómo a cada civilización y

⁴⁰⁰ AHFB. Fondo Administración. AJ 01317/020. Escrito de Antonio de Trueba fechado el 22 de abril de 1864. La Diputación de Vizcaya, por decreto de 27 de abril de 1864, acordó transcribir el escrito al corregidor político del Señorío para que tomara las medidas oportunas.

⁴⁰¹ AMADOR DE LOS RÍOS, J., «Estudios monumentales y arqueológicos. Las Provincias Vascongadas», pp. 298-299.

⁴⁰² AMADOR DE LOS RÍOS, J., «Estudios monumentales y arqueológicos. Las Provincias Vascongadas», p. 314.

grado de cultura corresponde una forma y manera de hacer, y establece una cronología que permite estudiar los monumentos de edades pasadas. Antonio de Trueba parecía desconocer el “*lenguaje del arte*” y la crítica arqueológica al ser incapaz de discernir entre las diferentes épocas históricas, mostrándose por ello el historiador más cercano a Delmas. El bilbaíno, que no había apoyado teoría alguna en su “*Guía*”, posteriormente consideró el ídolo como “*un monumento erigido allí por alguno de los diferentes pueblos invasores que atravesaron nuestra España*”⁴⁰³. De los Ríos apoyó la importancia arqueológica del monumento, pero a su juicio no era obra de un pueblo invasor, sino un monumento propio del suelo vasco que podía contribuir a ilustrar su historia.

Las aportaciones de José Amador de los Ríos y su crítica a la actitud de los escritores vascos no influyeron en Antonio de Trueba⁴⁰⁴. Su conducta revela el escaso interés de algunas de las personalidades vizcaínas en el desarrollo de los estudios científicos del patrimonio, aferrándose a la tradición como uno medio válido para comprender el objeto artístico y considerando una intromisión y una ofensa la participación de personas ajenas al País Vasco en el estudio y redacción de su historia.

La ermita de San Miguel de Arretxinaga, situada en la anteiglesia de Xemein, fue una de las construcciones que más llamó la atención de los estudiosos y eruditos del siglo XIX. Su peculiaridad radica en el interior, donde tres grandes peñas sostenidas entre sí componen un espacio a modo de capilla convertido en altar. Juan E. Delmas calificaba la ermita como “*digna de ser visitada por toda persona aficionada al arte y a lo maravilloso*”⁴⁰⁵, mientras que *Revista pintoresca* ofreció a sus lectores un estudio monográfico del templo⁴⁰⁶ al considerarlo “*cosa notable*” para el artista y el aficionado a fenómenos raros y curiosos. La construcción, considerada de escaso mérito, era elogiada por su altar de formas extrañas y

⁴⁰³ José Amador de los Ríos fecha la misiva el 11 de abril de 1871, en la misma Juan E. Delmas señalaba su intención se refutar la teoría del cronista en una obra que llevaría por título “*Ratos perdidos*”, obra que nunca vio la luz. Ver: AMADOR DE LOS RÍOS, J., «Estudios monumentales y arqueológicos. Las Provincias Vascongadas», p. 313.

⁴⁰⁴ En la “*Aclaratoria*” dirigida a Amador de los Ríos, Trueba afirmaba que en el carnaval del país vasco-francés se llamaba *miqueleda* a un pelele, monigote, mamarracho o monstruo del carnaval. Así, el término *miqueldi* significa a sus ojos “*lugar de*” monigotes o mamarrachos, exponiendo de nuevo una teoría que ni siquiera le es propia sino de Ramón de Echezarreta, expuesta en sus comentarios a la monografía que Fausto Antonio de Veitia dedicó a la villa de Durango (VEITIA, F. A. y ECHEZARRETA, R., *Noticias históricas de la Noble y Leal villa de Tavira de Durango*, p. 137). Ver: TRUEBA, Antonio de, «Aclaratoria dirigida al Sr. D. José Amador de los Ríos, por D. Antonio de Trueba», *Revista de España*, núm. 87, 1871, pp. 396-400. Este mismo año Antonio de Trueba insistía en *La Ilustración Española y Americana* en el destino decorativo del ídolo: “*un pedrusco toscamente desbastado en el siglo XV, para colocarle con otros de la misma clase en la torre de Láriz que aun subsiste en Durango, y está adornada con esculturas análogas a la que quedó abandonada y sin concluir en el campo de Miqueldi*”. Ver: TRUEBA, Antonio de, «Los sepulcros de Cantabria», *La Ilustración Española y Americana*, año XV, núm. 24, 25 de agosto de 1871, p. 402.

⁴⁰⁵ DELMAS, J. E., *Guía histórico-descriptiva del viajero en el Señorío de Vizcaya*, p. 393.

⁴⁰⁶ G., «S. Miguel de Marquina», en *Revista pintoresca de las provincias vascongadas*, pp. 365-370.

pintorescas que evocaban el santuario de San Miguel Arcángel de monte Sant'Angelo en la provincia de Foggia (Italia). En definitiva, a ojos de los estudiosos el conjunto era una maravillosa obra del Creador que hacía nacer en el feligrés un sentimiento religiosamente sublime.

“Así, aquella mole desnuda, consagrada al culto divino tiene una grandeza que no es capaz de eclipsar todo el oro y azul, toda la magnificencia de los más ricos altares. En esto consiste el mérito singular de este santuario; y al considerar la elevación que inspira, se comprende fácilmente la fe profunda y el ardiente entusiasmo que animaba a los primitivos cristianos cuando salían de sus congregaciones piadosas dentro de las catacumbas”⁴⁰⁷.

Tomada como ejemplo de la profunda religiosidad de los vascos y evocadora de los primeros tiempos del cristianismo, fue sin embargo objeto de polémica al enfrentarse dos hipótesis sobre el origen de sus tres grandes rocas: obra de la mano del hombre o producto de la casualidad. El fenómeno llamó la atención del político Miguel Rodríguez Ferrer, antiguo corregidor político de Vizcaya, que solicitó a José Amador de los Ríos su inclusión en la obra *“Estudios monumentales y arqueológicos. Las Provincias Vascongadas”*⁴⁰⁸, concluyendo éste, gracias al avance de los estudios prehistóricos, que las tres piedras de San Miguel de Arretxinaga formaban una construcción megalítica⁴⁰⁹. Haciendo hincapié en la idolatría del pueblo vasco, vigente hasta el siglo X, a su juicio los menhires representaban la forma de adoración primitiva, en este caso un templo consagrado al dios del valor *Bihoscin*⁴¹⁰, que posteriormente sería absorbido por la religión cristiana en la figura del arcángel San Miguel.

“[...] rodeadas luego de creciente veneración y prestigio, sirven en las sucesivas de triple adoratorio a los dioses de la teogonía éuscara; y cuando, tras largos siglos de tinieblas, llega el día de la redención para aquellas comarcas, cobíjalas bajo su manto la religión cristiana, aspirando a purificarlas de toda mancha de idolatría”⁴¹¹.

⁴⁰⁷ G. «S. Miguel de Marquina», p. 369.

⁴⁰⁸ En su opinión aquella obra extraordinaria era un monumento megalítico, bautizados hasta entonces en España con el nombre de célticos. A pesar de que el conjunto no se adscribía bien ni a las características del menhir ni a las del crómlech, Rodríguez Ferrer vio en él un dolmen (aunque no llegue a emplear el término) y cierta relación entre el pueblo éuscaro y el bretón: *“Para épocas tan remotas es posible que los Bretones y Eúskaros ofreciesen una misma civilización, como eran casi iguales su ambiente y sus montañas”*. Ver: RODRÍGUEZ FERRER, Miguel, «Carta que con el cuadro que hace referencia el dibujo que en su lugar publicamos, se dirigió por el Ilmo. Sr. D. Miguel Rodríguez-Ferrer al Sr. Amador de los Ríos para sus últimos trabajos, sobre los monumentos arqueológicos de las Provincias Vascas», *La Ilustración Española y Americana*, año XV, núm. 23, 1871, 15 de agosto de 1871, pp. 387 y 397.

⁴⁰⁹ AMADOR DE LOS RÍOS, J., «Estudios monumentales y arqueológicos. Las Provincias Vascongadas», p. 13.

⁴¹⁰ José Amador de los Ríos se basa en el estudio de Justin Cénac-Moncaut, *Histoire des peuples et des états pyrénéens (France et Espagne). Depuis l'époque celtibérienne jusqu'à nos jours* (1860), en el que analiza los nombres de estas divinidades.

⁴¹¹ AMADOR DE LOS RÍOS, J., «Estudios monumentales y arqueológicos. Las Provincias Vascongadas», p. 16.

Atendiendo al concepto de la historia como larga cadena en la que cada época es una pieza inseparable y necesaria para comprender tanto el pasado como el presente, el “*monumento megalítico de San Miguel de Arrechínaga*”, lejos de ser un conjunto indiferente, permitía adentrarse en las edades prehistóricas y conocer los “*verdaderos orígenes de la raza pirenaica*”. José Amador de los Ríos fortalecía de esta manera la teoría de los vascos como uno de los primeros pueblos moradores de la península ibérica, tanto por la existencia del “*idioma éuscaro*” como por los monumentos y objetos prehistóricos descubiertos o por descubrir. Aunque esta tarea quedaba en manos de los historiadores y eruditos vascos:

“[...] gloria será suya el desvanecer las nieblas que han envuelto hasta ahora en impenetrable casi la memoria de sus llamados aborígenes, como lo habrá de ser también el seguir todos los pasos de la humana cultura en sus valles y montañas”⁴¹².

La voz de Antonio de Trueba no tardó en refutar la teoría del arqueólogo. El mismo año de la publicación en *Revista de España* de los “*Estudios monumentales y arqueológicos. Las Provincias Vascongadas*” y de la polémica vivida en torno al ídolo de Mikeldi, el cronista publicó “*El valle de Marquina. Resumen de sus recuerdos históricos y ensayo de una monografía de su singular santuario de San Miguel de Arrechínaga*”⁴¹³, una pequeña monografía que escondía una crítica a las teorías de José Amador de los Ríos⁴¹⁴.

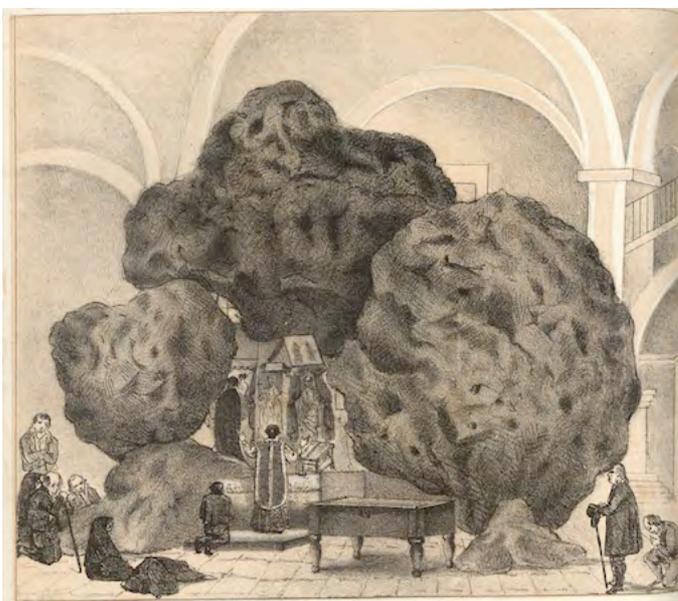


Fig. 16. "Vizcaya - Interior de la iglesia de S. Miguel de Marquina" (1844-1846), *Revista pintoresca*.

⁴¹² AMADOR DE LOS RÍOS, J., «Estudios monumentales y arqueológicos. Las Provincias Vascongadas», p. 17.

⁴¹³ TRUEBA, Antonio de, *El valle de Marquina. Resumen de sus recuerdos históricos y ensayo de una monografía de su singular santuario de San Miguel de Arrechínaga*, Bilbao: Imprenta, Librería y Litografía de Juan E. Delmas, 1871. La obra se volvió a publicar en forma de artículos en la revista *Euskal-Erria*, la cual seguimos aquí. Ver: TRUEBA, Antonio de, «El Santuario de Arrechínaga por D. Antonio de Trueba», *Euskal-Erria. Revista Bascongada*, t. XXI, segundo semestre de 1889, pp. 225-231 y 257-267.

⁴¹⁴ En ella es evidente que Trueba no había olvidado las duras palabras que el arqueólogo le había dedicado en su artículo, y trata siempre de empequeñecer su propia figura (“*profano en la ciencia geológica y poco menos en la arqueología del arte*”), presentándose como un discípulo ante la “*autoradísima*” opinión del maestro. A pesar de su humildad incide en varias ocasiones en que él es el primero en hablar sobre el origen e historia del santuario, pues ni siquiera Juan Ramón de Iturriza había tratado esta cuestión. Criticó además que Amador de

Tras realizar una sinopsis histórica de la ermita, estableciendo en el año de 1451 la primera noticia sobre el santuario, el cronista abordaba la cuestión principal. Todo su empeño se centró en demostrar que el conjunto era obra de la naturaleza y a pesar de encontrar alguna analogía con el menhir, para el literato era frecuente la presencia de rocas en suspensión “sin que a nadie se le ocurra calificarlas de monumentos drúidicos, y sí solo de caprichos de la naturaleza”. Por lo tanto, ningún pueblo extranjero dominó Vizcaya ni levantó “monumentos idolátricos” y las peñas de Arretxinaga no eran monumentos drúidicos, ni obra de celtas, cartagineses o romanos. Trueba se opuso además a la tesis sobre la no generalización del cristianismo hasta el siglo X y abordó de forma sorprendente la cuestión idolátrica del País Vasco:

“El Sr. Amador de los Ríos sospecha [...] que el monumento de Arrechínaga se levantara para glorificar a un héroe o tributar una especie de culto a una virtud, sospecha tanto más admisible cuanto que era costumbre en los pueblos que podemos llamar primitivos, el levantar monumentos de toscas piedras sobre la sepultura de sus héroes”⁴¹⁵.

Trueba evitaba en todo momento emplear las palabras dios o idolatría y, en un giro inesperado, el dios del valor de Amador de los Ríos se convertía en un héroe de los pueblos primitivos. Basándose en la etimología de Arrechínaga, lo que en un principio presentaba como “sitio de piedras suspendidas” (*arri*-piedra, *echin*-suspendido y *aga*-lugar) se convierte en “sitio donde están las piedras de Echin”. Sus conclusiones se basan en la obra apócrifa “*El canto de Lelo*”, recogida por Juan Núñez de Ibarra, en la que se narra la resistencia vasco-cántabra, capitaneada por Lekobide y Uchín Tamayo (o Echín), ante las legiones romanas de Octaviano Augusto⁴¹⁶. El cronista, que contribuyó a la difusión del canto en diversas revistas definiéndolo como un documento histórico y filológico⁴¹⁷, lo utilizaba aquí con fines patrióticos y reincidía así en la utilización del patrimonio como medio de defensa de mitos históricos.

La villa de Elorrio había destacado en los textos de época romántica por la belleza de su paisaje, alabándose su entorno natural, su rica vegetación y su bello caserío. Entre sus construcciones se mencionaban la basílica de la Purísima Concepción, la iglesia de San

los Ríos no visitara el monumento y basara todo su estudio tanto en descripciones, especialmente la “*Guía histórico-descriptiva del Señorío de Vizcaya*” de su amigo Juan E. Delmas, así como en dibujos (recordemos que la carta remitida por Miguel Rodríguez-Ferrer iba acompañada de un dibujo del interior de la ermita).

⁴¹⁵ TRUEBA, Antonio de, «El Santuario de Arrechínaga por D. Antonio de Trueba», p. 260.

⁴¹⁶ JUARISTI, J., *El linaje de Aitor. La invención de la tradición vasca*, pp. 53-54.

⁴¹⁷ Antonio de Trueba dio a conocer “*El canto de Lelo*” en *La Ilustración Española y Americana*. Ver: TRUEBA, Antonio de, «El canto de Lelo», *La Ilustración Española y Americana*, año XIV, núm. 7, 25 de marzo de 1870, pp. 91-94.

Agustín de Etxebarría y una breve nómina de sus conventos, siendo en *“Manual del viajero por las Provincias Vascongadas”* donde se citaban sus numerosas ermitas y se aludía a las inmediaciones de Argiñeta, donde *“se encuentran esparcidos muchos sepulcros de piedra, de los cuales habla Garibay en su compendio histórico”*⁴¹⁸. Lo cierto es que la mayor parte de los historiadores de la provincia, como Esteban de Garibay, Gabriel de Henao o Juan Ramón de Iturriza, ya habían hecho alguna referencia a los sepulcros del entorno de la ermita de San Adrián de Argiñeta:

“Elorrio, que es un pueblo de gente noble y honrada, he visto en los campos suyos cerca de diversas ermitas grande número de sepulturas, hechas de losas muy grandes, que hoy día permanecen en los campos, y algunas de ellas con letreros que ya no se pueden leer, que para mi juicio denotan y arguyen mucha antigüedad y nobleza a toda la tierra: porque ciertamente en toda la Cantabria, donde muchas tales sepulturas se hallan, no he visto cosa semejante”⁴¹⁹.

Los sepulcros, lápidas y estelas habían sufrido numerosas vicisitudes a lo largo de los siglos, especialmente en el XIX, hablando la mayoría de los historiadores de su situación a ras de tierra, como Juan Ramón de Iturriza⁴²⁰ o Gonzalo de Otalora⁴²¹. Juan E. Delmas, por su parte, señalaba su reutilización para usos de la vida cotidiana en los caseríos (pesebres, piedras de limpieza, enlosados o pilones de fuentes), conservándose a mediados del siglo XIX *“21 tumbas completas, 3 tapas sueltas, 3 discos y algunos trozos deteriorados: -en Gaseta 2 y un disco; y en Miotas y Apatamonasterio algunas mas: de todo lo que se desprende que el número debió ser considerable”*⁴²². Se había producido además el

⁴¹⁸ *Manual del viajero por las Provincias Vascongadas*, Madrid: Establecimiento Tipográfico de Mellado, 1847, p. 78.

⁴¹⁹ GARIBAY, Esteban de, *Compendio Historial de las Chronicas y Universal Historia de todos los Reynos de España, donde se escriben las vidas de los Reyes de Navarra*, Barcelona: Sebastián de Cormellas, 1628, t. III, lib. XXII, cap. XXX, p. 86.

⁴²⁰ Juan Ramón de Iturriza señalaba: *“existen en su proximidad en la Campa, siete sepulcros de piedra, y cinco lápidas, que sirvieron de cubiertas a los sepulcros. [...] Ermita de san Esteban: fue en la antigüedad parroquia, existen en la campa dos sepulcros, y veinte lápidas a raíz del suelo”*. Ver: ITURRIZA, Juan Ramón de, *Historia general de Vizcaya [Manuscrito]. Comprobada con autoridades, y copias de escrituras fe hacientes, en la qual se relaciona su poblacion y posesion perpetua por sus naturales, connservando su primitiva lengua, fueros, franquezas, y libertades*, 1783, p. 410.

⁴²¹ *“En Irure hay muchos sepulcros de piedra en las lomas y altos de los campos y uno entre todos con una piedra grande inhiestada marcada y con vistosas tallas y letras. Lo mismo en S. Bartolomé de Miotas, con sus caracteres, en Ntra. Sra. de Gáseta, en S. Adrián de Arguñeta, Sto. Tomás de Mendraca, Sta. María de Sarria, Santiago de Aldape, S. Esteban de Berrio, S. Juan de Morga y Sta. Catalina de Berriozabal”*; ver: OTALORA Y GUIZASA, Gonzalo, *Micrología geográfica del asiento de la noble Merindada de Durango*, Sevilla: 1634, cit. DELMAS, Juan E. «Los sepulcros de Arguñeta», *Irurac-Bat. Diario político de Bilbao*, núm. 153, 5 de julio de 1860, p. 2, n. 1.

⁴²² DELMAS, J. E. «Los sepulcros de Arguñeta», p. 2.

reagrupamiento de los sepulcros y estelas delante de la ermita, intervención que obstruía la interpretación del conjunto⁴²³.

Los interrogantes surgidos ante la contemplación de estas obras fueron el motivo que impulsó a Delmas a publicar un pequeño estudio en el periódico *Irurac-bat*, máxime si atendemos a la valoración que hizo del patrimonio arquitectónico de la villa:

“No encierra Elorrio cosa alguna que captive la atención del arqueólogo. Es una antigua villa murada que ha perdido su primitivo carácter a consecuencia de las modernas fábricas, de las que algunas son excelentes, y a excepción de la torre de su iglesia y del frontispicio de alguna de sus casas, por cierto ya en un estado ruinoso, nada hemos visto notable. Pero si la villa no tiene atractivos para el curioso investigador, en sus alrededores se abre un ancho campo a sus observaciones, campo que por desgracia le recorrerá sin fruto”⁴²⁴.

Ante la necrópolis de Argiñeta Delmas se preguntaba “¿*qué significan estos sepulcros, qué pueblo los construyó, qué data tienen, de dónde dimanar?*”. El impresor contaba con tres vías para dar respuesta a estas preguntas: la historia, los archivos y la tradición oral. Las dos primeras nada decían sobre algún pueblo que habitara Elorrio capaz de “*dedicar a sus deudos o allegados túmulos de tanta magnificencia*”, por lo que sólo restaba acudir a las tradiciones populares, fundamento del movimiento romántico, tomadas especialmente en el País Vasco como fragmento de la historia:

“Solo la tradición ha sabido conservar una parte de su historia, y como nosotros fiamos mucho en ella, porque creemos que es la historia hablada, transmitida de generación a generación, la hemos consultado, la hemos querido estudiar por todos aquellos lados que se nos ha figurado elocuente para abrirnos luz y camino en el oscuro campo en que intentamos penetrar”⁴²⁵.

El primer sábado de agosto, tras la recolección del trigo, se celebraba una fiesta en el exterior de la ermita de San Adrián para la cual la cofradía compraba un becerro que sacrificaba la noche del viernes ante la presencia del sacerdote y se colgaba de un árbol o bajo el pórtico. Anunciado el acto con el doblar de las campanas y el encendido de grandes hogueras, se custodiaba el becerro hasta el día siguiente, momento en que se celebraba una fiesta y comida popular, regresando posteriormente a los hogares con las ramas del

⁴²³ “Últimamente el ayuntamiento de Elorrio, con mejor voluntad que acierto, cometió la insigne torpeza de recoger los sepulcros y formar con ellos y los discos de piedra, delante de la ermita, tres lados de un cuadrado. Con este acto ha hecho perder toda importancia que representaban los expresados sepulcros”. Ver: DELMAS, J. E., «Los sepulcros de Arguineta», p. 2, n. 2.

⁴²⁴ DELMAS, J. E., «Los sepulcros de Arguineta», p. 2.

⁴²⁵ DELMAS, J. E., «Los sepulcros de Arguineta», p. 2.

árbol en que se colgó el becerro. Esta romería junto a la presencia de discos solares en las estelas llevó a Juan E. Delmas a negar la hipótesis comúnmente aceptada sobre los sepulcros: la de cementerio de la villa desde los tiempos de su fundación.



Fig. 17. "Elorrio - Sepulcro de S. Adrián de Arguñeta" (1934), *"Lo admirable de Vizcaya"*.

Basándose en el objeto artístico, en sus formas y decoración, consideraba los sepulcros de época muy anterior a la de la fundación de la villa en 1356 por el infante Don Tello. Sus formas revelaban una gran antigüedad y su estilo, de cierto lujo, no era propio de un pueblo agrícola, sobrio y de escasos recursos. Asimismo, en una época marcada por continuas agresiones, los elorrianos enterrarían a sus difuntos en el interior de la iglesia, como era costumbre, y no los trasladarían a las afueras de la villa, con la carga que esto supondría y el rechazo de los cristianos a los enterramientos en despoblados.

Por todo ello Delmas relacionaba las romerías de San Adrián de Arguñeta con los ritos dedicados a la diosa de la agricultura Ceres e incluso con ceremonias druídicas, afirmando por lo tanto la presencia del paganismo en el País Vasco. La estructura de los sepulcros y las representaciones solares mirando a oriente, *"¿no dicen algo en abono de una colonia cuya deidad era el astro del día?"*. La recolección del trigo, el sacrificio del becerro, la bacanal del sábado,

"y sobre todo, esa mesa de piedra de elevada talla pegada a la puerta principal de ingreso de la ermita, mesa sobre la que la tradición conserva la costumbre de haberse

degollado en lo antiguo el becerro, ¿no se semejan a las fiestas que los pueblos de la Mitología dedicaban a Ceres, diosa de la agricultura, a las ceremonias druídicas, o a otras con que el paganismo selló su existencia en varios pueblos de occidente?”.

Juan E. Delmas hablaba de un pueblo anterior al vasco, de ritos paganos o costumbres anteriores que fueron asimiladas por el pueblo vizcaíno, cristiano desde *“la venida del Salvador”*. El impresor debió ser consciente de las críticas que iba a suscitar su hipótesis, de ahí que a lo largo del artículo se defendiese afirmando que las cuestiones que él planteaba eran de alguien *“que tiene amor a las artes o a las investigaciones de lo antiguo”*. No había ninguna intencionalidad política en sus palabras, tan solo el deseo de dar a conocer sus estudios y lo que él consideraba que era una *“verdad histórica”* frente al pensamiento comúnmente aceptado: *“No somos arqueólogos; ni pretendemos tampoco convencer a quienes nos lean; pero no por eso podemos admitir que corran en nuestro país razonamientos vulgares que se oponen al buen sentido y a la verdad histórica”*.

Con estas palabras reivindicativas y críticas con los mitos históricos que daban por sentado hechos y circunstancias muy alejadas de la historia y de la verdad, proponía analizar los monumentos del país para aclarar el origen, el pasado y la historia de los vizcaínos. Delmas se atrevió a plantear preguntas que suscitaban el rechazo de una parte de la sociedad vasca y dio una respuesta que ponía en tela de juicio cuestiones inquebrantables para aquellos: el cristianismo y la independencia vasca.

A los pocos días de su publicación la prensa nacional recogió su estudio en *La Correspondencia de España*⁴²⁶, *La España*⁴²⁷ y *El Clamor Público*⁴²⁸. El eco que recibió refleja, a nuestro juicio, el interés que despertaba la cuestión vasca fuera del territorio, máxime cuando se contravenían las singularidades en que se sustentaban los privilegios e idiosincrasia vasca. Sus palabras despertaron el malestar de los vasquistas, tanto dentro como fuera del País Vasco. A pesar de que Delmas basaba su teoría en interpretaciones históricas y artísticas, cuando se trataba de cuestiones políticas cualquiera se aventuraba a dar su opinión, como Melchor de Ibarrondo, dentista vasco residente en Madrid, que trató de defender aquello que más amaban los *euscaldunes*, su hidalguía⁴²⁹.

⁴²⁶ *La Correspondencia de España. Diario universal de noticias*, año XIII, núm. 672, 9 de julio de 1860, p. 1.

⁴²⁷ *La España*, año XIII, núm. 4.271, 11 de julio de 1860, p. 4.

⁴²⁸ *El Clamor Público. Periódico del Partido Liberal*, núm. (4).911, 12 de julio de 1860, p. 3.

⁴²⁹ IBARRONDO, Melchor de, «Remitido», *La Iberia Diario Liberal*, año VII, núm. 1.855, 8 de agosto de 1860, p. 3. Fechado en Madrid, el 6 de agosto de 1860. Melchor de Ibarrondo criticó que los periódicos *La Correspondencia de España* y *Las Novedades* no quisieran publicar su escrito.

La existencia de inscripciones de caracteres romanos en los sepulcros, que Delmas suponía apócrifas y de las que nada se deducía sobre la pertenencia al pueblo romano, provocó en Ibarondo el recuerdo de los estudios filológicos de los apologistas vascos⁴³⁰ y la querrela histórica de principios de siglo. Este tipo de actitudes revelan el temor latente a la pérdida de los derechos y peculiaridades por la especial circunstancia que el País Vasco vivía respecto a los fueros, de ahí que se respondiera con vehemencia cualquier interpretación o sugerencia sobre los hechos históricos en los que se sustentaba la singularidad vasca. Así los vasquistas respondían con ímpetu a la teoría sobre la presencia de pueblos “*gentiles o paganos*” en Vizcaya, “*¡Vaya la gracia con que convierte el señor Delmas en paganos los nobles euscaldunes de aquel país!*”, siendo incuestionable que los vascos, jamás invadidos por pueblos extranjeros ni con otra religión que la cristiana, eran “*los primeros héroes del mundo que se han conservado puros como el cristal, rechazando la fuerza con la fuerza, que han sostenido en leyes y lengua de la naturaleza hasta nuestros días*”⁴³¹. Nada respondió Juan E. Delmas a la exaltación de Ibarondo.

Si las páginas de los periódicos de tirada nacional se habían hecho eco del artículo sobre los sepulcros de Argiñeta, podemos imaginar la repercusión que éste tuvo en los círculos intelectuales bilbaínos. La replica fuerista a las palabra de Delmas, demorada algunos meses, apareció en *Eco Vascongado*⁴³² y desde sus primeras líneas se hace visible el ardor de un jovencísimo Aristides de Artiñano que se siente encabezando una patriótica tarea:

“[...] se atacaban nuestras glorias tradicionales, nuestra inmaculada fe y hasta nuestra purísima oriundez de los primitivos pobladores de España, contrariando por sola la voluntad de su autor, las respetabilísimas autoridades que desde tiempos más remotos las venían consignando en sus escritos, sin que sus más encarnizados detractores hayan conseguido rebatirlas; concebí el pensamiento a fuer de Vizcaíno leal y celoso por los más sagrados intereses de mi país, de patentizar, con datos irrecusables, la sinrazón con que el Sr. Delmas pretendió defraudarlos, por cierto en momentos angustiosos, de la herencia de nuestros mayores, que con justicia constituye el orgullo de los nobles Vascongados”.

⁴³⁰ “¡Qué lástima no hubieran vivido el gran filólogo Astarloa, autor de la famosa Apología y de otras obras inéditas de muchísima importancia para la ilustración, abandonadas hasta el día por falta de protección de nuestras diputaciones, o el erudito Erro!”. Ver: IBARRONDO, M., «Remitido», p. 3.

⁴³¹ Desde las páginas de *La Correspondencia de España* fueron muy criticadas las opiniones de Melchor de Ibarondo. Sus palabras revelaban escasos conocimientos histórico-arqueológicos, máxime al ser dentista de profesión. Éste se defendió de las acusaciones desde las páginas de *La Iberia*. Ver: «Comunicado», *La Iberia. Diario Liberal*, año VII, núm. 1.861, 15 de agosto de 1860, p. 3.

⁴³² ARTIÑANO, Aristides de, «Antiguos sepulcros de Vizcaya», *Eco Vascongado. Periódico literario, científico, industrial, mercantil y de noticias*, año III, núm. 31, 14 de septiembre de 1860, p. 3.

Tanto él como Melchor de Ibarrondo eran ejemplo de amor al país y acendrado patriotismo, mientras que Juan E. Delmas, si bien mostraba talento e instrucción, no podía considerarse un “*vascongado castizo*”. Su defensa del cristianismo primitivo se basó en el mito del tubalismo y en la obra “*Escudo de la más constante fe y lealtad del muy noble Señorío de Vizcaya*” de Pedro Fontecha y Salazar⁴³³, según la cual los vascos mantuvieron su fe desde la llegada de Túbal y negaron siempre la entrada de cartagineses, fenicios, romanos y demás pueblos a sus tierras⁴³⁴. En el caso concreto de Elorrio, fundamentó sus tesis en inscripciones de dos sepulcros de Argiñeta y uno de la ermita de San Miguel de Irure en Abadiano⁴³⁵, realizando con ello una dura crítica a Juan E. Delmas por haberlas ignorado⁴³⁶.

Para Arístides de Artiñano el impresor omitió estos datos porque refutaban su hipótesis y evidenciaban la autoría de los elorrianos y su pertenencia a la época cristiana, del período de la invasión sarracena siguiendo el ejemplo de los españoles que ocultaban sus imágenes religiosas en montes y espesuras. Por otra parte, el esmero decorativo que citaba Delmas respondía a los habitantes acomodados de Elorrio, las cofradías o hermandades que se instalaban tanto para venerar a un santo como para ayudarse entre sí y cuyas reuniones terminaban siempre con un banquete.

“Y ¿se les negará por esto su catolicismo? ¿Qué analogía tienen las ceremonias de los adoradores del Sol, los misterios de la diosa Ceres, o la recolección del muérdago sagrado por los Druidas, el que la víspera de la función o romería, se degüelle con más o menos aparato, el cutral (buey joven y cebado y no becerro, por lo general como lo supone el Sr. Delmas, que ha de comerse el siguiente día; que dancen y se diviertan los cofrades y regresen a sus casas con un ramo cortado del árbol en que se colgó la res? ¿No ha asistido el Sr. Delmas a la famosa cofradía de Udiarraga, en Miravalles, por Setiembre; y a las celebradas romerías de Begoña, Urquiola, Gastelugache, etc. y

⁴³³ Algunos años después Juan E. Delmas reeditó esta obra de Pedro de Fontecha. Ver: FONTECHA Y SALAZAR, Pedro de, *Escudo de la mas constante fee, y lealtad*, Bilbao: Juan E. Delmas, 1866.

⁴³⁴ “*Tan firme ha fido la fee de los Vizcaynos, Guipuzcoanos, Alabefes, y fus confinantes, defde que la plantò Tubal en Cantabria, que por mantenerfe en ella, negaron fiempre la entrada, y comunicaciòn en fus tierras à los Cartaginenfes, Fenices, Rodigios, Griegos Romanos, y demás Naciones Efrangeras*”. Ver: FONTECHA SALAZAR, Pedro de, *Escudo de la mas constante fee, y lealtad*, Bilbao: Antonio de Eguisquiza, p. 18.

⁴³⁵ Arístides de Artiñano, por su parte, publicó dos de ellas y su propia traducción: “*Nariates de Ibater XVII Kalend, / Agusti Era DXDXXI (Nariantes de Ibater, a diez seis / De Julio. Año ochocientos ochenta y tres)*” y “*In dei nomine. Mumus in corpore / Vivens fecit. In Era DCCCCXXXI (En el nombre de Dios. Hizo Mumo (Munio o Nuño) esta sepultura, viviendo en el cuerpo. Año ochocientos noventa y tres. Aquí duerme)*”.

⁴³⁶ Juan E. Delmas, en una de las notas del artículo, citaba la descripción que Gonzalo de Otalora hacía de los sepulcros de piedra en la merindad de Durango, (ver: nota 421), omitiendo la siguiente transcripción: “*Hic iaceo in nomine Dei venturi*” (Aquí jazgo en el nombre de Dios, que ha venir a juzgar). Si bien Delmas señalaba en su artículo los sepulcros de Argiñeta, Miñota y Apatamonasterio, pudiendo él justificarse no incluir la inscripción de San Miguel de Irure, lo cierto es que no transcribió las inscripciones de “*caracteres romanos*” que él citaba en el artículo. Ver: HENAO, G., *Averiguaciones de las antigüedades de Cantabria*, lib. I, cap. 41, p. 229.

visto que los romeros vuelven con un ramo de yerva olorosa en señal de haber concurrido a la fiestas? Y ¿se les tachará también por ello de Paganismo?”.

Sus palabras, además de rebatir una teoría ofensiva para los *vasquistas*, contienen un claro menosprecio a Juan E. Delmas por su desconocimiento de las tradiciones, núcleo de la forma de ser y de vivir de los vascos. Artiñano concluía su artículo descalificando la labor de Delmas, definiéndola como zarandajas y fantasías poéticas sobre discos astronómicos, “*en los que simplemente son unos ilsos o mojonos de piedra*”.

Al publicar pocos años después su “*Guía histórico-descriptiva del viajero en el Señorío de Vizcaya*” (1864), Delmas ensalzó las ermitas de la villa de Elorrio tanto por su antigüedad como por los sepulcros que se conservaban en sus inmediaciones, citando como dignas de estudio arqueológico las de Santa Marina, Nuestra Señora de Gazeta, Santo Tomás de Mendraka, San Esteban de Berrio y, especialmente, San Adrián de Argiñeta⁴³⁷, aunque la intervención realizada en 1860 le hubiera hecho perder “*el misterioso carácter que tenía en otro tiempo*”⁴³⁸. Y aunque en esta ocasión sí que transcribió las inscripciones de los sepulcros de Argiñeta a partir de la obra de Gabriel de Henao, afirmó no dar mucha fe a estas letras y signos pues muchos de ellos habían desaparecido. De esta manera, a pesar de la polémica vivida, volvió a mostrarse receloso con respecto a las inscripciones y dejó en el aire cuestiones olvidadas por los historiadores vascos, como las ceremonias que en los alrededores se celebraban:

“Estas ermitas y las restantes que se comprenden en el extenso recinto de la jurisdicción de Elorrio, no encierran otra cosa de notable que la vetustez de sus fábricas y las misteriosas tradiciones en que viven envueltas desde la época más apartada de nosotros”⁴³⁹.

José Amador de los Ríos sin embargo no compartía la extremada antigüedad que Delmas atribuía a los sepulcros de Argiñeta. A partir de un análisis formal basado en el artículo del *Irurac-bat* y sus inscripciones, los relacionó con los monumentos sepulcrales de los siglos VII-X, perteneciendo según los epígrafes al último tercio del siglo IX.

⁴³⁷ Juan E. Delmas siempre mostró un especial interés por el estado de conservación e intervenciones realizadas en el patrimonio histórico de Vizcaya. En esta caso señaló el traslado de una piedra de caracteres romanos de la ermita de Santa Marina, situada en una de sus paredes, a la ermita de San Roque. En los alrededores de esta construcción existieron un buen número de lápidas y sepulcros, enterrados en 1760 en la cañería de la fuente de la plaza de Elorrio. Finalmente, recordó la reubicación de 23 sepulcros y discos de piedra, esparcidos por el campo de Argiñeta, en el frente de la ermita. Ver: DELMAS, J. E., *Guía histórico-descriptiva del viajero en el Señorío de Vizcaya*, pp. 213-214.

⁴³⁸ DELMAS, J. E., *Guía histórico-descriptiva del viajero en el Señorío de Vizcaya*, p. 214, n. 1.

⁴³⁹ DELMAS, J. E., *Guía histórico-descriptiva del viajero en el Señorío de Vizcaya*, p. 215.

“Su origen, ya que no quiera concederse a los moradores de Vizcaya, aun abrazado por ellos el Cristianismo, comercio alguno con la monarquía visigoda, durante cuya dominación sustituyen los *conditorios* toscos y sin ornatos a los magníficos sepulcros [...]. Invadida la Península, al principiar del siglo VIII, por los mahometanos [...] los moradores de España central buscaron asilo en las montañas vascas, como lo buscaron en las gallegas y asturianas, y derramados por los valles de Álava, penetraron sin duda por el de Aramoya en el territorio, hoy vizcaíno, de Elorrio, llevando allí su religión y sus costumbres”⁴⁴⁰.

Lo refugiados cristianos erigieron las toscas y pequeñas ermitas del valle de Elorrio para la celebración del culto católico, situando en torno a ellos sus cementerios y enterramientos, mientras que los vascos empleaban hasta ese momento la madera para sus moradas y templos. Frente a los discos solares de Delmas, De los Ríos defendió la representación del monograma de Cristo rodeado del nimbo radiado, presente además en otros sepulcros similares hallados cerca de la basílica de Armentia, así como en diversas localidades cántabras y asturianas.

Consciente de que sus aportaciones incurrieran en el terreno de los mitos inquebrantables, el arqueólogo suavizó la idea de invasión de los primitivos cristianos en el País Vasco al definirla como *“no repugnante al sentimiento de independencia de los montañeses vascos, dada la comunidad de religión con los perseguidos”*. Sin embargo, De los Ríos seguía defendiendo, como en trabajos anteriores, la idolatría de los vascos y felicitaba a Juan E. Delmas por recoger la pintoresca, antigua y genuina *“ceremonia gentilica”*, mostrándose muy interesado en el estudio de las tradiciones primitivas del suelo vasco o de las *“tribus vascas”*: *“costumbres en que se hermanaban de un modo peregrino el culto a la madre naturaleza (sornausi) y el culto de la vida sensual personificado en la gran Bensosia, deidad que parecía simbolizar, juntamente de uno y otro lado del Pirineo, los atributos de Ceres y de Venus”*. Interés que se extendía a lo que denominó la teogonía vasca, las deidades con las que se asociaban algunos de nuestros monumentos, cuya presencia además justificaba la dificultosa tarea de la predicación evangélica hasta el siglo X.

Llegados a este punto es sorprendente que una de las personalidades más implicadas en el estudio del patrimonio e historia el Señorío no hubiera aportado su particular punto de vista sobre el tema. Sin embargo, no es hasta 1862 cuando Antonio de Trueba es nombrado archivero y cronista del Señorío de Vizcaya, momento en el que abandona Madrid y

⁴⁴⁰ AMADOR DE LOS RÍOS, J., «Estudios monumentales y arqueológicos. Las Provincias Vascongadas», pp. 304-305.

comienza su interés por las cuestiones históricas. Aparentemente, fue a través del estudio de José Amador de los Ríos en *Revista de España* como tuvo conocimiento del artículo de su amigo Juan E. Delmas, motivando las opiniones vertidas por ambos la publicación del artículo *“Los sepulcros de Cantabria”*⁴⁴¹.

“¿Cómo no desmayo en mis humildes investigaciones si tengo el convencimiento de mi insuficiencia, y veo que empiezan a suplirla hombres dotados de vasta ciencia y perspicacia crítica como el Sr. Amador de los Ríos?”. A pesar de ello su respuesta fue *“más sabe el loco en casa, que el cuerdo en ajena”*. Por mucho que hoy nos sorprenda esta actitud, este patriotismo del que hacen gala fue una característica común a muchas de las personalidades vascas. Eran ellos desde el País Vasco los que debían indagar en el pasado y dar respuesta sobre su origen, mostrando un exagerado celo a que el otro, el de fuera, escribiera su historia. Antonio de Trueba fue un claro exponente de ese excesivo celo que, como veremos, pervivió hasta comienzos del siglo XX.

“[...] ¿no es posible que yo [...] sepa más que el médico, más que anticuario y más que cuerdo, y a pesar de mi falta de ciencia médica y de ciencia arqueológica y de cordura, aventaje a los tres en la curación de mi hijo, en el conocimiento de antigüedades de mi pueblo y en el gobierno de mi casa, aunque en todo lo demás sea ignorantísimo?”⁴⁴².

El título del artículo aludía al vascocantabrisismo tantas veces defendido, centrándose en la negación de la existencia de vestigios celtas, romanos o árabes y afirmando que quien mantuviera esta hipótesis mostraba un completo desconocimiento de la historia de los vascos, pues los sepulcros antiguos de las provincias cantábricas eran cristianos y de la Edad Media. Trueba se llegaba a presentar como el adalid de esta tarea, luchando con las falsas conjeturas que se habían ido gestando en torno a ellos: *“apenas hay rincón ni monumento algo curioso en estas comarcas que yo no haya visitado y examinado, si no a la luz de la ciencia, al menos animado del más intenso deseo de dar con la verdad”*.

Respecto a la necrópolis de Argiñeta aprovechó la ocasión para arremeter contra Enrique Florez, quien denominara monumento cartaginés al ídolo de Mikeldi con la única intención de *“combatir la tradición histórica de no haber sido nunca dominada por extranjeros la tierra vascongada”*, alegrándose de que los sepulcros de Elorrio tuvieran inscripciones, *“legibles para todo el que supiera leer”*, que confirmaban su carácter cristiano y vascongado. De no ser así, afirmaba, el padre Florez hubiera asegurado que eran romanos o quizás

⁴⁴¹ TRUEBA, Antonio de, «Los sepulcros de Cantabria», *La Ilustración Española y Americana*, año XV, núm. 24, 25 de agosto de 1871, pp. 401-403 y núm. 25, 5 de septiembre de 1871, pp. 419-422.

⁴⁴² TRUEBA, Antonio de, «Los sepulcros de Cantabria», p. 401.

cartagineses, recordando esta idea la atribución que Delmas había hecho de ellos. Es clara la crítica que Antonio de Trueba realiza a su amigo cuando afirmaba: *“Sí, los sepulcros antiguos de Cantabria son puramente cristianos, y no se concibe cómo personas algo instruidas hayan podido sospechar y mucho menos creer que no lo sean”*⁴⁴³.

“No faltan personas muy entendidas en arqueología general, si bien no en punto a la particular de Vizcaya, que se empeñan en ver aquí monumentos drúidicos que comprueben el establecimiento de los celtas en este país. Yo que conozco Vizcaya casi palmo a palmo, puedo asegurar, sin que nadie me desmienta, que aquí no hay rastro ni señal alguna de la existencia de semejante pueblo, como ni tampoco hay resto alguno de vía romana, a pesar de que no ha faltado quien, sin duda con la mejor buena fe, ha dicho al señor Amador de los Ríos que los hay, y entiéndase que al decir esto hablo de Vizcaya y no de Álava”⁴⁴⁴.

Actitudes como la de Antonio de Trueba ponen de manifiesto la imposibilidad de que se realizase un estudio científico riguroso del patrimonio, no siendo el suyo ni un caso aislado ni poco significativo, puesto que ocupaba un cargo tan destacado como el de archivero y cronista del Señorío de Vizcaya. La evidencia del objeto artístico, las conclusiones que de su análisis podían desprenderse, eran intencionadamente veladas por las nieblas de los mitos históricos. Aquel que osara cuestionarlas, quien abriera nuevas hipótesis sobre el pasado, sería atacado con dureza y cierto desprecio por su falta de patriotismo. Y es que el patrimonio se entendió como un arma más de reivindicación política, estando la mirada que los escritores, políticos y eruditos le dirigieron limitada por la defensa de la cuestión foral. El monumento arquitectónico únicamente se entendió como representación y contenedor de valores históricos y forales, impidiendo un verdadero estudio histórico-artístico de éstos. Se hacía así necesario un cambio ideológico que posibilitara un tratamiento científico de la arquitectura histórica, donde el monumento tomara valor por sí mismo, por sus cualidades artísticas, arquitectónicas e históricas, sin supeditarse a la ideología imperante.

3.3 Visibilizar y difundir el patrimonio arquitectónico de Vizcaya

La relación de la provincia de Vizcaya con su patrimonio estuvo determinada, como se ha señalado, por la situación política, la mirada mítico-legendaria y un sentimiento generalizado de carencia de monumentos. Este pensamiento, que impedía una puesta en valor y estudio del patrimonio arquitectónico, fue poco a poco refutado gracias a la aparición de los

⁴⁴³ TRUEBA, Antonio de, «Los sepulcros de Cantabria», p. 402.

⁴⁴⁴ TRUEBA, Antonio de, «Los sepulcros de Cantabria», p. 403.

primeros estudios histórico-monumentales y las nacientes guías e historias locales. Si bien es cierto que en la mayor parte de estas publicaciones el patrimonio se valoró en función de los acontecimientos históricos con él relacionados, se comenzó a difundir su imagen y dar visibilidad a la riqueza arquitectónica y artística de Vizcaya. Para nuestro estudio es imprescindible conocer las construcciones que ilustraron estas obras, cuáles fueron definidas por sus autores como monumento y qué entendieron como tal. Este análisis permitirá determinar cuáles fueron las arquitecturas del pasado más valoradas a mediados del siglo XIX y extraer de dicha nómina las conclusiones oportunas (conocimiento de los períodos artísticos, preponderancia de determinados estilos, análisis constructivos, interés en la periodización de la arquitectura, etc.).

Hubo además figuras que refutaron directamente la creencia en la carencia monumental de la provincia, reivindicando el patrimonio y criticando todos aquellos factores que impedían su puesta en valor. Juan E. Delmas fue sin lugar a dudas la figura más representativa en este sentido y quien denunció el escaso interés que Vizcaya había mostrado por sus monumentos. Gracias a personalidades como Delmas y a aquellos que comenzaron a otorgar el merecido protagonismo a la arquitectura histórica fue poco a poco forjándose la imagen de una Vizcaya monumental.

3.3.1 La publicación de guías e historias locales

La historiografía local gozó de un extraordinario auge a mediados del siglo XIX al amparo del interés que el Romanticismo había despertado por el pasado nacional. Nacen una serie de publicaciones heterogéneas de temática local y de difícil clasificación que se mueven entre lo literario, descriptivo, artístico e histórico y donde se entremezclaba el dato erudito junto a lenguajes retóricos y sugestivos. Hablamos de las conocidas guías, historias o noticias sobre una determinada región o ciudad⁴⁴⁵, en cuya elaboración se embarcaron las más variopintas personalidades, y las guías y manuales de viajero, potenciadas por el apogeo que las excursiones y viajes turísticos tuvieron en el período isabelino, fomentado por la mejora de las carreteras y la aparición del ferrocarril. Todas ellas conformarán las primeras guías turísticas de España.

En el desarrollo de este género bibliográfico se aprecia una común predilección por el pasado y la historia determinada por el pensamiento romántico, donde la ciudad y sus monumentos, evocadores de aquél, gozaron de un extraordinario protagonismo. La

⁴⁴⁵ El desarrollo de las historias y descripciones sobre las ciudades y provincias españolas ha sido estudiado por: GARCÍA MELERO, J. E., *Literatura española sobre artes plásticas*, t. II, cap. VI, pp. 195-308.

revalorización romántica de éstos conllevó asimismo la aparición de las primeras monografías monumentales. Los eruditos locales, autores de la mayoría de estas publicaciones, vieron acompañadas sus detalladas y retóricas descripciones de ciudades y monumentos de imágenes igualmente sugestivas, constituyendo, en palabras de García Melero, un todo pintoresco que buscaba atraer la atención del lector⁴⁴⁶. El mismo autor aprecia una desproporción en el desarrollo bibliográfico entre las ciudades españolas; así, aquellas que tenía una mayor riqueza monumental, especialmente medieval e hispanomusulmana, como Burgos, Toledo, Granada o Córdoba, son bibliográficamente más ricas; por el contrario, en las ciudades que se hallaban fuera del itinerario del viaje romántico, de escasa monumentalidad y económicamente menos desarrolladas, fue menor la publicación de las guías históricas y manuales del viajero.

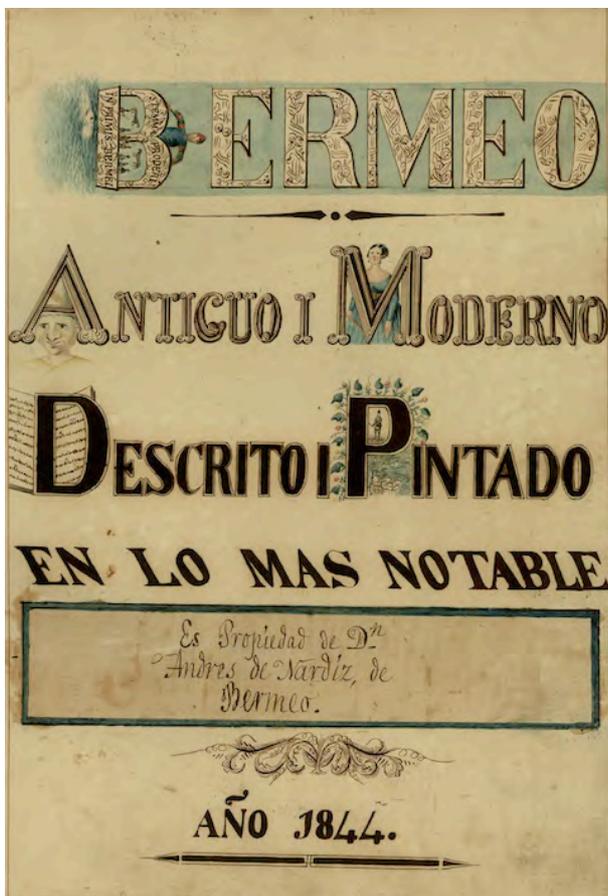


Fig. 18. "Bermeo antiguo i moderno" (1844).

En Vizcaya los inicios de los estudios locales fueron tempranos, pues ya en el año 1844 se redactó "*Bermeo antiguo i moderno*"⁴⁴⁷ de Juan Ángel Yradi y comenzaron a publicarse por entregas *Revista pintoresca de las provincias vascongadas* y *Viaje pintoresco por las provincias vascongadas*. Es precisamente en éstas donde encontramos pequeños estudios monográficos dedicados a diferentes villas y anteiglesias que suponen los inicios de una historiografía específica local. Son obras descriptivas de temática diversa que abordan materias como la climatología, geografía, paisaje, agricultura o economía, haciendo siempre hincapié en asuntos históricos. Sus autores se adentraron en los primeros tiempos de los municipios, señalando sus

⁴⁴⁶ GARCÍA MELERO, J. E., *Literatura española sobre artes plásticas*, t. II, pp. 195-196.

⁴⁴⁷ La obra no fue publicada hasta 1983, aunque la existencia de varias copias del manuscrito ayudó a una cierta difusión de su trabajo, siendo citado por destacados historiadores como Estanislao Jaime de Labayru o por el antropólogo e historiador Julio Carlo Baroja. Ver: YRADI, Juan Ángel de, *Bermeo antiguo y moderno descrito y pintado en lo más notable*, Bermeo: Publicaciones del Ayuntamiento, 1983, pp. 3-5.

fundaciones y hechos históricos más representativos, y otorgaron al componente arquitectónico un tratamiento destacado, aunque como medio descriptivo e histórico, sin profundizar en periodizaciones o análisis artísticos y estilísticos.

Ambas publicaciones coincidieron en estudios sobre Bilbao⁴⁴⁸, Bermeo⁴⁴⁹, Orduña⁴⁵⁰, Durango⁴⁵¹ y Gernika⁴⁵². La *Revista pintoresca* contó además con monografías sobre Ondarroa⁴⁵³, Deusto⁴⁵⁴, Mungia⁴⁵⁵, Mundaka⁴⁵⁶, Ugao-Miraballes⁴⁵⁷, Markina⁴⁵⁸, Elorrio⁴⁵⁹, Portugalete⁴⁶⁰, Lekeitio⁴⁶¹ y Arrigorriaga⁴⁶², que se acompañaban de breves monografías sobre diferentes monumentos arquitectónicos: el ruinoso convento de San Agustín⁴⁶³, el puente de San Antón⁴⁶⁴, la basílica de Nuestra Señora de Begoña⁴⁶⁵, el puente colgante de Burceña⁴⁶⁶ y la ermita de San Miguel de Arretxinaga⁴⁶⁷. Sin embargo, los textos tienen un componente más literario y descriptivo que artístico, dando en ocasiones la sensación de que el monumento no es más que una excusa para dar rienda suelta a lenguajes y evocaciones poéticas.

Elaboradas asimismo con objeto de dar a conocer la historia y bellezas del País Vasco y Vizcaya nacen “*Guía de Bilbao y conductor del viajero en Vizcaya*” (1846)⁴⁶⁸ y “*Manual del viajero en las Provincias Vascongadas*” (1847)⁴⁶⁹, dos obras de organización muy diferente. La primera de ellas ofrecía una guía de Bilbao con la descripción de “*todos los monumentos*

⁴⁴⁸ HORMAECHE, F., «Bilbao», pp. 22-88; LEMONAURIA, Pedro, «Bilbao», en *Revista pintoresca de las provincias vascongadas*, pp. 371-390.

⁴⁴⁹ «Bermeo», en *Viaje pintoresco por las provincias vascongadas*, pp. 89-116; LEMONAURIA, Pedro, «Bermeo», en *Revista pintoresca de las provincias vascongadas*, pp. 267-278.

⁴⁵⁰ «Orduña», en *Viaje pintoresco por las provincias vascongadas*, pp. 117-127; L. H., «Orduña», en *Revista pintoresca de las provincias vascongadas*, pp. 57-62.

⁴⁵¹ «Durango», en *Viaje pintoresco por las Provincias Vascongadas*, pp. 128-138; LEMONAURIA, P., «Durango», pp. 189-204.

⁴⁵² «Guernica», en *Viaje pintoresco por las provincias vascongadas*, pp. 139-150; ELEJAGA, L. M., «Guernica», pp. 1-10; M. de A., «Guernica», en *Revista pintoresca de las provincias vascongadas*, pp. 69-76.

⁴⁵³ LEMONAURIA, Pedro, «Ondarroa», en *Revista pintoresca de las provincias vascongadas*, pp. 63-68.

⁴⁵⁴ LEMONAURIA, Pedro, «Deustua», en *Revista pintoresca de las provincias vascongadas*, pp. 95-102.

⁴⁵⁵ LEMONAURIA, Pedro, «Munguía», en *Revista pintoresca de las provincias vascongadas*, pp. 111-118.

⁴⁵⁶ LEMONAURIA, Pedro, «Mundaca», *Revista pintoresca de las provincias vascongadas*, pp. 159-164.

⁴⁵⁷ LEMONAURIA, Pedro, «Miravalles», en *Revista pintoresca de las provincias vascongadas*, pp. 173-180.

⁴⁵⁸ GOÑI, F., «Marquina», en *Revista pintoresca de las provincias vascongadas*, pp. 218-222.

⁴⁵⁹ GOÑI, F., «Elorrio», en *Revista pintoresca de las provincias vascongadas*, pp. 306-309.

⁴⁶⁰ LEMONAURIA, Pedro, «Portugalete», en *Revista pintoresca de las provincias vascongadas*, pp. 317-326.

⁴⁶¹ LEMONAURIA, Pedro, «Lekeitio», en *Revista pintoresca de las provincias vascongadas*, pp. 327-340.

⁴⁶² GOÑI, F., «Arrigorriaga. Indicaciones sobre Vizcaya», en *Revista pintoresca de las provincias vascongadas*, pp. 341-348.

⁴⁶³ LEMONAURIA, Pedro, «El convento de San Agustín», en *Revista pintoresca de las provincias vascongadas*, pp. 21-28.

⁴⁶⁴ LEMONAURIA, P., «El puente de San Antón», pp. 29-30.

⁴⁶⁵ LEMONAURIA, P., «Nuestra Señora de Begoña», pp. 43-46.

⁴⁶⁶ LEMONAURIA, P., «Puente colgante de Burceña», pp. 349-350.

⁴⁶⁷ G., «S. Miguel de Marquina», pp. 365-370.

⁴⁶⁸ *Guía de Bilbao y conductor del viajero en Vizcaya*, Bilbao: Imprenta de Adolfo Depont, 1846.

⁴⁶⁹ *Manual del viajero en las provincias vascongadas*, Madrid: Establecimiento tipográfico de Mellado, 1847.

y *curiosidades de la villa*” y un itinerario de los caminos reales de Vizcaya con una breve reseña de sus municipios. Por el contrario, *“Manual del viajero”* fue una obra heredera de las revistas románticas bilbaínas compuesta de pequeños estudios de los principales municipios del País Vasco.

Es precisamente en *“Guía de Bilbao”* donde se aprecia el carácter literario que invadió estas publicaciones. Miguel de Unamuno recordaba la emoción con que en sus niñez pasaba las hojas de este *“folletito insignificante y sin verdadero valor alguno”*. Las descripciones del autor, especialmente la dedicada al Paseo de los Caños, revelaban su *“alma infantilmente romántica o si queréis románticamente infantil”* tan del gusto de un público que pocos años después se entregaría con entusiasmo a la lectura de las leyendas y novelas históricas de Agustín Chaho, Francisco Navarro Villoslada o Antonio de Trueba.

“La Guía de Bilbao de 1846, librito anónimo y de escuetas noticias, carecería de todo color si no fuese por esa escapada romántica de su autor. Parécenos ver a un modesto empleado de oficina, que apacentaba sus ensueños los domingos en los Caños, o que se paseaba por allí con su novia, y que leía, sino a Rousseau precisamente, a cualquier otro autor que execrara del movimiento de las ciudades, y al verse requerido el modesto oficinista para escribir la Guía, que imprimió y acaso editó Adolfo Depont, vació en ese párrafo sus ansias de paz interior. ¿O no sería acaso el mismo impresor Adolfo Depont algún francés más o menos rousseuniano que buscaba esa paz paseándose por el 'panorama asombroso' de la 'naturaleza tan imponente como severa' de los Caños?”⁴⁷⁰.

En ocasiones el recuerdo y amor por los orígenes familiares o por los paisajes de la infancia empujó a la redacción de valiosas historias locales. Este fue el caso del militar y político Martín de los Heros, autor de *“Historia de Valmaseda”* (1848)⁴⁷¹, y de Enrique de Vedia y Goossens, escritor, jefe político y diplomático, autor de *“Memorias sobre la Villa de Valmaseda”* (1853)⁴⁷². Resulta sorprendente que la redacción de estas obras se dieran con tan pocos años de diferencia y que ambas fueran motivadas por el mismo sentimiento, el cariño hacia el pueblo de la infancia, y el deseo de completar la ausencia de una historia sobre Balmaseda. El propio Vedia lo expresó así:

“El amor al pueblo en que he nacido, me ha hecho tomar la pluma, no para escribir su historia, tarea para la cual eran precisos estudios más determinados, examen de

⁴⁷⁰ UNAMUNO, Miguel de, «Los Caños de Bilbao en 1846», *Hermes. Revista del País Vasco*, año II, t. II, núm. 19, julio de 1918, pp. 1-3.

⁴⁷¹ HEROS, Martín de los, *Historia de Valmaseda*, Bilbao: Junta de Cultura de la Diputación Provincial, 1926.

⁴⁷² GÓMEZ PRIETO, Julia, *Fuentes historiográficas. Las Memorias de Vedia y otros textos*, Balmaseda: Ayuntamiento de Balmaseda, 1995.

papeles y otra suma de tiempo y espacio que el que puedo disfrutar, sino solamente para apuntar las noticias que me ha sido dable adquirir por medio de notas manuscritas y especies recogidas en diferentes libros, supuesto que no hay uno siquiera impreso en que de propósito se trate de la villa de Valmaseda⁴⁷³.

Martín de los Heros, a pesar de ser carranzano de nacimiento, dedicó buena parte de sus estudios históricos a la villa de sus antepasados paternos. Prueba de ello fue el discurso de ingreso en la RAH y la redacción del artículo referente a la villa de Valmaseda para el "Diccionario" de Pascual Madoz⁴⁷⁴. "*Historia de Valmaseda*", una de las más brillantes historias locales del País Vasco, expone la historia de la villa desde época romana, adentrándose en la polémica del vascoantabrismo, hasta el incendio de 1808, y se completa con cuestiones cotidianas (usos y costumbres, enfermedades, fiestas, creencias, etc.) y noticias eclesiásticas.

A pesar de los diez años de diferencia entre ambos escritos, Enrique de Vedia, según apunta Julia Gómez, no conocía la existencia de la obra de Heros, tal vez porque su obra "*Historia de Valmaseda*" no vio la luz hasta 1926, momento en que Gregorio de Balparda y la JCV emprendieron su publicación. La misma suerte corrió su obra, ampliamente conocida y citada en las historiografías locales, pero cuyo texto completo no fue publicado hasta 1995. Vedia, político de carrera, fue un intelectual, literato, traductor y amante de la historia. A su trabajo sobre la villa vizcaína le precedió "*Historia y descripción de la ciudad de La Coruña*" (1845), redactada en el período en que fue nombrado gobernador de la ciudad. Si bien define esta obra como "*Historia*", la de Valmaseda se convierte en una "*Memoria*" en la que sus 34 capítulos son una reunión y colección de documentos y noticias dispersas, carente de una estructura clara y discurso elaborado. Así y todo su valor es innegable, aportando a nuestro estudio valiosas descripciones de los monumentos de Valmaseda y de su evolución constructiva y estado de conservación. Además los monumentos no son apreciados únicamente por su función o como embellecimiento público, sino por ser fundamento de la historia de la villa y elementos demostrativos de su antigüedad y riqueza, como se manifiesta en "*Sucinta historia del pueblo y monumentos que la atestiguan*".

⁴⁷³ GÓMEZ PRIETO, J., *Fuentes historiográficas. Las Memorias de Vedia y otros textos*, p. 40.

⁴⁷⁴ Martín de los Heros pronunció, el 20 de noviembre de 1840, el discurso de ingreso en la RAH con "*Noticia abreviada de los antiguos Privilegios de la villa de Valmaseda*". Asimismo, su artículo para el "Diccionario" de Pascual Madoz, "*Descripción geográfica-histórica de la villa de Valmaseda*", según apunta el Marqués de San Juan de Piedras Albas, debió tener una tirada especial según se señaló en la sesión del 20 de diciembre de 1850 de la RAH. Ver: SAN JUAN DE PIEDRAS ALBAS, Marqués de, «Prólogo», en HEROS, M., *Historia de Valmaseda*, p. 24 y 27.

El patrimonio también es parte destacada en la obra "*Lequeitio en 1857*" (1858)⁴⁷⁵ del político coruñés Antonio Cavanilles. Producto de una estancia de dos meses en la villa, el literato y miembro de la RAH presentó una obra poco extensa pero de gran valor que nos permite acercarnos al Lequeitio de mediados del siglo XIX. Cavanilles revisó concienzudamente el archivo de la villa⁴⁷⁶ dando como resultado, en palabras de Antonio de Trueba, un "*libro curiosísimo, por el que Vizcaya y los aficionados a las antigüedades deben estar agradecidos al autor*"⁴⁷⁷.

Marcos Escorihuela, médico de la villa de Portugalete, obtenía en 1871 la medalla de oro de la Academia de Medicina y Cirugía de Barcelona al mejor "*Estudio topográfico-médico de cualquier punto de España*"⁴⁷⁸ por la monografía "*Topografía de Portugalete. Su descripción, historia, enfermedades, usos, costumbres, etc.*" (1872)⁴⁷⁹. La obra pertenece al género de las topografías médicas que, desde una perspectiva higiénica y sanitaria, se interesan por el estudio de determinadas zonas geográficas a partir de su clima, entono natural, historia, costumbres de sus habitantes, condiciones de vida, movimiento demográfico, enfermedades, etc.⁴⁸⁰. Así, cuestiones tan diversas como fundación y origen de la villa, calles y caminos, vestidos, baños de mar, juegos y bailes, fondas y cafés, estadística criminal, hospital, escuelas e iglesias tienen cabida en sus seis capítulos denominados: atmosferología, historia, cosmetología, bromatología, gimnástica y perceptología, es decir, las secciones, salvo la historia, en que se dividía la higiene privada general. Los monumentos de la villa son analizados por Escorihuela en el sexto capítulo, perceptología, rama que estudiaba la "*influencia de las sensaciones y percepciones*" en la salud⁴⁸¹.

Sin embargo, no todos los autores de historias locales eran miembros de la RAH ni poseían la sólida formación de Martín de los Heros, Antonio Cavanilles o Enrique Vedia. Algunas fueron obras de diletantes, de simples aficionados a la historia que se dedicaron a recoger y redactar todas aquellas noticias y datos sobre sus pueblos de origen, reflejándose el interés de este período en dar a conocer y popularizar la historia:

⁴⁷⁵ CAVANILLES, Antonio, *Lequeitio en 1857*, Madrid: Imprenta de J. Martín Alegría, 1858.

⁴⁷⁶ ECHEGARAY, Carmelo de, «Un libro importantísimo», *Euskal-Erria. Revista Bascongada*, t. XXVII, segundo semestre de 1892, p. 44.

⁴⁷⁷ MAÑARICUA, A., *Historiografía de Vizcaya*, p. 376.

⁴⁷⁸ «Crónica local», *La Convicción. Periódico monárquico*, año II, núm. 55, 3 de febrero de 1871, pp. 732-733.

⁴⁷⁹ ESCORIHUELA CONESA, Marcos, *Topografía de Portugalete. Su descripción, historia, enfermedades, usos, costumbres, etc.*, Madrid: Imprenta a cargo de J. López, 1872.

⁴⁸⁰ CASCO SOLÍS, Juan, «Topografías médicas. Revisión y cronología», *Asclepio*, vol. LIII, núm. 1, 2001, pp. 213-244.

⁴⁸¹ MONLAU, Pedro Felipe, *Elementos de higiene privada*, Barcelona: Imprenta de D. Pablo Riera, 1846, p. 6 y 301.

“Dos caballeros duranguenses aficionados a la lectura de historias y muy amantes de su pueblo natal, se dedicaron a reunir en su cuaderno las noticias históricas de la villa de Tavira de Durango que lograron adquirir a fuerza de laboriosas e inteligentes investigaciones sin pasarles si quiera por el pensamiento que se habían de imprimir tales como ellos las redactaban, y únicamente con la idea de que corriesen manuscritas entre algunos de sus convecinos y cuando más fuesen de alguna utilidad a los que quisiesen escribir la historia general del Señorío de Vizcaya o la particular de la merindad de Durango”⁴⁸².

Trueba lamentaba la escasez de publicaciones sobre la historia de Durango, justificando esa circunstancia la aparición de *“Noticias históricas de la Noble y Leal Villa de Tavira de Durango”*, aunque se *“echa de menos la regularidad y método que exigen los libros de historia”*. Escrito por Fausto Antonio de Veitia y completado a su muerte, debidamente diferenciado, por Ramón de Echezarreta, se dio a conocer a modo de folletín en *El Euscalduna* y posteriormente como libro impreso. Aporta datos históricos, monumentales, eclesiásticos o biográficos sin una clara organización de las temáticas, revelando este hecho una cierta espontaneidad en la redacción más que un claro rigor en la elaboración del discurso.

En la misma línea, *“Bermeo antiguo i moderno”* nació del interés de su alcalde, Juan Ángel Yradi, en dar a conocer la realidad del municipio en sus múltiples aspectos: administrativo, comercial, industrial, pesca, clima, población, parroquias, conventos, hasta trajes, música y fiestas populares, entre otros. El texto se acompañaba además de láminas coloreadas y dibujadas por el propio autor, de estilo *naif*, en las que concedió una gran importancia a los monumentos de la villa.

En las obras analizadas hasta el momento el patrimonio tenía un papel secundario al supeditarse a la historia y aunque *“El valle de Marquina. Resumen de sus recuerdos históricos y ensayo de una monografía de su singular santuario de San Miguel de Arrechinaga”* (1871) debe clasificarse en ese mismo grupo, podría considerarse la primera monografía vizcaína sobre un monumento arquitectónico. Antonio de Trueba dedicó casi la totalidad de sus páginas a la ermita de San Miguel de Arretxínaga, teniendo escaso peso la descripción del valle⁴⁸³. Sin embargo, la cuestión principal que le impulsó a su redacción fue

⁴⁸² VEITIA, F. A. y ECHEZARRETA, R., *Noticias históricas de la Noble y Leal Villa de Tavira de Durango*, p. 5.

⁴⁸³ Años después se cambiaría su título al aparecer en la revista *Euskal-Erria* como *“Santuario de Arrechinaga”*. La revista hizo la siguiente apreciación: *“Este interesante trabajo histórico-literario se publicó en forma de folleto en 1871, tirándose corto número de ejemplares. Estos se han hecho ya raros, y por eso se le reproduce con algunas modificaciones y correcciones hechas por su autor”*. Ver: TRUEBA, Antonio de, «El santuario de

la ideológica, ya analizada⁴⁸⁴, y poco o nada ayuda a una periodización de la arquitectura o a la interpretación artística o estilística de la construcción.

Por último, debemos señalar la obra de Juan E. Delmas, "*Guía histórico-descriptiva del viajero en el Señorío de Vizcaya*" (1864), como la más importante e indispensable para el estudio del patrimonio vizcaíno de este periodo. Un trabajo de difícil clasificación que fue definido en el periódico *Irurac-bat* del siguiente modo:

"Las personas de buen gusto primeramente y luego los viajeros que quieran orientarse en el seno de nuestras montañas, aprendiendo lo que significan sus iglesias, sus castillos arruinados, sus hermosas quintas de recreo, sus valles de eterna verdura, sus frondosos bosques, tal cual misterioso monumento funerario perdido en sombrío barranco, sus fábricas, sus elegantes escuelas, todo lo que constituye la fisonomía material del país, rendirán un tributo de gracias al diligente y erudito autor, que se ha tomado un ímprobo y perseverante trabajo para realizar con acierto su tarea. El *Guía histórico descriptivo* será el libro ameno y discreto del hogar vizcaíno, y la prenda de recuerdo que se llevará el forastero para no olvidar las horas de agradable distracción pasadas en este ejemplar suelo"⁴⁸⁵.

No podemos definir la "*Guía*" de Delmas como un manual del viajero al uso, puesto que, aunque aporta numerosa información turística (diligencias, posadas, casas de huéspedes, casas de baños, ferrocarriles, etc.), el autor va un paso más allá. Pero tampoco podría definirse como una obra histórica a pesar del apego a la nota histórica que la puebla por doquier. Se trata de un viaje descriptivo en el que se realizan elocuentes retratos de los paisajes, naturaleza y municipios del Señorío; de un viaje histórico en el que se alude a las fundaciones de las villas, a los hechos más representativos y a los acontecimientos dignos de mención; y de un viaje monumental por Vizcaya, por sus iglesias, conventos, ermitas y casas-torre, en el que Delmas nos aporta algunos de los datos más valiosos de su obra: el estado de conservación del patrimonio, las restauraciones a su juicio inapropiadas, la ruina y abandono de muchas construcciones o la evolución arquitectónica de los monumentos.

Probablemente, el punto de partida de esta obra fuera *Viaje pintoresco por las provincias vascongadas*, ya que al quedar inacaba y reducida al estudio de algunas villas vizcaínas pervivió en Delmas el deseo de completarla. Asimismo, es deudora de "*Historia general del*

Arrechínaga por D. Antonio de Trueba», *Euskal-Erria. Revista Bascongada*, t. XXI, segundo semestre de 1889, pp. 225-231 y 257-267.

⁴⁸⁴ Ver: Apología del mito: el ídolo de Mikeldi, San Miguel de Arretxinaga y la necrópolis de Argiñeta (p. 104).

⁴⁸⁵ Reproducido en: «Bibliografía. Guía del viajero en el Señorío de Vizcaya», *Escenas Contemporáneas. Revista política, literaria y de ciencias, artes, comercio, agricultura y teatros*, 1864, p. 200.

Señorío" de Juan Ramón de Iturriza⁴⁸⁶, de la que toma numerosos datos y su estructura. Y no hay duda de que Delmas debía conocer la obra de Pablo Gorosabel *"Diccionario Histórico-Geográfico-Descriptivo de los pueblos, valles, partidos, alcaldías y uniones de Guipúzcoa"* (1862), interesada en dar a conocer la historia, geografía, *"edificios notables de la antigüedad"* y descripción de lugares de interés de la provincia de Guipúzcoa⁴⁸⁷. La *"Guía"* de Delmas, en conclusión, se articuló del siguiente modo: descripción general del Señorío, los puertos, la ciudad y las villas, las anteiglesias, Las Encartaciones y las casas de baños y las aguas minerales.

En este recorrido por las historias locales de la provincia de Vizcaya hay una circunstancia llamativa: la ausencia de una monografía sobre la historia de la villa de Bilbao. Es un hecho triste e incomprensible que villas como Bermeo, Balmaseda, Durango o Lekeitio tuvieran un estudio sobre su pasado mientras la capital del Señorío carecía de él. Sólo Francisco de Hormaeche y Pedro de Lemonauria en sus trabajos para *Viaje pintoresco* y *Revista pintoresca*, respectivamente, se aventuraron a la redacción de un estudio monográfico e iniciaron una historiografía específicamente bilbaína⁴⁸⁸. Sabemos sin embargo que Juan E. Delmas, mientras trabaja en su *"Guía"*, se ocupó de una *"Historia de la M.N.M.L. e I. villa de Bilbao"* que desafortunadamente nunca vio la luz⁴⁸⁹.

3.3.2 Reivindicación de los monumentos de Vizcaya

Vizcaya, como hemos venido señalando, nunca fue considerada como una provincia rica en monumentos arquitectónicos. Las alabanzas hacia las tierras vascas recayeron en el paisaje, el carácter de los vascos, el euskera o las costumbres, mezclándose con críticas por la ausencia de antigüedades y monumentos. Esa fue, por ejemplo, la impresión que se llevó el inglés Richard Ford, para el que las ciudades carecían de atractivos artísticos y de pocos encantos para los viajeros:

"[...] sus republicanos habitantes no poseen ni palacios ni galerías de arte, ni menos aún tienen catedrales estos cristianos no episcopales, y como los ricos prelados y

⁴⁸⁶ La obra de Iturriza no se publicó hasta 1884, sin embargo, Andrés E. Mañaricua señaló que Delmas debió manejar el manuscrito de 1793. Ver: MAÑARICUA, A., *Historiografía de Vizcaya*, p. 370.

⁴⁸⁷ GOROSABEL, Pablo, *Diccionario Histórico-Geográfico-Descriptivo de los pueblos, valles, partidos, alcaldías y uniones de Guipúzcoa*, Tolosa: Imprenta de Pedro Gurruchaga, 1862, p. I.

⁴⁸⁸ Se ha considerado que la historiografía bilbaína comenzó a desarrollarse con la obras de Francisco de Hormaeche, Pedro de Lemonauria, Juan E. Delmas y Camilo de Villavaso. Ver: AGIRREAZKUENAGA, Joseba (dir.), *Bilbao desde sus alcaldes. Diccionario biográfico de los alcaldes de Bilbao y gestión municipal, en tiempos de revolución liberal e industrial (1836-1901)*, Bilbao: Ayuntamiento de Bilbao, 2002, t. I, p. 36.

⁴⁸⁹ DELMAS, J. E., *Guía histórico-descriptiva del viajero en el Señorío de Vizcaya*, p. 35, n. 1; Andrés E. de Mañaricua señaló que los artículos de Juan E. Delmas reunidos por Fermín Herrán en *"Cosas de antaño"* pertenecerían a esta obra. Ver: MAÑARICUA, A., *Historiografía de Vizcaya*, p. 371.

capítulos han faltado allí siempre, se encuentran pocas iglesias con pretensiones arquitectónicas⁴⁹⁰.

También Patricio de la Escosura desde las páginas de *“España artística y monumental”* advertía a los lectores de la especial circunstancia que en el País Vasco se iban a encontrar:

“[...] conviene observar que sin duda una de las regiones más pobres de toda la Península en artísticos monumentos es la que nos ocupa ahora, habiendo para que así suceda razones tan obvias como incontestables”⁴⁹¹.

La naturaleza era el principal motivo por el que el país carecía de construcciones artísticas, puesto que su terreno abrupto y escarpado, de grandes bosques y caudalosos ríos, convertía sus tierras en un laberinto topográfico. Empujados así a vivir en pequeños grupos y en construcciones independientes y aisladas, los vascos invertían todas sus fuerzas en ganar tierras agrícolas a la naturaleza, dedicándose en escasas ocasiones a las *“artes liberales”*. Su espíritu, en definitiva, no parecía inclinado al desarrollo de las artes plásticas y la arquitectura e incluso su sistema de gobierno mostraba la misma austeridad, sencillez, pragmatismo y laboriosidad:

“A mayor abundamiento la constitución política, y más aún la administración económica de las provincias vascongadas, por lo mismo que son eminentemente populares, por lo mismo que conceden grande influencia o más bien preponderancia a los intereses locales, son otro grande obstáculo para la construcción de edificios puramente monumentales. Al sencillo y laborioso labrador, en efecto, poco le importa que la casa de Ayuntamiento de su valle sea o no un prodigio del arte; bástale que sea cómoda, espaciosa, y limpia, circunstancias que en las provincias, a que aludimos, son harto más comunes que en Castilla. Así es que al paso, como lo dejamos apuntado, que escasean, relativamente hablando, las obras de las bellas artes en el país vascongado, abundan mucho más que en ninguna otra región de España, las de inmediata y positiva utilidad, como son caminos y puentes; las de comodidad, esto es paradores, fondas y buenas posadas; y las de recreo campestre en excelentes, amenas y numerosas quintas”⁴⁹².

Los escritores de la provincia, aparentemente conscientes de ese sentimiento general, trataron de justificar el escaso desarrollo arquitectónico en base al carácter de los vascos, de ferviente amor a la libertad y la independencia, que condujo al sacrificio de sus vidas y a la renuncia a su tranquilidad y reposo:

⁴⁹⁰ FORD, R., *Manual para viajeros por el País Vasco*, p. 15.

⁴⁹¹ ESCOSURA, P., «Coro de la Basílica de Santiago, en Bilbao», p. 80.

⁴⁹² ESCOSURA, P., «Nuestra Señora del Juncal, iglesia parroquial de la villa de Irún», p. 55.

“[...] siendo ellos de disposiciones tan notables para la construcción de edificios, morarán en los antiguos tiempos en chozas y cuevas, en época en que ya en otros puntos no muy lejanos se ostentaban suntuosos palacios a los que hermosas casas rendían el homenaje de su admiración”⁴⁹³.

Da la sensación que para los escritores románticos la historia del País Vasco es una suerte de tiempo suspendido, de devenir lejano y ajeno a cuanto sucede a su alrededor. La sobriedad y humildad propias no necesitaban de monumentos para colmar su orgullo, los vascos eran hombres sencillos que en consonancia tenían por todo símbolo un simple árbol. Por todo ello, no es de extrañar que Juan E. Delmas, autor del primer artículo dedicado a los monumentos de Vizcaya, afirmara:

“Se ha dicho, y es común creencia, que Vizcaya carece de monumentos pertenecientes a las primeras sociedades constituidas, y este dicho, basado en la ignorancia, conviene desvanecer lo más pronto posible. Lo que ha habido en Vizcaya ha sido escasez de hombres aficionados a esta clase de descubrimientos, poco apegados a registrar, a inquirir, a formar colecciones de objetos antiguos, a contener la ruina de los monumentos que poseía”⁴⁹⁴.

Si bien Delmas a través de sus múltiples artículos y publicaciones denunció el nulo interés de la intelectualidad vizcaína en cuestiones patrimoniales, tratando con sus estudios de crear una conciencia en la provincia, tuvo que llegar al País Vasco una de las personalidades más importantes del siglo XIX a poner de relieve la importancia de sus monumentos. El historiador y arqueólogo José Amador de los Ríos publicó su artículo “*Estudios monumentales y arqueológicos. Las Provincias Vascongadas*” como resultado de su visita al país en el verano de 1870. Su objetivo era conocer el desarrollo cultural vasco así como sus relaciones con España, formando los cimientos de un trabajo que diera como resultado la “*verdadera historia vasca*”. Sin embargo De los Ríos se topó con una preocupación enquistada en el pensamiento vasco: el temor a la idolatría y el entredicho a su amor por la independencia⁴⁹⁵.

¿Eran éstos los motivos del escaso interés por cuestiones monumentales del que hablaba Delmas? ¿No podían imponerse la verdad histórica y la ciencia a los prejuicios, a los mitos históricos y a las supersticiones? Para desmontar estas creencias Juan E. Delmas y José Amador de los Ríos coincidían en la necesidad de estudiar los monumentos. Mientras el

⁴⁹³ LEMONAURIA, P., «Bilbao», p. 371.

⁴⁹⁴ DELMAS, Juan E., «Sección Monumental», *Semanario Católico Vasco Navarro*, año II, t. II, núm. 25, 21 de junio de 1867, p. 389.

⁴⁹⁵ AMADOR DE LOS RÍOS, J., «Estudios monumentales y arqueológicos. Las Provincias Vascongadas», pp. 364-365.

vizcaíno reclamaba analizar los templos, lápidas, inscripciones y monumentos de toda índole para acceder a la verdad histórica, De los Ríos abogaba por el estudio razonado y filosófico de los monumentos artísticos para conocer los orígenes, desarrollo intelectual y transformaciones de un pueblo.

Con esta reivindicación del valor histórico del monumento nacen las primeras relaciones de objetos artísticos y construcciones vizcaínas cuyo estudio y conservación resultaban indispensables: el ídolo de Mikeldi, las lápidas romanas de Morga, los sepulcros y estelas discoideas de Argiñeta, los sepulcros de Gaseta, Ego, Pagaza, Gorrontrari y Memaya, las sepulturas de Acherre, las losas funerarias de Santa María de Etxano y San Esteban de Morga, la cueva de Balzola en Dima, la vía romana de Otxandio, la casa del carbón de Balmaseda, el sepulcro y disco de la iglesia de Arrigorriaga, los restos romanos de Las Encartaciones, *“las ruinas carcomidas y desechas por el tiempo de los castillos y torre de Aranguti, Izurza, Múgica, Mendata, valle de Orozco [...] las torre de Villela, Muñatones, Montalván, Miranda, Jara”*, la ermita de San Juan de Gaztelugatxe, unida a la residencia del señor de Vizcaya Juan Núñez de Lara contra el monarca Alfonso XI, los palacios de Mundaka y Busturia donde habitó Jaun Zuria, la casa de Manso López en Morga, el edificio en que se redactó el *“Fuero de alvedrío”* en Forua, Nabarniz por acampanar en sus tierras las huestes de Augusto, Larrabetzu y sus restos celtibéricos y romanos, los árboles forales, los conventos de San Agustín de Bilbao, Burceña y la colegiata de Cenarruza donde se escribieron interesantes códices⁴⁹⁶.

“A esto invitamos, pues, a los historiadores y arqueólogos nuestros amigos de Álava, Guipúzcoa y Vizcaya: ellos han tomado ya honrosa iniciativa; los monumentos hasta hoy negados o menospreciados por ciertos historiadores indígenas, son los mejores libros donde pueden y deben aprender a conocer a sus mayores. Prosigan, pues, inquiriéndolos, estudiándolos e ilustrándolos con el nobilísimo anhelo de hallar la verdad, y no duden que han de ver coronados sus loables esfuerzos por el éxito más colmado y brillante”⁴⁹⁷.

La primera hipótesis que planteó José Amador de los Ríos, a la luz de la *“sinceridad de los monumentos”*, era que el País Vasco vivó durante largo tiempo en un estado excepcional, es decir, alejado de las influencias de la *“civilización general de Occidente”*. Prueba de aquella situación era la existencia de una *“lengua primitiva”*, el euskera, y la ausencia de todo vestigio arquitectónico del arte latino-bizantino, datando en el siglo X la recepción de

⁴⁹⁶ DELMAS, J. E., «Sección Monumental», pp. 389-390.

⁴⁹⁷ AMADOR DE LOS RÍOS, J., «Estudios monumentales y arqueológicos. Las Provincias Vascongadas», p. 365.

influencias externas. La llegada al País Vasco de los cristianos perseguidos por los musulmanes trajo consigo nuevas expresiones artísticas y culturales, no existiendo en sus valles y montañas construcciones cristianas anteriores al estilo románico. Nacían entonces pobres y agrestes ermitas, de reducidas dimensiones y sin ornato, mientras las villas recibían las influencias peninsulares de la cultura, las artes y la arquitectura, y en los valles se erigían *“gallardas basílicas, enriquecidas con todas las galas de un arte que había realizado, o realizaba aún sus más preciadas conquistas en otras comarcas”*⁴⁹⁸.

Juan E. Delmas, por su parte, aportó una tesis diferente en torno a las ermitas vascas, relacionando la apariencia ruda de la que hablaba De los Ríos con la primitiva antigüedad del cristianismo vasco. El origen patriarcal del pueblo vasco, de muchos siglos de existencia, de usos y leyes antiguas, *“coetáneo a no dudar de aquellos pueblos patriarcales de que nos hablan los libros sagrados”*, unidos a una sociedad dispersa en montes y cúspides inaccesibles, hicieron brotar en el alma vasca un sentimiento religioso íntimamente unido a su forma de ser. Insistía de este modo tanto en el origen cuasi apostólico de la religiosidad vasca como en la unión de etnografía y arquitectura, entendiendo lo monumental como expresión del espíritu.

Para Delmas, la imagen de la arquitectura histórica, lejos de responder a influencias externas, se debía a la forma de vida de un pueblo de carácter modesto que no requería de costosos monumentos. Estas pequeñas construcciones, presentes desde el siglo V en el país, eran los *“primitivos monumentos”* de la religiosidad vasca:

“[...] nadie se detiene ante sus rústicas y toscas fábricas: nadie pregunta qué significan aquellas calcinadas mamposterías, aquellas achaparradas columnas, aquellos toscos y pesados arcos, laboreados algunos, que sobre los de ingreso de algunos de ellos, o en sus interiores, hablan muy alto al que ha estudiado la historia de la arquitectura, al arqueólogo y al numismático”⁴⁹⁹.

El impresor aportó incluso una breve evolución arquitectónica de estas construcciones, relacionando sus primeros ejemplos con *“algo del arte griego en su infancia”* manifestado en accesos adintelados, platabanda corrida por los cuatro lados y mampostería seca; posteriormente se incorporaría el *“primitivo arco romano, tosco, pesado, pero sosteniendo paredes de mortero”*, revelando el progreso del arte según avanzaban los siglos y, finalmente, cierto lujo en los restos de bóvedas de madera y armaduras.

⁴⁹⁸ AMADOR DE LOS RÍOS, J., «Estudios monumentales y arqueológicos. Las Provincias Vascongadas», p. 39.

⁴⁹⁹ DELMAS, J. E., «Sección Monumental», p. 390.

Sin embargo la puesta en valor de las ermitas como los monumentos más antiguos de la provincia sorprende al no citarse ni un solo ejemplo y no invitar al estudio de alguna construcción. Por el contrario, señaló las tradicionalmente consideradas iglesias más antiguas de Vizcaya, San Pedro de Tavira, la “*arruinada*” iglesia de Santa María de Orduña y San Agustín de Elorrio, con la intención de evitar su abandono o destrucción en manos profanas que “*intenten dejar impresa en sus muros la más leve huella de su paso*”. Y es que si algo lamentaba Delmas del estado de conservación de las ermitas era lo recompuestas y remendadas que estaban por “*manos ignorantes*”. Su artículo adolece por tanto de un mayor análisis del objeto artístico que estableciese las construcciones más representativas, así como un mayor estudio de sus características constructivas y estilísticas.

Si bien Delmas evitó en todo momento abordar la periodización de la arquitectura vizcaína, aferrándose en su estudio al concepto de “*monumento antiguo*”, José Amador de los Ríos reemplazó esta idea proponiendo una cronología que se iniciaba con los templos ojivales de la segunda mitad del siglo XIII: la iglesia de Santiago en Bilbao, Santa María de Galdakao, San Pedro de Tavira en Durango y la basílica de la Asunción en Lekeitio.

“[...] severa grandeza y virilidad que se reflejaban y traducían igualmente en la proporción y el movimiento de las líneas generales; cierta sobriedad no exenta de riqueza, que dejaba libremente campear las grandes masas, sin el embarazo de ornamentos inútiles; cierta noble rudeza de ejecución, que sometida vigorosamente a la supremacía de la idea, no dejaba aún entrever para aquel arte síntoma alguno de vacilación ni decadencia... he aquí, en efecto, los principales rasgos que en medio de sus inconcebibles adulteraciones nos es dado sorprender en esas antiguas fábricas que representan en el suelo vascongado la segunda edad de un estilo arquitectónico llamado a producir verdadero portentos”⁵⁰⁰.

El siglo XIV era el tiempo de las transformaciones de las grandes ciudades, como la plaza fuerte de Orduña, y las iglesias de Portugalete, Villaro, Markina, Deusto, Balmaseda, Cenarruza y Santa Eufemia de Bermeo, reflejo de la nueva riqueza y expansión de las villas vascas. Con el reinado de los Reyes Católicos se iniciaba un período con un “*largo catálogo de iglesias parroquiales, monasterios y conventos*”, prolijo en construcciones ricas y capaces, como la iglesia de Santa María de Ondarroa.

De los Ríos situaba a comienzos del siglo XVI las primeras influencias del nuevo lenguaje renacentista, “*altamente expresivo en la historia de la cultura vascongada*”, manifestado en

⁵⁰⁰ AMADOR DE LOS RÍOS, J., «Estudios monumentales y arqueológicos. Las Provincias Vascongadas», p. 345.

los ejemplos de San Miguel de Arrazola, la basílica de Begoña, Santa María de Uribarri de Durango, San Miguel de Ispaster, San Juan Bautista de Leioa y la iglesia de Santa María de Mañaria. Además, a esta nómina de monumentos añadía la capilla de los Urrutia en San Severino de Balmaseda y los coros de las iglesias de San Juan Evangelista de Berriz y de Santa María de Uribarri de Durango. Esta cronología, que pretendía demostrar cómo las artes vascas siguieron paso a paso las tendencias artísticas y arquitectónicas españolas, concluía con este estilo al definir el autor la época inmediatamente posterior de “*triste decadencia*”:

“[...] veía aquel pueblo, tan apasionado un día de su libertad y de su independencia, sin protesta y tal vez no sin aplauso, afeadas y casi del todo desnaturalizadas sus antiguas basílicas *románicas*, sus templos *ojivales* y aún sus construcciones del Renacimiento. La sustitución extraordinaria de portadas, calcadas de un mismo e infelicísimo patrón; la construcción de torres o campanarios de costosos mármoles, pero sin proporción ni elegancia alguna y vaciados todos en una misma turquesa; el blanqueo o enjalbegamiento universal del interior de los templos, precedido las más veces de la impía destrucción de los ornatos que antes los enriquecían, infundiendo la monótona cuanto dolorosa fisonomía a las obras del arte debidas a siglos precedentes, revelaban con muda elocuencia que, aherrojadas al carro de un despotismo centralizador, sufrían las provincias hermanas, a pesar de la decadencia égida de los fueros, la misma suerte que la infeliz España”⁵⁰¹.

No sabemos hasta qué punto el arqueólogo recorrió el País Vasco, ni el eco que tuvo su visita o los contactos que mantuvo durante la misma⁵⁰². Únicamente podemos afirmar que buena parte de los datos sobre los monumentos vizcaínos (fundaciones, medidas, ampliaciones, etc.) fueron extraídos de “*Guía histórico-descriptiva*” de Juan E. Delmas.

Los estudios de José Amador de los Ríos y Delmas pusieron de relieve la importancia del patrimonio como instrumento para conocer la historia y cultura vascas, dando así visibilidad a unos monumentos hasta entonces menospreciados. Hubo además otra circunstancia que, por contradictoria que parezca, coadyuvó a esta tarea: la destrucción monumental. Figuras como Lorenzo Francisco de Moñiz, Antonio de Trueba o Juan E. Delmas denunciaron el estado de abandono y destrucción de la arquitectura histórica vizcaína, señalando las

⁵⁰¹ AMADOR DE LOS RÍOS, J., «Estudios monumentales y arqueológicos. Las Provincias Vascongadas», p. 349.

⁵⁰² Lo cierto es que algunas de las principales personalidades de las letras y cultura eran conocedores de su llegada, como los alaveses Sotero Manteli y Ricardo Becerro de Bengoa quienes le invitaron a una “*expedición arqueológica*” que Amador de los Ríos rechazó. Ver: AMADOR DE LOS RÍOS, J., «Estudios monumentales y arqueológicos. Las Provincias Vascongadas», p. 19, n. 1.

guerras civiles, el vandalismo y el abandono como las principales causas de la pérdida de monumentos. Este sentimiento en defensa de los monumentos histórico-artísticos se inició, como hemos señalado, en las revistas *El Artista*, *No me olvides*, *El Renacimiento* o *Semanario Pintoresco Español* de la mano de eruditos de la talla del filólogo y literato Manuel Assas, el pintor Valentín Carderera, José María Quadrado, Francisco Prieto Moreno o el historiador y crítico de arte Pedro Madrazo. Todos ellos denunciaron cómo las sucesivas guerras y desamortizaciones habían conducido a la destrucción del patrimonio arquitectónico español. Esta situación de barbarie y vandalismo, de despreocupación sobre el estado y conservación de los monumentos histórico-artísticos y la falta de acción por parte de los sucesivos gobiernos, con su cada vez más presente acción enajenadora y destructiva, hizo que la naciente prensa decimonónica acogiera numerosas llamadas de atención en forma de alegatos en contra de la destrucción monumental:

“[...] ¿a dónde fueron? ¡Ah! La piqueta demoledora, empujada por la saña y por la ignorancia; la incuria y el abandono, inseparables compañeros de la falta de civilización; las discordias civiles, engendro abominable de los hombres, lo arrasaron todo, no quedando para memoria nada más que alguna ruina venerable que todavía desafiaba al tiempo, o algún recuerdo rápidamente reseñado en olvidados manuscritos”⁵⁰³.

La demolición del convento imperial de San Francisco⁵⁰⁴ y la torre de Echevarría⁵⁰⁵ fue el detonante del despertar de la intelectualidad vizcaína hacia la conservación de monumentos. Ambos hechos provocaron la reflexión sobre el estado de conservación de la arquitectura histórica, la rememoración de construcciones desaparecidas y la crítica hacia su propio tiempo, apegado a un mal entendido progreso y una “mezquina utilidad”. Estos escritos en defensa de un monumento eran largos discursos eruditos cargados de notas y acontecimientos históricos que convertían a las construcciones en escenarios de la historia

⁵⁰³ DELMAS, J. E., «Sección Monumental», p. 389.

⁵⁰⁴ MOÑIZ, L. F., «San Francisco de Bilbao», pp. 73-74.

⁵⁰⁵ TRUEBA, Antonio de, «La torre de Arte-calle», *El Euscalduna. Diario político vascongado*, año IX, núm. 1.367, 19 de mayo de 1866 y núm. 1.368, 20 de mayo de 1866; DELMAS, Juan E., «La torre de Echevarría», *Irurac-bat: Diario político de Bilbao*, año XV, núm. 193, 28 de agosto de 1866; TRUEBA, Antonio de, «No estamos conformes», *Irurac-bat: Diario político de Bilbao*, 2 de septiembre de 1866; DELMAS, Juan E., «Réplica al artículo no estamos conformes», *Irurac-bat: Diario político de Bilbao*, año XV, núm. 200, 6 de Septiembre de 1866, p. 3; TRUEBA, Antonio de, «Tampoco estamos conformes», *Irurac-bat: Diario político de Bilbao*, año XV, núm. 203, 8 de Septiembre de 1866, p. 3; DELMAS, Juan E., «No estamos conformes ni lo estaremos», *Irurac-bat: Diario político de Bilbao*, año XV, núm. 205, 12 de septiembre de 1866, p. 3; TRUEBA, Antonio de, «Última réplica al Sr. Delmas», *Irurac-Bat: Diario político de Bilbao*, año XV, núm. 207, 14 de septiembre de 1866. Este tema ha sido analizado por DIEZ PATON, Eva, «La torre de Echevarría. Entre la epopeya histórica y la destrucción monumental», en *Homenaje a Micaela Portilla*, Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, 2007, pp. 389-396; DIEZ PATON, Eva, «Todos llevamos una ciudad dentro. Espacios perdidos y evocados en el Bilbao finisecular», *Bidebarrieta. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales de Bilbao*, núm. 22, 2011, pp. 135-145.

de Vizcaya y comparaban su desaparición con la pérdida de la página de un libro o del nexo que permitía al presente acceder a épocas pasadas.

Así por ejemplo, la destrucción de la torre de Echevarría llevó a Antonio de Trueba a reflexionar sobre el estado de conservación de algunos monumentos cuyo valor histórico destacaba: la iglesia de San Pedro de Tavira, el primer templo consagrado de Vizcaya, se encontraba en estado de ruina; el abandono de la torre de San Martín de Muñatones, levantada por Lope García de Salazar y donde escribiera *“Las Bienandanzas e Fortunas”*; el consistorio de Las Encartaciones quemado años atrás; la demolición de la torre de Burceña, único resto que pervivía del convento *“donde el comendador Alonsotegui escribió la Crónica de Vizcaya y de donde salieron el santo fray Juan de Zorroza y otros”*; el castillo de la Piedra volado en la Primera Guerra Carlista; la torre de Luchana de la que apenas se conservaban sus cimientos; el palacio de Muntzaraz, habitado en el pasado por Doña Urraca, era a mediados del siglo XIX la habitación de una pareja de labradores; la desaparición de los árboles forales de Aretxabalaga, Avellaneda y Gerediaga; el sepulcro de Nuño, XIV Señor de Vizcaya, desaparecido junto a la iglesia de Santa María de la Atalaya de Bermeo; el ídolo de Mikeldi continuaba arrojado en medio de un camino; los sepulcros de Argiñeta, en Elorrio, y otros reconvertidos en pesebres y lavaderos⁵⁰⁶.

“La destrucción de un monumento de esa naturaleza, es una calamidad pública, y es necesario hacer para evitarla los esfuerzos y sacrificios que se hacen para evitar otras calamidades. El reedificar una ciudad es cuestión de tiempo y dinero, pero el monumento histórico que se destruye es como la vida del hombre ilustre que acaba: no basta el poder humano para reedificarle”⁵⁰⁷.

Vizcaya comenzaba así a recuperar la memoria de su patrimonio histórico-artístico con los nacientes estudios monumentales. Los trabajos de Juan E. Delmas y José Amador de los Ríos, entre otros, pretendían dar a conocer la verdadera riqueza patrimonial de la provincia y, de manera paralela, esta puesta en valor conllevó la aparición de los primeros alegatos que intentaban salvarla de la ruina y el abandono. El mismo Delmas reivindicaba en la sección monumental del *Semanario Católico Vasco Navarro* la relevancia del patrimonio arquitectónico vizcaíno, enfrentándose a todos aquellos que infravaloraban las construcciones históricas de la provincia. Gracias a todos ellos comenzaron a hacerse visibles unos monumentos hasta entonces *desaparecidos*.

⁵⁰⁶ TRUEBA, Antonio de, «La torre de Arte-calle», *El Euscalduna. Diario político vascongado*, año IX, núm. 1.368, 20 de mayo de 1866, p. 2.

⁵⁰⁷ TRUEBA, Antonio de, «La torre de Arte-calle», p. 2.

3.3.3 El concepto de monumento y su divulgación

Las revistas y publicaciones románticas tuvieron ante sí la difícil tarea de hacer frente al sentimiento general de Vizcaya como una provincia sin monumentos. Aunque su aparición no aspiraba a romper con aquella impresión pues, como ya hemos analizado, pretendían dar a conocer el País Vasco y sus particularidades, lo cierto es que lo monumental jugó un papel protagonista en estas obras, especialmente en *Revista pintoresca* y *Viaje pintoresco*, donde se observa cómo el monumento fue empleado en una doble vertiente: plástica y lingüística.

En los repertorios pintorescos y libros de viajes del período romántico la arquitectura histórica era descrita con minuciosidad y se acompañaba de exhaustivos análisis históricos y constructivos. Asimismo, atendiendo al carácter de los espíritus románticos, el monumento despertaba lo sensitivo y emocional del artista o el literato que lo contemplaba⁵⁰⁸, que se veía empujado a acompañar las precisas reseñas de los recuerdos, emociones y reflexiones que la arquitectura hacía brotar en él. Se dio por lo tanto a la arquitectura un tratamiento descriptivo, histórico y poético de una riqueza que hoy resulta tan atractiva como sorprendente.

Además de lo literario, las publicaciones se ilustraban con vistas y edificios monumentales por medio de los que se pretendía mostrar las bellezas y riquezas de la provincia. Por lo que si atendemos a la común creencia de ausencia de monumentos en Vizcaya su representación cobra un enorme valor, interesándonos vivamente conocer cuáles fueron las arquitecturas señaladas. La selección respondía principalmente a tres motivos: mostrar los monumentos más notables de la antigüedad⁵⁰⁹, perpetuar la memoria de un edificio próximo a desaparecer⁵¹⁰ y la búsqueda de lo pintoresco. Sin embargo en muchos casos la elección se justificaba señalando su excepcionalidad, sus cualidades artísticas o, simplemente, como un monumento digno de ilustrar las páginas de la publicación.

La plasmación gráfica de estas imágenes respondía a las tendencias artísticas de su tiempo. Los puntos de vista nunca eran frontales, decantándose por perspectivas más atrevidas y oblicuas⁵¹¹, y nunca faltaba la figura humana, que estimulaba la imaginación y reflexión, así como enfatizaba la monumentalidad de las construcciones frente a la insignificancia del hombre. Asimismo, los autores no fueron ajenos a la atracción romántica hacia las ruinas,

⁵⁰⁸ GONZÁLEZ-VARAS, Ignacio, «La representación del monumento en el siglo XIX. Tiempo, lugar y memoria ante las transformaciones de la representación gráfica de la imagen monumental», *Papeles del Partal. Revista de restauración monumental*, núm. 3, noviembre de 2006, pp. 63-64.

⁵⁰⁹ LEMONAURIA, P., «Puente colgante de Burceña», p. 349.

⁵¹⁰ DELMAS, J. E., *Guía histórico-descriptiva del viajero en el Señorío de Vizcaya*, p. 40. En este sentido se refirió el autor al ruinoso convento de San Agustín de Bilbao.

⁵¹¹ GONZÁLEZ-VARAS, I., «La representación del monumento en el siglo XIX», p. 65.

sin embargo esta idea visual y emocionalmente tan atractiva no fue llevada por los dibujantes vizcaínos hasta sus últimas consecuencias, creando composiciones un tanto tibias cuyo mayor logro era perpetuar la memoria de las construcciones.

La vistas y paisajes del País Vasco de una extraordinaria riqueza, variedad y singularidad invitaban a lo pictórico. Nacen así litografías de composiciones pintorescas que buscaban estimular la imaginación y despertar las emociones de quien las contemplara. En ellas no faltaban elementos característicos como la naturaleza agreste, vistas rurales, pequeñas figuras humanas (soñadoras, contemplativas o en su vida diaria), caminos serpenteantes, ríos con sus puentes y, por su puesto, arquitecturas que evocan tiempos pasados. Son imágenes de una extraordinaria quietud que hablan de un tiempo detenido, de una espera. Quizás por ello marcan una gran distancia física cuando representan grandes conjuntos urbanos y una mayor cercanía con lo rural, que permitía la representación de tipos y escenas costumbristas.

Si bien a través de todas estas imágenes podemos señalar la voluntad de expresar visualmente una Vizcaya monumental y también pintoresca, dándonos a conocer qué construcciones consideraron a mediados del siglo XIX como monumento, es el componente lingüístico el que nos permite acceder a la valoración romántica de las construcciones históricas. No en todos los casos existió una concordancia entre la plasmación gráfica de un monumento y su denominación lingüística, ilustrando algunas construcciones las páginas de las publicaciones a pesar de ser descritas de manera somera y, en apariencia, no destacando por su antigüedad, cualidades artísticas o recuerdos históricos. Son ejemplos en los que, a nuestro juicio, lo pintoresco imperó sobre aquellos valores, prevaleciendo las cualidades plásticas y emocionales.

Entre los conceptos asociados al término monumento destacaron en los escritos de este período los de monumento histórico y monumento antiguo, presentes y claramente diferenciados desde los artículos iniciales, siendo así descritos en *Semanario Pintoresco Español* el árbol de Gernika⁵¹² y el castillo de Butrón⁵¹³, respectivamente.

El árbol de Gernika era un monumento histórico porque transmitía hechos y acontecimientos del pasado al ser testigo de la jura de los fueros que desde hacía cinco siglos se venían celebrando. La pertenencia a un remoto pasado histórico era su principal valor⁵¹⁴ y a

⁵¹² «El árbol de Guernica», pp. 273-274.

⁵¹³ MOÑIZ, L. F., «El Castillo de Butrón», pp. 281-282.

⁵¹⁴ En palabras de Alois Riegl, el valor histórico del monumento es “*todo lo que ha existido alguna vez y ya no existe [...] todo lo que ha existido constituye un eslabón imprescindible e indesplazable de una cadena evolutiva,*

diferencia del monumento, cuya creación es deliberada, se constituye como monumento histórico *a posteriori* al ser seleccionado por el erudito o el aficionado entre el resto de construcciones existentes: *“El monumento tiene como fin revivir en el presente un pasado sumergido en el tiempo. El monumento histórico mantiene otra relación con la memoria viva y con la duración”*⁵¹⁵. Por lo tanto, el árbol de Gernika era el más claro exponente de monumento histórico en un contexto marcado por la inestabilidad sobre la pervivencia de los fueros, al mantener vivo en la memoria colectiva el sagrado acto de la jura foral.

El concepto de monumento antiguo⁵¹⁶ nace de la atracción por la imagen de durabilidad del monumento frente a la transitoriedad del hombre. Tal como afirmaba John Ruskin, su valor radica en la capacidad de expresar el paso del tiempo, hacer reflexionar sobre la vida y la muerte y unir el espíritu con lo pasado:

“La mayor gloria de un edificio no depende, en efecto, ni de su piedra ni de su oro. Su gloria toda está en su edad, en esa sensación profunda de expresión, de vigilancia grave, de simpatía misteriosa, de aprobación o de crítica que para nosotros se desprende de sus muros largamente bañados por las olas rápidas de la humanidad”⁵¹⁷.



Fig. 19. "España pintoresca - El Castillo de Butrón" (1842), *Semanario Pintoresco Español*.

Así, el castillo de Butrón era un monumento antiguo porque evocaba épocas pasadas, testigo mudo de aquellos primeros tiempos cuya imagen revelaba una existencia y vida lejanas. Esta cualidad, valorada especialmente por nuestros escritores, fue la empleada

o lo que es lo mismo, que todo está condicionado por lo anterior y no habrá podido ocurrir como ha ocurrido si no le hubiese precedido aquel eslabón anterior". Ver: RIEGL, Aloïs, *El culto moderno a los monumentos*, Madrid: Editorial Visor, 1999, pp. 23-24.

⁵¹⁵ CHOAY, Françoise, *Alegoría del patrimonio*, Barcelona: Gustavo Gili, 2007, p. 19.

⁵¹⁶ En palabras de Aloïs Riegl, el monumento antiguo es *“toda obra debida a la mano humana, sin atender a su significado original ni al objetivo al que estaba destinada, con tal de que denote exteriormente de un modo manifiesto que ha existido y ‘vivido’ durante bastante tiempo antes del presente*". Ver: RIEGL, A., *El culto moderno a los monumentos*, p. 32.

⁵¹⁷ RUSKIN, John, *Las siete lámparas de la arquitectura*, Barcelona: Editorial Alta Fulla, 2000, pp. 188-189.

como prueba de la “remota antigüedad” de algunas villas o “pueblos primitivos” de Vizcaya, como Bermeo⁵¹⁸, Lekeitio⁵¹⁹, Durango⁵²⁰ y Mungia⁵²¹.

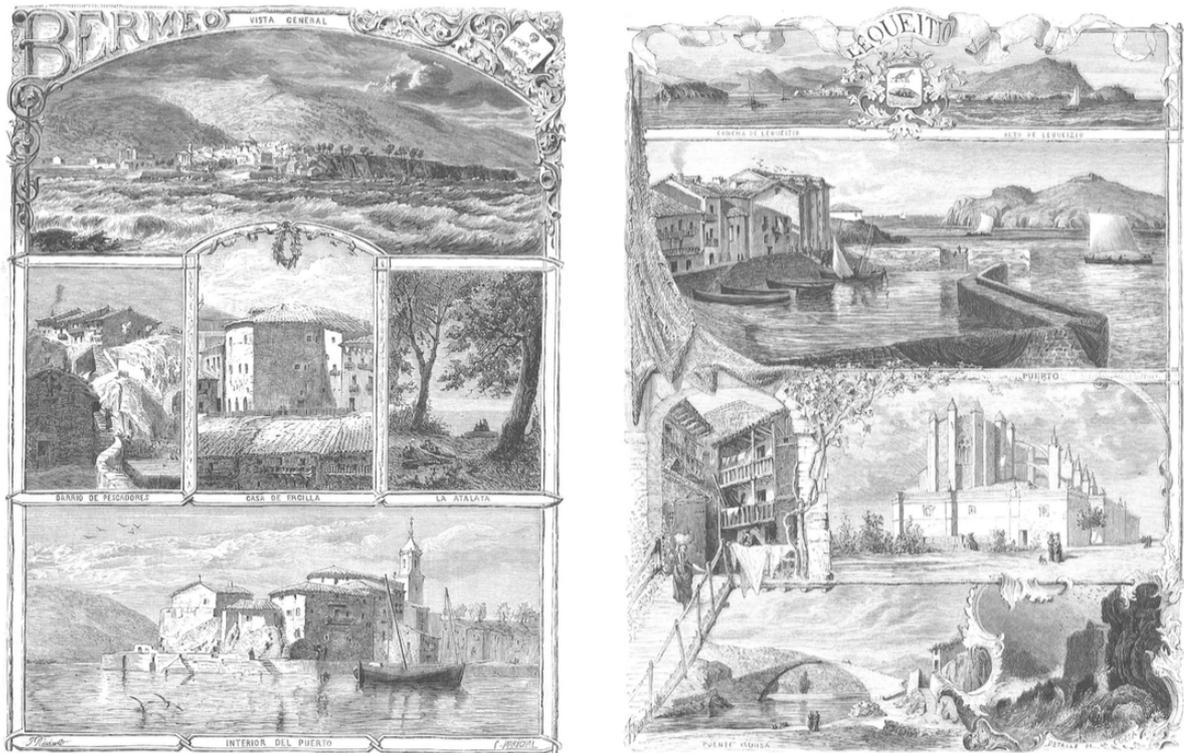


Fig. 20. "Bermeo" y "Lekeitio" (1874), *La Ilustración Española y Americana*.

⁵¹⁸ Delmas consideró Bermeo la villa más antigua de Vizcaya, como así lo manifestaban su historia, su forma, la grandiosidad que denotaba su estructura y los restos de monumentos que conservaba. La antiguamente murada villa aún conservaba en su recinto obras que ni los hombres ni el tiempo habían podido destruir. Fue sin embargo Juan Ángel Yradi quien aportó una lista de construcciones que hablaban al presente del pasado de la villa: la iglesia de Santa Eufemia, Santa María de Albóniga, San Juan de Gaztelugatxe, San Pelayo, la iglesia del convento de San Francisco, la torre Ercilla, la fuente del puerto, las murallas que circundaban la población y los restos de fortificaciones del monte Sarragoiti. Ver: DELMAS, J. E., *Guía histórico-descriptiva del viajero en el Señorío de Vizcaya*, pp. 120-121; YRADI, J. A., *Bermeo antiguo y moderno*, pp. 14-15.

⁵¹⁹ En el caso de Lekeitio no se especificaba ningún monumento, simplemente se señalaba la “remota antigüedad” de la villa, en la que junto a las “ruinas de sus antiguos monumentos que esparcidas se ven en muchas partes, aún se conservan en pie algunos que patentizan claramente lo que fue y en los que puede fijar su atención el viajero”. Ver: DELMAS, J. E., *Guía histórico-descriptiva del viajero en el Señorío de Vizcaya*, p. 154.

⁵²⁰ Durango era otra villa de remoto origen como lo probaban los monumentos conservados: “que fue de importancia y valor, lo revelan las huellas de sus cercas ya casi borradas, los sepulcros descubiertos en su recinto, entre los que descuellan los de sus condes; [...] Cercose la nueva villa con portales almenados y sólidos muros, portales que todavía se conservan y se denominan de San Pedro, San Juan, San Martín, Nuestra Señora de la Piedad, Cruzziaga y Santa Ana, [...] los portales y los muros han ido desapareciendo; el caserío antiguo sustituyéndose por otro nuevo; las torres que guardaba en su recinto perdiendo su carácter y su historia, pero admitiendo en cambio las reformas y las mejoras de los tiempos modernos”. Delmas señaló como el monumento más antiguo de Durango la iglesia de San Pedro de Tavira, tomada por el primer templo de la religión cristiana en Vizcaya. Ver: DELMAS, J. E., *Guía histórico-descriptiva del viajero en el Señorío de Vizcaya*, pp. 189-190.

⁵²¹ Juan E. Delmas consideró que Mungia contaba con dos monumentos antiguos que hablaba de los primeros tiempos de su fundación: la iglesia de San Pedro y la torre de Villela, “cuya antigüedad se pierde en la noche de los tiempos y que merece el estudio del curioso”. Ver: DELMAS, J. E., *Guía histórico-descriptiva del viajero en el Señorío de Vizcaya*, pp. 235-238.

Los conceptos de monumento antiguo y monumento histórico en ocasiones eran inseparables. En determinadas construcciones podía coincidir la época de su creación con el tiempo fundacional del municipio y ser asimismo escenario de hechos históricos. Ejemplos de esta circunstancia son la iglesia de Santa Eufemia de Bermeo y la torre de Echevarría de Bilbao. La primera de ellas era el templo primitivo de la villa y a ella acudían los reyes y Señores de Vizcaya a jurar los fueros, de ahí que en los escritos se haga referencia a su antigüedad y a su relevancia histórica. Para Delmas era un *“templo notable por su antigüedad y por su historia”*, cuyos sepulcros y detalles arquitectónicos revelaban *“toda la vetustez de que hablan las historias de Vizcaya”*⁵²². Estos valores eran por tanto los preeminentes, careciendo a ojos de los escritores románticos de mérito artístico y arquitectónico⁵²³.

En lo que respecta a la torre de Echevarría, el proyecto de derribo provocó su puesta en valor de la mano de los intelectuales vizcaínos, definiéndola Delmas como un monumento antiguo cuya desaparición se produciría en un pueblo *“donde apenas se conservan otros semejantes”*⁵²⁴. La importancia de ésta radicaba además en su capacidad para evocar diferentes imágenes. Así, mientras las personas ilustradas contemplaban la torre como escenario de sangrientos episodios, el marco donde el rey don Pedro el Cruel dio muerte al infante Don Juan, el pueblo observaba sus antiguas formas y se dejaba llevar por la imaginación:

“El vulgo, a no dudar, es el que se identifica más con estos monumentos: detenido ante sus viejas paredes, contemplando su estructura, repasando sus almenas, sus saeteras, sus puertas y ventanas, no se da razón de lo que ve, pero sabe que allí dentro ha pasado algo extraño; y como ni conoce la historia, ni la verdad de los sucesos ocurridos, la imaginación mas propensa en él a crearse maravillas que a la explicación natural y sencilla de los hechos, los convierte en ridículas exageraciones y concluye por forjarse cuentos fantásticos de hechicerías y cosas sobrenaturales, rechazadas por el santo criterio y la razón”⁵²⁵.

De esta manera, el valor histórico del monumento, accesible a aquellos que son conocedores del pasado y que poseen cierta formación histórica, está basado en hechos que los eruditos seleccionan y hacen que una construcción destaque sobre el resto. Mientras, el valor de antigüedad puede ser apreciado por todo aquel que contemple el

⁵²² DELMAS, J. E., *Guía histórico-descriptiva del viajero en el Señorío de Vizcaya*, p. 125.

⁵²³ Criticada por su escasa dimensión, llegando a calificarse de *“mezquinas proporciones”* para una población como Bermeo. Ver: LEMONAURIA, P., «Bermeo», p. 273.

⁵²⁴ DELMAS, J. E., «La torre de Echevarría», s.p.

⁵²⁵ DELMAS, J. E., «La torre de Echevarría», s.p.

monumento. El color de sus sillares, sus agrietados muros, sus antiguas formas hablan por sí solos y dotan a la construcción no solo de excepcionalidad sino también de belleza.

“La antigüedad de un monumento histórico [...], la rustidad de su forma, sus rotos o lisiado restos, hasta su polvo, si se quiere, tienen más precio a nuestros ojos que las obras del arte moderno con el mayor esmero y gusto trabajadas; y la razón es muy clara: -carecen éstas de aquel realce, de aquel prestigio que necesariamente acompaña a los testigos de las grandes cosas y de las grandes generaciones de una época desconocida, que nuestra petulante pequeñez desprecia ligeramente como fábulas o consejas indignas de su atención. – No sabemos respetar lo que nuestros ascendientes nos legaron, y pretendemos, pigmeos, dejar algo después de nosotros? Vanitas!”⁵²⁶.

“[...] ¿qué motivo pudo existir para privarnos de un monumento por su ancianidad precioso, no menos que por los recuerdos que en los corazones vizcaínos despertaba? La reverencia a lo pasado es un culto: -aquella piedra sencilla que los siglos ennegrecieron, y que carcomió la intemperie, estaba henchida de poesía, tenía una voz altísima y elocuente, -os magna sonaturum-, era la contemporánea de Zuria, de Ezquerria, de los López de Haro y de Isabel la Católica”⁵²⁷.

Con estas palabras, tan cercanas a las del inglés John Ruskin cuando afirmaba que la mayor gloria de un monumento está en su edad⁵²⁸, criticaba Luis María de Elejaga la sustitución del banco de la casa de juntas de Gernika, lugar donde históricamente se sentaban los reyes y Señores de Vizcaya, por una galería neoclásica. La mirada romántica no consideraba bella esta obra por sus formas o cualidades artísticas, sino por su antigüedad, porque el monumento antiguo es bello por sí mismo y porque sus formas han sido modeladas y tintadas por el paso de los siglos. Pero al mismo tiempo se reivindicaba su valor histórico, pues el monumento se alzaba como una voz sublime de poeta entonando las historias de Jaun Zuria y todos los señores de Vizcaya. De nuevo el valor antiguo y el valor histórico se daban la mano.

Si hubo una construcción que excitó más vivamente la imaginación de los escritores vizcaínos fue la casa-torre, claro ejemplo de la unión de lo antiguo y lo histórico. Estos ennegrecidos y ruinosos edificios, envueltos en hiedras y vegetación, hablaban no sólo de su antigüedad, sino de su protagonismo en las luchas de bandos y por lo tanto en la historia

⁵²⁶ ELEJAGA, L.M., «Guernica», p. 9.

⁵²⁷ ELEJAGA, L. M., «Guernica», p. 8.

⁵²⁸ Ver nota 517; RUSKIN, J., *Las siete lámparas de la arquitectura*, pp. 188-189.

de Vizcaya. Las Encartaciones era una de las grandes protagonistas de esas viejas crónicas y sus monumentos llevaban impresas antiguas hazañas.

“Las Encartaciones, lo mismo que el resto del Señorío y las provincias hermanas, fueron testigo durante los siglos XII, XIII y XIV de las luchas más encendidas [...]. Sobre sus tierras se alzaron gallardas torres, sólidos castillos, cadalsos, casas fuertes y todo linaje de defensas para contrarrestar el ímpetu de quienes los combatían, castillos y torres que han desaparecido al compás de los siglos pero de los que todavía se conservan algunos restos que demuestran lo que fueron”⁵²⁹.



Fig. 21. "Vizcaya - Somorrostro. Castillo de S. Martín" (1844-1846), *Viaje pintoresco*.

La riqueza patrimonial e histórica del valle de Somorrostro se evidenciaba especialmente en el castillo de San Martín de Muñatones. Definido por Juan E. Delmas como el primer monumento de su clase del Señorío, había sido además en el siglo XV prisión de Lope García de Salazar, “*el cronista el hombre más importante de la época en Vizcaya y quizás de muchos estados de la península*”, y el escenario donde éste redactó “*Las bienandanzas e fortunas*”. La grandeza de su construcción, los acontecimientos históricos que rememoraba y

⁵²⁹ DELMAS, J. E., *Guía histórico-descriptiva del viajero en el Señorío de Vizcaya*, pp. 453-454.

la ilustre casa a la que perteneció llevaron a Delmas a definir el castillo como “*suntuoso, histórico y nobilísimo monumento*”⁵³⁰.

No obstante, todas las casas-torre no ofrecían el aspecto que de ellas se había forjado en el imaginario romántico. La torre Ercilla de Bermeo, casa solar del autor de “*La Auracana*” Alonso de Ercilla⁵³¹, era criticada por ser una construcción tosca y pesada⁵³²:

“[...] carece de aquel aspecto de antigüedad que suele imprimir en los monumentos un sello de respeto, y sus paredes conservan todavía la huella del fuego que debió devorar sin duda su parte superior. Con todo, fue la casa de un gran poeta y de un bizarro soldado, y esto basta para que llame la atención del viajero y para que nosotros le hayamos dedicado algunas líneas en este artículo”⁵³³.

El recuerdo histórico que la torre encerraba era el que le otorgaba valor, “*los gratos recuerdos de un ilustre poeta y esforzado guerrero dan más importancia que su forma*”⁵³⁴, aunque sus grandes proporciones y el tono rojizo de sus sillares también la hacían destacar en el casco urbano de Bermeo⁵³⁵:

“[...] dominando toda la bahía, una torre cuadrada que, mejor que las dos hermanas gemelas de Granada, merecía el título de bermeja, tanto dejaron sobre sus piedras un color granate los siglos y los cálidos besos del sol”⁵³⁶.

Este aspecto de antiguo, de pertenencia a épocas pasadas, que el tiempo había forjado en la torre, su monumentalidad y planta quebrada, quedó perfectamente reflejado en la lámina panorámica de Bermeo que Delmas realizó para *Viaje pintoresco*. Asimismo propició un hecho insólito en el estudio del patrimonio arquitectónico de la provincia al realizar Juan Ángel de Yradi un dibujo en el que representaba el monumento en dos momentos diferentes: en 1844 y “*hasta el año 1800 según noticias de testigos que viven*”⁵³⁷. Yradi manifestaba de esta forma un excepcional interés en difundir la imagen del monumento como es y como fue, permitiendo analizar una hipotética evolución constructiva de la torre.

⁵³⁰ DELMAS, J. E., *Guía histórico-descriptiva del viajero en el Señorío de Vizcaya*, p. 476.

⁵³¹ Alonso de Ercilla dedicó los siguientes versos a Vizcaya, Bermeo y torre de Ercilla: “*Mira al Poniente a España, y la aspereza/ de la antigua Vizcaya, de do es cierto/ que procede y se estiende la nobleza/ por todo lo que vemos descubierto;/ mira a Bermeo cercado de maleza,/ Cabeza de Vizcaya, y sobre el puerto/ los anchos muros del solar de Ercilla,/ solar antes fundado que la Villa*”. Ver: ERCILLA Y ZÚÑIGA, Alonso de, *La Araucana*, Madrid: Imprenta de Mateo Repullés, 1803, t. II, p. 220.

⁵³² Podemos encontrar estas críticas en: «Bermeo», en *Viaje pintoresco por las provincias vascongadas*, p. 102; MELLADO, Francisco de Paula, *Recuerdos de un viage por España*, Madrid: Imprenta del Establecimiento de Mellado, 1862-1863, p. 125.

⁵³³ «Bermeo», en *Viaje pintoresco por las provincias vascongadas*, p. 102.

⁵³⁴ *Manual del viajero en las provincias vascongadas*, p. 108.

⁵³⁵ DELMAS, J. E., *Guía histórico-descriptiva del viajero en el Señorío de Vizcaya*, p. 136.

⁵³⁶ LANDE, L. L., «Tres meses de viaje en el País Vasco», tomo XXI, 1930, p. 482.

⁵³⁷ La imagen llevaba por título “*Casa de Ercilla, vista de sus lados sur y este*”. YRADI, J. A., *Bermeo antiguo i moderno descrito i pintado en lo más notable*, 1844, fol. 39.

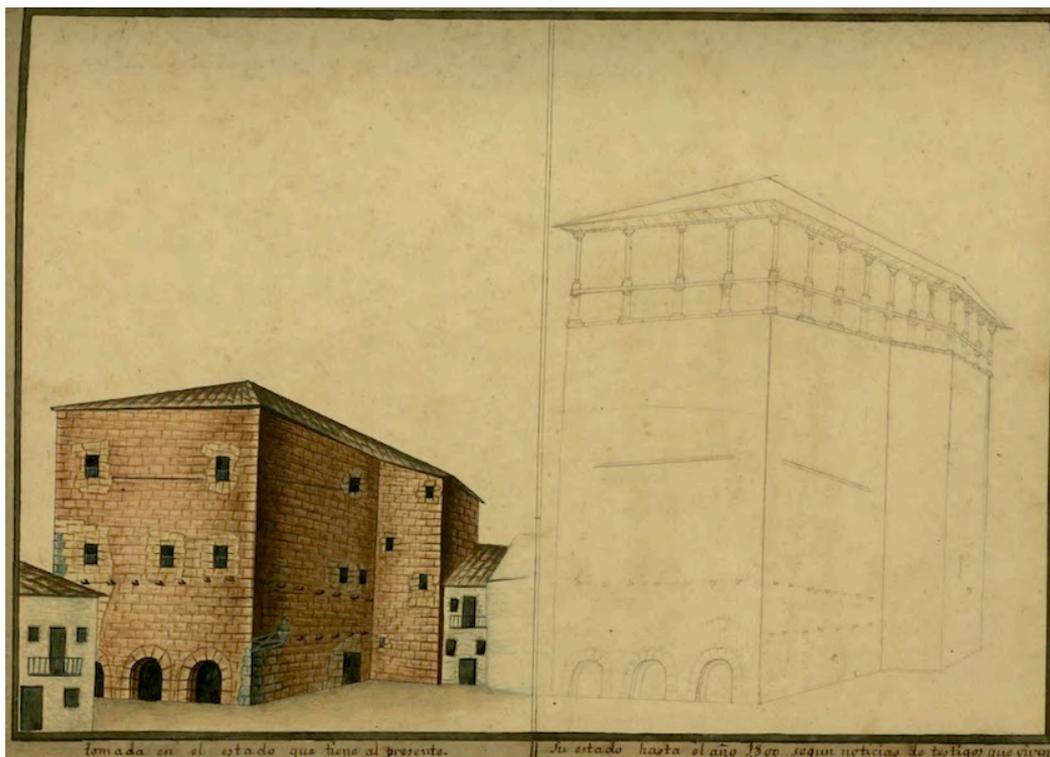


Fig. 22. "Casa de Ercilla. Vista de sus lados Sur y Este" (1844), "*Bermeo antiguo i moderno*".

Lo que impulsó a los autores a denominar monumento a estas construcciones militares fue por tanto su vinculación con el pasado de Vizcaya, ya fuera por evocar los tiempos de las guerras de bandos (torre de la Jara de Güeñes⁵³⁸ y castillo de Muñatones) o por su relación con personajes ilustres de la provincia (Muñatones y torre de Ercilla). El protagonismo que cobró la torre de Luchana en la Primera Guerra Carlista la convirtió en símbolo de los sucesos más trágicos de la historia reciente del País Vasco, al ser testigo de la más célebre batalla librada entre liberales y carlistas, la batalla de Luchana. Su papel destacado es visible en la imagen publicada en "*Galería militar contemporánea*"⁵³⁹, con las tropas isabelinas ocupando el paso del puente y los cañones compartiendo escenario con los muros de una semiderruida torre.

"[...] algunas balas de cañón de la batalla de Luchana desmoronaron sus ennegrecidas paredes; -y la incuria y el abandono, azotes más temibles que las balas y el fuego,- han demolido el más gallardo castillo vizcaíno, situado sobre las orillas de un río pintoresco,

⁵³⁸ GÓMEZ PRIETO, J., *Fuentes historiográficas. Las Memorias de Vedia y otros textos*, p. 81.

⁵³⁹ *Galería militar contemporánea, colección de biografías y retratos de los Generales que más celebridad han conseguido en los ejércitos liberal y carlista, durante la última guerra civil, con una descripción particular y detallada de las campañas del norte y Cataluña*, Madrid: Sociedad Tipográfica de Hortelano y Compañía, 1846, t. II, pp. 230-231.

que, como avanzado centinela, defendía su entrada, a la manera de los que erguidos campean en las márgenes del poético Rhin⁵⁴⁰.

Lejos de entender las casas-torre como monumentos inertes y mudos, los escritores trataron de salvaguardar parte de la memoria que habitaba en las mal conservadas torres de la provincia, recuperando y trayendo al presente los recuerdos de aquellos monumentos vivos de las *“antigüedades de Vizcaya”*⁵⁴¹.

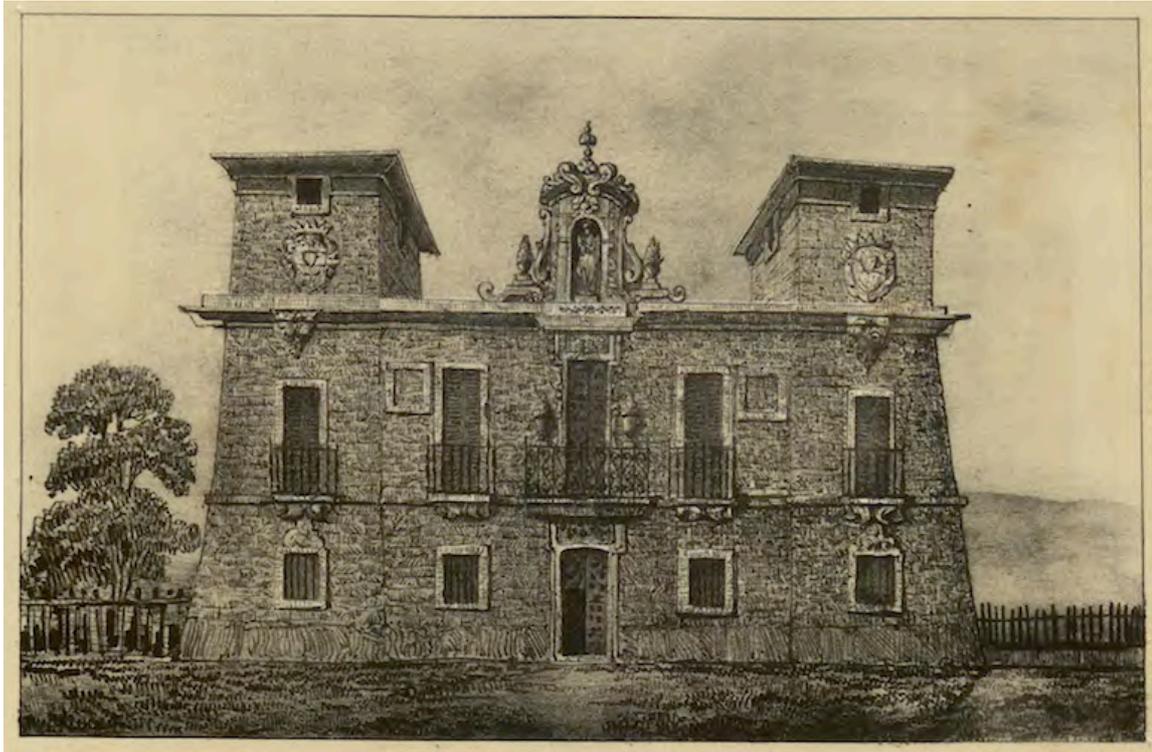


Fig. 23. "Vizcaya - Palacio de Adán" (1844-1846), *Revista pintoresca*.

La asociación del concepto monumento con otros términos (antiguo, histórico, grandioso, bello o suntuoso) aporta una enorme riqueza a las descripciones, tanto por lo explícito de los adjetivos como por las lecturas que de ellos podemos extraer. Aunque en la mayoría de las ocasiones el término se vio acompañado de otro que resaltaba alguna cualidad específica, existió algún caso en el que se aplicó sencillamente monumento al considerarlo el ejemplo más sobresaliente entre los de su género. El palacio Zubieta o Adán Yarza de Lekeitio fue definido por Pedro Lemonauria como *“el mejor que en Vizcaya se conoce tanto por su forma arquitectónica como por el riente y pintoresco punto en que se halla colocado”*⁵⁴². Todas las

⁵⁴⁰ DELMAS, J. E., *Guía histórico-descriptiva del viajero en el Señorío de Vizcaya*, p. 92.

⁵⁴¹ LEMONAURIA, P., «Portugalete», p. 318.

⁵⁴² LEMONAURIA, P., «Lequeitio», p. 327.

descripciones encontraban su arquitectura como suntuosa y magnífica⁵⁴³, con sus potentes torres, escudo de armas, grandiosos balcones, enverjados y moldeadas jambas, que junto al color rojizo de los sillares *“le dan la apariencia de esas encantadas fortalezas que nos cuentan las baladas de Alemania y de la vieja Escocia”*⁵⁴⁴.

Pocas fueron, por otra parte, las arquitecturas históricas que se relacionaron con conceptos de belleza o artisticidad. Juan E. Delmas asoció por primer vez ambos términos en la iglesia de Santa María de Portugalete. El templo parecía cumplir con las ideas de grandiosidad y belleza al desempeñar para la villa una doble función: era una *“suntuosa iglesia”* que ofrecía la imagen de grandeza que se esperaba de un monumento y, gracias a sus formas, era *“el más bello ornamento artístico”* y su *“más bello monumento”*⁵⁴⁵.

Las cualidades de grandioso y suntuoso fueron ampliamente utilizadas, relacionándose generalmente con la monumentalidad de las construcciones. La iglesia de Santa María de la Atalaya y el convento de San Francisco de Bermeo fueron definidos como monumentos grandiosos por lo espacioso de sus naves y el considerable tamaño de su arquitectura, aunque para Delmas la iglesia del convento era de escaso mérito artístico en el que apenas se detendría el ojo del arqueólogo y ni su interior ni el claustro llamaban la atención⁵⁴⁶. Lo cierto es que la mayor parte de los autores de la época hacían pocas referencias a su arquitectura, llevándose únicamente algún halago la nave en referencia a su gran espacio. Es evidente que en este caso el término monumento fue empleado primero para referirse a su condición de obra pública y, por otro lado, debido al tamaño de la construcción⁵⁴⁷.

La ruinoso iglesia de Santa María de la Atalaya, en cambio, destacaba además de por la magnitud de su arquitectura, por su construcción gótica. Juan E. Delmas la describió como un monumento rico y tesoro de la arquitectura vascongada, *“tanto más digno de aprecio, cuanto que era el primero en magnitud y belleza, y en el que habían apurado su paciencia los primeros artífices de la época”*⁵⁴⁸. Todas las reseñas coincidían en la extraordinaria magnitud del templo, que a pesar de encontrarse en ruinas seguía evocando una hermosa

⁵⁴³ *Guía de Bilbao y conductor del viajero en Vizcaya*, p. 84.

⁵⁴⁴ DELMAS, J. E., *Guía histórico-descriptiva del viajero en el Señorío de Vizcaya*, pp. 155 y 157-158.

⁵⁴⁵ DELMAS, J. E., *Guía histórico-descriptiva del viajero en el Señorío de Vizcaya*, p. 100 y 102.

⁵⁴⁶ DELMAS, J. E., *Guía histórico-descriptiva del viajero en el Señorío de Vizcaya*, p. 126.

⁵⁴⁷ La lámina “Bermeo. Tomada desde la Rosa” de *Viaje pintoresco* incluía en su extremo occidental la imagen del convento de San Francisco, siendo un caso excepcional pues la mayor parte de las vistas de la villa se centraron en la representación del “puerto menor”, es decir, desde la iglesia de Santa Eufemia hasta la iglesia de Santa María de la Atalaya. Juan Ángel Yradi se ocupó de perpetuar el estado de conservación del convento en la lámina “Convento de Sn. Francisco. Visto de su lado Este”. Ver: YRADI, J. A., *Bermeo antiguo i moderno descrito i pintado en lo más notable*, 1844, fol. 46.

⁵⁴⁸ DELMAS, Juan E., «Inauguración. La iglesia parroquial de Santa María, en Bermeo», *Irurac-Bat. Diario político de Bilbao*, año XV, núm. 187, 19 de agosto de 1866, p. 3.

iglesia de gran extensión que podía competir con las mejores de España⁵⁴⁹. A pesar de todo ello, su imagen se difundió como elemento destacado en el conjunto urbano de Bermeo y no contó con una lámina dedicada exclusivamente a ella⁵⁵⁰.

Este monumento gótico y grandioso, condenado a desaparecer, está íntimamente relacionado con el convento imperial de San Francisco de Bilbao, pues ambos tuvieron un mismo destino, la destrucción, y fueron alabados por su arquitectura gótica y su monumentalidad. El arquitecto Lorenzo Francisco de Moñiz, quien había dado a conocer las construcciones y monumentos que *“aunque en pequeño número, encierra la invicta villa de Bilbao”*⁵⁵¹, condenó duramente la desaparición del único monumento gótico que conservaba. Moñiz definió el convento imperial de San Francisco como un tesoro del arte gótico y arabesco de Bilbao y toda Vizcaya, único en su estilo porque el gótico *“no se extendió con pureza por el país”*⁵⁵². Todas las descripciones lo definieron como grande y suntuoso⁵⁵³, de elegantes capillas *“con hornacinas de menuda talla gótica”*, como el enterramiento de Juan de Arbolancha y su esposa Elvira Basabe, que podemos contemplar en un grabado⁵⁵⁴.

La construcción gótica y la señalada grandiosidad fueron las cualidades que dotaban de excepcionalidad a ambos templos. El gótico fue el estilo más valorado por los escritores, aunque no lo encontraban en el grado de pureza anhelado en la mayor parte de las iglesias vizcaínas. La adulteración de su imagen primitiva llevó, por un lado, a criticar duramente las intervenciones y, por otro, a cierta añoranza por la apariencia prístina de las arquitecturas. En este sentido es representativo el caso de la basílica de la Asunción de Lekeitio, definida como el monumento mejor conservado de la villa, una obra suntuosa y el más perfecto edificio gótico del Señorío⁵⁵⁵, cuya pintoresca situación cerca del mar aumentaban el atractivo del conjunto:

“La vieja iglesia parroquial, situada a la orilla de la playa, estuvo comprometida un momento; por su disposición pintoresca a la vista del mar cuya arena se amontona a

⁵⁴⁹ Juan E. Delmas transcribió las siguientes palabras de Juan Ramón de Iturriza sobre la iglesia de Santa María de la Atalaya de Bermeo: *“al presente está profanada pero fue edificada a lo gótico y causa admiración su magnitud que podía competir con las mejores iglesias de España”*. Ver: DELMAS, J. E., *Guía histórico-descriptiva del viajero en el Señorío de Vizcaya*, p. 124, n. 1.

⁵⁵⁰ Juan Ángel Yradi trató de difundir, en su estilo naif, la imagen del templo en 1844 en la acuarela “Hospital del Espíritu Santo, y ruinas de la Parroquia de Sta. María de la Atalaya. Vista de sus lados Sur y Este”. Ver: YRADI, J. A., *Bermeo antiguo i moderno descrito i pintado en lo más notable*, 1844, fol. 88.

⁵⁵¹ MOÑIZ, L. F., «San Francisco de Bilbao», p. 73.

⁵⁵² MOÑIZ, L. F., «San Francisco de Bilbao», p. 73.

⁵⁵³ HORMAECHE, F., «Bilbao», p. 52; *Guía de Bilbao y conductor del viajero en Vizcaya*, p. 32.

⁵⁵⁴ La lámina fue reproducida años después en el BCMV bajo el título “Enterramiento de Juan de Arbolancha y D.^a Elvira Basabe, su mujer en la iglesia del derruido Convento de San Francisco de Bilbao”. La imagen se atribuye a Agustín de Arregui. Ver: *Boletín de la Comisión de Monumentos de Vizcaya*, julio-septiembre de 1914, pp. 158-159; MOÑIZ, L. F., «San Francisco de Bilbao», p. 73.

⁵⁵⁵ DELMAS, J. E., *Guía histórico-descriptiva del viajero en el Señorío de Vizcaya*, p. 155.

sus pies, por la audacia de sus pilares, la delicadeza de sus ojivas, la elegancia de su ábside enriquecido al exterior de finas molduras góticas, es quizás en este género el monumento más curioso del Señorío”⁵⁵⁶.



Fig. 24. "Vizcaya - Lequeitio" (1844-1846), *Viaje pintoresco*, y "Vizcaya - Iglesia de Santa María de Lequeitio" (1844-1846), *Revista pintoresca*.

El templo fue ampliamente difundido en libros y publicaciones periódicas siguiendo el modelo que asentaron los artistas de *Revista pintoresca*⁵⁵⁷ y *Viaje pintoresco*⁵⁵⁸: una vista trasera de la iglesia que exaltaba su monumentalidad y riqueza arquitectónica y que ofrecía con sus contrafuertes, arbotantes, ventanas ojivales y cresterías una imagen única del gótico vizcaíno⁵⁵⁹. A pesar de ello, la basílica no poseía la uniformidad de estilo del gusto de la época debido a la presencia de la torre dieciochesca:

"[...] de mal gusto greco-romano, que contrasta singularmente con los atrevidos y ligeros botareles que sostienen el

empuje de las bóvedas y con la menuda y delicada talla del magnífico arco gótico, todo de escultura, que sirve de puerta principal de ingreso”⁵⁶⁰.

⁵⁵⁶ LANDE, L. L., «Tres meses de viaje en el País Vasco», tomo XXI, 1930, p. 493.

⁵⁵⁷ «Vizcaya. Lequeitio», en *Viaje pintoresco por las provincias vascongadas*.

⁵⁵⁸ «Vizcaya. Iglesia de Santa María de Lequeitio», en *Revista pintoresca de las provincias vascongadas*.

⁵⁵⁹ Las citadas imágenes nos permiten hoy conocer la sacristía, desarrollada desde el lado del evangelio rodeando la cabecera, obra que difería de la imagen original del templo. Destacaban además en las láminas otras construcciones de Lequeitio como el convento de Santo Domingo o la iglesia de San José.

⁵⁶⁰ DELMAS, J. E., *Guía histórico-descriptiva del viajero en el Señorío de Vizcaya*, p. 156.

Delmas, evocando la antigua aguja que al parecer fue reemplazada, anhelaba una torre cubierta de pirámides con crestería y rica ornamentación calada, aunque no todos los autores estuvieron de acuerdo con él, considerándola algunos “*graciosamente esbelta*”⁵⁶¹.

Esta misma tendencia la encontramos en la iglesia de San Severino de Balmaseda, que aunque nunca fue calificada como monumento, sí se alabó por su suntuosidad y sus formas asociadas al gótico⁵⁶². Delmas criticó la intervención emprendida en el siglo XVIII, que sustituyó la “*esbelta aguja*” por la actual torre y reformó las fachadas⁵⁶³, por convertir una iglesia de hermosas bóvedas en un templo de “*gusto gótico, algo*



Fig. 25. "Vizcaya - Valmaseda. San Severino" (1846), *Viaje pintoresco*.

adulterado”, donde la correspondencia estilística entre exterior e interior había desaparecido⁵⁶⁴. Así, respondiendo a estas impresiones, en la lámina que dibujó en *Viaje pintoresco*⁵⁶⁵, similar a la de basílica de la Asunción de Lekeitio, evitó el punto de vista frontal para resaltar los elementos góticos, representando una iglesia prácticamente oculta por las numerosas edificaciones a ella adosadas, en la que destaca su cabecera con amplios ventanales ojivales entre contrafuertes.

Bilbao, definida en múltiples ocasiones como una villa sin edificios dignos de mención, conservaba dos templos góticos: la iglesia de San Antón y la iglesia de Santiago. La primera

⁵⁶¹ LEMONAURIA, P., «Lequeitio», p. 332.

⁵⁶² Martín de los Heros definió su estilo como “*gótico decadente*”, mientras que Enrique Vedia criticaba los singulares capiteles, “*guarnecidos de formas ridículas de hombres y animales confusamente enlazados*”, por distorsionar las formas sencillas de escasa ornamentación del interior que revelaban su pertenencia a la época del Renacimiento. Ver: HEROS, M., *Historia de Valmaseda*, p. 484; GÓMEZ PRIETO, J., *Fuentes historiográficas. Las Memorias de Vedia y otros textos*, p. 82.

⁵⁶³ Mientras que para Delmas “*su torre y fachadas ni corresponden con el gusto del interior, ni son dignas de un mérito especial*”, Vedia calificó la intervención como “*no de gran gusto pero tampoco de mal efecto*”. Ver: DELMAS, J. E., *Guía histórico-descriptiva del viajero en el Señorío de Vizcaya*, p. 277; GÓMEZ PRIETO, J., *Fuentes historiográficas. Las Memorias de Vedia y otros textos*, p. 82.

⁵⁶⁴ DELMAS, J. E., *Guía histórico-descriptiva del viajero en el Señorío de Vizcaya*, p. 277.

⁵⁶⁵ Balmaseda contó con la historia local más completa gracias a los trabajos de Martín de los Heros y Enrique de Vedia. Desde la *Revista pintoresca* y el *Viaje pintoresco* no le dedicaron ningún estudio monográfico, un hecho llamativo teniendo en cuenta la importancia histórica y monumental de la villa. Sin embargo, *Viaje pintoresco* trató de plasmar la riqueza arquitectónica de ésta con la publicación de las litografías de la iglesia de San Severino y el puente viejo de San Lorenzo.

de ellas, ampliamente difundida en grabados y litografías, fue alabada por dos motivos: su situación formando un conjunto pintoresco y su torre, gallarda y bella, que se veía favorecida por el emplazamiento del templo. Si bien la época de construcción de la iglesia debía circunscribirla al estilo gótico, *“época a que pertenecen nuestros mejores templos”*⁵⁶⁶, las numerosas ampliaciones e intervenciones que había sufrido la hacían desmerecer, clasificándola en la *“escuela inexactamente llamada gótica”*⁵⁶⁷ o *“arquitectura malamente llamada gótica”*⁵⁶⁸.

Del interior de la iglesia ningún elemento parecía reseñable. Sus capillas *“grandes y oscuras”* del lado del evangelio carecían de mérito y su decoración se consideraba deslucida. Delmas exceptuó algún que otro destello de formas renacentistas en sus capillas y en la graciosa y elegante decoración de su puerta de ingreso, aunque curiosamente, años antes, había afirmado que el templo no pertenecía a ningún género de arquitectura⁵⁶⁹. Hubo otros escritores que se sumaron a una cierta valoración de la portada y el *“grandioso”* pórtico de la iglesia, circunscribiéndolo sin embargo al barroco⁵⁷⁰, pero las opiniones que prevalecían estaban en la línea de la de Francisco de Hormaeche, quien afirmó que la fachada y la puerta de ingreso no podían ser peores⁵⁷¹.

En cuanto a la iglesia del Señor Santiago, templo matriz de Bilbao, el valor principal que ensalzaron fue la antigüedad de su fábrica y las formas de la obra primitiva. El templo tampoco ofrecía la pulcritud gótica esperada, dando la impresión de haber sido *“labrada en época distintas y a pedazos”* o de mezcolanza de estilos, diferenciándose por ello habitualmente la *“obra antigua”* de la *“obra moderna”*. Las formas más apreciadas eran de un *“gótico purísimo”*, de *“gusto y ligereza”*, manifestado en elegantes columnas, andenes y ojivas, fácilmente diferenciables de la obra moderna, de *“pesadas pilastras y follajes”*⁵⁷². Quedaban enfrentadas así la gracilidad de las partes góticas a las recargadas formas posteriores, como el abigarrado coro dieciochesco, que *“causan cierta opresión indefinible a quien las mira”*⁵⁷³.

La torre y fachada fueron igualmente menospreciadas. Una, calificada de *“raqútica”*, y otra, *“malísima”* y pésima, causaban un *“desagradable efecto”* que deslucía toda la construcción.

⁵⁶⁶ R., «La plaza vieja de Bilbao», p. 124.

⁵⁶⁷ HORMAECHE, F., «Bilbao», p. 49.

⁵⁶⁸ DELMAS, J. E., *Guía histórico-descriptiva del viajero en el Señorío de Vizcaya*, p. 37.

⁵⁶⁹ DELMAS, J. E., «Bilbao», p. 76.

⁵⁷⁰ R., «La plaza vieja de Bilbao», p. 124.

⁵⁷¹ HORMAECHE, F., «Bilbao», p. 49.

⁵⁷² DELMAS, J. E., *Guía histórico-descriptiva del viajero en el Señorío de Vizcaya*, p. 36.

⁵⁷³ HORMAECHE, F., «Bilbao», p. 48.

Los calificativos por parte de Francisco de Hormaeche no quedaron ahí, al tildar las capillas, sacristía y sala capitular de *“harto malas”*, considerando el único elemento digno de elogiarse el pórtico. Teniendo en cuenta todas estas valoraciones nos sorprendemos ante un Pedro de Lemonauria que, frente a la opinión general, calificó la iglesia de Santiago como la más hermosa de Bilbao⁵⁷⁴.

Como vemos en los textos de este período, la unidad de estilo era una de las cualidades más apreciadas y los lenguajes que no se adscribían al gótico eran desdeñados, no librándose de las críticas ni las formas renacentistas ni las barrocas. Es el caso de la iglesia de San Nicolás de Bari, que presentando gran uniformidad en su fábrica, respondía sin embargo al estilo barroco. Alzada en uno de los paseos más concurridos de Bilbao, el Arenal, su situación junto a la largas hileras de tilos y jardines llevó a Delmas a afirmar que *“la posición que ocupa este monumento es inmejorable”*⁵⁷⁵. Su privilegiada ubicación requería de una fachada que embelleciera aquel céntrico espacio de la villa en que los bilbaínos ocupaban sus ratos de ocio.

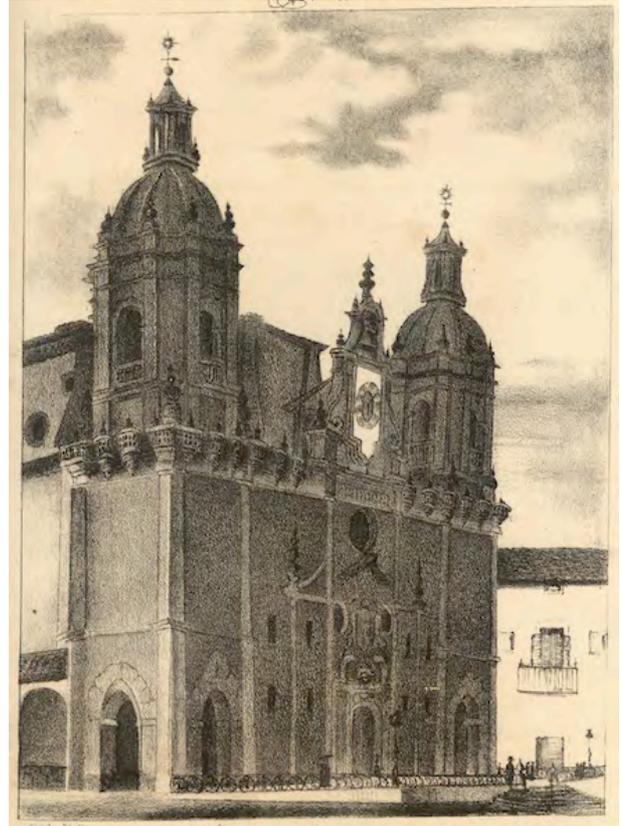


Fig. 26. "Bilbao - Iglesia de San Nicolás" (1844-1846), *Revista pintoresca*.

“La situación de este Templo parece que debía haber inducido al Arquitecto a perpetuar su memoria en la fachada: pero no fue así: puesto que ha llegado a la posteridad un testimonio irrefragable de su mal gusto y poco ingenio”⁵⁷⁶.

El autor del proyecto, Ignacio de Íbero, *“no menos conocido por los ridículos ornatos con que afeó el templo de Loyola”*⁵⁷⁷, fue el centro de todas las críticas, calificándosele de modo peyorativo de *“churriguerista”*. La habilidad del arquitecto fue puesta en entredicho al legar una obra de mal gusto a la posteridad porque *“no quiso sin duda fatigarse en discurrir, o no*

⁵⁷⁴ LEMONAURIA, P., «Bilbao», p. 381.

⁵⁷⁵ DELMAS, J. E., *Guía histórico-descriptiva del viajero en el Señorío de Vizcaya*, p. 38.

⁵⁷⁶ *Guía de Bilbao y conductor del viajero en Vizcaya*, p. 31.

⁵⁷⁷ *Manual del viajero en las provincias vascongadas*, p. 86.

alcanzaba más su ingenio⁵⁷⁸. De nuevo la excepción fue Pedro de Lemonauria, al defender que el frontis era magnífico, causando la “*gravedad de sus formas*” un gracioso contraste con el aspecto del paseo del Arenal⁵⁷⁹.

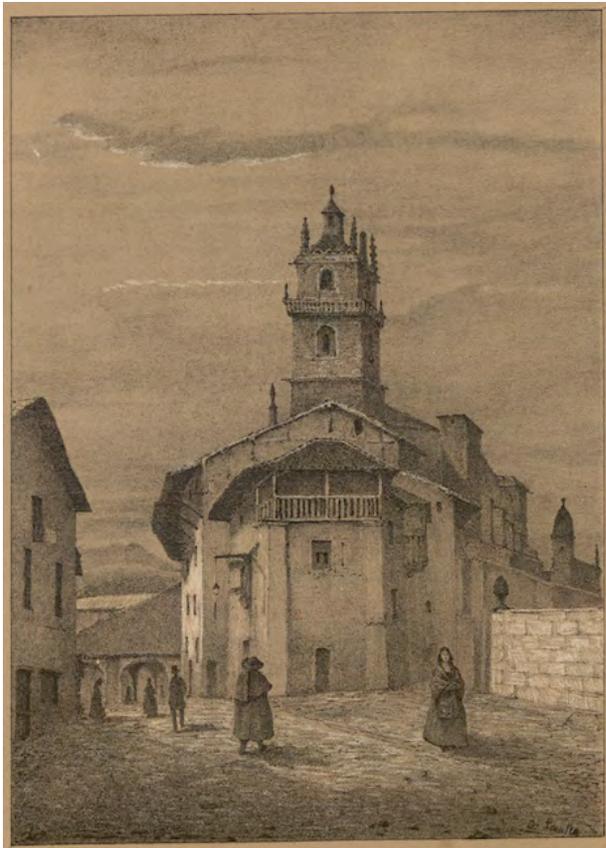


Fig. 27. "Durango - Iglesia de Santa María" (1844-1846), *Revista pintoresca*.

Una de las excepciones respecto a esta apreciación de los periodos arquitectónicos es la iglesia de Santa María de Uribarri de Durango⁵⁸⁰. Si bien de su exterior destacaba el atrio⁵⁸¹ y del interior se citó en alguna ocasión lo espacioso de sus naves, fue el coro al que se atribuyeron cualidades de belleza⁵⁸²:

“Pocas obras del gusto del Renacimiento posee Vizcaya en sus templos, y por lo tanto son más apreciadas las que se descubren en ellos. El que quiera contemplar una joya de este gusto, trasládese a Santa María de Durango y examine su coro. Está formado de un atrevido arco escarzano, en bóveda, sostenido por cuatro lindísimas columnas empotradas en las primeras pilastras de la iglesia, todo recamado de una rica

⁵⁷⁸ HORMAECHE, F., «Bilbao», p. 50.

⁵⁷⁹ Gracias a su interés contamos con la única lámina dedicada, a mediados del siglo XIX, a la fachada de la iglesia de San Nicolás, de importante valor si tenemos en cuenta que años después sería relabrada. Ver: LEMONAURIA, P., «Bilbao», p. 382.

⁵⁸⁰ La iglesia de Santa María de Uribarri de Durango fue un monumento “*digno*” de ilustrar las páginas de *Revista pintoresca*. La imagen mostraba un templo oculto tras diversas casas de considerable altura adosadas a la torre que impedían que la fábrica pudiese mostrar toda su “*esbeltez y lozanía*”. Para Pedro de Lemonauria “*a pesar de la mala localidad en que se encuentra no deja de presentar por eso un golpe de vista agradable y lleno de aquel dulce encanto, que al ver una obra bien ejecutada gozan los amantes de las bellas artes*”. Ver: LEMONAURIA, P., «Durango», p. 203.

⁵⁸¹ La monumentalidad, extensión y capacidad del atrio sorprendían a cuantos visitaban el templo, calificándolo de grandioso, suntuoso y admirable. Todo él respondía a un esplendoroso trabajo de carpintería, de “*atrevidos*” arcos y armaduras de madera, y una ensambladura “*notable para la época de construcción*”. Ver: «Durango», en *Viaje pintoresco por las provincias vascongadas*, p. 132; *Guía de Bilbao y conductor del viajero en Vizcaya*, p. 67; «Vizcaya», *Semanario Pintoresco Español*, núm. 36, 6 de septiembre de 1846, p. 283; *Manual del viajero en las provincias vascongadas*, pp. 82-83; DELMAS, J. E., *Guía histórico-descriptiva del viajero en el Señorío de Vizcaya*, p. 193.

⁵⁸² VEITIA, F. A. y ECHEZARRETA, R., *Noticias históricas de la Noble y Leal Villa de Tavira de Durango*, pp. 68-69.

ornamentación, cuyo frontis representa el firmamento tachonado de estrellas y el sol y la luna en sus extremos⁵⁸³.

A pesar del hermoso coro renacentista, para Delmas la iglesia en conjunto no ofrecía la uniformidad exigida, las “tres naves de gusto gótico” contrastaban con las pilastras “de orden compuesto” y ventanas “cuadradas de arcos escarzanos” que en otro tiempo debieron ser arcos ojivales⁵⁸⁴.

Junto a la asignación por parte de escritores y eruditos del concepto de monumento a algunos de los edificios históricos de la provincia, debemos señalar la importancia que, a nuestro juicio, poseen las imágenes publicadas. Éstas pueden clasificarse en arquitectura religiosa, arquitectura civil, ruinas, vistas panorámicas y nuevas obras⁵⁸⁵, y, tal como señalamos anteriormente, los principales objetivos que perseguían eran mostrar los monumentos más notables de la antigüedad, perpetuar la memoria de construcciones próximas a desaparecer y la búsqueda de lo pintoresco. Estas motivaciones no fueron excluyentes de otras ideas, siendo la más importante de

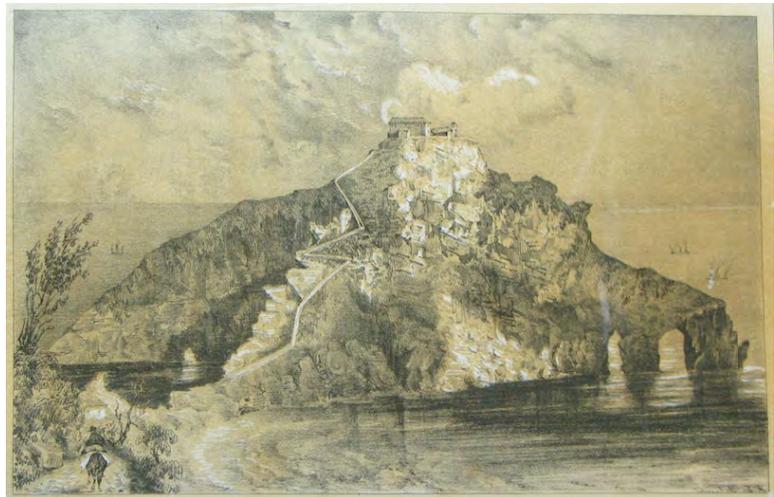
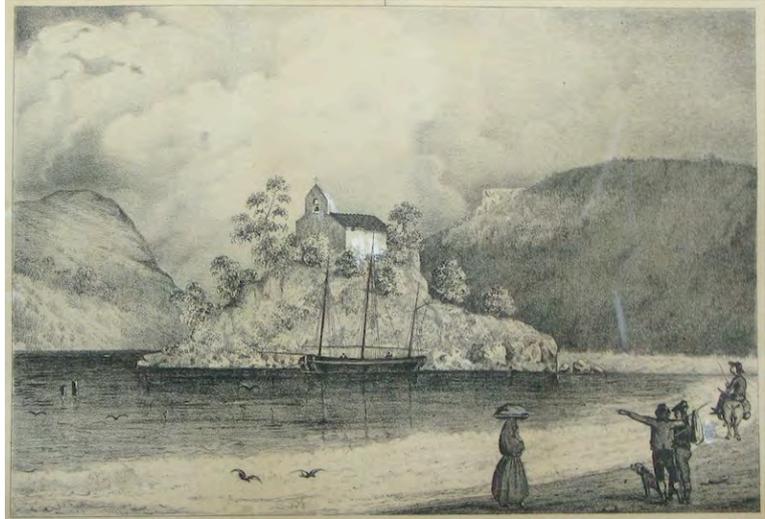


Fig. 28. "Vizcaya - Poveña- Ermita de Nª Sª del Socorro" y "Vizcaya - Ermita de San Juan de Gaztelugache (1844-1846), *Viaje pintoresco*.

⁵⁸³ DELMAS, J. E., *Guía histórico-descriptiva del viajero en el Señorío de Vizcaya*, p. 192.

⁵⁸⁴ DELMAS, J. E., *Guía histórico-descriptiva del viajero en el Señorío de Vizcaya*, pp. 191-192.

⁵⁸⁵ Además de estas temáticas encontramos otras como etnografía o paisaje que, debido a no presentar interés para nuestro estudio, no son aquí analizadas.

todas la representación de las construcciones contemporáneas, exponentes del desarrollo arquitectónico de Vizcaya.

Lo cierto es que no todos aquellos edificios señalados como monumento se mostraban en una lámina. Por el contrario, ejemplos escasamente valorados en los textos sí que fueron representados en las publicaciones. La principal razón fue la inclinación hacia lo pintoresco, respondiendo la presencia de litografías como las de las ermitas de Nuestra Señora del Socorro, San Miguel de Arretxinaga y San Juan de Gaztelugatxe más a su insólita situación que a sus méritos artísticos y arquitectónicos.



Fig. 29. "Vista general de Bilbao tomada desde las Tejeras" (1844-1846), *Viaje pintoresco* y "Vizcaya - Munguía", *Revista pintoresca*.

Dentro del conjunto de imágenes aparecidas en las publicaciones románticas parece inevitable que aquellas en que el monumento arquitectónico es el único protagonista sean las más representativas para nuestro estudio. Sin embargo, estas láminas no fueron muy abundantes en comparación con grabados donde la arquitectura era un elemento más del paisaje. Se trata de vistas generales de los principales municipios de Vizcaya cuyo objetivo era ofrecer al lector las panorámicas urbanas y naturales más bellas, mostrando la riqueza patrimonial sin olvidar el componente pintoresquista. Todas estas representaciones aunaban por tanto lo

paisajístico y lo arquitectónico, aunque no siempre en la misma medida.

Revista pintoresca y *Viaje pintoresco* fueron las publicaciones que mayor número de vistas generales ofrecieron, siendo llamativo que en ocasiones las láminas elegidas parecían no responder a la idea transmitida desde los textos. De esta manera, la creencia de que un municipio era pobre en cuanto a su patrimonio arquitectónico (Plentzia⁵⁸⁶ y Ugao-Miraballes⁵⁸⁷) no impidió su plasmación en las revistas. En otras ocasiones esa misma percepción por parte de los escritores era desmentida por la propia ilustración, mostrando un destacado patrimonio monumental (Mungia⁵⁸⁸ y Bilbao⁵⁸⁹).

Ondarroa es un claro ejemplo de la discordancia entre lo expresado por los autores y lo reflejado en las láminas. La villa, situada en la desembocadura del río Artibai y de accidentada geografía, fue definida como un puerto de aspecto romántico por su puente y arcaica iglesia⁵⁹⁰. Juan E. Delmas, sin embargo, afirmó que Ondarroa era pobre de edificios debido a los múltiples incendios que había sufrido a lo largo de su historia⁵⁹¹. A pesar de sus palabras, en las vistas generales observamos un rico conjunto urbano formado por casas de pescadores, el puente viejo, símbolo de su escudo, y la iglesia de Santa María alzándose como una gran fortaleza. Ésta, por otra parte, ni fue definida como monumento ni recibió ningún elogio de la pluma de los eruditos⁵⁹², circunstancia que no impidió que el templo fuera protagonista de una de las láminas de *Revista pintoresca*.

“Otro edificio más importante que esta iglesia por su vetustez y por sus recuerdos históricos, a pesar de los estragos que han causado en él los siglos y la mano del

⁵⁸⁶ Juan E. Delmas afirmó sobre el municipio: “no intente el viajero descubrir en Plencia recuerdos de su pasado, porque no los hallará. Ningún edificio de mérito artístico ni histórico conserva en su recinto, a excepción del puente de nueve arcos”. Ver: DELMAS, J. E., *Guía histórico-descriptiva del viajero en el Señorío de Vizcaya*, p. 114.

⁵⁸⁷ La misma opinión le produjo la villa de Ugao-Miravalles a Delmas, “no encierra monumento antiguo ni moderno de importancia”. Pedro Lemonauria, por su parte, le dedicó un pequeño estudio donde se une a la opinión de Delmas, afirmando sobre la iglesia de San Bartolomé: “la arquitectura de este edificio no ofrece ninguna cosa notable que pueda llamar la atención y que de ella se haga mención”. Ver: DELMAS, J. E., *Guía histórico-descriptiva del viajero en el Señorío de Vizcaya*, p. 232; LEMONAURIA, P., «Miravalles», p. 179.

⁵⁸⁸ *Viaje pintoresco* no le dedicó artículo alguno, mientras que en *Revista pintoresca* se hacía una escasa referencia a su patrimonio. Ver: LEMONAURIA, P., «Munguía», pp. 111-118.

⁵⁸⁹ Pedro Lemonauria afirmó: “Como Bilbao es una villa moderna no hay en ella edificio alguno notable, que su antigüedad merezca llamar la atención”. Francisco de Hormaeche, por su parte, defendió: “este pueblo moderno y chico, que no tiene ni antigüedad que sobre él llamen la atención, ni opulencia deslumbradora, tenga una historia, e historia en memorables y altos hechos, enlazados con los acontecimientos contemporáneos de mayor importancia, así como en calamidades inauditas riquísima”. Ver: LEMONAURIA, P., «Bilbao», p. 378; HORMAECHE, F., «Bilbao», pp. 21-22.

⁵⁹⁰ HUMBOLDT, W., *Los vascos*, p. 95

⁵⁹¹ DELMAS, J. E., *Guía histórico-descriptiva del viajero en el Señorío de Vizcaya*, p.166.

⁵⁹² Pedro de Lemonauria afirmó que la iglesia de Santa María era el único edificio que podía llamar la atención, mientras Antonio de Trueba lamentó que los numerosos incendios sufridos hubieran destruido muchas de sus “bellezas góticas”. Finalmente, Juan E. Delmas manifestó que el templo era una construcción gótica completamente adulterada que no encerraba ni en su interior ni exterior mérito alguno Ver: LEMONAURIA, P., «Ondarroa», p. 65; TRUEBA, A., «El Santuario de Arrechínaga por D. Antonio de Trueba», p. 228; DELMAS, J. E., *Guía histórico-descriptiva del viajero en el Señorío de Vizcaya*, p.166.

hombre, se alza dentro del pueblo, sobre la ría, y en el camino que conduce a la villa de Marquina. Es la famosa torre de Licona”⁵⁹³.

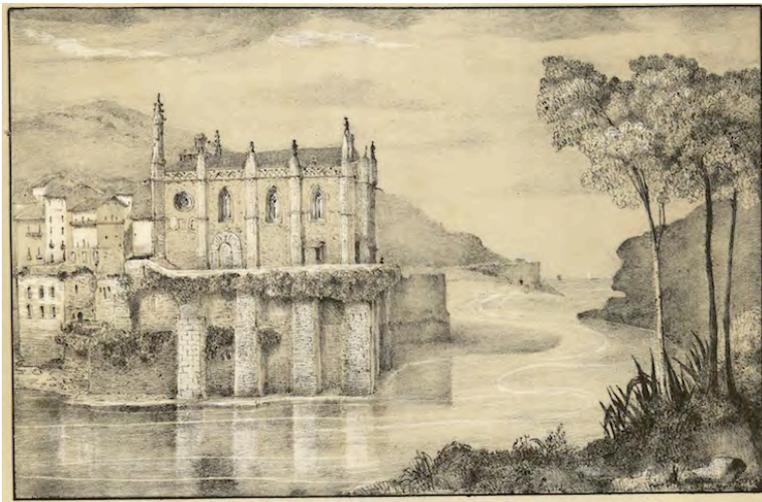


Fig. 30. "Vizcaya - Iglesia de Santa María de Ondarroa" (1844-1846), *Revista pintoresca*.

La iglesia no destacaba ni por su antigüedad ni conservaba la memoria de acontecimientos históricos. ¿Qué motivó entonces su representación?, ¿por qué no se fijó la imagen de la ruinoso torre de Licona? Lo cierto es que la agrupación de las citadas construcciones y, sobre todo, el lenguaje gótico que la iglesia revelaba al exterior, formaban una

conjunción de elementos arquitectónicos y paisajísticos que invitaba a la ensoñación y, en definitiva, la convertían en una vista irresistible para el Romanticismo.

La belleza originada por la integración de las arquitecturas reunidas y el paisaje condujo también a la representación de conjuntos monumentales. Es el caso de las litografías de la casa de juntas y árbol de Gernika, en la que se buscaba resaltar la importancia histórica y política de lo representado, o de las del conjunto de San Antón de Bilbao o de la plaza Santa Ana de Durango, que ofrecían una imagen cuya contemplación producía un gran placer estético.

Debemos señalar asimismo la destacada presencia que tuvo la representación de construcciones recientes, tratándose en su mayoría de edificios civiles de estilo neoclásico ubicados, salvo alguna excepción, en la villa de Bilbao⁵⁹⁴. Frente al escaso valor otorgado a la mayor parte de las arquitecturas bilbaínas del pasado, llama la atención cómo lo nuevo

⁵⁹³ La construcción, que se hallaba en estado de ruina, fue célebre durante las guerras de bandos y el lugar donde nació Marina Saez de Licona, madre de San Ignacio de Loyola. Estos hechos reseñables de la historia de Vizcaya llevaron a Antonio de Trueba a exigir que sus muros "deben besar el bizcaíno, el anticuario y el cristiano"; Ver: DELMAS, J. E., *Guía histórico-descriptiva del viajero en el Señorío de Vizcaya*, pp.166-167; TRUEBA, A., «El Santuario de Arrechínaga por D. Antonio de Trueba», p. 228.

⁵⁹⁴ Podemos destacar la representación de la Plaza Nueva, el hospital civil de Atxuri o el teatro de Bilbao, y fuera de la villa la imágenes dedicadas a la casa de juntas de Gernika en *Semanario Pintoresco Español*, *Manual del viajero en las Provincias Vascongadas*, *Viaje Pintoresco por las Provincias Vascongadas* o *Revistas Pintoresca por las Provincias Bascongadas*.

mereció el aplauso general al responder al gusto estético de su tiempo y ofrecer una imagen de notabilidad y grandeza.

Existió además algún caso en el que se enfrentaron los monumentos antiguos a las nuevas construcciones, como en “Puente colgante de Burceña”⁵⁹⁵, que nos invita a la reflexión sobre las transformaciones sociales y económicas de mediados del siglo XIX. Imágenes que hablaban de un tiempo y un paisaje condenados a desaparecer, el convento de mercedarios de Burceña, frente al progreso técnico de su puente colgante.

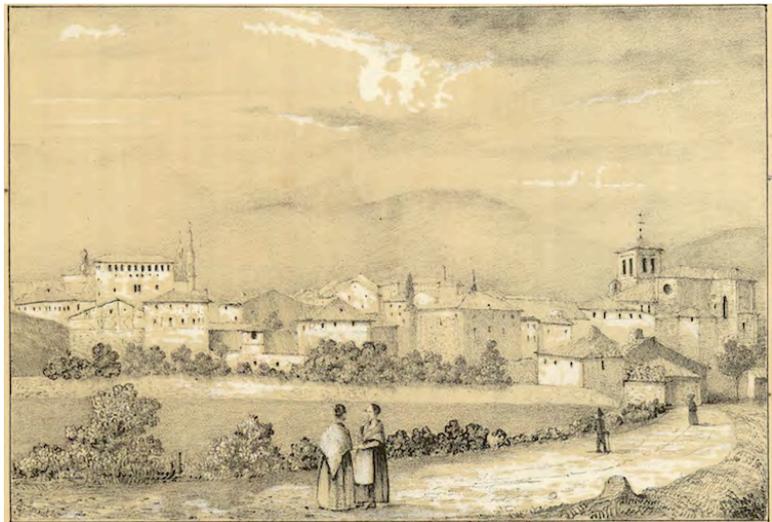
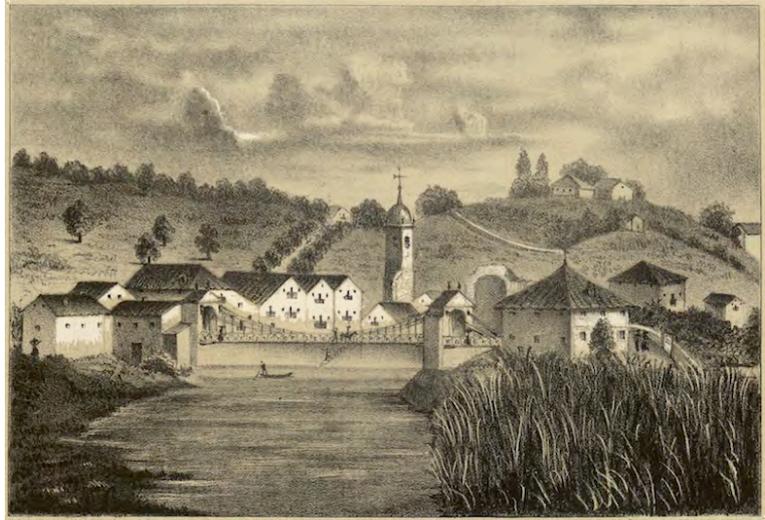


Fig. 31. "Vizcaya - Burceña" y "Vizcaya - Orduña" (1844-1846), *Revista pintoresca*.

Sin embargo, no todos los municipios vizcaínos tuvieron la suerte de poder adaptarse a los nuevos tiempos, existiendo numerosos casos en los que ciudades y villas que en el pasado jugaron un destacado papel en la economía e historia de la provincia, al presente se encontraban en un estado de postración y decaimiento. Así lo entendieron los escritores en el caso de Orduña, cuya situación a los pies de la Sierra Salvada la había convertido en puerta del Señorío, punto de tránsito comercial y plaza de armas principal. Aquel pasado militar provocaba el recuerdo de una ciudad cercada de murallas, barbacanas y torreones, un antiguo esplendor desaparecido por efecto de la desidia y el paso del tiempo.

⁵⁹⁵ LEMONAURIA, P., «Puente colgante de Burceña», p. 349.

“Reúne dentro de sus muros, muchos y hermosos solares, marchitos recuerdos que nunca volverán a brillar, con sus correctos pórticos, anchas y bien ejecutadas arcadas, galerías, grandiosos patios y bien cincelados e históricos escudos de armas. La solidez y envejecido aspecto de estas obras revelan al viajero su pasada grandeza; y el ruinoso estado en que se encuentran, el abatimiento de un pueblo carcomido por la pobreza y la postración. A pesar de esto, álzanse en la plaza, [...] monumentos que merecen el honor de la descripción”⁵⁹⁶.

La contemplación de las ruinas permitía imaginar aquello que fue e invitaba a intensas reflexiones emocionales sobre el paso del tiempo y la finitud de nuestra existencia.

“¡Aún con tan sólidos cimientos se ha reducido a la nada!... ¡Cuántas reflexiones no se aglomeran a la imaginación al pisar estos despojos sobre los que ya no se ven de día más que montones informes de piedras, y en la solitaria noche algún fatídico búho, que parece se coloca allí para recodar a los hombres lo débiles y miserables que somos, a pesar de nuestro ridículo orgullo! ¡Qué sentimientos de pura religión no inspira aquel santo lugar en el que se ostentaban tumbas suntuosas; pero que todo él es una huesa continuada de distinguidos héroes!”⁵⁹⁷.

Las formas arquitectónicas derruidas, la contraposición entre la monumentalidad aún conservada y su inevitable proceso de deterioro, y un entorno paisajístico atractivo daba como resultado, a ojos de los escritos románticos, las vistas más pintorescas y variadas que podían imaginarse⁵⁹⁸. Así lo entendieron en las litografías del convento de San Agustín de Bilbao y la basílica de Begoña, símbolos del pasado más inmediato de la historia de Vizcaya al haber tenido un papel protagonista en la Primera Guerra Carlista. Incendiado el convento⁵⁹⁹ y derruida la torre de la iglesia de Begoña, su representación se convirtió en un medio de recordar acontecimientos históricos recientes, desde las duras batallas libradas hasta la herida de muerte del general Zumalacárregui. Así, ejemplos que en principio estaban destinados a ser imágenes bucólicas y encantadoras, pasaron a ser símbolos del horror y la muerte:

⁵⁹⁶ DELMAS, J. E., *Guía histórico-descriptiva del viajero en el Señorío de Vizcaya*, p. 174.

⁵⁹⁷ LEMONAURIA, P., «El convento de San Agustín», p. 23.

⁵⁹⁸ LEMONAURIA, P., «El convento de San Agustín», p. 22.

⁵⁹⁹ En las páginas de *Galería militar contemporánea* se relató y plasmó el momento del incendio del convento: “[...] y consiguiendo a fuerza de valor e inteligencia poner fuego al convento, pronto fue que tuvieron los tan atrevidos soldados el placer de ver cómo las llamas devorando las techumbres y quebrando las paredes, salían voraces por las grandes aberturas que dejaban las ruinas al caer en montón sobre el ardoroso pavimento”. Ver: *Galería militar contemporánea, colección de biografías y retratos de los Generales que más celebridad han conseguido en los ejércitos liberal y carlista, durante la última guerra civil, con una descripción particular y detallada de las campañas del norte y Cataluña*, Madrid: Sociedad Tipográfica de Hortelano y Compañía, 1846, t. II, pp. 219-220.

“[...] imposible es pronunciar el nombre del convento de S. Agustín, sin que a la mente aparezcan las olas embravecidas y el fuego devorador, con todo el lúgubre cortejo de moribundas víctimas, que con su sangre han salpicado los sagrados muros de tan venerable templo”⁶⁰⁰.

En definitiva, el patrimonio arquitectónico vizcaíno, representado principalmente por medio de iglesias, ermitas, casas-torre, puentes y conventos, invitaba no sólo a forjar una nueva percepción sobre la riqueza monumental de la provincia, sino también a profundas reflexiones sobre su función en el presente y futuro de Vizcaya: ¿qué papel debían jugar los monumentos?, ¿debía permitirse el abandono y desaparición de aquellas páginas de piedra de su historia?, ¿cómo debían actuar los organismos e instituciones encargadas de la conservación monumental? Los primeros pasos que

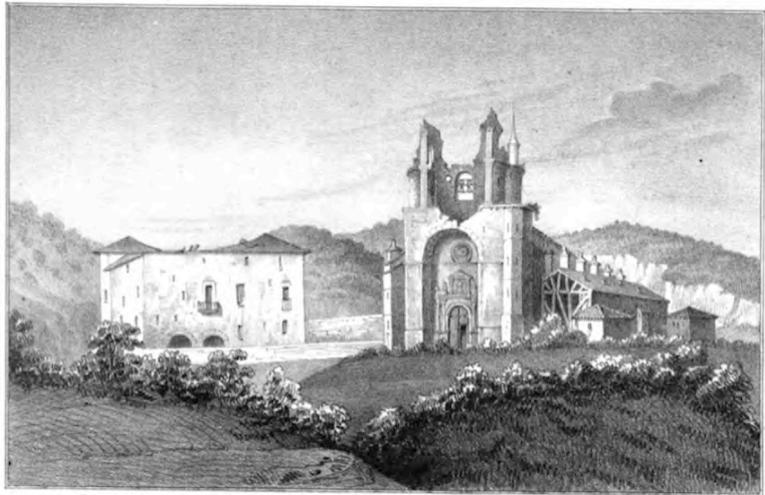
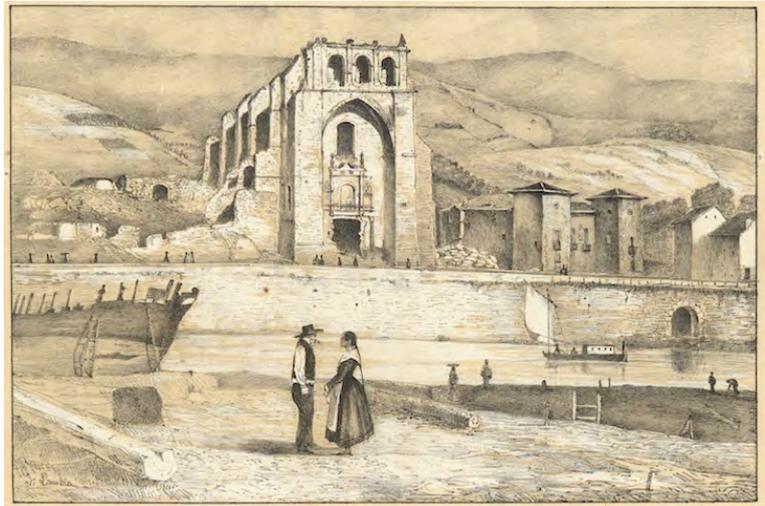


Fig. 32. "Bilbao - Ruinas de San Agustín" (1844-1846), *Revista pintoresca*, y "Vista de la casa donde fue herido Zumalacárregui y de la iglesia de N. S. de Begoña" (1846), *Galería militar contemporánea*.

personalidades como Juan E. Delmas, Antonio de Trueba, José Amador de los Ríos, Pedro Lemonauria o Lorenzo Francisco de Moñiz habían dado respecto al estudio y puesta en valor del patrimonio debían ser continuados en los siguientes años. Sin embargo, se abría una nueva etapa en la historia de Vizcaya con la abolición foral de 1876, un nuevo marco político, económico, social y cultural que determinó la relación de la provincia con su patrimonio monumental. Antes de continuar con esta cuestión nos detendremos a

⁶⁰⁰ LEMONAURIA, P., «El convento de San Agustín», pp. 23-24.

continuación en la creación de los primeros organismos para la protección del patrimonio arquitectónico, las comisiones de monumentos; analizaremos sus antecedentes, formación y atribuciones, poniendo especial atención en la labor de la CMV.

3.4 La formación de organismos para la protección del patrimonio

3.4.1 La restauración como disciplina y la conservación como sentimiento: Eugène Viollet-le-Duc y John Ruskin

"El europeo, mientras camina a pasos redoblados hacia destinos futuros, y quizás porque camina deprisa, siente la necesidad de recoger todo su pasado como se recoge una gran biblioteca para preparar sus labores futuras"⁶⁰¹.

Los manuales sobre teoría e historia de la restauración monumental suelen abordar el nacimiento de la restauración como disciplina y los principios de la historia de la conservación arquitectónica estableciendo una relación de antagonismo entre el pensamiento de Viollet-le-Duc y el de John Ruskin. De los textos e influencia de ambos autores se extenderá la asociación generalizada de la figura del arquitecto como defensor de la intervención en el patrimonio histórico y del fatalismo del literato y del artista, que prefiere ver morir el monumento antes que restaurado.

La voz *restauration*, incluida por Viollet-leDuc en el tomo VIII de su "*Dictionnaire de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*", publicado en 1866, y las implicaciones morales entre arquitectura y memoria desarrolladas por Ruskin en "*Las siete lámpara de la arquitectura*", escrita en el invierno de 1848, año de las revoluciones, ofrecen aproximaciones e interpretaciones del monumento, de su devenir en el tiempo, que justifican aquella oposición. Hay, sin embargo, elementos en común entre estos dos hombres, coetáneos, que desde Inglaterra y Francia dedican gran parte de su vida a estudiar y reflexionar sobre el arte y la arquitectura del pasado y su valor para la sociedad del siglo XIX. Dos hombres, además, que influyeron decisivamente en su propio tiempo.

El inglés John Ruskin fue crítico de arte, escritor y sociólogo, Viollet-le-Duc, por su parte, historiador y arquitecto. Los dos fueron extraordinarios dibujantes provenientes de acomodadas familias que les facilitaron una esmerada educación. Así el joven Viollet pudo

⁶⁰¹ Viollet-le-Duc, voz restauración. Ver: HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión, *Documentos para la Historia de la Restauración*, Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2000, p. 29.

asistir a reuniones junto a Prosper Merimée, Ludovic Vitet o Charles Agustine Sainte-Beuve, circunstancia que marcaría su rechazado a estudiar en la *Ecole des Beaux Arts* y a matricularse en la academia de Achille Leclère⁶⁰². Ruskin, de padres puritanos, estudió en la Universidad de Oxford donde se entregó con pasión a la lectura de la Biblia y de Platón, lo que determinó su posterior empeño en unificar idealismo platónico y cristianismo, intercalando estas lecturas con las novelas de Walter Scott, Lord Byron, Homero o Daniel Defoe⁶⁰³.

Los viajes fueron el complemento de sus respectivas formaciones. El arquitecto tomó contacto con los monumentos franceses en un viaje por el sur del país (1831-1835), viajando posteriormente a Italia, entre los años 1836 y 1837, gracias a la financiación del monarca Luís Felipe⁶⁰⁴. En 1840 Ruskin emprendió su *grand tour* visitando Nápoles y Venecia, despertando en el joven de 20 años una pasión por Italia que le acompañaría toda su vida⁶⁰⁵.

Viollet-le-Duc, tras la experiencia italiana, pasó a formar parte de la organización del Estado francés para el cuidado de los monumentos nacionales. Cuando tan sólo contaba veinticuatro años fue nombrado auditor en el *Conseil des Constructions Civiles* (1838), bajo cuya tutela estaban monumentos como la basílica de Saint-Denis, la Sainte-Chapelle y la catedral de Notre-Dame⁶⁰⁶. En esta época además compartió labores con Prosper Merimeé, que en aquel momento era *Inspecteur des Monuments*⁶⁰⁷. En 1840 Viollet-le-Duc se unió al equipo de Jean Baptiste Lassus, que llevaba desde 1836 dirigiendo las obras de restauración de la Sainte-Chapelle de París. Posteriormente emprendieron juntos la restauración de la catedral de Notre Dame de París (1846), de la que asumiría la dirección de la obra tras la prematura muerte de Lassus. Ruskin, por su parte, en su primer libro, *"Modern Painters"* (1843-1860), salió en defensa del pintor J.M.W. Turner enfrentándose a la crítica oficial, que consideraba al artista como un loco, obteniendo una rotunda victoria y consagrándose como uno de los críticos de arte más influyentes de su tiempo⁶⁰⁸.

⁶⁰² BUENDÍA, J. Rogelio y GALLEGU, Julián, *Arte Europeo y norteamericano del siglo XIX*, Madrid: Espasa Calpe, 1997, p. 206 (*Summa Artis*, t. XXXIV).

⁶⁰³ JARAUTA MARION, Francisco, «Ruskin: el aura de Venecia», *Revista de Occidente*, núm. 39, 2001, pp. 122-123.

⁶⁰⁴ BUENDÍA, J. R. y GALLEGU, J., *Arte Europeo y norteamericano del siglo XIX*, p. 207. La ayuda económica vino motivada por una acuarela del banquete de damas de la corte del rey.

⁶⁰⁵ JARAUTA MARION, F., «Ruskin: el aura de Venecia», p. 123.

⁶⁰⁶ GONZÁLEZ-VARAS, I., *Conservación de Bienes Culturales*, p. 156.

⁶⁰⁷ SOLÁ-MORALES I RUBIO, Ignasi de, *Inscripciones*, Barcelona: Gustavo Gili, 2003, p. 51.

⁶⁰⁸ KULTERMANN, U., *Historia de la Historia del arte*, pp. 123-124.

Aunque ambas carreras siguen diferentes caminos, la arquitectura y la crítica de arte, debemos subrayar un importante punto en común entre ambos: el amor por la naturaleza y la arquitectura gótica. Los dos eran apasionados de la montaña, miembros del Alpine Club, y coincidían en su estimación por los Alpes, especialmente por el Mont Blanc, del que tomaron numerosos apuntes y vistas⁶⁰⁹. Por otra parte, ambos encontraron en la arquitectura gótica principios y lecciones a aplicar en el presente, siendo precisamente en este punto común de admiración hacia la arquitectura gótica de donde parten sus diferencias.

Inglaterra a finales del siglo XVIII vivió un revival del estilo gótico, con estudios que incidían en su tradición y fomentaban sus aspectos pintoresquistas⁶¹⁰; la arquitectura francesa, sin embargo, estaba fuertemente dominada por el clasicismo impuesto desde la Academia, relegando, como en otros países europeos, los estilos medievales a los estudios arqueológicos. Frente a esta corriente clasicista, el movimiento romántico, exaltando el individualismo, la imaginación y la creatividad, encontró en el gótico una imagen idónea, un medio de expresión libre frente a los límites impuestos desde la Academia. Este hecho desembocó en una querrela que enfrentó a goticistas y clasicistas. Los primeros veían en el estilo medieval el pasado glorioso francés y una fuerte crítica a la nueva sociedad industrial que se estaba generando. La literatura de la época apoyaba el nuevo impulso goticista. François René Chateaubriand en su obra *“El genio del cristianismo”* (1802) avivó la llama de la fe cristiana tras la Revolución vinculándola con la arquitectura medieval; Víctor Hugo convertía un monumento gótico en el protagonista de la novela *“Nuestra Señora de París”* (1831).

Inglaterra debía enfrentarse a las consecuencias sociales de la Revolución Industrial, así como a la llegada de ideas anticlericales que, nacidas de la Revolución francesa, fueron extendiendo su influjo entre la clase obrera. Surge así, como señala González Varas, un clima de renovación religiosa donde la arquitectura se convirtió en elemento de cambio o revulsivo. Los suburbios y barrios proletarios londinenses vieron erigirse multitud de iglesias, siendo el estilo adoptado el gótico que requería menor inversión que la construcción de iglesias clásicas⁶¹¹.

⁶⁰⁹ GAMBLE, Cynthia, «John Ruskin, Eugène Viollet-le-Duc and the Alps», *The Alpine Journal*, vol. 104, 1999, pp. 185-196.

⁶¹⁰ Destacan entre estas publicaciones: *“Gothic Architecture Restored and Improved”* (1742) de Batty Langley, *“The Origin ante Theory of Gothic Architecture”* (1790) de Michel Young y *“Essay of the Origin and Principles of Gothic Architecture”* (1797) de James Hall.

⁶¹¹ COLLINS, Peter, *Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución (1750-1950)*, Barcelona: Gustavo Gili, 1998, p. 105. El Parlamento aprobó la inversión de 1.000.000 de libras en la construcción de 214 iglesias de las

A. W. N. Pugin se adscribió con fervor a la corriente goticista como portadora de los “verdaderos principios”. En su famosa publicación “*Contrasts*” (1836) contrapuso imágenes del medievo con escenas de la Inglaterra contemporánea. Así, la sociedad industrial con sus obreros hacinados, las fábricas y las máquinas es enfrentada con dibujos de una sociedad equilibrada entre Dios y los hombres, donde las agujas de las catedrales se alzan a los cielos representando la auténtica religión, “*alcanzada, precisamente y no por azar, en la arquitectura gótica que fue quien estableció los 'verdaderos principios' de la disciplina*”⁶¹². Claro ejemplo de su doctrina y pensamiento es su conversión al catolicismo en 1834: “*se está construyendo ahora una hermosa capilla; estoy convencido de que, cuando esté terminada, me convertiré*”. Vemos por tanto una unión orgánica entre arquitectura y religión, como un ser vivo que se desarrolla y es capaz de transformar a las personas. Pugin defendió una arquitectura nueva, modelo social y constructivo, “*No debe haber en un edificio elementos que no estén determinados por la conveniencia, las exigencias constructivas y el decoro*”⁶¹³, extendiendo su influencia a la *Cambridge Camden Society* y a la publicación *The Ecclesiologist*⁶¹⁴, que además de tratar temas centrados en la liturgia católica se interesaron por la práctica de la restauración de los monumentos ingleses⁶¹⁵.

Con la publicación en 1848 de la obra “*Las siete lámparas de la arquitectura*” Ruskin intentó superar la eclesiología de A.W.N. Pugin y la obra de Friedrich von Schlegel sobre la significación cristiana del arte medieval⁶¹⁶. Para ellos la arquitectura debía llevar al hombre hacia lo trascendente, hacia los valores religiosos y morales que en aquel momento la industrialización estaba eliminando. Para Ruskin, el arte, y por tanto la arquitectura, elevaba al hombre y a la sociedad a valores mucho más amplios: “*El gran arte no ha tenido nunca, ni jamás podrá tener, más que tres objetivos esenciales: primero, reforzar el sentimiento religioso entre los hombres; segundo, perfeccionar su sentido moral; tercero, ofrecerles servicio material*”⁶¹⁷. Concibió el arte como un modelo de orden social, imagen de la época

cuales sólo se edificaron 96. En 1824 se consignaron 5.000.000 de libras para erigir 450 nuevas iglesias. Ver: BUENDÍA, J. R. y GALLEGU, J., *Arte Europeo y norteamericano del siglo XIX*, p. 184.

⁶¹² MONEO VALLÉS, J.R. y SOLÁ-MORALES I RUBIO, Ignasi de, *Apuntes sobre Pugin, Ruskin y Viollet-le-Duc*, Barcelona: Escuela Técnica Superior de Arquitectura, 1975, p. 9.

⁶¹³ Expresado por Pugin en “*The true principles of pointed or christian architecture*” (1841). Ver: MANIERI ELIA, Mario, *William Morris y la ideología de la arquitectura moderna*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2001, p. 54.

⁶¹⁴ Según Solá-Morales y Moneo la revista *The Ecclesiologist* fue una de las primeras publicaciones profesionales de arquitectura, anterior a la conocida revista *The Builders*. Ver: MONEO VALLÉS, J.R. y SOLÁ-MORALES, I., *Apuntes sobre Pugin, Ruskin y Viollet-le-Duc*, p. 15.

⁶¹⁵ La primera definición de restauración ideal, según aporta González Varas, apareció en 1841: “*Restaurar es descubrir el aspecto originario que se ha perdido por decadencia, accidentalmente o por alteraciones inoportunas*”. Ver: GONZÁLEZ-VARAS, I., *Conservación de Bienes Culturales*, p. 201.

⁶¹⁶ SOLÁ-MORALES, I., *Inscripciones*, p. 88.

⁶¹⁷ Cit., FUSCO, Renato de, *La idea de arquitectura. Historia de la crítica desde Viollet-le-Duc a Persico*, Barcelona: Gustavo Gili, 1976, p. 29.

en la que se concibe, revelador del verdadero espíritu de los hombres que lo realizaron. Por tanto, consideraba la Revolución Industrial que se estaba viviendo portadora de un arte alienado, mecanizado y sin alma:

“La última forma de la falsedad que nos proponíamos censurar era, como se recordará, la sustitución del trabajo manual por el molde o de máquina, a la que de un modo general calificaremos de mentira de producción.

Dos razones de igual importancia militan contra esta práctica: la primera, que todo trabajo a molde o a máquina es malo como trabajo; la segunda, que es innoble”⁶¹⁸.

La tecnología se tomaba como una agresión a los artesanos y otras capas de trabajadores: “no era el arte el que debía ser industrial, sino la industria esforzarse por ser artística”. La destrucción del bello mundo del pasado incentivó en Ruskin un afán por crear un cambio social, un giro en el mundo a través de una arquitectura que reflejase la calidad de las relaciones sociales y la integridad moral de los sujetos, del trabajo y de las relaciones de jerarquía. Este modelo sería el único capaz de encontrar una salida a la crisis de la arquitectura de la mano de la ética y la estética.

Su pensamiento sobre arquitectura apareció expuesto en tres publicaciones: “*Las Siete Lámparas de la Arquitectura*” (1849), “*Las piedras de Venecia*” (1851-1853) y “*The Elements of Drawing*” (1857). Ruskin definió la arquitectura como “*el arte de levantar y de decorar los edificios construidos por el hombre, cualquiera que sea su destino, de modo que su aspecto contribuya a la salud, a la fuerza y al placer del espíritu*”⁶¹⁹. Así, los comienzos y el fin del arte se alcanzan desde la percepción y no desde el conocimiento, una estética basada en el sentimiento. La obra de arte debía estar basada en la naturaleza, pero conceptualizada y recreada a través de la imaginación del artista⁶²⁰. La obra de arte estaba impregnada de un contenido moral, de la sinceridad del artista, fiel reflejo de la sociedad en la que fue creada, convirtiéndose así en vínculo entre naturaleza y sociedad, como ocurría según Ruskin en la Edad Media. “*La verdad está en la forma y la forma es la revelación del viviente infinito, es decir, Dios, al hombre*”⁶²¹. Al igual que defendió Pugin, la obra de arte, o la arquitectura, debía ser un medio regenerador, capaz de transformar la sociedad gracias a sus cualidades morales. Podemos afirmar, como apunta Cabrera, que el arte “*se eleva hasta la religión, se pone a su servicio, traduce sus ideales y sus contenidos, se hace, en suma, religión*”.

⁶¹⁸ RUSKIN, J., *Las siete lámparas de la arquitectura*, p. 50.

⁶¹⁹ RUSKIN, J., *Las siete lámparas de la arquitectura*, p. 5.

⁶²⁰ CABRERA, Roberto A., «Naturaleza y religión artística en John Ruskin», *Laguna: Revista de Filosofía*, núm. 6, 1999, p. 269.

⁶²¹ CABRERA, R. A., «Naturaleza y religión artística en John Ruskin», p. 269.

Si en John Ruskin la situación social de su tiempo le llevó a condenar el desarrollo industrial, y elaborar una teoría arquitectónica de "*consideraciones morales con concepciones estéticas*"⁶²², Viollet-le-Duc encontró en la arquitectura gótica una lección de racionalidad, defendiendo que el estudio científico de su estructura aportaría un conocimiento completo del estilo. El gótico era entendido como un lenguaje lógico y racional, perfectamente comprensible y clasificable, que aportaría respuestas a la arquitectura del siglo XIX. Mientras Ruskin veía en el gótico "*intenciones místicas*" y "*elevaciones a lo infinito*", siguiendo la definición de Menéndez Pelayo, capaz de reespiritualizar y cristianizar a la sociedad⁶²³; Viollet, por su parte, subrayaba su carácter laico y libre, en oposición al orden feudal y religioso inmediatamente anterior⁶²⁴. El arquitecto no sólo se alejaba así de la comprensión estética y moral de Ruskin, sino que también ofrecía un pensamiento contrapuesto a los iniciadores del resurgir del gótico en las letras y pensamiento franceses, como Chateaubriand. El laicismo y racionalismo del gótico en Viollet va unido a su fe ciega en el progreso, a las posibilidades que el desarrollo industrial ofrecía a la arquitectura (como los nuevos materiales); el arquitecto se desligaba así de la visión romántica y arqueologista del gótico.

El pensamiento de Viollet-le-Duc estuvo fuertemente influido por Auguste Comte e Hippolyte Taine, y la teoría positivista, defendiendo el estudio histórico del monumento junto a su interpretación científica (estudio de materiales, técnicas, estructura, escuela, relaciones con otros lugares, etc.), para llegar así a comprender la ley interna que rige el estilo. El desarrollo de disciplinas como la anatomía, las ciencias naturales, la filología o la geología, determinó una nueva forma de estudio y aproximación a las artes y a la arquitectura, que son sometidas a un esquema taxionómico (escuelas, periodización, estilos, etc.), pasando el pensamiento histórico a ser considerado una forma de pensamiento científico⁶²⁵. De esta manera, como señala Solá Morales, en Viollet-le-Duc se produjo la superación de la visión romántica y pintoresquista de la arquitectura gótica, consolidándose el positivismo histórico⁶²⁶.

"*Las siete lámparas de la arquitectura*" y "*Dictionnaire de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*" revelan el espíritu que rige a cada uno de sus autores. "*Dictionnaire*" es el

⁶²² GONZÁLEZ-VARAS, I., *Conservación de Bienes Culturales*, p. 193.

⁶²³ MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino, *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1946-1947, t. IV, p. 409.

⁶²⁴ MONEO VALLÉS, J.R. y SOLÁ-MORALES, I., *Apuntes sobre Pugin, Ruskin y Viollet-le-Duc*, p. 59.

⁶²⁵ GONZÁLEZ-VARAS, Ignacio, «Aproximación a la teoría de la restauración monumental en el siglo XIX», en *La Catedral de León. El sueño de la razón*, Trabajo del Camino (León): Edileasa, 2001, pp. 65-66.

⁶²⁶ MONEO VALLÉS, J.R. y SOLÁ-MORALES, I., *Apuntes sobre Pugin, Ruskin y Viollet-le-Duc*, p. 55.

resultado de la reflexión de una amplia trayectoria estudiando y restaurando los monumentos franceses (Vezelay, Notre Dame de París, Sainte Chapelle, Carcassonne, Amiens, etc.). La elección del diccionario como método expositivo, ordenar por medio de voces su pensamiento en torno a la arquitectura medieval, refleja un símil lingüístico coincidente con su interpretación de la construcción medieval. A su juicio, el arte de la Edad Media se apoyaba en una serie de principios que, como un idioma, pueden emplearse para *"expresar todas las ideas sin faltar a su gramática. Es por lo tanto esta gramática la que nos hace falta poseer y dominar"*⁶²⁷. El diccionario recoge y ordena los elementos/palabras de la construcción medieval, para pasar a exponer su significado y lógica interna: *"nuestra arquitectura del siglo XIII debe ser estudiada [...] como se debe estudiar la propia lengua, de manera que conozca no sólo las palabras, sino también su gramática y su espíritu"*⁶²⁸. El pensamiento violletiano está al mismo tiempo fuertemente influido por una lógica naturalista. El arquitecto actúa como un botánico que estudia la arquitectura, describiéndola, identificándola, organizándola, dividiendo sus partes y estableciendo relaciones; no en vano fue admirador de George Cuvier⁶²⁹, impulsor de la anatomía comparada y los estudios paleontológicos. El arquitecto seguía así la nueva actitud que el siglo XIX había tomado hacia el pasado, que se analiza, compara y clasifica para comprender *"paso a paso"* la evolución, progreso y transformaciones de la humanidad⁶³⁰. Estas influencias se revelan en las siguientes palabras de Viollet-le-Duc:

"Esta forma, nos ha parecido, precisamente a causa de la multiplicidad de los ejemplos dados, que sería más favorable para el estudio, que ayudaría mejor a reconocer las diversas partes implicadas, rigurosamente deducidas, de los elementos que entran en la composición de nuestros monumentos de la Edad Media, ya que ella nos obliga, por

⁶²⁷ Voz restauración, ver: HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A., *Documentos para la Historia de la Restauración*, p. 35.

⁶²⁸ VIOLLE-LE-DUC. *Du style gothique au XIXème siècle*, 1846; cit. MONEO VALLÉS, J.R. y SOLÁ-MORALES, I., *Apuntes sobre Pugin, Ruskin y Viollet-le-Duc*, p. 57.

⁶²⁹ Viollet-le-Duc parece querer trasladar el método analítico empleado en el estudio de las ciencias naturales a la arquitectura: *"Cuvier, por sus trabajos sobre anatomía comparada, por sus investigaciones geológicas, desvela de golpe, ante los ojos de sus contemporáneos, la historia del mundo antes del reinado el hombre... Los filólogos posteriores, descubren los orígenes de las lenguas europeas, todas provenientes de una fuente común. Los etnólogos dirigen sus trabajos hacia el estudio de las razas y sus aptitudes. Por último están los arqueólogos que... comparan, discuten, separan las producciones artísticas, desenmascaran sus orígenes, filiaciones, y llegan poco a poco, por el método analítico, a coordinarlas según ciertas leyes"*. Cit., HERNÁNDEZ LEÓN, Juan Miguel, *Autenticidad y monumento. Del mito de Lázaro al de Pigmalión*, Madrid: Abada Editores, 2013, pp. 65-66; ISAC MARTÍNEZ DE CARVAJAL, Ángel, *Eclecticismo y pensamiento arquitectónico en España. Discursos, revistas, congresos 1846-1919*, Granada: Diputación de Granada, 1987, p. 360.

⁶³⁰ Voz restauración, ver: HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A., *Documentos para la Historia de la Restauración*, pp. 28-29.

decirlo de algún modo, a disecarlos por separado, al propio tiempo que describimos las funciones y las transformaciones de estas mismas partes"⁶³¹.

Si Viollet se detenía en la dimensión formal de la arquitectura, Ruskin lo hacía en su sentido trascendente y moral⁶³². "*Las siete lámparas de la arquitectura*" es una obra de definición compleja⁶³³; se divide en siete capítulos cuyos títulos no remiten a conceptos arquitectónicos, constructivos o artísticos, sino a categorías morales: sacrificio, verdad, fuerza, belleza, vida, memoria y obediencia. La lámpara como guía para las artes y los hombres, siendo evidentes las connotaciones religiosas: la lámpara/luz⁶³⁴ y el número siete (virtudes teologales y cardinales, por ejemplo).

Las ideas expuesta en la voz *restauration* del "*Dictionnaire*" de Viollet-le-Duc y en la lámpara de la memoria de Ruskin recogen el pensamiento hasta ahora señalado de sus autores. Viollet tuvo el mérito de aunar y exponer de manera ordenada la experiencia de mediados del siglo XIX en torno a la restauración de monumentos y formar a partir de ella un corpus, doctrina en la que se basaron la mayor parte de las intervenciones europeas hasta principios del siglo XX. A John Ruskin se debe el rechazo a las restauraciones arquitectónicas emprendidas en la Inglaterra de su tiempo y el sentar los principios de la conservación como alternativa a la restauración.

"Estimado señor: En todos los casos, las restauraciones son o buenos negocios para arquitectos o producto de la vanidad de los respectivos clérigos; yo las cuento entre la peor clase de fanfarronadas y fraudes. Tengo que redactar la restauración de la iglesia abacial de Dunblane, la más interesante ruina de Escocia y, en su género, la más interesante del mundo, como la mayor brutalidad de la que Escocia ha sido culpable desde la época de la Reforma. Para mí sería preferible saber que se había colocado

⁶³¹ VIOLLE-LE-DUC, E., *Dictionnaire*, t. I, prólogo, cit., MONEO VALLÉS, J.R. y SOLÁ-MORALES, I., *Apuntes sobre Pugin, Ruskin y Viollet-le-Duc*, p. 57.

⁶³² CASTILLO, José, *El entorno de los bienes inmuebles de interés cultural. Concepto, legislación y metodología para su delimitación, evolución histórica y situación actual*, Granada: Universidad de Granada, 1997, p. 24.

⁶³³ Ignasi Solá-Morales la define como una obra desordenada, brillante, convincente y contradictoria, que no es ni un manual, ni un libro de viajes, ni un libro regido por una estructura continua, definiéndola como un "*intento de esclarecer la práctica, la experiencia personal y la condición estética de la arquitectura a través de un sistema de palabras clave que han de servir para todos estos objetivos, pero también para iluminar globalmente la función y los objetivos de la arquitectura como fenómeno social, que concierne a todos cuantos la ven, la usan y la sufren*". Ver: MONEO VALLÉS, J.R. y SOLÁ-MORALES, I., *Apuntes sobre Pugin, Ruskin y Viollet-le-Duc*, p. 29; SOLÁ-MORALES, I., *Inscripciones*, p. 87.

⁶³⁴ No podemos evitar recordar aquí la obra "La luz del mundo" (1851-1853) del artista William Holman Hunt, a la que John Ruskin dedicó numerosos elogios, e inspirada en el evangelio de San Juan: "*Yo soy la luz del mundo; el que me sigue no deambulará por las tinieblas, sino que tendrá la luz de la vida*". El culto ruskiniano por la luz, como una de las claves de su pensamiento ético y estético es citado por: JARAUTA MARION, F., «Ruskin: el aura de Venecia», p. 125.

una vía férrea por medio de las ruinas y que los escombros se habían arrojado al arroyo. Su siempre leal John Ruskin⁶³⁵.

Esta carta que Ruskin dirigía al párroco de la iglesia abacial de Dunblane, en 1877, refleja el rechazo del escritor hacia la restauración de monumentos, que prefiere verlos destruidos (o peor aún, reemplazados por el tren, al que sentía aversión⁶³⁶) antes que restaurados. Su aproximación a las artes y a la arquitectura se basó en la mirada, en la contemplación que supera el momento de mirar "*para penetrar en un ver que ya está próximo del pensar*"⁶³⁷; definió la arquitectura como el arte de levantar y decorar edificios para cualquier destino, "*de modo que su aspecto contribuya a la salud, a la fuerza y al placer del espíritu*"⁶³⁸, es decir, al estado físico y moral de quien lo contempla. John Ruskin ve, y reflexiona en torno a ello, una vida reconcentrada y palpitante en los monumentos, que representan y contienen en su individualidad la memoria de siglos acumulada. La historia contenida en su materialidad, en su piedras.

La mayor gloria de un edificio, en palabras de Ruskin, reside en su edad, en sus muros "*bañados por las olas rápidas de la humedad*", en la pátina con la que le han recubierto los años, en la belleza de sus formas esculpidas por los siglos: "*En su testimonio de durabilidad ante los hombres, en su contraste tranquilo con el carácter transitorio de las cosas*"⁶³⁹. El valor de antigüedad, como lo definiría Alois Riegl a comienzos del siglo XX, domina la interpretación ruskiniana. El escritor estimaba las formas imperfectas del monumento, manifestación contrapuesta al presente, y la ausencia de una imagen unitaria, cerrada, perfecta y completa⁶⁴⁰ del monumento, considerando el principal mérito de la arquitectura el modelado, la luz y color que el tiempo le había otorgado: "*un edificio no se puede contemplar en todo su esplendor hasta que han pasado sobre él cuatro o cinco siglos*"⁶⁴¹.

Viollet-le-Duc abría una brecha insalvable con la postura ruskiniana al afirmar que el arquitecto restaurador debía ante todo hacer vivir de nuevo el edificio⁶⁴². La visión orgánica de la arquitectura de Ruskin establecía tres momentos en la vida de un edificio: inicial,

⁶³⁵ KULTERMANN, U., *Historia de la historia del arte*, p. 125.

⁶³⁶ Este mismo rechazo sentía Miguel de Unamuno cuando contemplaba o escuchaba un tren en el paisaje. Ver: LITVAK, Lily, «Ruskin y el sentimiento de la naturaleza en las obras de Unamuno», *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, núm. 23, 1973, pp. 211-220.

⁶³⁷ JARAUTA MARION, F., «Ruskin: el aura de Venecia», p. 125.

⁶³⁸ RUSKIN, J., *Las siete lámparas de la arquitectura*, p. 5.

⁶³⁹ RUSKIN, J., *Las siete lámparas de la arquitectura*, p. 189.

⁶⁴⁰ RIEGL, Alois, *El culto moderno a los monumentos. Caracteres y origen*, Madrid: Editorial Visor, 199, p. 49.

⁶⁴¹ RUSKIN, J., *Las siete lámparas de la arquitectura*, p. 195.

⁶⁴² Voz restauración, ver: HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A., *Documentos para la Historia de la Restauración*, p. 34.

desarrollo de su función y desaparición⁶⁴³. Las huellas dejadas por la vida y el transcurso del tiempo son la esencia y espíritu del monumento; para Ruskin hacer revivir el monumento es *"tan imposible como resucitar a los muertos"*⁶⁴⁴.

La durabilidad del monumento es asimismo otro concepto opuesto en ambos pensamientos; al escritor inglés le emociona la arquitectura como *"testimonio de durabilidad ante los hombres"*⁶⁴⁵, imagen serena y de fuerza frente al paso del tiempo y los acontecimientos históricos. Así, cuanto mayores sean su antigüedad y las huellas que la marcha de las estaciones han dejado en él, más complacerá al valor de antigüedad. El concepto de durabilidad en la doctrina de Viollet-le-Duc no se proyecta hacia el pasado, sino hacia el presente: el arquitecto restaura el edificio para que éste dure *"en el futuro (y gracias a la operación a la que ha sido sometido), más tiempo que el ya transcurrido"*⁶⁴⁶.

En el pensamiento violetiano, la interpretación del pasado se despoja de connotaciones morales y es estudiado para comprender el progreso y evolución de la humanidad, y extraer conclusiones que faciliten la solución de problemas en el futuro. Viollet-le-Duc, siguiendo a Louis Vitet, exige a los arquitectos conocer los diversos períodos de la historia del arte, su evolución en los distintos lugares, las variaciones de la forma, trazando un cuadro comparativo no sólo de cada nación, sino también de cada provincia. El arquitecto-restaurador debe ser un constructor hábil y experimentado que conozca los procedimientos constructivos de las distintas épocas y de las diversas escuelas. Entonces, cuando conozca los tipos de cada período y los estilos de cada escuela, será cuando pueda emprender el proyecto de restauración: *"Restaurar un edificio no es mantenerlo, ni repararlo, ni rehacerlo, es devolverlo a un estado completo que pudo no haber existido nunca"*.

Esta sentencia, máxima de la restauración en estilo, propone la recuperación del estado primitivo del monumento, su recuperación estilística a partir de un concienzudo estudio de la arquitectura que conducirá a un ideal, a la sublimación de la construcción gótica. Ésta es entendida como una arquitectura racional y equilibrada, dotada de una coherencia total entre forma y estructura, donde la modificación de uno de sus elementos conlleva la modificación del todo. De ahí que para Viollet-le-Duc, y seguimos aquí a Antón Capitel, es legítimo y posible restituir un estado completo del edificio pues los elementos conservados revelarán

⁶⁴³ Ignacio González-Varas define los tres momentos de la vida del monumento según Ruskin: proyectual o inicial, la función de uso y el momento de la conservación. Sin embargo, el autor especifica que para Ruskin el acto inicial, de creación, contiene la vida entera de la obra de arte. Ver: GONZÁLEZ-VARAS, I., *Conservación de Bienes Culturales*, p. 206.

⁶⁴⁴ RUSKIN, J., *Las siete lámparas de la arquitectura*, p. 197.

⁶⁴⁵ RUSKIN, J., *Las siete lámparas de la arquitectura*, p. 189.

⁶⁴⁶ Voz restauración, ver: HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A., *Documentos para la Historia de la Restauración*, p. 33.

su imagen total. La restauración en estilo, en definitiva, buscaba *"la perfección formal de cada edificio en relación con su propia arquitectura"*⁶⁴⁷, un obra unitaria e ideal al margen de su verdadera historia.

La restauración en estilo defendía un estado ideal de la arquitectura. Las referencias a hacer *"revivir de nuevo"* el monumento, imaginar lo que haría el arquitecto primitivo y devolver la construcción a un *"estado completo"* que además podía no haber existido jamás, suponen la apropiación de la *"antigua arquitectura"* por parte del presente, anteponiendo la construcción de un modelo ideal a la autenticidad e individualidad defendida por Ruskin.

"El arquitecto encargado de la restauración de un edificio debe conocer no sólo las formas, los estilos que aparecen en este edificio y la escuela de donde ha salido, sino que más aún, si es posible, debe conocer su estructura, su anatomía, su temperamento, ya que ante todo tiene que hacerle revivir de nuevo. Tiene que haber penetrado en todas las partes de la estructura como si él mismo la hubiera dirigido y una vez adquirido este conocimiento, debe tener a su disposición varios medios para emprender un trabajo de recuperación. Si uno de estos medios fallara, un segundo, un tercero tiene que estar listos"⁶⁴⁸.

La restauración estilística, como expuso Alois Riegl, se basó en la unión del valor histórico y el valor de novedad. El valor histórico del monumento estaba en su cualidad de representante de una etapa determinada. Los deterioros, la erosión causada por el tiempo y las transformaciones no interesan desde este punto de vista; por el contrario en un monumento este valor aumentará cuanto menor fuese *"la alteración sufrida en su estado cerrado originario"*⁶⁴⁹. El valor de novedad, por su parte, *"el más formidable adversario del valor de antigüedad"*, anhela eliminar las huellas de la vejez al monumento, devolverle su acabado cerrado y perfecto, donde reside su cualidad de belleza; es la mano victoriosa del hombre que se impone a la fuerza destructora de la naturaleza⁶⁵⁰.

"Toda huella notoria de deterioro por la acción de las fuerzas naturales había de ser eliminada, lo fragmentario e incompleto había de ser completado para volver a establecer un todo cerrado y unitario. La rehabilitación del documento en su estado original"⁶⁵¹.

⁶⁴⁷ CAPITEL, Antón, *Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración*, Madrid: Alianza Editorial, 1988, p. 19.

⁶⁴⁸ Voz restauración, ver: HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A., *Documentos para la Historia de la Restauración*, p. 34.

⁶⁴⁹ RIEGL, A., *El culto moderno a los monumentos*, p. 57.

⁶⁵⁰ RIEGL, A., *El culto moderno a los monumentos*, pp. 80-81.

⁶⁵¹ RIEGL, A., *El culto moderno a los monumentos*, p. 81.

La expresión hacer revivir de nuevo el monumento es el reflejo del valor histórico que se basa en el rápido reconocimiento del estado original de la construcción; de ahí que se emprendiese la eliminación de partes añadidas posteriormente e incluso su reconstrucción según el estilo primitivo. A ello se unía el valor de novedad que entiende "*lo viejo, fragmentario y descolorido*" como feo, mientras que lo bello debe mostrar una imagen cerrada, unitaria, completa y perfecta.

A lo largo del artículo restauración, sin embargo, Viollet-le-Duc rechazaba la idea de establecer unos principios que rigiesen la intervención arquitectónica, "*los principios absolutos conducen al absurdo*", creyendo más adecuado que el arquitecto actuase en función de las circunstancias particulares de cada construcción⁶⁵². De ahí que recomendase, antes de emprender la restauración en estilo (en cuanto a su apariencia y a su estructura), componer un acta con "*notas escritas*" y "*alzados gráficos*" que revelase la edad y carácter de cada una de las partes.

Si bien Viollet exigía al arquitecto impregnarse del estilo del monumento a restaurar e incluso ponerse en el lugar del arquitecto primitivo, "*e imaginar lo que él haría si volviendo a este mundo se le presentasen los planteamientos que tenemos nosotros mismos*", fue un firme defensor del uso de nuevos materiales, como el hierro, en la restauración. Y es que, como ya hemos comentado anteriormente, a la restauración le exigía la durabilidad del monumento, debiendo emplearse en los elementos suprimidos los mejores materiales y medios más perfectos.

En las bases de la restauración estilística, como desarrolla González Varas, hay un claro enfrentamiento entre idea y materia, la búsqueda de un monumento ideal (unitario, completo y cerrado) que exigía la eliminación de las huellas del tiempo. Este pensamiento llevó a una sobrevaloración de la idea en detrimento de la materia, entendida esta última sólo en su aspecto instrumental. De esta forma, un elemento aunque fuese auténtico podía ser sustituido por otro moderno en aras de la unidad de estilo, de un anhelado estado completo e ideal.

Ruskin dedicaba a la arquitectura la siguiente elocuente frase: "*Podemos vivir sin ella, pero no podemos sin ella recordar*", y es en la materia donde se expresa la memoria acumulada por los siglos; la belleza de la arquitectura, lejos de residir en una apariencia cerrada y completa, se halla en lo imperfecto, en el arbitrario modelado del tiempo, en el color que habían adquirido los sillares, en el carácter que le había imprimido el paso de las estaciones.

⁶⁵² Voz restauración, ver: HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A., *Documentos para la Historia de la Restauración*, p. 33.

Para Ruskin, partiendo de estas ideas, la restauración de un monumento significa *"la destrucción más completa que pueda sufrir"*, puesto que su consecuencia inmediata era *"reducir a la nada el trabajo antiguo"*, el de los primitivos creadores y el paso del tiempo (enfrentamiento entre el valor de novedad y el valor de antigüedad). Una destrucción, proseguía, *"acompañada de una falsa descripción del monumento destruido"*, pues para Ruskin aquella idea de revivir el monumento era una tarea imposible, el espíritu de una época y el alma del constructor original no se podían restituir jamás: *"Otra época podría darle otra alma, mas esto sería un nuevo edificio"*. La restauración era, de esta manera, una suposición, una copia fallida, *"vil y despreciable, [...], una imitación fría de las partes que se pudieran modelar con añadidos hipotéticos"*.

La restauración era, en definitiva para Ruskin, sinónimo de destrucción y engaño, prefiriendo la destrucción consciente de un monumento antes que su necesaria restauración (no olvidemos las palabras que había dirigido al párroco de la abadía de Dunblane): *"Mirad frente a frente a la necesidad y aceptadla, destruid el edificio, [...] no lo reemplacéis por una mentira"*.

El importante legado de la lámpara de la memoria se basa en la defensa de la autenticidad e individualidad del monumento, en su propuesta de la conservación como alternativa a la restauración y la definición del patrimonio como un bien heredado, ideas que fueron recogidas por las teorías conservadoras a comienzos del siglo XX.

Si la falta de atención era la causa principal que conducía a la restauración de un edificio, para Ruskin la solución pasaba por cuidar del monumento: *"guardadle como mejor podáis y por todos los medios de todo motivo de descalabro"*. Una vigilancia constante y pequeñas acciones que evitasen la ruina de las construcciones, lo que podíamos denominar conservación preventiva, asegurarían la durabilidad del monumento: retejos, limpieza de canalones, eliminación de vegetación, contención de muros, etc., *"no os preocupéis de la fealdad del recurso de que os valgáis; más vale una muleta que la pérdida de un miembro"*.

Estas acciones de conservación permitirían al tiempo presente deleitarse con la antigua arquitectura y que otra generación más las contemplase: *"No tenemos el derecho de tocarlos. No nos pertenecen. Pertenecen en parte a los que los construyeron y en parte a las generaciones que han de venir detrás"*. La conservación deja así sus límites físicos, trasciende la pura materialidad y pasa a entenderse como un deber moral hacia el pasado y el futuro. El monumento condensa el trabajo y esfuerzo de quienes lo erigieron, y también el pensamiento o sentimiento, como el religioso, que les impulsó a levantarlo: *"Los muertos tienen aún derecho sobre ellos y no tenemos el derecho de destruir el objeto de un trabajo"*.

La contemplación de la arquitectura, que hace emerger la memoria en el tiempo presente, y la conciencia del carácter transitorio del hombre, conducen a la percepción del patrimonio como legado, un bien del que el presente es un simple depositario, que lo ha recibido en herencia y por lo tanto, está moralmente obligado a transmitir a las generaciones venideras.

El monumento, aún habiéndolo cuidado y atendido, esta condenado a desaparecer; los escritos de Ruskin, a diferencia de los de Viollet-le-Duc, asumen la fatalidad del monumento: *"Su última hora sonará finalmente; pero que suene abierta y francamente, y que ninguna institución deshonrosa y falsa venga a privarla de los honores fúnebres del recuerdo"*.

John Ruskin y Viollet-le-Duc han sido dos de las voces que más han influido en el pensamiento y la práctica restauradora hasta nuestros días. Su influencia fue inmediata en su tiempo. Las lecturas de las obras de Ruskin y el apoyo que éste mostró a los artistas William Holman Hunt, John Everett Millais o Dante Gabriel Rossetti fueron determinantes para el desarrollo de la pintura prerrafaelita; el movimiento que inició contra la restauración arquitectónica fue continuado por William Morris; fue profesor de Oscar Wilde en Oxford; Marcel Proust lo definió como uno de los *"maestros de la conciencia"* del siglo XIX⁶⁵³; y Tolstoi lo calificó como el más importante moralista de su tiempo⁶⁵⁴. La restauración estilística formulada por Viollet-le-Duc fue el criterio imperante en la intervención arquitectónica en Europa hasta comienzos del siglo XX. Sin embargo, no todos sus seguidores poseían la capacidad crítica y los conocimientos históricos y constructivos del arquitecto francés. La ausencia de una especialización en restauración monumental (*"los 'arquitectos de los monumentos históricos' que el siglo XIX tuvo que inventar"*, como señala Françoise Choay⁶⁵⁵) llevó en la práctica a la mezcla de las nociones de restauración con las ideas del eclecticismo histórico, llevando así, en palabras de Antón Capitel, a que *"la reconstrucción en estilo y la arquitectura de nueva planta se confundieran"*⁶⁵⁶, quedando entremezcladas la ejecución personal del arquitecto con su interpretación de la obra original.

La experiencia en torno a la restauración monumental y la formulación de los principios del restauro científico, determinaron el paulatino abandono y rechazo a la restauración estilística; y es que en la sublimación de la arquitectura medieval se veía ahora una intervención poco respetuosa con la fábrica original, con la individualidad y autenticidad del monumento e incluso un falso histórico. Viollet-le-Duc legó, con todo, la formulación de un

⁶⁵³ JARAUTA MARION, F., «Ruskin: el aura de Venecia», p. 126.

⁶⁵⁴ KULTERMANN, U., *Historia de la historia del arte*, p. 123.

⁶⁵⁵ CHOAY, F., *Alegoría del patrimonio*, p. 130.

⁶⁵⁶ CAPITEL, A., *Metamorfosis de los monumentos y teorías de restauración*, p. 19.

método para la restauración de monumentos, la defensa de una práctica basada en un trabajo científico y racional, la íntima relación entre forma y estructura y, como señalara Pierre Francastel, una nueva noción en las teorías estéticas: *"la del dinamismo de la materia que traduce plásticamente las nuevas posibilidades abiertas por la técnica de la arquitectura: [...] él expresó la revolucionaria concepción estética de finales de siglo: es decir, que existe una belleza directamente ligada al uso de las técnicas"*⁶⁵⁷.

3.4.2 Medidas de protección frente al vandalismo

"Es derribar algo muy grande para levantar algo muy pequeño"⁶⁵⁸.

*Tempus edax, homo edacior*⁶⁵⁹. El conde de Clonard, en el discurso inaugural de la instalación de la Comisión Central de Monumentos Históricos y Artísticos, se lamentaba de la destrucción del patrimonio artístico a la que había llevado el *"espíritu revolucionario"*. Aunque algunos de los más estimados ejemplos de la historia de la arquitectura habían desaparecido, a su juicio, *"el fanatismo de la muchedumbre"* en España, comparado con el vandalismo sufrido en Francia, había sido más templado⁶⁶⁰. Ciertamente España no sufrió la destrucción premeditada e ideológica que acompaña a todo período revolucionario, pero su patrimonio arquitectónico desapareció a manos de la peor de las piquetas: el indiferentismo y la especulación. En este sentido Gaya Nuño afirmaba:

"Así, nuestra historia no es la de la destrucción ciega, suministrada por una violencia que se ha cernido sobre un monumento inocente. Será la historia de la destrucción pacífica, premeditada, fría, realizada cara a la opinión, tanto vulgar como sabia, nacida, no de una necesidad estratégica o de un azar desgraciado, sino de un desprecio por lo bello y vetusto, desprecio que excluye automáticamente cualquier comentario provisto de indulgencia, y ello, desde los prolegómenos"⁶⁶¹.

En el siglo XIX el patrimonio arquitectónico español fue objeto de una dramática y continuada mutilación y destrucción, cuya fecha inicial debe situarse en 1808 con el estallido de la Guerra de la Independencia; a partir de ese momento *"se había procedido a la*

⁶⁵⁷ Cit., FUSCO, R., *La idea de arquitectura*, p. 25.

⁶⁵⁸ HUGO, Víctor, *Los Pirineos*. Editorial Astero, 2007, p. 25.

⁶⁵⁹ *"El tiempo devasta, pero el hombre es el mayor devastador"*. Locución latina aparecida en las *"Metamorfosis"* de Ovidio y recogida por Víctor Hugo en su novela *"Nuestra Señora de París"*: HUGO, Víctor, *Nuestra Señora de París*, p. 144.

⁶⁶⁰ *Gaceta de Madrid*, núm. 3.582, 5 de julio de 1844, p. 2.

⁶⁶¹ GAYA NUÑO, Juan Antonio, *La arquitectura española en sus monumentos desaparecidos*, Madrid: Espasa-Calpe, 1961, pp. 14-15.

*solemne apertura de la afición a destrozar*⁶⁶². Los daños sufridos durante la contienda, las prohibiciones de reedificar conventos, las sucesivas exclaustaciones promulgadas durante el Trienio Liberal y, sobre todo, la desamortización de Juan Álvarez Mendizábal (1836), que puso en venta los bienes de las corporaciones religiosas suprimidas, determinaron la conservación monumental en España. Si la experiencia del siglo XIX reflejó la falta de cultura, sensibilidad artística, codicia y especulación de los españoles⁶⁶³, se inició, por otro lado, el camino de la salvaguarda del patrimonio con la creación de organismos y de una legislación específica para su protección, siendo de nuevo la experiencia francesa determinante.

La Revolución francesa, iniciada en 1789, conllevó una nueva forma de organización económica, social, política y cultural cuya influencia se extendió por toda Europa. El deseo de ruptura con el tiempo anterior, reafirmando así un nuevo momento histórico, tuvo consecuencias inmediatas en el patrimonio artístico. A la destrucción monumental asociada a todo momento revolucionario (ya sea colateral, premeditada o ideológica), le acompañó la identificación por parte del Estado del monumento como un bien común que los ciudadanos estaban obligados a conservar: *"Los ciudadanos no son más que los depositarios de un bien del que la comunidad tiene derecho a pedirles cuentas. Los bárbaros y los esclavos detestan la ciencia y destruyen las obras de arte, los hombres libres las aman y las conservan"*⁶⁶⁴. La relevancia que el patrimonio adquirió en el período revolucionario, entre los años 1790 y 1795, se manifestó en el uso por vez primera del concepto monumento histórico⁶⁶⁵, del término vandalismo⁶⁶⁶ y en la gestación de un primer aparato administrativo,

⁶⁶² GAYA NUÑO, J. A., *La arquitectura española en sus monumentos desaparecidos*, p. 19.

⁶⁶³ *"Los comentarios tocantes a la Desamortización han de ser bien crueles, cierto, pero no han de comenzarse sin que sea necesario refutar los varios lugares comunes propalados sin cesar por gentes nada críticas, las mismas que han hecho creer que la exclaustación fue causa automática de la pérdida y ruina de las iglesias y monasterios. Pues suponer que, en el momento en que los monjes abandonaron los conventos, éstos se vinieron abajo, es candorosa ingenuidad. Bastante mayor esfuerzo es necesario para que coherentes bóvedas y recios pilares, ideados para aguantar durante siglos, y ya transcurridos unos cuantos en el menester, se vengán abajo. Para conseguirlo, no hay más remedio que hurgar en ellos, desmontando arcos formeros, arrancando capiteles, extrayendo elementos que vender fácilmente, o destrozando por el puro y simple deleite de destrozar. Que los conventos desamortizados estaban condenados a ruina y destrucción premeditada es fácil de decir ahora, casi siglo y medio después de la experiencia, pero lo que falló en el sistema fue la dolorosa deseducación de los españoles. [...] Pero, por desgracia, aquella fue la ocasión de llevar a la práctica toda una generosa mezcla de mala educación y de codicia secular de que nunca logramos desasirnos totalmente los españoles. El desprecio de todo cuanto ostenta una intrínseca nobleza, el continuado afán de lucrarse con lo que está al alcance de la mano -aunque no nos haga falta-, [...]. Pobreza, miseria, pero, muy sobre todo, mala educación, analfabetismo"*. Ver: GAYA NUÑO, J. A., *La arquitectura española en sus monumentos desaparecidos*, p. 20.

⁶⁶⁴ Cit., FONTENLA SAN JUAN, Concepción, *Restauración e Historia del Arte en Galicia*, Santiago de Compostela: Instituto Padre Sarmiento de Estudios Gallegos, 1997, p. 70.

⁶⁶⁵ Aubin-Louis Millin, el 11 de diciembre de 1790, en el texto *"Antiquités nationales ou recueil de monuments"* presentado ante la Asamblea Nacional Constituyente, empleaba el término monumento histórico y mostraba su preocupación ante las consecuencias que la venta de bienes eclesiásticos podía traer para las ciencias y las artes: *"pero no se puede dejar de admitir que esta venta precipitada sea, en este momento, muy funesta para las*

jurídico y técnico para su conservación⁶⁶⁷. Un proceso que culminaría con el nacimiento de una política patrimonial con la Monarquía de Julio en 1830.

Las primeras medidas de protección del patrimonio surgieron así en las instancias revolucionarias. Decretos y documentos reflejaron la compleja tarea de asumir la propiedad de los bienes de la monarquía, la corona y los emigrados, y de las medidas, a veces contradictorias, para intentar paliar el vandalismo de carácter ideológico⁶⁶⁸. Así, en 1790 se creó la *Commission des Monuments*, sustituida posteriormente por la *Commission Temporaire des Arts*, y en la que Isabel Ordieres apunta la posibilidad de un paralelismo con las futuras comisiones científico-artísticas creadas en España en 1837⁶⁶⁹. Las comisiones francesas tenían como objetivo la clasificación y posterior inventariado de los bienes heredados por la nación, tarea que una vez realizada se completaba con la decisión sobre el futuro de los bienes muebles e inmuebles: vendidos, almacenados o destinados a nuevos usos. Mientras, las comisiones científico-artísticas españolas, presididas por un individuo de la Diputación provincial o del Ayuntamiento y compuestas por cinco personas nombradas por el jefe político⁶⁷⁰ e inteligentes en literatura, ciencias y artes, tenían como principal tarea designar qué obras merecían ser conservadas, trasladando inmediatamente sus conclusiones a la capital. Para ello el gobierno mandaba realizar memorias a las diputaciones sobre los edificios de los conventos suprimidos:

“[...] los que han sido en cada provincia y en todo el reino: los vendidos, los demolidos, y los productos de unos y otros: los aplicados o cedidos y rendimiento anual aproximado del canon de su cesión: los que podrán enajenarse en su actual estado; los que deberán demolerse; y los que convendría destinar a objetos especiales de utilidad pública; indicando los productos o rendimientos que de todos estos pueden calcularse con probabilidad prometerse: respecto al ramo de conventos suprimidos, los que según inventarios fueron recogidos en cada provincia y en todo el reino: los que se habían

artes y las ciencias al destruir obras de genio y monumentos históricos que sería interesante conservar [...]. Representaremos aquello que constituye los diversos monumentos nacionales, tales como antiguos castillos, las abadías, los monasterios, en fin, todos los que pueden relatar los grandes sucesos de nuestra historia". Cit., CHOAY, F., *Alegoría del patrimonio*, p. 86.

⁶⁶⁶ El abad Henri Gregoire, en su informe presentado ante la Convención Nacional en 1794, acuñaba el término vandalismo y denunciaba la destrucción indiscriminada del patrimonio artístico por parte de los sectores más radicales de la Revolución. Ver: GONZÁLEZ GARCÍA, Alberto, «Vándalos y vandálicos. Acotaciones sobre el origen del término vandalismo», *Revista de Historiografía (RevHisto)*, núm. 18, 2013, pp. 101-104; CHOAY, F., *Alegoría del patrimonio*, p. 85.

⁶⁶⁷ GONZÁLEZ-VARAS, I., *Conservación de Bienes Culturales*, p. 33.

⁶⁶⁸ CHOAY, F., *Alegoría del patrimonio*, pp. 85-111; GONZÁLEZ-VARAS, I., *Conservación de Bienes Culturales*, pp. 33-34.

⁶⁶⁹ ORDIERES, I., *Historia de la Restauración Monumental en España*, p. 45.

⁶⁷⁰ La figura del jefe político se estableció en el País Vasco por el Real Decreto de 29 de octubre de 1841, en sustitución del corregidor, y a partir de 1849 pasó a denominarse gobernador civil.

aplicado o destinado a cualquier uso antes de la instalación de las Juntas: los que existían cuando fueron instaladas: los que de estos se han destinado a objetos particulares: los que se han enajenado y sus productos; y los que existen en la actualidad y su presunto valor⁶⁷¹.

La experiencia de la Revolución francesa, junto al interés que la Edad Media había despertado en el Romanticismo, conllevó el despertar de la intelectualidad europea sobre la necesidad de conservar el patrimonio artístico de las naciones. Sin embargo, la emoción que los espíritus románticos podían sentir ante una catedral gótica o los sentimientos que podían suscitarles las ruinas en el paisaje, no son suficientes para justificar el ardor con el que escritores como Víctor Hugo denunciaron la destrucción monumental. El desarrollo industrial en Francia e Inglaterra, como señala Françoise Choay, y las profundas transformaciones económicas, sociales y políticas a él asociadas, supusieron la toma de conciencia del ingreso en una nueva época o momento histórico. De nuevo debemos hablar de una sentida ruptura con el pasado más inmediato, donde el monumento histórico se convierte en lazo irremplazable con aquél: *"Lo he dicho en otro sitio, respetemos los edificios y los libros; sólo allí el pasado está vivo, en todas las demás partes está muerto"*⁶⁷², afirmaba Víctor Hugo.

En Inglaterra, A.W.N. Pugin comparaba en su obra *"Contrasts"* (1836) la unidad estética y ambiente espiritual de la Edad Media con su corrupción a partir de la Revolución Industrial. John Ruskin, por su parte, ahondaba en la exigencia moral de la sociedad y la arquitectura, lamentando la destrucción del mundo del pasado que conllevó el desarrollo industrial y defendiendo la conservación de monumentos frente a la tendencia restauradora dominante en su tiempo. Víctor Hugo, en Francia, denunciaba la demolición, abandono y transformación de los monumentos en su célebre artículo "Guerra a los demoledores" (1825): *"Hay que detener el martillo que mutila el rostro del país. Una ley sería suficiente. Que la hagan. Cualesquiera que sean los derechos de propiedad, la destrucción de un edificio histórico no debe ser permitida"*⁶⁷³; mientras, Honoré de Balzac describía el valor del monumento histórico para la sociedad industrial: *"[...] para la industria, los monumentos son canteras de piedras, minas de salitre o almacenes de algodón. En pocos años más esas ciudades originales estarán transformadas y no se verán más que en esta iconografía literaria"*⁶⁷⁴.

⁶⁷¹ AHFB. Fondo Administración. AJ 01650/192. Circular fechada el 14 de octubre de 1837 dada cuenta en Bilbao el 30 de abril de 1837.

⁶⁷² HUGO, Víctor, *Los Pirineos*, Hondarribia: Editorial Astero, 2007, p. 31.

⁶⁷³ CHOAY, F., *Alegoría del patrimonio*, pp. 85-111; GONZÁLEZ-VARAS, I., *Conservación de Bienes Culturales*, p. 130.

⁶⁷⁴ CHOAY, F., *Alegoría del patrimonio*, pp. 85-111; GONZÁLEZ-VARAS, I., *Conservación de Bienes Culturales*, p. 151, n. 29.

A esta reivindicación del monumento histórico le acompañó la formulación de medidas legislativas para su protección. Francia, tras la experiencia de la Revolución, creaba el 21 de octubre 1830 la figura del Inspector General de Monumentos Históricos, cargo que ostentaron Ludovic Vitet y Prosper Mérimée, cuyo cometido era recorrer el país e informar de las necesidades para la conservación del patrimonio, así como la redacción de un catálogo de los monumentos anteriores al siglo XVII⁶⁷⁵. El 21 de septiembre de 1837 el Ministerio del Interior creaba la *Comission des Monuments Historiques*, formada principalmente por historiadores y arqueólogos, cuyas funciones eran repartir los presupuestos del Estado para la conservación y restauración de monumentos⁶⁷⁶.

El patrimonio artístico español, como ya hemos apuntado, había sufrido las consecuencias de la Guerra de la Independencia, las ex claustraciones, la desamortización y la guerra civil. Las revistas románticas *El Artista*, *No me olvides*, *El Renacimiento* y *Semanario Pintoresco Español* fueron la plataforma desde la que escritores y eruditos de la talla de Pedro Madrazo, Manuel Assas, José María Quadrado o Valentín Carderera pusieron voz a los monumentos destruidos o abandonados.

"[...] en las desastrosas conmociones políticas que nos han agitado, una especie de furor vandálico, un maléfico espíritu demoledor se apoderó de los españoles; y, para oprobio eterno de los que él dominó, destruyeron innumerables ejemplares de los mejores que de nuestras artes quedaban. En vano los artistas alzaron su voz contra tamaño extravío de la razón humana; en vano suplicamos los amantes de las glorias artísticas de España para evitar los estragos de aquel vértigo; nuestra voces apenas se dejaban sentir entre el estampido del cañón, no conmovían a los que oyéndolas podían satisfacer nuestros deseos [...]"⁶⁷⁷.

En sus alegatos surgen duras críticas a la falta de celo y cultura de las autoridades y jefes políticos, su manifiesta ignorancia sobre el valor histórico y artísticos de las construcciones y objetos artísticos, e incluso su falta de honradez que permitía la destrucción y exportación de aquéllos⁶⁷⁸. Y es que la especulación y el indiferentismo siempre se imponían a sus proclamas en favor de la conservación de los bienes muebles en museos provinciales, la creación de bibliotecas o a la conveniencia de destinar a nuevos usos los conventos desamortizados:

⁶⁷⁵ FONTENLA SAN JUAN, C., *Restauración e Historia del Arte en Galicia*, p. 75.

⁶⁷⁶ CHOAY, F., *Alegoría del patrimonio*, pp. 85-111; GONZÁLEZ-VARAS, I., *Conservación de Bienes Culturales*, pp. 127-128 y 156-157; ORDIERES, I., *Historia de la Restauración Monumental en España*, pp. 45-46.

⁶⁷⁷ ASSAS, Manuel, «Sobre destrucción de monumentos», *El Renacimiento*, núm. 11, 23 de mayo de 1847, p. 81.

⁶⁷⁸ CARDERERA, Valentín, «Sobre la conservación de los monumentos de artes», *El Artista*, año II, 1835, pp. 217-218.

"[...] cuando en ninguna ciudad de la nación se ha pensado todavía, no digo en construir un colegio, una academia, una biblioteca ni museo, pero no aún se han habilitado veinte conventos para utilidad del público, ni para poner a salvo las librerías saqueadas y diezmadadas escandalosamente, ni los cuadros que nadie ha querido, ni finalmente tantas esculturas y primorosas sillerías que había en los conventos y se han quemado para el rancho de los soldados"⁶⁷⁹.

Vandalismo, rapiña, pérdida, abandono, deterioro, especulación, destrucción, demolición, lucro se contraponen en los textos de este período a ilustración, civilización, mejora, conservación, bellezas, riqueza, bello, historia, artes, utilidad. Valentín Carderera, en respuesta a la situación de desamparo del patrimonio artístico, proponía al gobierno enviar a las provincias hombres instruidos y amantes del arte para que recorriesen los conventos abandonados, dirigiesen el traslado de los bienes muebles e indicasen las medidas para la conservación de objetos inamovibles⁶⁸⁰. Sin embargo, la práctica de los años siguientes demostraría que confiar la conservación del patrimonio a la buena voluntad de los amantes de las artes sólo conducía a la perpetuación de aquel estado de las cosas.

El paso del tiempo y la creación de los primeros organismos para la protección patrimonio artístico español, atendiendo a las siguientes palabras de José María Quadrado, aparentemente no cambió la situación: *"y fiar a la ilustración de nuestros tiempos la conservación de monumentos y antiguallas, es entregar al capricho de un niño un precioso dije o un lindo pájaro, que tan pronto lo mima y acaricia, como con ciega inhumanidad lo destroza"*⁶⁸¹. La especulación y la ignorancia fueron los principales causantes de la destrucción monumental. Manuel Assas consideraba el atraso del desarrollo de estudios arqueológicos y la escasa afición a las bellas artes en España uno de los motivos de la desaparición de monumentos. Sólo la educación y el conocimiento podían poner fin al espíritu destructor:

"[...] si por último, el público, que ha podido oponerse a semejante devastación, hubiesen tenido bastantes conocimientos arqueológicos y la consiguiente afición a las bellas artes, ¿hubiesen sido tantas las demoliciones? ¿se hubieran mirado con ojos indiferentes? ¿hubiese durado tan largo tiempo el afán de destruir? ¿no se habrían

⁶⁷⁹ CARDERERA, Valentín, «Sobre demolición de los monumentos artísticos», *Semanario Pintoresco Español*, núm. 29, 1840, p. 230.

⁶⁸⁰ CARDERERA, V., «Sobre la conservación de los monumentos de artes», p. 218.

⁶⁸¹ QUADRADO, José María, «Del vandalismo en arquitectura», *Semanario Pintoresco Español*, 1851, p. 376.

respetado más los monumentos, como testigos de nuestras antiguas glorias, no solo artísticas sino también civiles y militares, al par que religiosas?"⁶⁸².

En el caso de Vizcaya, en la defensa de la conservación de monumentos, sólo podemos destacar las voces de Lorenzo Francisco de Moñiz, Juan E. Delmas y Antonio de Trueba por sus escritos en la revista *Semanario Pintoresco Español* y en los periódicos *Euscalduna* e *Irurac-Bat*. Los autores, en su firme oposición a la demolición del convento de San Francisco y de la torre de Echevarría de Bilbao, emplearon un tono y argumentaciones similares a las aludidas hasta ahora: su disconformidad con un período dominado por la falta de respecto hacia las obras del pasado, por el vandalismo y la destrucción, que permitía que la especulación dejase caer unos monumentos que ni el paso del tiempo, ni las guerras habían conseguido destruir. Estos ejemplos los analizaremos con detenimiento en las siguientes páginas.

3.4.3 La creación de las Comisiones Provinciales de Monumentos Históricos y Artísticos

"En una nación eminentemente artista, llena de grandiosas fábricas que atestiguan su cultura y sus antiguas glorias, tanto mayor empeño debía ponerse en conservarlas, cuanto más poderosos fueron siempre los elementos reunidos para acelerar su ruina"⁶⁸³.

Por medio de la Real Orden de 13 de junio de 1844 se crearon la Comisión Central de Monumentos y las comisiones provinciales de monumentos para una mejor conservación del patrimonio artístico de la nación. El Ministerio de la Gobernación había tomado conciencia de la necesidad de adoptar medidas para contener "*la devastación y la pérdida*" de la riqueza del país, promulgando la Real Orden de 2 de abril de 1844 que solicitaba a los jefes políticos la remisión de una nota con "*los edificios, monumentos y objetos artísticos*" procedentes de los conventos extinguidos, a fin de salvarlos de la destrucción: "*y que por la belleza de su construcción, por su antigüedad, el destino que han tenido o los recuerdos históricos que ofrecen sean dignos de conservarse*"⁶⁸⁴.

⁶⁸² ASSAS, M., «Sobre destrucción de monumentos», p. 82.

⁶⁸³ CAVEDA Y NAVA, José, *Memorias para la Historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes en España desde el advenimiento al trono de Felipe V hasta nuestros días*, Madrid: Imp. de Manuel Tello, 1867, p. 414.

⁶⁸⁴ *Gaceta de Madrid*, núm. 3.568, 21 de junio de 1844, p.1.

Se ordenaba la creación de una comisión de monumentos históricos y artísticos en cada provincia, compuesta de cinco individuos, de los que tres serían nombrados por el jefe político, que asumía la presidencia de la misma, y el resto por la Diputación provincial. La única condición que debían cumplir los futuros comisionados era ser "*personas inteligentes y celosas por la conservación de nuestras antigüedades*", y las atribuciones a cumplir eran:

- Adquirir noticia de los edificios, monumentos y antigüedades existentes en la provincia y dignos de conservarse.
- Reunir libros, códices, documentos, cuadros, estatuas y demás objetos preciosos literarios y artísticos pertenecientes al Estado y diseminados por la provincia, reclamando los sustraídos que pudieran descubrirse.
- Rehabilitar panteones de reyes y personalidades célebres o trasladar sus reliquias a parajes donde estuvieran con decoro.
- Cuidar de los museos y bibliotecas, aumentando y ordenando los establecimientos y formando catálogos de los objetos que encerrasen.
- Crear archivos con manuscritos, códices y documentos que se pudieran recoger, clasificar e inventariar.
- Formar catálogos, descripciones y dibujos de los monumentos y antigüedades que fueran susceptibles de traslación o permanecieran en el mismo lugar, y también de las preciosidades artísticas que hallándose en edificios a enajenar, o que no pudieran conservarse, merecieran ser transmitidas en su forma a la posteridad.
- Proponer al Gobierno cuanto creyesen oportuno a los fines de su instituto y suministrarle cuantas noticias se les solicitase.

La tarea de las comisiones provinciales, a pesar de sus atribuciones, quedaba completamente inspeccionada y controlada por el jefe político, sin cuya mediación y dictamen no podían dirigirse al Gobierno, corporaciones o particulares, impidiéndolas además emprender acciones u ocasionar gastos sin la expresa autorización del mismo. El presupuesto de las comisiones debía satisfacerse a cargo de los fondos provinciales, debiendo trasladar cada tres meses al Ministerio de la Gobernación un resumen de sus trabajos.

La relación entre Comisión Central y provinciales era un tanto confusa puesto que aunque la primera estaba obligada a impulsar los trabajos de las provinciales, por otro lado se

señalaba que aquélla no tenía autoridad sobre las segundas⁶⁸⁵. Para delimitar con mayor celo las labores de las comisiones provinciales, y a propuesta de la Comisión Central, se aprobaron el 24 de julio de 1844 las instrucciones y reglamento a seguir. En primer lugar todas las comisiones provinciales debían dividirse en tres secciones: bibliotecas y archivos, esculturas y pinturas y arqueología y arquitectura, siendo obligación de esta última promover excavaciones, recoger objetos artísticos y clasificar edificios dignos de conservarse⁶⁸⁶. Los quehaceres de la sección tercera se especificaban en diez artículos, del 23 al 32, abordando cuestiones generales y de organización: estímulo de excavaciones, clasificación y catalogación de objetos antiguos, y formación de gabinetes arqueológicos; y cuestiones relativas al patrimonio arquitectónico, el más interesante para nuestro estudio.

La sección tercera debía interesarse por reparar los edificios en mal estado cuya conservación interesase a las artes y a la historia, proponiendo los medios conducentes a este fin y siendo la misma sección quien dirigiese las intervenciones, *"que deberá contar en su seno algún profesor de arquitectura"*. Asimismo, un individuo de la misma visitaría anualmente todos los pueblos de la provincia *"para vigilar sobre la conservación de todos los monumentos que no puedan trasladarse"*, debiendo la sección dibujar y describir esta clase de monumentos no susceptibles de traslación para que la Comisión Central los difundiese. Las comisiones, por otra parte, se reunirían semanalmente, o cuando el buen desempeño de su trabajo lo exigiese, siendo presididas por el jefe político. Como medio de estímulo para que los comisionados se comprometiesen con sus atribuciones, aquellos individuos que se hubiesen distinguido por sus trabajos serían citados en la memoria anual de la Comisión Central e incluso *"premiados de otro modo"*.

Finalmente, se detallaban las obligaciones de los alcaldes respecto a las comisiones provinciales, que además de suministrar datos solicitados por las comisiones, auxiliarlas y coadyuvar con ellas, debían recoger objetos de antigüedad, vigilar por la conservación de

⁶⁸⁵ El artículo 10º especificaba el resto de atribuciones de la Comisión Central: "2º. Proponer al Gobierno cuanto crea conveniente para este fin y para el logro de los objetos comprendidos en el art. 3. 3º. Evacuar todos los informes que le pida el Gobierno, y ejecutar cuantos trabajos le encargue correspondientes a los objetos de su instituto. 4º. Redactar anualmente una memoria que se publicará, y en que de cuenta del resultado que hubieren tenido sus trabajos". Ver: *Gaceta de Madrid*, núm. 3.568, 21 de junio de 1844, p.1.

⁶⁸⁶ Las obligaciones de las tres secciones se describían en los siguientes términos: "Art. 3º. La sección primera entenderá en la formación de los archivos y de las bibliotecas, cuidando de aumentarlos con los manuscritos y obras que vayan adquiriéndose; Art. 4º. La sección segunda tendrá a su cargo la inspección de museos de pintura y escultura, siendo de su incumbencia el proponer las mejoras que deban introducirse en dichos establecimientos. Art. 5º. La sección tercera cuidará de promover excavaciones en los sitios en donde hayan existido famosas poblaciones de la antigüedad, excitando el celo y patriotismo de los eruditos y anticuarios; recogerá cuantas monedas, medallas, noticias y otros objetos antiguos puedan encontrarse; los clasificará oportunamente, y atenderá en fin a la conservación de aquellos edificios, cuyo mérito los haga acreedores a semejante distinción".

edificios, cuadros y esculturas "que exista aun en las iglesias de los conventos habilitadas para parroquias", dando noticia de cualquier novedad a las comisiones provinciales, y estimular a los "hombres estudiosos" de sus municipios a emprender esta clase de trabajos.

El modelo propuesto para la organización de las comisiones provinciales estuvo lastrado a lo largo de su existencia por una serie de males que, a pesar de las reorganizaciones y de la redacción de nuevos reglamentos, nunca fueron capaces de superar: falta de profesionalización y dedicación exclusiva de los comisionados, su carácter consultivo y no ejecutivo, falta de presupuesto propio y escasa relevancia social⁶⁸⁷. Ya hemos apuntado cómo la única condición que se exigía para formar parte de las comisiones era ser persona inteligente y celosa por la conservación de las antigüedades, una característica ambigua que permitía el acceso de personalidades, en el mejor de los casos, de cualquier ámbito de las ciencias y artes. El hecho, además, de que el cargo no tuviese ninguna retribución, sólo el "prestigio" de formar parte de ellas y la posibilidad de ser nombrado en la memoria anual, impedía el compromiso y entrega al estudio y conservación de la riqueza artística.

A estas deficiencias debemos sumar el carácter consultivo de las comisiones, dependientes en todo momento del jefe político de la provincia, de cuya implicación dependía su desarrollo. Era el intermediario, supervisor y administrador, pues sólo él podía comunicarse con el Gobierno, corporaciones y particulares, inspeccionaba el trabajo y propuestas de las comisiones dando su dictamen particular, y gestionaba los gastos, que iban a cargo de los fondos provinciales. Este sistema no hacía más que dilatar la protección y conservación del patrimonio en una madeja burocrática, pues ¿cuántos jefes políticos no dejarían en suspenso las propuestas de las comisiones por considerarlas poco apremiantes? José Caveda hacía una acertada crítica sobre la situación de las comisiones y su relación con los jefes políticos:

"Pobremente dotadas, sin recursos suficientes para cubrir sus más perentorias atenciones, compuestas de individuos que prestaban un servicio gratuito, cuando todo se esperaba de su acreditado patriotismo, y los gobernadores de las provincias, ajenos por lo general al estudio de las Bellas Artes, concedían toda su atención a la política, poco o nada podía esperarse de un estéril deseo"⁶⁸⁸.

⁶⁸⁷ Para Joan Ganau el modelo organizativo presentaba tres problemas que las sucesivas reformas no hicieron más que agravar: falta de capacidad ejecutiva, sistema honorario de las designaciones y complejidad burocrática. Ver: GANAU CASAS, Joan, *La protección de los monumentos arquitectónicos en España y Cataluña 1844-1936: legislación, organización, inventario*, Lleida: Universidad de Lleida, 1999, p. 16.

⁶⁸⁸ CAVEDA, J., *Memorias para la Historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes*, p. 432.

José María Quadrado siete años después de la creación de las comisiones provinciales de monumentos, denunciaba su escasa relevancia e ineficacia:

"[...] el gobierno, pasado apenas el primer ímpetu revolucionario, creando bajo todos los nombre y formas imaginables multitud de juntas arqueológicas y artísticas, salvadoras o conservadoras, que reparasen en lo posible los daños ya causados, o le advirtiesen de los sucesivos, y estimulando con sentidas circulares su celo y el de las autoridades que debieran apoyarlas. Pero el mismo número de ellas publica su ineficiencia; y su existencia es tan nominal e ilusoria, que ha habido necesidad de recordarla a menudo para que no se creyese estinguida"⁶⁸⁹.

El vandalismo y la destrucción monumental en España, señalaba Quadrado, no había desaparecido con la creación de las comisiones de monumentos, cuya falta "*de prestigio y de recursos*" limitaba sus atribuciones: "*¿qué edificio han logrado arrancar al furor o a los cálculos del vandalismo? ¿qué riguroso fallo suspender? ¿qué golpe parar del hacha destructora?*"⁶⁹⁰. El carácter nominal y poco efectivo que atribuía el escritor a las comisiones provinciales coincide con las críticas que recibió la CMV, a la que ni se veía ni se oía en la provincia.

La poca consideración y relevancia que éstas tenían se manifestó en diferentes disposiciones promulgadas por el Gobierno para que los consistorios consultasen a la comisiones de monumentos antes de emprender obra alguna en los edificios públicos⁶⁹¹, limitando así los excesos y destrucciones en el patrimonio monumental.

Por el Real Decreto de 15 de noviembre de 1854⁶⁹² se reorganizó la Comisión Central de Monumentos, dotándola de atribuciones más apropiadas para sus objetivos y pasando a depender de ella las comisiones provinciales⁶⁹³. Sus nuevas atribuciones quedaron detalladas de la siguiente manera:

- Indagar el paradero de los objetos históricos y artísticos que se hubiesen extraviado y pertenecieran al Estado.

⁶⁸⁹ QUADRADO, José María, *Dos palabras sobre demoliciones y reformas*, Palma: Imprenta a cargo de D. Juan Guasp, 1851, p. 7.

⁶⁹⁰ QUADRADO, J. M., *Dos palabras sobre demoliciones y reformas*, p. 9.

⁶⁹¹ Isabel Ordieres señala las reales órdenes de 24 de junio de 1844, 7 de diciembre de 1849 y 4 de mayo de 1850 en las que se intentó limitar los excesos de los ayuntamientos con el patrimonio arquitectónico, recordándoles la necesidad de consultar con las comisiones. Ver: ORDIERES, I., *Historia de la Restauración Monumental en España*, p. 48.

⁶⁹² *Gaceta de Madrid*, núm. 685, 17 de noviembre de 1854, pp. 1-2.

⁶⁹³ El Real Decreto establecía que la Comisión Central se compondría, bajo la presidencia del ministro de Fomento, de un vicepresidente, un secretario y siete vocales (art. 3º.); el cargo de vocal era honorífico y gratuito (art. 4º.) y se obtendrían a propuesta del ministro de Fomento (art. 5º.); el presupuesto para sus actividades se fijaría anualmente a cargo del Estado (art. 9º) y bajo su dependencia quedaban todas las comisiones provinciales (art. 11º).

- Promover la restauración de aquellos edificios que se encontrasen en estado ruinoso y tuviesen un verdadero precio para las artes y la historia.
- Dar unidad y dirección a los trabajos de las comisiones provinciales, auxiliándolas con sus luces.
- Cooperar al mayor éxito de sus tareas adelantando su celo y procurando remover los obstáculos con que pudiesen tropezar en el ejercicio de sus funciones.
- Contribuir eficazmente a la mejor organización de los museos, bibliotecas y archivos que éstas hubiesen creado.
- Promover en el Gobierno las gestiones necesarias para evitar las restauraciones inoportunas de las fábricas monumentales y el mal uso que de ellas pudiese hacerse en perjuicio de su buena conservación.
- Denunciar los abusos cometidos en el disfrute de estos edificios al concederse para usos de utilidad pública.
- Hacer las oportunas reclamaciones cuando sin conocimiento de su importancia histórica o artística se pretendiese enajenarlos o demolerlos.

La Comisión Central de Monumentos alcanzaba, gracias a su nueva organización, un carácter más ejecutivo, observándose un mayor interés por la conservación y restauración del patrimonio. Así, por ejemplo, la Comisión Central podía acordar por sí misma las obras, si el costo de una restauración no excedía los 10.000 reales, tenía el poder necesario para cesar de sus funciones a individuos de las comisiones provinciales y la obligación de ejecutar los trabajos que el Gobierno le exigiese para la conservación y mejora de los monumentos histórico-artísticos.

"Esencialmente conservadora, destinada a investigar el verdadero estado de los monumentos de todas clases, patrimonio de la nación y ornamento de los pueblos siendo uno de sus primeros deberes protegerlos; cuidar de su reparación y mejora, y proponer los medios de conseguirla, preciso es que no se limiten sus funciones a la simple discusión, a reclamaciones estériles, a las tareas de una Academia. Necesita ejecutar"⁶⁹⁴.

La comisiones provinciales de monumentos, por su parte, continuarían presididas por el gobernador de la provincia y compuestas por cinco vocales, individuos de reconocida "*afición a las bellas artes y a los estudios arqueológicos*", siendo uno de ellos el arquitecto

⁶⁹⁴ *Gaceta de Madrid*, núm. 685, 17 de noviembre de 1854, p. 1.

provincial⁶⁹⁵. El cargo seguía siendo honorífico y no retribuido. Las comisiones debían reunirse semanalmente en un local facilitado por el gobernador, debiendo consignarse en los presupuestos provinciales una cantidad para cubrir los gastos de las mismas. La supervisión de la Comisión Central quedaba también detallada, siendo obligación de las provinciales:

- Procurar a la Central informes, datos y antecedentes que les reclamase.
- Someter a su examen y aprobación las restauraciones de edificios confiados a su cuidado, siempre que fuesen de alguna importancia o pudiesen alterar la forma y el carácter de las fábricas.
- Remitirle anualmente nota de sus respectivos presupuestos y de su inversión.
- Consultarle la creación de nuevos museos, bibliotecas y archivos, o las modificaciones sustanciales, ampliación y mejora de estos establecimientos si se hallasen ya planteados.
- Darle conocimiento de los descubrimientos y adquisiciones de nuevos objetos artísticos o arqueológicos.
- Continuar los trabajos detallados en el art. 3º de la R.O. de 13 de junio de 1844, sobre todo la formación de los índices de las bibliotecas, archivos y museos puestos a su cargo.
- Reconocer frecuentemente el estado de los monumentos públicos y comunicar al gobernador y a la Central los deterioros que en ellos se advirtiesen, procurando su pronta reparación.
- Dirigir los trabajos y exploraciones que tuviesen por objeto recobrar los documentos, lápidas, libros, estatuas y esculturas que correspondieron a las casas religiosas suprimidas y que hayan podido extraviarse.
- Reclamar ante el gobernador contra aquellas restauraciones que desfigurasen el carácter y las formas de las obras monumentales, propiedad del Estado o de los pueblos.

⁶⁹⁵ Los vocales sería nombrados por la Comisión Central y a propuesta de una terna de los gobernadores (art. 23º).

- Vigilar la buena conservación de los panteones de reyes y de hombres ilustres, y promover la restauración de los que se hallasen en estado ruinosos o necesitasen reparaciones importantes.

Además de las tareas establecidas, las comisiones se ocuparían con preferencia de formar un catálogo razonado, siguiendo un plan y condiciones formulados por la Central, de los edificios públicos y de los que destacasen por sus "*recuerdos históricos, o por su mérito artístico*".

El presupuesto con que las comisiones provinciales contasen debía emplearse "*exclusivamente*" en la conservación y restauración de edificios monumentales y en el sostenimiento de los museos, archivos y bibliotecas. Únicamente cuando estas atenciones estuviesen cubiertas podían destinarse las sumas sobrantes a las "*investigaciones arqueológicas*". Los gobernadores y los alcaldes, por su parte, debían apoyar y colaborar con las comisiones, eliminando obstáculos y facilitando datos y noticias que aquéllas necesitasen.

A pesar de esta importante reforma que alcanzaba una organización más óptima de la Comisión Central y su relación con las provinciales, tan sólo tres años después la Ley de Instrucción Pública de 9 de septiembre de 1857 (Ley Moyano) suprimía la Comisión Central de Monumentos y ponía bajo la responsabilidad de la RABASF "*la conservación de los monumentos artísticos del reino y la inspección superior del Museo nacional de Pintura y Escultura, así como la de los que debe hacer en las provincias*", pasando las comisiones provinciales de monumentos a depender de la RABASF⁶⁹⁶. La disposición, sin embargo, no se hizo efectiva hasta la Real Orden de 18 de enero de 1859, dando inicio, en palabras de Caveda, a una nueva era para las comisiones de monumentos, de nuevo reorganizadas con el objetivo de alcanzar una mayor centralización de sus atribuciones⁶⁹⁷.

La aprobación del Reglamento de las Comisiones Provinciales de Monumentos Históricos y Artísticos, por Real Orden de 24 de noviembre de 1865⁶⁹⁸, confirmaba el pleno control de la RABASF y la RAH, convirtiendo a aquellas en sus representantes. Las comisiones se

⁶⁹⁶ *Gaceta de Madrid*, núm. 1.710, 10 de septiembre de 1857, p. 2. Sección segunda "*De los Establecimientos de Enseñanza*", título IV "*De las Academias, Bibliotecas, Archivos y Museos*", art. 161º.

⁶⁹⁷ La RABASF pretendió ser, desde que se pusieron en práctica las sucesivas medidas desamortizadoras, el órgano consultivo del Gobierno respecto a todo lo relacionado con el patrimonio arquitectónico. El Ministerio de Fomento pidió a la Comisión Central que cesase en sus funciones y entregara todos los documentos que estaban en su poder a la RABASF mediante la Real Orden de 18 de enero de 1859. La Academia no recibió el traspaso de poderes hasta el 18 de mayo de ese año. Ver: ORDIERES, I., *Historia de la Restauración Monumental en España*, pp. 50-51.

⁶⁹⁸ *Gaceta de Madrid*, núm. 345, 11 de diciembre de 1865, p. 1.

compondrían a partir de ahora de seis individuos correspondientes de las Academias, además de los inspectores de antigüedades, arquitectos provinciales y el jefe de la sección de fomento. La presidencia correspondía al gobernador provincial, la vicepresidencia al académico más antiguo y el académico más moderno actuaría como secretario. Sus sesiones se celebrarían semanalmente y en día determinado, siendo indispensable la presencia de cinco individuos entre los cuales dos debían corresponder a la RABASF y dos a la RAH. Las sesiones extraordinarias las marcarían las obligaciones de la comisión o algún servicio especial que así lo exigiera. Las atribuciones de las comisiones quedaron fijadas en las siguientes:

- La conservación y restauración de los monumentos históricos y artísticos que fueran propiedad del Estado.
- El cuidado, mejora, aumento o creación de los museos provinciales de bellas artes.
- La dirección de las excavaciones arqueológicas que en cada provincia se conceptuaran necesarias para la ilustración de la historia nacional.
- La creación, aumento y mejora de los museos de antigüedades.
- La adquisición de cuadros, estatuas, lápidas, relieves, medallas y cualesquiera otros objetos que, por su mérito o importancia artística e histórica, mereciesen figurar tanto en los museos de bellas artes como en los arqueológicos.
- La investigación, adquisición o compra de códices, diplomas, manuscritos y cualquier otro documento que pudiera contribuir al esclarecimiento de la verdad histórica, así en lo artístico como en lo político, religioso, etc.
- El examen de los archivos existentes aún en las oficinas de la Hacienda pública, ya con el propósito de señalar los documentos que debieran pasar al Archivo Histórico Nacional formado por la RAH, ya con el fin de ilustrar los monumentos artísticos confiados a su custodia.
- El reconocimiento facultativo y arqueológico de los monumentos públicos, con el intento de precaver su ruina y evitar al propio tiempo que se hicieran en ellos restauraciones impropias de su carácter y que menoscabasen su mérito artístico.
- La custodia y decorosa conservación de los sepulcros y enterramientos de reyes, príncipes y hombres ilustres, y la traslación o restauración de los que, por haber sido enajenados los edificios donde existieran, o por su mal estado de conservación, lo exigiese.

- La intervención en las obras públicas que se hicieran, ya con fondos, municipales o provinciales, ya a expensas del Estado, en despoblados antiguos, en las inmediaciones de las grandes vías romanas o en cualquier otro lugar que ofreciera indicio de construcciones respetables, a fin de evitar la pérdida o sustracción de los objetos artísticos o arqueológicos que pudieran descubrirse.

Las comisiones eran además cuerpos consultivos de los gobernadores provinciales, siendo su deber: evacuar informes sobre el mérito de monumentos artísticos que debieran conservarse a petición del gobernador; proponer e informar sobre el modo de practicar exploraciones arqueológicas; proponer la adquisición de objetos arqueológicos y artísticos dignos de conservarse en los museos provinciales; suministrar datos y noticias para resolución de expedientes relativos a las bellas artes y antigüedades; y formar anualmente presupuestos de las obras de conservación a ejecutar en los monumentos artísticos y de las mejoras a introducir en los museos de bellas artes y arqueológicos con fondos provinciales o municipales. Los gobernadores provinciales, por su parte, no podrían dictar resoluciones definitivas sobre todas estas cuestiones sin consultar con las comisiones, ni llevar a la práctica ninguna acción sin el consentimiento de las Academias.

El Reglamento dotaba a las comisiones provinciales de cierta autonomía respecto a los gobernadores de provincia en los siguientes casos: reclamaciones contra las restauraciones y modificaciones que alterasen el carácter histórico o adulterasen las formas artísticas de edificios públicos; representación contra la venta, demolición o destrucción de monumentos de mérito e interés nacional; propuestas de reparación de construcciones de mérito artístico, siendo de propiedad provincial o municipal, que no ofreciesen seguridad de duración; evitar que fuesen extraídos documentos de los archivos de la Hacienda pública y que por su índole histórica debieran formar parte de los archivos generales del Estado; impedir la venta a extranjeros de objetos que por su importancia para la historia mereciesen pertenecer al Estado; propuestas de adquisición de cuadros, estatuas, relieves y objetos artísticos dignos de conservarse, y evitar así su salida al extranjero; adquisición de objetos de interés artístico o histórico pertenecientes a las iglesias y que se empleasen para el culto.

Las comisiones provinciales tenían a su vez ciertas obligaciones con respecto a la RABASF y la RAH. Hacia la primera destacaba la necesidad de realizar los informes que les fuesen encomendados, el examen de proyectos de obras de restauración en edificios confiados a su celo y que pudiesen alterar su forma o carácter, remitir un informe anual sobre los presupuestos de las obras de conservación de monumentos artísticos, consultarle la creación, ampliación o mejora de museos, así como la adquisición de objetos artísticos, y,

finalmente, remitir un resumen trimestral de sus trabajos y resultados obtenidos⁶⁹⁹. Mientras que las obligaciones con la RAH se centraban en la investigación, adquisición y custodia de los monumentos históricos, y la creación, organización y mejora de los museos arqueológicos⁷⁰⁰.

La financiación para la conservación y restauración de los monumentos artísticos, establecimiento y mejora de los museos de bellas artes y adquisición de cuadros, estatuas, relieves y demás objetos propios del instituto de la RABASF, se debía realizar con las partidas asignadas en los presupuestos provinciales a las comisiones de monumentos, con las señaladas en el presupuesto general del Estado y, en casos excepcionales, a petición de la RABASF a la Regente⁷⁰¹.

El capítulo III del Reglamento se dedicaba a detallar los trabajos académicos que las comisiones provinciales estaban obligadas a emprender, destacando *“la formación de un catálogo razonado de aquellos edificios que existan en sus respectivas provincias, y cuyo mérito artístico o importancia histórica los hicieren dignos de figurar en la Estadística*

⁶⁹⁹ Artículo 22º: *“1º. Evacuar cuantos informes les pidiere y facilitarle los datos y antecedentes que les reclame, para la más acertada resolución de los asuntos encomendados a su cuidado; 2º. Someter a examen y aprobación los proyectos de restauración de los edificios confiados a su celo, siempre que sean aquellos de alguna importancia, o pueda, al verificarse las obras, alterarse la forma o carácter de las fábricas; 3º Remitirle anualmente nota circunstanciada de sus respectivos presupuestos y de su inversión, en lo que se refiera a la conservación de los monumentos artísticos y a los Museos de Bellas Artes; 4º. Consultarle la creación de nuevos Museos, o las modificaciones sustanciales, ampliación y mejora de estos establecimientos, si ya se hallaren planteados; 5º. Darle conocimiento de las adquisiciones especiales de nuevos objetos artísticos hechas para los expresados Museos, y proponerle la de aquellas obras que por su valor excedieren de los medios ordinarios de que disponen las referidas Comisiones; 6º. Remitirle cada tres meses un resumen de sus trabajos y de los resultados que vayan estos produciendo; 7º. Proponerle aquellas investigaciones y diligencias que se creyesen conducentes al descubrimiento y recuperación de cualquier objeto artístico de la propiedad del Estado que haya venido indebidamente a poder de corporaciones o particulares; 8º. Elevar oportunamente a la Real Academia, para los fines a que hubiere lugar, los catálogos razonados de los Museos de Bellas Artes, formados por los conservadores de los indicados Museos, al tenor de lo que en el artículo 36, cap. 4º se dispone”.*

⁷⁰⁰ Artículo 24: *“Será además obligación de las Comisiones, en orden a la Real Academia de la Historia: 1º. Proponerle las excavaciones que deban hacerse en los despoblados y sitios donde hayan existido importantes construcciones antiguas, acompañando siempre al proyecto de exploración los planos demostrativos de las obras que al intento hayan de verificarse; 2º. Elevar a su conocimiento las oportunas notas de los objetos que en estas excavaciones se descubrieren, acompañándolas de aquellas observaciones que parecieren más propias para su ilustración científica y de los diseños y demás demostraciones gráficas que contribuyan a su mayor esclarecimiento; 3º. Darle cuenta de todo descubrimiento fortuito que en la provincia se hiciere, con noticia y descripción, si les fuere dable, de los objetos encontrados; manifestando al propio tiempo si es realizable su adquisición y en qué términos puede esta verificarse; 4º. Remitirle oportunas notas de cuantos objetos arqueológicos se hallaren al llevar a cabo las obras públicas de que trata el párrafo décimo del art. 17; 5º. Procurarle copias exactas, facsímiles o vaciados de cuantas lápidas o inscripciones existieren en la respectiva provincia, cualquiera que sea el período histórico a que los referidos monumentos pertenezcan; 6º. Proporcionarle asimismo noticia de los códigos, diplomas u otros manuscritos, cuya adquisición sea útil para el estudio y esclarecimiento de la historia nacional; 7º. Y por último, comunicarle el resultado de sus trabajos en el examen de los archivos de las oficinas de la Hacienda pública para los fines prevenidos en el párrafo séptimo del art. 17, y exacto cumplimiento de las disposiciones vigentes en la materia”.*

⁷⁰¹ Y con respecto a la RAH el artículo 26 aclaraba: *“La adquisición y compra de códices, diplomas, lápidas, medallas y demás objetos arqueológicos que deban enriquecer el archivo y gabinete de la Real Academia de la Historia, así como las excavaciones que se realizaren con su aprobación y conocimiento, serán de cuenta de la expresada Corporación, la cual atenderá a estas obligaciones en la forma que le consintiere su presupuesto”.*

*Monumental proyectada por la Comisión central de Monumentos*⁷⁰². Para llevar a cabo sus trabajos un individuo de la comisión provincial debía realizar visitas anuales a todos los pueblos de su provincia donde existieran monumentos artísticos u objetos arqueológicos que no pudieran ser trasladados a la capital.

Las disposiciones generales se centraban en los deberes que debían asumir otros actores, como diputaciones, alcaldes y párrocos⁷⁰³. Los alcaldes debían, entre otros asuntos, vigilar por la conservación de los edificios que hubieren sido ya clasificados como monumentos históricos o artísticos, así como recoger, retener y remitir a las comisiones objetos artísticos e históricos⁷⁰⁴. Mientras, las diputaciones provinciales debían seguir incluyendo en sus presupuestos las partidas necesarias para atender a los gastos ordinarios de las comisiones de monumentos y las que se conceptuaban anualmente indispensables para llevar a cabo las reparaciones y restauraciones que hubieran de hacerse en los edificios monumentales pertenecientes a las provincias. Lo mismo tendrían que hacer los ayuntamientos respecto a los que, teniendo igual carácter, les hubieren sido confiados como objetos de utilidad pública.

El Reglamento de 1865 determinó, hasta la creación del nuevo en agosto de 1918, la forma de organización, atribuciones y obligaciones de las comisiones provinciales de monumentos, ahora integradas por individuos correspondientes de la RABASF y de la RAH. Los

⁷⁰² Las comisiones, además, según especificaba el art. 28º, punto 1º, debían consagrar sus tareas: "2.º A la formación de un catálogo de los despoblados en cada provincia existieren, y a la redacción de memorias o monografías sobre los objetos artísticos y arqueológicos que se custodiaren en los Museos de cada provincia, procurando clasificarlos y descubrirlos científicamente, ilustrándolos por medio de exactos diseños o fotografías; 3.º A la investigación y esclarecimiento de dudosos puntos históricos o simplemente geográficos, relativos al territorio a que se extienden las atribuciones de cada Comisión, acompañando también a estos importantes trabajos los planos y demostraciones gráficas que se juzgaren convenientes. 4.º A la formación de biografías de los pintores, escultores, arquitectos, orfebres y entalladores que más se hubieren distinguido en cada provincia por sus obras artísticas, atendiendo con todo esmero a enriquecerlas con documentos inéditos o poco conocidos, y a ilustrarlas con diseños o fotografías de los cuadros, estatuas, relieves o edificios más notables de cada Profesor".

⁷⁰³ En líneas generales el artículo 42º especificaba cómo los gobernadores de provincia y alcaldes de los pueblos debían apoyar a las comisiones provinciales, proporcionándoles datos y noticias y procurando eliminar los obstáculos que surgiesen en el ejercicio de sus atribuciones.

⁷⁰⁴ Los alcaldes de los pueblos, según el art. 43º, estaban obligados para con las comisiones provinciales a: "1.º Coadyuvar por cuantos medios estuvieren a su alcance al logro de lo dispuesto en los párrafos octavo, noveno y décimo del art. 1, quinto del 19 y tercero del 28; 2.º Auxiliar a los individuos de las Comisiones o a los encargados de las mismas en las visitas anuales y en las obras de explotación, excavación, traslación y sus análogas; 3.º Recoger cuantos fragmentos de lápidas, estatuas, columnas miliarias, sarcófagos, vasos y otros objetos de antigüedad se descubrieren fortuitamente en el término de su jurisdicción respectiva, y remitirlos a las Comisiones provinciales, expresando el lugar donde fueren hallados y las circunstancias especiales de su descubrimiento; 4.º Vigilar por la conservación de los edificios que hubiesen sido ya clasificados como monumentos artísticos, dando parte a las Comisiones provinciales, de cualquier deterioro que en ellos advirtiesen para su pronta reparación; 5.º Retener los lienzos, tablas, estatuas, códices y demás objetos históricos o artísticos de sospechosa procedencia que se hallaren en su jurisdicción, dando inmediatamente cuenta a la Comisión respectiva para que esta proceda a lo que hubiere lugar, conforme a lo preceptuado en el párrafo sexto del art. 21".

principales objetos de las comisiones fueron la conservación y restauración de edificios públicos o propiedad del Estado, las excavaciones arqueológicas y la formación de museos provinciales, como hemos ido señalado, siempre enfatizando el carácter centralizado y la supervisión por parte de las Academias. No obstante, los males que las comisiones lastraban desde su origen no fueron, a nuestro juicio, solventados: el cargo honorario y sin retribución de los correspondientes, la ausencia de especialización y dedicación exclusiva de sus integrantes, los problemas presupuestarios, siempre dependientes del grado de implicación de las diputaciones provinciales o la excesiva burocracia marcaron la vida de las comisiones de monumentos, no siendo la de Vizcaya una excepción⁷⁰⁵.

3.4.4 La Comisión de Monumentos de Vizcaya (1844-1868)

La Real Orden de 2 de abril de 1844, en la que el Ministerio de Gobernación solicitaba a los jefes políticos remitir una nota con los edificios, monumentos y objetos artísticos procedentes de los conventos desamortizados, conllevó la toma de conciencia de la necesidad urgente de intervenir en la conservación de la riqueza artística de la nación. En Vizcaya, a pesar de que el gobernador político, Antonio de la Escosura y Hevia, trasladó la petición a la comisión científico-artística y a la Diputación provincial, no tenemos constancia de que la relación llegara a redactarse⁷⁰⁶.

La primera noticia de la instalación de la CMV es de 20 de agosto de 1844, siendo constituida el día anterior. Antonio de la Escosura y Hevia nombró tres individuos de su seno para formar parte del nuevo organismo⁷⁰⁷, Mariano Eguía, Pedro Lemonauria y Braulio de Zubia; mientras, la Diputación provincial⁷⁰⁸ designó a José María de Gortazar y a Antero Tutor, *“sujetos todos de la mayor ilustración y acreditado celo, y que no defraudarán las esperanzas que se tienen concebidas en el cumplimiento de un encargo tan importante”*. La constitución de la CMV se encontraba, por tanto, dentro de los parámetros previstos, es decir, cinco individuos de los que tres eran nombrados por el jefe político de la provincia, presidente del organismo, anunciando que: *“se dará inmediatamente principio a los trabajos*

⁷⁰⁵ GANAU CASAS, J., *La protección de los monumentos arquitectónicos en España y Cataluña*, p. 16; ORDIERES, I., *Historia de la Restauración Monumental en España*, p. 54.

⁷⁰⁶ AHFB. Instrucción Pública, Comisión de Monumentos, Registro 1, Legajo 3. El gobernador político pasó a manos de la Comisión Científico Artística la Real Orden el 19 de abril de 1844, comunicando ésta que requería de la colaboración de la Diputación, organismo que no contestó a la solicitud de Antonio de la Escosura, realizada el 23 de abril de 1844.

⁷⁰⁷ AHFB. Instrucción Pública, Comisión de Monumentos, Registro 1, Legajo 4. Misiva dirigida a la Diputación provincial de Vizcaya solicitando el nombramientos de dos individuos. Ante la falta de contestación de la Diputación volvió a remitir la misma misiva el 12 de julio de 1844 y 12 de agosto de 1844.

⁷⁰⁸ AHFB. Instrucción Pública, Comisión de Monumentos, Registro 1, Legajo 4. Comunicado al Gobierno Superior Político de Vizcaya el 15 de agosto de 1844.

y se tendrán presente las prevenciones hechas por el Gobierno a propuesta de esa comisión central, a quien comunicaré oportunamente los resultados”⁷⁰⁹. Esta formación se mantuvo hasta 1854, año en que la Comisión Central decidió destituir a todos sus miembros ante la desidia mostrada en la conservación del convento de San Francisco de Bilbao, nombrando el 28 de febrero de 1854 a los siguientes individuos:

“Don José Antonio de Otadui, licenciado en Leyes, catedrático de Historia y Geografía y Vicedirector del Instituto de Vizcaya. Don Manuel de Naverán, arquitecto, catedrático de finca en el mismo instituto. Don Braulio de Zubia, propietario, aficionado a las artes y toda clase de antigüedades artísticas, ha sido de la anterior comisión. Don Francisco de Bringas, pintor discípulo de la Academia, autor de una exposición a la Comisión Central en defensa de San Francisco, discípulo de Madrazo. Don Lorenzo Francisco de Moñiz”⁷¹⁰.

Sin embargo, la Comisión Central recibía aquel mismo año dos notificaciones sobre la formación de la CMV. El 10 de julio de 1854 se comunicaba la creación de una nueva junta, presidida por Santiago de la Azuela e integrada por Agustín Arregui⁷¹¹, Braulio de Zubia, José María de Gortazar, Mariano de Eguia y Pedro de Lemonauria⁷¹². Esta lista de individuos es llamativa porque recuperaba hasta tres individuos de la depuesta CMV (Gortazar, Eguia y Lemonauria) y eliminaba a Lorenzo Francisco de Moñiz, la figura más activa en favor de la conservación del convento de San Francisco. De esta forma, se percibe cierto interés por que personalidades vinculadas al mundo de la política, especialmente al liberalismo progresista, fuesen los individuos integrantes de la CMV, en derimento de aquellos más claramente ligados a las letras y la cultura⁷¹³.

⁷⁰⁹ ARABASF. 54-5/2. Se da noticia de los miembros de la todas las comisiones provinciales del año 1845 en, *Memoria comprensiva de los trabajos verificados por las Comisiones de Monumentos Históricos y Artísticos del Reino*, Madrid, 1845.

⁷¹⁰ ARABASF. 54-5/2. “Il. D. Braulio Zubia que ha sido de la comisión pasada o depuesta, es el único que en el asunto de San Francisco trabajó con empeño por la conservación: su reelección opino que sería muy justa. Creo que hasta ahora la comisión sólo se componía de cinco individuos, pero si posible fuere el que se extendiese a seis, entonces convendría muchísimo incluir a Don José María Uria Nafarrondo hombre apasionado a las artes; persona de arrojo y considerado por todos a propósito para ejercer estos cargos. D. José Antonio de Otadui que lo pongo el primero en la lista es recomendable por infinitos conceptos; pues que además de las prendas indicadas, es sujeto de acción y templanza. Me alegraría muchísimo consiguiésemos esta elección, seguro que Vizcaya tendría en estos Sres. Junta o Comisión de conservación de monumentos. Me apresuro pues a proponerlas [¿?] de que llegue la contestación de este gobierno político, que no sería extraño fuese pronto”.

⁷¹¹ En un documento fechado el 27 de octubre de 1845 se da noticia del nombramiento de Agustín Arregui, “por sus conocimiento y demás circunstancias”, como miembro de la CMV en sustitución de Antero Tutor (ver AHFB. Instrucción Pública, Comisión de Monumentos, Registro 1, Legajo 3).

⁷¹² ARABASF. 54-5/2. La junta además informaba a la Comisión Central de Monumentos que no poseían ningún tipo de documentación militar a la que se refería la Real Orden de 17 de junio del mismo año.

⁷¹³ Pedro Lemonauria, Braulio de Zubia y Mariano de Eguia son tres figuras ligadas a la política vizcaína, su actividad en la Diputación puede consultarse en: AGIRREAZKUENAGA ZIORRAGA, Joseba (dir.), *Historia de la Diputación Foral de Bizkaia 1500-2014*, Bilbao: Diputación Foral de Bizkaia, 2014.

Esta última CMV tuvo una escasa vida. En respuesta al Real Decreto de 16 de noviembre de 1854⁷¹⁴ se trasladó a la Comisión Central una nueva propuesta de individuos: Manuel de Naverán, José Antonio de Otaduy, Pedro de Errazquin, Julián Arzadun, Lorenzo Moñiz, Miguel de Garrastachu, Pedro Belaunzarán, Cosme Duñabeitia, José de Naverán, Francisco Bringas, Juan Diaz, Juan Delmas, y el arquitecto de la capital, “*por no haber titular de la misma*”, Julián de Salces.

Entre los años 1857 y 1858, sólo constan los nombres de Manuel de Naverán, Julián Arzadun, Pedro de Belaunzarán y Julián de Salces⁷¹⁵; y en los años 1865-1866 encontramos a Mariano Zabálburu, Manuel Naverán y Juan Barroeta⁷¹⁶, siendo además corresponsal de la RAH, Antonio de Trueba y, por lo tanto, vocal de la CMV.

El 13 de abril de 1866 se reorganizaba de nuevo la CMV. El gobernador civil, Antonio María Fernández, ostentaba la presidencia, Mariano de Zabálburu la vicepresidencia y como vocales de la RABASF fueron nombrados Manuel de Naverán y Juan de Barroeta, y por parte de la RAH, José Julio de Lafuente, Antonio de Trueba, Alejo Novia de Salcedo y Arístides de Artiñano, que como vocal más moderno actuaba de secretario. Los arquitectos provinciales Luis de Arano y Juan Blas de Hormaeche, y el jefe de la sección de fomento, Agustín Ladona, completaron la CMV. Sin embargo, algunos de estos individuos manifestaron su deseo de renunciar al cargo; Alejo Novia de Salcedo, “*no considerándose digno del honor que la Academia le dispensó*”, y Antonio de Trueba, por “*motivos de delicadeza y conciencia*”. A pesar del ruego de los correspondientes sólo Novia de Salcedo reconsideró su decisión. Para comprender la actitud de Trueba y el uso de las palabras delicadeza y conciencia debemos recordar el episodio del descubrimiento del ídolo de Mikeldi, junto a Juan E. Delmas, narrado páginas atrás:

“[...] yo me apresuré a poner en conocimiento a la diputación general del Señorío lo que ocurría, a fin de que participándolo al gobierno civil, este facultase al alcalde de Durango para que mientras se reunía la comisión de monumentos artísticos y calificaba la importancia del de Miqueldi, impidiese a todo trance la destrucción o deterioro de aquella curiosidad arqueológica. El alcalde de Durango, recibió y cumplimentó esta

⁷¹⁴ Art. 20º: “*En las provincias donde no se hubiese creado todavía la comisión de monumentos históricos y artísticos, con arreglo a la Real orden de 13 de Junio de 1844, se procederá desde luego á su erección; y tanto las antiguas como las que de nuevo se establezcan, habrán de organizarse conforme a las reglas y disposiciones del presente Real decreto*”. Real Decreto de 16 de noviembre de 1854, cap. II, “*De las comisiones provinciales*”.

⁷¹⁵ ORDIERES, I., *Historia de la Restauración Monumental en España*, p. 382. Addenda III, miembros de las comisiones de monumentos, fuente: ARABASF. 2-55/4.

⁷¹⁶ *Resumen de las Actas y Tareas de la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando Durante el año Académico de 1865 a 1866*, Madrid, 1866.

orden; pero como a la comisión de monumentos no se la ve ni se la oye en Vizcaya, como sucede en casi todas las provincias de España, Miqueldico-irodúa sigue acostado en su fosa, y allí permanecerá hasta que algún carro, 'movido', no ya por un patriotismo mal entendido, sino por un par de bueyes, que para el caso viene a ser igual, le plante una rueda encima y le haga pedazos"⁷¹⁷.

A pesar de todo, en la relación de individuos de la CMV del período 1868-1869, publicada por la RABASF, Trueba aparecía como correspondiente de la de la Historia, junto a José Julio de la Fuente, Arístides de Artiñano, Alejo Novia Salcedo y Juan E. Delmas, mientras que por la RABASF constaban Mariano Zabalburu, Manuel de Naverán y Juan de Barroeta⁷¹⁸.

La indolencia mostrada por la CMV en el caso de la conservación del ídolo de Mikeldi justificaría los motivos de conciencia a los que aludía Trueba, pero la referencia a la delicadeza pudiera responder a cierta atención hacia su amigo Juan E. Delmas. Y es que sorprende que una personalidad tan activa y destacaba para la cultura, política municipal y los estudios históricos de Vizcaya no ingresase en la RAH hasta 1868. Esta exclusión no debió ser del agrado del impresor, que en algunos de sus escritos desprende cierto resquemor: "*no poseo títulos bastantes para pertenecer a la ilustrada corporación encargada de vigilar por los monumentos de Vizcaya*"⁷¹⁹. A la modestia del impresor respondió con elogios hacia su valía Antonio de Trueba, pero aquél insistió en sus escasos méritos para formar parte de la CMV:

"[...] debo hacer presente también que ni he aspirado ni aspiro, ni aspiraré nunca a obtener el honrosísimo título de académico correspondiente de la Academies de la Historia o San Fernando, porque aquellas sabias corporaciones, [al] conceder los títulos de tales académicos a las distinguidas personas que las representan en esta villa, tuvieron, como siempre, el mayor acierto; y que, aunque me viese honrado con semejante título no le admitiría, ya por [¿?] insuficiente para desempeñarle, cuanto porque me encuentro bien disfrutando de la independencia que como escritor y como artista represento en mi humilde esfera"⁷²⁰.

Pocas noticias tenemos sobre la financiación y ayuda que la Diputación provincial prestó a la CMV. La primera referencia es una petición del corregidor político, Manuel de la Cuesta, a la

⁷¹⁷ TRUEBA, Antonio, *Capítulos de un libro: sentidos y pensados viajando por las provincias Vascongadas*, Madrid: Centro General de Administración, 1864, pp. 294-295.

⁷¹⁸ *Resumen de las actas y tareas de la Academia de Nobles Artes de San Fernando, durante el año académico de 1868 a 1869*, Madrid: Imprenta de Manuel Tello, 1869, p. 80.

⁷¹⁹ DELMAS, J. E., «La torre de Echevarría».

⁷²⁰ DELMAS, Juan E., «Réplica al artículo. No estamos conformes», *Irurac Bat*, 6 de septiembre de 1866.

Diputación para que facilitase "un escribano y un mozo" para el arreglo de la biblioteca y ordenar los trabajos propios de la CMV⁷²¹. Así, la única alusión directa a la consignación en los presupuestos provinciales de una partida para atender los gastos de la CMV data de 1866, cuando el organismo recordaba a la Diputación sus obligaciones según el Reglamento⁷²². La corporación, sin embargo, pasó el asunto a las JJGG, que decidieron comunicarse con las diputaciones de "Álava y Guipúzcoa que deben hallarse en igual caso" para tomar una decisión; es decir, que nunca llegó a asignarse cuantía alguna en "un País amante de las artes y de sus tradiciones"⁷²³.

3.4.4.1 Primeras actividades: de la arqueología a la formación de un museo de pinturas

La acciones que centraron la vida de la CMV, desde el momento de la constitución en 1844 hasta 1866, fueron la localización de objetos arqueológicos, el recordatorio a los alcaldes y párrocos de sus obligaciones con el organismo, la formación de un museo de pinturas y la celebración de una exposición artística⁷²⁴.

Una de las primeras acciones fue la localización e intento de adquisición de objetos arqueológicos. En primer lugar, una serie de hachas, machetes y diversos elementos descubiertos en Gernika, reclamando posteriormente a la Diputación que los recogiese para su mejor conservación⁷²⁵. Pocos meses después, esta vez entre particulares, una figurilla femenina de bronce y diversas monedas que Joaquín Antonio de Ugarriza, vecino de Nabarniz, al parecer poseía. Éste, además, daba noticia a la CMV de lugares en los que podrían localizar otros objetos artísticos, como el campamento de Guizaburuaga, material que, a su juicio, serviría para esclarecer y completar la historia de Vizcaya⁷²⁶.

⁷²¹ AHFB. Instrucción Pública, Comisión de Monumentos, Registro 1, Legajo 3. Misiva fechada el 6 de noviembre de 1845 y firmada por Manuel de la Cuesta. Según consta al margen la petición fue atendida.

⁷²² AHFB. Fondo Administración. AJ 01318/010. Escrito de la CMV fechado el 21 de abril de 1866.

⁷²³ AHFB. Fondo Administración. AJ 0174. Informe de 4 de julio de 1866; AHFB. Gobierno y Asuntos Eclesiásticos. AJ 02270/020. Aprobado en JJGG el 5 de julio de 1866.

⁷²⁴ La CMV, mientras se dedicaba a las tareas que a continuación analizaremos, nunca respondió al "Interrogatorio" que la Comisión Central de Monumentos remitió a todas las provinciales sobre la existencia de monumentos romanos, de la Edad Media, árabes y del Renacimiento. Ver: ORDIERES, I., *Historia de la Restauración Monumental en España*, p. 397.

⁷²⁵ AHFB. Instrucción Pública, Comisión de Monumentos, Registro 1, Legajo 3. Solicitud del 9 de octubre de 1844.

⁷²⁶ AHFB. Instrucción Pública, Comisión de Monumentos, Registro 1, Legajo 3. Misiva de Joaquín Antonio de Ugarriza fechada el 24 de mayo de 1845: "Tengo dicho antes de ahora, que además de este recinto se encuentran vestigios de igual forma de campamento en Guizaburuaga con comunicación al río, lo que prueba, que el desembarque de los Romanos se verificó en el Puerto de Lequeitio, o Oguella (Ispaster) además que en opinión del consultor Loizaga se efectuó en el de Canala. La Comisión de monumentos antiguos no dejaría de ilustrarse del examen de estos puntos, sin exponerse, a mi ver, a oscurecer la buena reputación de nuestro País, no dominado por Legiones bárbaras, pues por este punto no creo hallarse comunicación con las llanuras de Alava, como se cree por el de Castro".

Para llevar a buen término sus atribuciones la CMV publicó en el *Boletín Oficial de la Provincia de Vizcaya* una circular transcribiendo íntegramente las obligaciones de los alcaldes respecto a las comisiones de monumentos⁷²⁷, iniciativa que, como posteriormente veremos, repitió a lo largo de su trayectoria.

Finalmente, la creación de un museo provincial y la celebración de una exposición de pinturas en 1845 fueron las cuestiones que mayor número de documentación generaron⁷²⁸. Miguel Rodríguez Ferrer, corregidor político de Vizcaya, fue el primero en interesarse por la localización de objetos artísticos procedentes de los conventos suprimidos y por la creación de un museo provincial. En 1841 exponía que el amplio volumen de objetos histórico-artísticos de los conventos e iglesias desamortizados se había convertido en un problema. Estos lugares habían constituido los únicos depósitos de obras de arte hasta la fecha, por lo que la nueva situación requería una inmediata acción para la conservación de aquel patrimonio mueble.

“De todos son conocidas las [ideas] que han causado el gran trastorno de las instituciones políticas de la España. Las comunidades religiosas desaparecieron bajo su influencia, mas el Gobierno dictó leyes para la conservación de sus bellezas y monumentos, y los Jefes políticos sus representantes, pudieron aplicarlas en sus provincias, con mayor o menor eficacia según la posibilidad que dejaba la guerra que las afligía. Esta provincia contaba como las demás, sus conventos de ambos sexos. Pero mal podía desplegarse cerca de los mismos un celo ilustrado, cuando las bombas los desplomaban y el interés de la defensa repentinamente los invadía”⁷²⁹.

Para Rodríguez Ferrer, el Ayuntamiento de Bilbao debía sumarse a su idea de localizar y reunir todos los objetos artísticos en un museo provincial: “*En él encontrarán los jóvenes de esta provincia que a las bellas artes se dediquen, modelos que imitar: sus naturales, un tesoro de sus bellezas: y los extranjeros, un nuevo establecimiento que visitar*”. El problema principal radicaba en la ausencia de listas o inventarios de las obras artísticas de los

⁷²⁷ *Boletín Oficial de la Provincia de Vizcaya*, núm. 95, 28 de noviembre de 1845, pp. 1-2. Circular núm. 209 firmada por Manuel de la Cuesta y fechada el 27 de noviembre de 1845 que transcribía el cap. III, “*De las obligaciones de los Alcaldes de los pueblos respecto a las Comisiones de Monumentos históricos y artísticos*”, del Reglamento de 24 de julio de 1844 de las comisiones provinciales de monumentos.

⁷²⁸ La formación de este museo de pinturas ha sido estudiado por: AGUIRREAZKUENAGA ZIGORRAGA, Joseba, «Bizkaiko Museoa eta Biblioteka publikoaren egitasmoa 1840ean. Porrota edo jokabide paradigmaticoaren hasieran», en *Décimo Congreso de Estudios Vascos. Archivos, Bibliotecas y Museos*, Donostia: Eusko-Ikaskuntza, 1987, pp. 333-334; ZUGAZA MIRANDA, Miguel, «El Museo de Pinturas de Vizcaya. Una iniciativa pública de gestión del patrimonio artístico en la primera mitad del siglo XIX», en *Anuario: Estudios, crónicas. Museo de Bellas Artes de Bilbao*, Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1991, pp. 15-32; DIEZ PATON, Eva, «Monumento y memoria. La relación de la Comisión de Monumentos de Vizcaya con los lugares de la memoria de Bilbao», *Bidebarrieta: Revista de Humanidades y Ciencias Sociales de Bilbao*, (en prensa).

⁷²⁹ AHFB. Fondo Municipal. Bilbao Sección Antigua 0356/001/037. Misiva firmada por el corregidor de la provincia Miguel Rodríguez Ferrer el 26 de agosto de 1841.

conventos desamortizados, ni siquiera existente en la sección de amortización de la Diputación provincial. Desde la institución se habían promovido diversas circulares y visitas para obtener la mayor información posible, *“y tengo el gusto de circular a esta corporación, de haber descubierto hasta el número de quince en la línea de regulares; saber el paradero de otros, y la esperanza de nuevas adquisiciones”*. Palabras que hablan de un hombre con un grado de implicación poco habitual por la conservación artística y por el fomento de un ambiente cultural en la provincia. Así, habiendo logrado la concesión por parte del gobierno de los objetos de los conventos de la Cruz y San Agustín, el corregidor planteó al Consistorio la necesidad de crear una comisión artística para la inspección y cuidado de dichos objetos, solicitándole el nombramiento de uno de sus individuos. Sin embargo el Consistorio no contestó a su misiva, paralizando la creación de la deseada comisión artística⁷³⁰.

Al parecer, el caso de Bilbao no fue excepcional. A través de circulares y reales órdenes enviadas por el Ministerio de Gobernación conocemos la escasa influencia que tuvieron las diferentes medidas promovidas. Así, en 1842 se volvió a insistir en la necesidad de crear un inventario de los objetos artísticos y literarios de cada una de las provincias y en la creación de museos provinciales y bibliotecas con los bienes de los conventos desamortizados, así como en la formación de gabinetes arqueológico-numismáticos y mineralógicos⁷³¹. No debemos olvidar que las comisiones científico-artísticas debían promover la creación de bibliotecas y museos con los objetos procedentes de los conventos suprimidos, de ahí que, meses antes de la creación de las comisiones de monumentos, el Ministerio de Gobernación insistiese a la comisión científico-artística de Vizcaya sobre la creación de la biblioteca y del museo de pinturas⁷³².

La Diputación provincial, según señala Miguel Zugaza, alquilaba en enero de 1842 una habitación en la calle Zabalbide de Bilbao para instalar un museo de pinturas, nombrando a Pablo Bausac como director⁷³³. En 1844, cuando se organizó la CMV el museo debía

⁷³⁰ AHFB. Fondo Municipal. Bilbao Sección Antigua 0356/001/037. Pedro Gómez de la Serna, sucesor como corregidor de Miguel Rodríguez Ferrer, volvió a solicitar al Ayuntamiento de Bilbao el nombramiento de un individuo el 1 de septiembre de 1841.

⁷³¹ AHFB. Fondo Municipal. Bilbao Sección Antigua 0356/001/037. Misiva dirigida por el gobernador político, Julián de Luna, al Consistorio de Bilbao el 8 de septiembre de 1842. Al final de la carta se menciona la reciente formación de una comisión artística promovida por la Diputación, pero no poseemos más noticias de ella.

⁷³² AHFB. Instrucción pública, Comisión de Monumentos, Registro 1, Legajo 3. El Ministerio de Gobernación solicitaba a la CMV remitir en el plazo de un mes un escrito sobre si había establecido un museo de pinturas, en qué edificio, número de cuadros, autores principales y demás objetos artísticos, así como de las bibliotecas existentes en la provincia. La CMV solicitó el 26 de enero de 1844 la colaboración del gobernador político, Antonio de la Escosura, y éste de la Diputación el 30 de enero de 1844, no obteniendo ningún resultado.

⁷³³ ZUGAZA MIRANDA, M., «El Museo de Pinturas de Vizcaya», p. 28.

haberse clausurado⁷³⁴, pues en una misiva dirigida al Consistorio los comisionados señalaban entre sus principales objetivos la instalación de un museo de pinturas en Bilbao, "que al paso que sirviera para se conservaran las que lo merecieran por su mérito artístico, hallaran en él los jóvenes que se dediquen a tan noble profesión" y sirviese para promover la "educación del pueblo". La CMV invitaba a la corporación municipal a participar en el museo contribuyendo con algunas piezas:

"[...] noticiosa de que VE posee algunos retratos de Reyes, y otras pinturas que sin objeto determinado se encuentran recogidos deseería de la ilustración de VE que se sirviese mandar se pongan a disposición de esta Comisión todos los que tenga a bien para que después de limpiarlos, se coloquen en el Museo de esa Y. Villa"⁷³⁵.

La Diputación, por su parte, alquiló a finales de 1844 una "habitación" con destino al museo en el primer piso de la casa número 3 de la calle Jardines de Bilbao por un período de cuatro años⁷³⁶. Pocas son las noticias que disponemos de este primer museo y biblioteca, el único que existía en toda Vizcaya y que al menos en 1849 aún estaba abierto⁷³⁷. El primer director fue Pablo Bausac⁷³⁸ y las piezas fueron donadas por la corporación municipal⁷³⁹, por la junta de comercio de la villa⁷⁴⁰ y por particulares, procediendo algunas de los conventos suprimidos, al igual que los fondos de la biblioteca, según describió Pedro Lemonauria en *Revista pintoresca de las provincias vascongadas*:

"De mucho servirá ciertamente para este desarrollo intelectual, que esperamos, la naciente biblioteca pública que existe en la calle de los Jardines. Creada la comisión de

⁷³⁴ Miguel Zuagaza detalla cómo en noviembre de 1843 se alquiló un nuevo local en la calle Correo, propiedad de José de Zuricalday. Ver: ZUGAZA MIRANDA, M., «El Museo de Pinturas de Vizcaya», p. 28.

⁷³⁵ AHFB. Fondo Instituciones. Junta de Comercio 0072/024. Misiva firmada por Pedro Lemonauria y Mariano de Eguia y fechada el 8 de noviembre de 1844.

⁷³⁶ AHFB. Gobierno y Asuntos Eclesiásticos. AJ00881/087; AHFB. Instrucción pública, Comisión de Monumentos, Registro 1, Legajo 3. El piso, propiedad de María Ramona de Urquijo, se alquiló por espacio de cuatro años y una renta de 2.000 reales, a satisfacer a semestres vencidos e iniciándose el arriendo el 1 de enero de 1845.

⁷³⁷ La Dirección General de Instrucción Pública solicitó a la Diputación noticia de las bibliotecas que existieran en la provincia, con la idea de formar una estadística a nivel nacional, informando esta última que "la única biblioteca que existe en Vizcaya con el carácter de tal, hasta cierto punto es la formada con los libros que se recogieron de los suprimidos conventos de religiosos y existe en el museo establecido en esta villa al cuidado de la comisión de monumentos históricos y artísticos del propio señorío". Escrito fechado el 19 de enero de 1849. Ver: AHFB. Instrucción pública, Comisión de Monumentos, Registro 1, Legajo 3.

⁷³⁸ El 30 de septiembre de 1845, a los pocos meses de la creación del museo, Bausac comunicaba a la Diputación su decisión de renunciar al cargo de director del museo. Ver: AHFB. Instrucción pública, Comisión de Monumentos, Registro 1, Legajo 3.

⁷³⁹ Los cuadros que el Ayuntamiento dejó en depósito de la CMV fueron cuatro retratos (Reina Isabel II, Cardenal Gardoqui, Baldomero Espartero y Manuel Godoy) y un conjunto de mapas de la villa. Ver: AHFB. Fondo Municipal. Bilbao Sección Segunda 0200/002, documentación fechada en noviembre de 1845 y septiembre de 1848.

⁷⁴⁰ La junta de comercio depositó cuatro cuadros sin marco: los retratos de Fernando VII, Carlos IV y María Luis, María Amalia y una representación de San Pedro. Nota fechada en noviembre de 1845. Ver: AHFB. Fondo Instituciones. Junta de Comercio 0075/006.

monumentos históricos y artísticos de Vizcaya en 1844 recogió en un local los restos de las bibliotecas de los conventos extinguidos de la provincia. Viendo que la comisión carecía de fondos la Diputación general le proporcionó los necesarios para alquilar ésta casa, colocar en ella los libros, y los cuadros procedentes también de los conventos los del ayuntamiento y Junta de comercio de esta villa, y de algunos particulares, que generosamente se han prestado a darles en depósito, con los que se ha formado un museo, que si no merece el nombre de tal por ahora, bien puede asegurarse que será un plantel que con el tiempo servirá de monumento glorioso donde brillen los artistas bilbaínos”⁷⁴¹.

Lemonauria, como miembro de la CMV, conocía de primera mano el museo y biblioteca, siendo citado en la documentación como integrante de la "*Comisión del Museo Artístico de esta Provincia*"⁷⁴². El organismo, de manera inmediata a la instalación del museo, decidió celebrar una exposición pública de pinturas, atendiendo así a las indicaciones de "*varias personas de gusto e inteligencia en las bellas artes*"⁷⁴³. La exposición debió celebrarse en octubre de 1845, bien en el salón del museo, bien en el local de la junta de comercio de Bilbao⁷⁴⁴, y se admitieron obras al óleo, aguada, pastel, miniatura y tinta china. Los artistas más relevantes de la villa, junto a sus alumnos, formaron parte de la muestra: Juan de Barroeta con sus discípulos Benito Gaminde, Donato Aberasturi, Pablo Orue, Concha Ochoa y Alejandro Urrecha; Pablo Bausac junto a sus discípulos Juan Arzadun, Pancho Bringas, Rita de [Casuso] y Juan Mariano Abásolo; Joaquín Balaca y sus alumnos Francisco Gaminde, Manuel Gortázar y Bonifacio Llana; y, de manera individual, Eduardo Vildósala, Fernando Zabalburu, Cosme Duñabeitia y Julio Lambla⁷⁴⁵.

La exposición de pinturas dejó de manifiesto que Bilbao no era indiferente a las artes, y que existía un nutrido grupo de personas a las que el museo de pinturas podía interesar como complemento a su formación; de la misma manera, los fondos de la biblioteca servirían para dar respuesta a las necesidades culturales e intelectuales de la sociedad bilbaína. La Diputación y las JJGG, sin embargo, entendieron que el público de la villa no obtenía ningún beneficio del museo, de ahí que en vista del gasto que suponía su mantenimiento, se acordase en 1851 el traslado de sus fondos al recientemente inaugurado Instituto de

⁷⁴¹ LEMONAURIA, P., «Bilbao», p. 386.

⁷⁴² AHFB. Fondo Municipal. Bilbao Sección Segunda 0200/002. Documentación fechada en noviembre de 1845 y septiembre de 1848.

⁷⁴³ *Boletín Oficial de la Provincia de Vizcaya*, núm. 20, 11 de marzo de 1845.

⁷⁴⁴ La primera alusión es al salón del museo (marzo de 1845), mientras que posteriormente se habla del salón de la Real Junta de Comercio de Bilbao (septiembre de 1845). Una segunda exposición trató de organizarse, no sabemos con qué resultado, en el Circo Olímpico entre octubre y noviembre de 1846.

⁷⁴⁵ AHFB. Instrucción pública, Comisión de Monumentos, Registro 1, Legajo 3. La exposición estuvo abierta al público del 1 al 15 de octubre de 1845, de diez de la mañana a una de la tarde.

Segunda Enseñanza o Colegio Oficial de Vizcaya⁷⁴⁶. En aquellos años a la CMV, como a continuación veremos con la demolición del convento de San Francisco, ni se la veía, ni se la oía. Así las cosas, el museo de pinturas y la biblioteca se trasladaron a la planta baja del Instituto Vizcaíno, aunque para Juan E. Delmas aquel espacio donde colgaba la colección de cuadros, sin clasificar ni ordenar, no debía llamarse museo; al igual que la biblioteca, donde se acumulaban sin orden y método "*millares de volúmenes*" procedentes de los conventos suprimidos⁷⁴⁷.

3.4.4.2 *Un ejemplo de desidia: la destrucción del convento imperial de San Francisco de Bilbao*

Desde los años inmediatos a su formación hasta 1866 la única referencia que poseemos sobre la CMV es la que atañe a la demolición del convento imperial de San Francisco en la villa de Bilbao. El conjunto estaba situado en la orilla izquierda de la ría, "*frente al antiguo portal de Santa María, que era uno de los del recinto murado de la antigua Bilbao*"⁷⁴⁸. El edificio databa de 1501, siendo ampliado en varias ocasiones. La grandiosidad de la construcción motivó que artistas y eruditos de mediados del siglo XIX admirasen sus formas, Jenaro Pérez Villaamil en su breve visita a la villa dibujó su iglesia, mientras que las publicaciones pintorescas de la época alabaron su suntuosidad y tamaño: "*mantenía sobre cien religiosos observantes, tenía una grande y suntuosa iglesia, [...] y una torre de piedra alta, ligera y elegante, que todavía se conserva en pie, aunque sin la cruz y la flecha de su remate*" describía Francisco de Hormaeché⁷⁴⁹, destacando el interior de la iglesia, sacristía, claustro y cementerio:

"Tenía una cómoda iglesia de 200 pies de longitud, hermosa sacristía, [...] y algunas capillas que encerraban buenos sepulcros de piedra labrada, que aunque no han desaparecido del todo, hánse mutilado atrozmente. Reunía además este convento un extenso claustro y un espléndido campo-santo, que fue destruido y profanado sacrilegamente, merced a la licencia que crearon nuestras civiles discordias. Desde la torre del convento, que se conserva en pie, aunque sin cruz y la flecha de su remate, se

⁷⁴⁶ "El Museo de Vizcaya cuesta anualmente 3.460 reales de vellón sin que el público obtenga ningún beneficio. Sería de desear que la Ilma. Diputación según tiene acordado, traslade al Instituto las pinturas y los objetos de Historia Natural, tan pronto como se habilite en aquel edificio el salón destinado al efecto, ahorrándose entonces este gasto". Cit., ZUGAZA MIRANDA, M., «El Museo de Pinturas de Vizcaya», p. 31

⁷⁴⁷ DELMAS, J. E., *Guía histórico-descriptiva del viajero en el Señorío de Vizcaya*, p. 58.

⁷⁴⁸ DELMAS, Juan E., *Cosas de Antaño. Capítulos Históricas*, Bilbao: Imprenta de la Biblioteca Bascongada, 1896, p. 44.

⁷⁴⁹ HORMAECHE, F., «Bilbao», p. 51.

enseñorea la vista en un dilatado paisaje de sorprendente efecto. Es la más elevada de la villa"⁷⁵⁰.



Fig. 33. "San Francisco de Bilbao" (1853),
Semanario Pintoresco Español.

dicho de paso, el arte gótico no se extendió con pureza en este país, va a desaparecer, y acaso no estará lejos el día que la pica del cantero y la palanca del peón de albañil harán esfuerzos para arrancar y demoler los ricos sillares que tiempos atrás se trabajaron y esculpieron por manos maestras e inteligentes".

El interés que para el conjunto monumental de Bilbao tenía el convento de San Francisco, y el lamentable estado de conservación en el que había quedado tras ser convertido en cuartel en la guerra carlista⁷⁵¹, motivó que Agustín de Arregui, secretario de la CMV, remitiese a la Comisión Central una memoria descriptiva acompañada de "dibujos y detalles de sus capillas y enterramientos", posiblemente elaborados por el pintor Pancho Bringas⁷⁵². Este dato lo conocemos gracias al artículo que Lorenzo Francisco de Moñiz, una de las primeras voces que se alzó en contra de la destrucción monumental en Bilbao, dedicó al convento en la revista *Semanario Pintoresco Español*.

"El único monumento gótico que conserva la villa de Bilbao, porque sea

⁷⁵⁰ DELMAS, J. E., «Bilbao», p. 76.

⁷⁵¹ Juan E. Delmas afirmaba que la ruina del convento se inició con la ocupación de las tropas carlistas: "*pero tan abandonado y maltrecho que enseguida comenzó su ruina, atizada por la venganza que casi siempre anima las pasiones políticas; como si él tuviera la culpa de las acciones que bajo sus bóvedas cometieron los hombres; como si estos venerables monumentos estuvieran sometidos al capricho o a la veleidad de los cerebros enfermos y calenturientos. En este estado atravesó todavía más de veinte años, hasta que rotas y agrietadas sus bóvedas y techumbres, y aun la misma torre, se decretó su derribo en el año de 1856*". Ver: DELMAS, Juan E, «El convento de San Francisco de Bilbao», en *Cosas de antaño. Capítulos históricos*, Bilbao: Imprenta de la Biblioteca Bascongada, 1896, p. 101.

⁷⁵² Cuando los individuos que componían la CMV fueron destituidos a consecuencia de la desidia mostrada por la conservación del convento de San Francisco, el nombre de Francisco de Bringa fue propuesto para formar la nueva junta alegando: "*Francisco de Bringas, pintor discípulo de la Academia, autor de una exposición a la Comisión Central en defensa de San Francisco, discípulo de Madrazo*". Ver: ARABASF. 54-5/2.

El artículo de Moñiz elogiaba las formas artísticas de aquel *"tesoro del arte gótico y arabesco"*, con elocuentes palabras, *"preciosas ojivas"*, *"esbeltas columnas"*, *"lindos adornos de delicada crestería"* o *"nave gentil"*, y se detenía con especial interés en sus descuidadas capillas, como hiciera años atrás Juan E. Delmas⁷⁵³, una de las cuales ilustraba el artículo: *"las capillas, que han resistido a las guerras y discordias civiles, que han respetado los siglos y hasta la incuria de los tiempos, en un abandono de cerca de veinte años, la mano del hombre se ha encargado de arrancar y sepultar para siempre"*. En su argumentación en contra de la desaparición del convento, Moñiz sumaba a las cualidades artísticas y arquitectónicas la utilidad del conjunto, defendiendo la conveniencia de conservar un templo espacioso en un barrio cuyo aumento poblacional preveía: *"¿cuándo se construirá otro San Francisco situado tan ventajosamente?"*. En espera de que las cualidades artísticas se impusieran al vandalismo y al utilitarismo, pues los viejos sillares del convento se iban a usar en la construcción de un cuartel de infantería, el arquitecto apelaba al espíritu en favor de la conservación monumental que comenzaba a invadir su tiempo:

"Cuando por todas partes se ve alzar el genio de las artes, se crean juntas, academias y corporaciones científicas que velen, reparen, conserven y restauren las antigüedades y monumentos que se han salvado de las discordias civiles, del abandono y de la incuria, lo único que en su clase Bilbao conserva, ¿se verá desaparecer? No; lo que tanto ha costado el construir, y como un coloso se ha sostenido a través de los siglos para memorias de las artes y de la historia, debe quedar en pie; bastante se ha destruido en esta nación desventurada, y bastante ruinas se encuentran por todos lados, que al estudioso viajero y al celoso artista le prestan sobrados materiales para llenar los periódicos artísticos y pintorescos con tristes descripciones"⁷⁵⁴.

La primera vez que la Comisión Central fue informada de la inminente destrucción del convento fue el 31 de mayo de 1853, cuando el arquitecto y académico de la RABASF Juan Bautista Peyronnet daba noticia de una exposición que le había remitido el arquitecto vizcaíno Lorenzo Francisco de Moñiz. El académico expuso: *"conociendo la importancia del edificio, su buena situación y hasta excelente partido que pudiera sacarse destinándola al culto, ruego a V.E. se aviniera a unir mi firma a la del expresado Sr. Moñiz, pues en ello recibiré un singular fervor"*⁷⁵⁵. No olvidemos que Moñiz no era miembro de la CMV, por lo que fue una persona ajena al organismo la que se involucró en la conservación del

⁷⁵³ DELMAS, J. E., «Bilbao», p. 76.

⁷⁵⁴ MOÑIZ, L. F., «San Francisco de Bilbao», p. 74.

⁷⁵⁵ ARABASF. 54-5/2.

convento; es más, de la CMV nada se sabía desde la memoria que Arregui redactase y remitiese a la Central en 1846.

La Comisión Central, el 11 de junio de 1853, envió una carta al gobernador civil de Vizcaya para impedir la construcción del cuartel de infantería y evitar así la desaparición del convento, de *“mucho mérito y en cuya conservación están interesados todos sus habitantes”*, describiendo el paulatino aprovechamiento de materiales:

“[...] la sillería se irá separando para emplearla de la manera y con las dimensiones que se manifestará; pero tan luego como concluya la que contenga el expresado convento se echará mano del derribo de la Iglesia operando por la torre, y cuando haya sobrado todo lo que necesite para las diferentes obras que abraza el cuartel dejará las paredes intactas para que el Excmo. Ayuntamiento disponga de ellas en otras obras fuera de esa contrata”⁷⁵⁶.

La Central recordaba al jefe político, y presidente de la CMV, cómo su deber era *“vigilar constantemente por la conservación de los monumentos en general, y en particular por aquellos que por su mérito deban ser atendidos”* y le exigía que informase con la mayor brevedad posible de todos los datos del monumento para poder recurrir al gobernador del Estado e intercediese en su conservación.

Entre las cartas conservadas destacan las escritas y enviadas en junio de 1853 al Ministro de Fomento y al Duque de Vergara, vicepresidente de la Comisión Central, remitida esta última por Francisco de Hormaeche⁷⁵⁷. En ellas se describía el derribo de la torre del convento y se lamentaban que la iglesia corriera la misma suerte para aprovechar los materiales. A su vez se criticaba duramente las acciones que se estaban llevando a cabo por parte de *“algunos de los que por malas impresiones del momento y por pasiones políticas, promueven la ruina de aquellos monumentos del arte, arrepentirán sin duda de su impresión”*.

Ante la desidia mostrada por la CMV, *“consintiendo la destrucción del magnífico y notable convento de San Francisco de dicha ciudad, no tan sólo sin levantar su mano para impedirlo, sino que siquiera le ha dado el menor aviso para tomar con tiempo las disposiciones convenientes”*, se decretó por Real Orden de 31 de julio de 1853 la destitución de todos los individuos que la componían, dejando en manos del gobernador la

⁷⁵⁶ ARABASF. 54-5/2.

⁷⁵⁷ La primera de ellas fue enviada por la Comisión Central el 25 de junio de 1853 y haciéndose eco de la exposición de los arquitectos Francisco de Moñiz y Juan Bautista de Peyronnet. La segunda misiva fue enviada probablemente, dado que no consta el nombre, por el erudito Francisco de Hormaeche el 20 de junio aportando mayor información sobre el estado de la construcción.

reorganización de la nueva junta, instándole además a que *“adopte sin pérdida de tiempo una medida enérgica que ponga a cubierto de la destrucción que la amenaza la preciosa iglesia que la contiene el expresado convento de San Francisco”*⁷⁵⁸.

El Ayuntamiento de Bilbao no estuvo conforme con la Real Orden y con tal motivo mandó una carta a la reina para que derogase el mandato; su desacuerdo motivó el nombramiento del vocal y secretario de la Comisión Central, Antonio Zabaleta, para que acudiera a la villa y realizase una memoria sobre el estado y mérito artístico del monumento. Cinco años transcurrieron sin que se llevase a cabo ningún tipo de acción, dejando abandonada la construcción. El consistorio, en 1858, expuso al gobernador civil de la provincia que, por amenazar completa ruina la iglesia y temiendo una desgracia, deseaba retomar las obras del cuartel de infantería. Su petición fue admitida por Real Orden de 24 octubre de 1858.

La destitución de los componentes de la CMV, sin embargo, resultó definitiva. El 28 de febrero de 1854 se informó al secretario de la Comisión Central de los nuevos miembros del citado organismo: José Antonio de Otaduy, Manuel de Naverán, Braulio de Zubia, Pancho Bringas y Lorenzo Francisco de Moñiz⁷⁵⁹.

El convento de San Francisco fue desde entonces un elemento más en la lista de construcciones y elementos históricos y artísticos destruidos en Vizcaya. Antonio Trueba en su alegato en defensa de la conservación de la torre de Echevarría, situada en Bilbao y que a continuación analizaremos, rememoraba el demolido convento: *“La ruinas de la iglesia de San Francisco de Abando, cuyos arcos góticos ricos de cresterías y encajes no han desaparecido aún enteramente, nos señalan como bárbaros a la atención del viajero”*⁷⁶⁰; volviendo a lamentar su pérdida una década después: *“tenía una magnífica iglesia que es gran lástima no se hubiese conservado para el servicio parroquial y para honra del arte”*⁷⁶¹. Juan E. Delmas fue el autor que, tras la desaparición, dedicó el más extenso artículo a guardar su memoria (recopilando datos sobre su historia), a denunciar el acto de vandalismo que se cometió con su destrucción y a subrayar la utilidad y valor artístico que hubiese conllevado su conservación:

"Acuerdo torpe y de mal consejo, que además de arrebatar al arte y a la villa un monumento gótico de tanta importancia y buen estilo y de ser despeñado bárbaramente desde sus puntos más culminantes, sin respetar si quiera los ricos y labrados

⁷⁵⁸ ARABASF. 54-5/2.

⁷⁵⁹ ARABASF. 54-5/2. Ver nota 710.

⁷⁶⁰ TRUEBA, A., «La torre de Arte-calle», p. 2.

⁷⁶¹ TRUEBA, Antonio de., «Bilbao. Sinopsis histórica de esta noble, invicta y benemérita villa desde su fundación hasta el año 1878», *Revista de España*, 1878, p. 447.

materiales en que apuraron su paciencia artífices notables, produjo grandísimo perjuicio al vecindario, que por aquella parte crecía rápidamente, y que llegó a ser más numeroso que el de la orilla derecha: de manera que si en los momentos en que se cometía este acto brutal se le aplicaban las más acerbas censuras por las personas previsoras que lo presenciaban, hoy que recuerdan su pérdida la lloran con verdadero sentimiento, porque les podía servir de cómoda y hermosísima parroquia⁷⁶².

El escaso interés que despertó la conservación monumental en España y la indiferencia con que la sociedad bilbaína miró la conservación del convento convirtieron a los artículos aparecidos en las revistas románticas en un *"archivo venerando a donde se conserva la memoria de muchas obras del arte, que la impericia, el vandalismo y la desgracia han hecho desaparecer"*⁷⁶³.

3.4.4.3 Inspección de proyectos de restauración: obras interiores de la basílica del Señor Santiago y el retablo de Santa María de Portugalete

"Dar al interior del templo toda la esbeltez y severidad de que es susceptible su buena construcción y puro estilo".

La CMV, tras los vaivenes sufridos en los años precedentes, volvió a mostrar señales de actividad gracias a la restauración interior de la basílica del Señor Santiago de Bilbao. El Ayuntamiento, bajo la alcaldía de Eduardo Victoria de Lecea, emprendió en 1867 el proyecto de restauración o embellecimiento del templo más paradigmático de la villa: su iglesia más céntrica, la matriz y única con categoría de basílica. La intervención fue una de las primeras iniciativas promovidas por la nueva corporación municipal⁷⁶⁴, y es que a los pocos días de constituirse, la comisión de instrucción y culto⁷⁶⁵ proponía un proyecto de doble objetivo: la

⁷⁶² DELMAS, J. E., «El convento de San Francisco de Bilbao», pp. 101-102.

⁷⁶³ MOÑIZ, L. F., «San Francisco de Bilbao», p. 74

⁷⁶⁴ Pablo Alzola describió la llegada de Eduardo Victoria de Lecea a la alcaldía y los proyectos municipales iniciados: "A los 32 años fue designado, en 1867, para alcalde de Bilbao, y se rodeó de otros jóvenes inteligentes y entusiastas que constituyeron el Concejo, núcleo al que la crítica popular bautizó con el expresivo nombre de El Colegio de Don Higinio, rechifla procedente, sin duda, de haber visto con anterioridad al frente del cabildo a ediles más graves y machuchos. Dentro de la modesta vida municipal de entonces y de los escasos recursos de la villa, el Sr. Victoria de Lecea, secundado por Amann, Ortiz, Azúa, Ansótegui y otros bilbaínos animosos, realizó obras artísticas importantes en la restauración de la Basílica de Santiago". Ver: URQUIJO IBARRA, Adolfo Gabriel de, *Más noticias genealógicas*, San Sebastián: Nueva Editorial, 1927, p. 99.

⁷⁶⁵ La comisión de instrucción y culto estaba formada por el alcalde, Eduardo Victoria de Lecea, y los regidores Juan Amann, Vicente La Llana y Antonio Zarauz. La comisión presentaba el 3 de abril de 1867 un proyecto de restauración interior de Santiago, aprobado en sesión de 4 de abril de 1867. Ver: AHFB. Fondo Municipal. Bilbao Libros de Actas 0301, 1866-1868, fol. 55-56; AHFB. Fondo Municipal. Bilbao Sección Segunda 0394/111. Escrito de Eduardo Victoria de Lecea, presidente de la comisión de culto, fechado el 24 de enero de 1867; AGIRREAZKUENAGA, J. (dir.), *Bilbao desde sus alcaldes*, t. I, p. 388.

recuperación de las formas de la arquitectura gótica y la manifestación del sentimiento religioso de los bilbaínos:

"Siendo pues, tan encendrados los sentimientos católicos del pueblo Bilbaíno, no puede mirar con indiferencia el abandono que existe en muchas cosas que tan directamente contribuyen á sostener y fomentar estos sentimientos. El Ayuntamiento de Bilbao, al prestar su cooperación a la Comisión del Culto para dar á este toda la grandeza posible en las circunstancias actuales, no hará más que ser fiel intérprete de los sentimientos del vecindario de esta Y. Villa a quien representa"⁷⁶⁶.

El proyecto inicialmente defendido por el alcalde consistía en la construcción de un altar mayor, colocación de vidrieras, policromía en bóvedas y nervios, y adquisición de un órgano y ornamentos litúrgicos. Las obras buscaban, además, liberar el espacio interior, creando un pasillo desde los pies de la nave central hasta el presbiterio, potenciando así la visión de conjunto. Gracias a unos apuntes redactados por Juan E. Delmas años después de la restauración podemos imaginar el estado del templo en 1867, *"una cosa destartalada y sin orden"*, y la situación de algunos de los elementos intervenidos o destruidos:

"Esta iglesia tenía todo su interior completamente embadurnado de lechada y pinturas, y sus pilares se hallaban cubiertos con altares de diferentes gustos, muy malos casi todos. El coro abarcaba o salía hasta los segundos pilares del crucero, y se corría hasta el primero, una tribuna por cada lado, que ocupaban los miembros que componía la Diputación general y la Junta de Comercio. Este coro de sillería, pesado y con adornos churriguerescos del peor gusto, desdecían del resto del edificio y cubrían los cuatro pilares de la entrada del templo. El presbiterio era de mármol y tenía un tabernáculo o retablo todo de chapas de plata, gusto plateresco, y aunque su aspecto general no era de buen efecto, había algunos trozos hábilmente ejecutados en relieve y a cincel por el artista bilbaíno [¿?] Garín que vivió por los años de 1704. Cerraban el presbiterio, bajo los arcos que hoy forman el ábside, grandes rejas de hierro, bien ejecutadas pero que desdecían también del resto del edificio. Las capillas particulares tenían altares bastante malos y rejas muy desiguales, y finalmente todo el interior del templo era una cosa destartalada y sin orden"⁷⁶⁷.

Juan Amann, miembro de la comisión de instrucción y culto, fue la figura sobre la que recayó la responsabilidad e iniciativas relacionadas con las obras; prueba de su protagonismo es que, años después, Juan José de Lecanda le recordaba como su impulsor, director e

⁷⁶⁶ AHFB. Fondo Municipal. Bilbao Sección Segunda 0394/111. Escrito de Eduardo Victoria de Lecea, presidente de la comisión de culto, fechado el 24 de enero de 1867.

⁷⁶⁷ DELMAS, J. E., *Apuntes curiosos*, fol. 26.

inspector⁷⁶⁸. No en vano, a él le debemos la descripción más completa de unas obras definidas de reforma y divididas en los siguientes puntos:

- Decorar "*al estilo polícromo*" nervios, galerías y cornisas, pintando las bóvedas de "*azul cielo con estrellas doradas*".
- Picar y limpiar las paredes, "*regularizando y señalando los sillares*".
- Colocar vidrieras en "*ventanas y sus ojivas*".
- Reformar el órgano, reduciendo su tamaño, para dar visibilidad al "*magnífico rosetón gótico*" de la fachada, que sería adornado con vidrios coloreados.
- Instalar un nuevo retablo y eliminar las rejas del altar.
- Trasladar las tribunas de los antecoros.
- Trasladar altares.
- Abrir un portillo en la capilla del Rosario.
- Abrir un pasillo en el centro del templo, desde el cancel de entrada hasta el altar mayor.

Todas estas acciones buscaban dotar al templo de la mayor amplitud posible, una de las deficiencias más comentadas, dar mayor visibilidad al altar mayor y púlpitos, ganar comodidad para la feligresía y, sobre todo, "*Dar al interior del templo toda la esbeltez y severidad de que es susceptible su buena construcción y puro estilo*"⁷⁶⁹. Amann, en su defensa de esta idea, convertía el sentido ascensional y esbeltez de la arquitectura gótica, "*la altura y delgadez de sus columnas con relación a su elevación y á la de la bóveda*", en metáfora de la religión católica. Una relación entre intervención, religiosidad y arquitectura que estaba también muy presente en el escrito inicial del alcalde Victoria de Lecea: la construcción gótica era perfecta expresión de "*nuestras creencias y principios religiosos*" y el cuidado que el pueblo bilbaíno dispensaba al templo era expresión de su "*fe y entusiasmo religioso*"⁷⁷⁰. No debemos pasar por alto la utilización del posesivo "*nuestras*" en referencia al

⁷⁶⁸ Sobre su personalidad afirmaba lo siguiente: "*Era don Juan Amann uno de los bilbaínos más populares, entonces. Hombre de iniciativa, de gusto estético delicado y fino, ilustrado y corriente en su trato, no había proyecto municipal o popular alguno que, sin su intervención, más o menos directa, se realizase y se pusiese en vías de hecho. Elegido concejal, propuso al concejo la ardua y delicada empresa de la restauración de la Basílica de Santiago que se imponía y que debía costearla el Ayuntamiento en su calidad de patrono de las iglesias de la villa*". Ver: LECANDA, Juan José, «Páginas de piedra de la historia de Vizcaya», *El Nervión*, año IX, núm. 3.116, 29 de octubre de 1899, p. 1.

⁷⁶⁹ AHFB. Fondo Municipal. Bilbao Sección Segunda 0517/057. Escrito de Juan de Amann presentado al Consistorio bilbaíno y fechado el 1 de abril de 1867. El proyecto fue aprobado en sesión de 4 de abril de 1867 (Ver: AHFB. Fondo Municipal. Bilbao Libros de Actas 0301, 1866-1868, fol. 107v-108r).

⁷⁷⁰ AHFB. Fondo Municipal. Bilbao Sección Segunda 0394/111.

catolicismo como elemento identificador del colectivo, en este caso de la sociedad bilbaina; tampoco el reconocimiento de la religión en la arquitectura gótica, como hiciera el Romanticismo de raíz conservadora de Chateaubriand, ni la referencia a A.W.N. Pugin y los "*verdaderos principios*" en el estilo gótico.

Esta búsqueda del ideal gótico, recordemos las teorías violetianas, o del puro estilo requería, sin embargo, de una intervención mucho más mundana y material que no estuvo exenta de polémica. Los días de gran concurrencia los feligreses se aglomeraban en torno a los altares, especialmente de la Inmaculada Concepción, San José, de la Piedad y San Juan, impidiendo el tránsito por el templo. La comisión de instrucción y culto propuso el traslado de los altares y la eliminación de tribunas, en posesión de la Diputación de Vizcaya y del Tribunal de Comercio de Bilbao, como solución al abigarramiento de elementos, liberando así el espacio y las columnas de la iglesia. Sin embargo, la corporación no notificó a las instituciones de la demolición, solicitando ambas "*la inmediata restitución de las cosas al ser y estado que antes tenían*"⁷⁷¹. En la defensa de la idoneidad de su desaparición, el Consistorio empleó los argumentos propios de la restauración estilística: "*ha exigido como primera necesidad la desaparición de las tribunas, si había de devolverse al templo su belleza y carácter primitivo*"⁷⁷².

"En la imperiosa necesidad de restituir la arquitectura ojival de la Iglesia de Santiago su primitiva belleza degradada lastimosamente por los años, cuyos efectos era mengua tolerase por más tiempo, en el primero de sus templos, un pueblo culto y rico, no menos que piadoso; entre otras varias cosas y construcciones cuya supresión o remisión ha sido indispensable, se ha hecho necesario derribar el balcón tribuna que, ciñendo uno de los pilares del crucero, hacía desaparecer toda su gallardía. Bien quisiera el Ayuntamiento que hubiese sido posible no tocar a aquella tribuna, ni a otra que con ella hacía juego. Consideraba que en ellas se había ocultado la piedad humilde de ilustres patricios de gratísima recordación; sabía que las echaría de menos personas dignísimas que ahora las frecuentaban. Pero cuando la misma religiosidad Bilbaína se ha consolado de la demolición de algunas partes predilectas del templo y de la traslación de imágenes de suma y antiquísima veneración, comprendiendo exigirlo así las obras que tienen por objeto restaurarlo dignamente, no llegó nunca el Ayuntamiento

⁷⁷¹ Alejandro de Urrucha, Julián de Basabe y José Antonio de Olascoaga en nombre de la Diputación general expresaron, el 7 de diciembre de 1867, su disconformidad con la demolición y solicitaban la reposición de las tribunas (AHFB. Fondo Administrativo AJ 01348/053). Cosme de Zubiria, como prior de los cónsules del Tribunal de Comercio de Bilbao, mostraba su desacuerdo con la desaparición de la tribuna y con unas obras que "*se construyen á puerta cerrada*", solicitando el 12 de diciembre de 1867 la restitución de aquella (AHFB. Fondo Municipal. Bilbao Sección Segunda 0394/111).

⁷⁷² AHFB. Fondo Administrativo. AJ 01348/053. Misiva de Eduardo Victoria de Lecea fechada el 12 de diciembre de 1867.

a imaginar que únicamente VY se resistiera a hacer el sacrificio de la comodidad, que el uso de la tribuna le ofrecía"⁷⁷³.

La CMV y los arquitectos vinculados a la RABASF fueron requeridos para informar sobre la idoneidad de las obras. La CMV nombró una subcomisión para que examinase el proyecto de reformas, elaborando un escrito que analizaba punto por punto la intervención y defendía la recuperación del estilo primitivo del templo como principal valor de las obras. El picado de la sillería de la fábrica y eliminación de los encalados lo encontraron sumamente acertado, pues entendían los blanqueos como una desgracia de *"nuestros monumentos"*. La iglesia, liberada de las capas de cal, reaparecería en su *"pureza primitiva"*, y *"las molduras de sus pilares, cornisas y ojivas y los muros lisos harán ver, al menos, en sus iguales y en descubiertas hiladas de piedra, lo que puede llamarse su ornato lógico, su misma construcción"*.

La desaparición de las tribunas fue considerada justificada para atender las necesidades del culto, e indispensable para devolver al edificio su carácter y belleza primitiva. La liberación del espacio (con el traslado de altares) y de los pilares, oprimidos por *"cuerpos extraños"*, haría a éstos mostrar su esbeltez y majestuosidad, *"restituyendo al templo el aspecto de grandiosidad que en épocas muy posteriores a su construcción se le ha quitado"*. El informe de la CMV se refería además a un importante punto que los escritos de Amann y Victoria de Lecea no citaban: la restauración de ventanas. En los sucesivos presupuestos que se fueron aprobando se citaba la construcción de dos *"ventanas ojivales"* y el rasgado o rebajado de otras siete⁷⁷⁴.

La policromía interior se presentó como uno de los puntos destacados de las obras. Victoria de Lecea apostaba por continuar en Santiago el modelo de otros países, en cuyas restauraciones de edificios góticos se aplicaba la pintura interior con el deseo de dotar de *"todo el carácter de la época en que prevaleció este airoso sistema de construcción que tan bien caracteriza nuestras creencias y principios religiosos"*⁷⁷⁵. La CMV, por su parte, mostró ciertas dudas sobre la policromía al considerar que en España no era habitual su aplicación en construcciones góticas; sin embargo, tras reunirse con la comisión encargada de las obras, y conocedora de las *"felices restauraciones llevadas a cabo en el extranjero por artistas eminentes"*, apoyaban su práctica ejecutada con *"economía y esmero"*. La

⁷⁷³ AHFB. Fondo Administrativo. AJ 01348/053.

⁷⁷⁴ El primer presupuesto de obras, aprobado el 24 de enero de 1867, especificaba la construcción de dos ventanas (1.400 reales de vellón) y el rasgado de otras siete (2.100 reales de vellón). Todas ellas debieron ejecutarse en el ábside y concluirse en agosto de 1867. Ver: AHFB. Fondo Municipal. Bilbao Sección Segunda 0394/111.

⁷⁷⁵ AHFB. Fondo Municipal. Bilbao Sección Segunda 0394/111.

decoración se iniciaría en el presbiterio, sirviendo así de prueba sobre el efecto que produciría en las bóvedas del templo. Para la CMV el hecho de que las bóvedas no fuesen de piedra era un elemento a favor de la policromía: *"esto se ha hecho con frecuencia en casos análogos en Iglesias del mismo estilo que hoy nos ocupa y, es muy convenido el bello efecto que produce"*⁷⁷⁶.

El redescubrimiento de la policromía aplicada a la arquitectura debe situarse en primer lugar en los estudios de finales del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX en relación al mundo clásico: desde la primera referencia conocida en 1780 del anticuario Richard Chandler, los levantamientos del Paestum realizados por Labrouste en 1829, la extensión del uso de policromías en otras civilizaciones de la Antigüedad planteada por Owen Jones a mediados del siglo XIX⁷⁷⁷ y especialmente los estudios de Gottfried Semper, cuyos viajes por Italia y Grecia le llevan a publicar en 1834 *"Observaciones preliminares sobre la arquitectura y la escultura policromada de los antiguos"*. J.I. Hittorff, a quien Semper conoció en París, defendió el uso de la policromía en la arquitectura clásica y publicó en 1851 *"Restitution du temple de Empedocle à Sélinonte ou L'architecture polychrome chez les Grecs"*; mientras, de manera casi paralela a la obra de Semper, Franz Kugler defendía el uso de la policromía en la arquitectura y escultura de la antigüedad en *"Über die Polychromie der griechischen Arkitektur und Skulptur und ihre Grenzen"* (1835)⁷⁷⁸.

El debate del uso de la policromía en la arquitectura y escultura clásicas, según señala Rivas López, fue muy superior al que suscitó la misma cuestión aplicada a la arquitectura y escultura de la Edad Media⁷⁷⁹. Podemos destacar, sin embargo, la defensa teórica y práctica del uso de la policromía en la arquitectura medieval realizada por el arquitecto Viollet-le-Duc. Por una parte, en el tomo VII de *"Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle"* dedicaba un extenso artículo a la voz pintura y analizaba su uso en la Edad Media, estableciendo a partir de ella un punto más de relación con el mundo clásico⁷⁸⁰. Por

⁷⁷⁶ AHFB. Fondo Municipal. Bilbao Sección Segunda 0394/111.

⁷⁷⁷ RIVAS LÓPEZ, Jorge, «La ruptura de la serenidad. Apuntes sobre el reencuentro con la policromía monumental del pasado», *De Arte. Revista de Historia del Arte*, núm. 9, 2010, pp. 157-170; GARCÍA GARCÍA, Rafael, «Introducción», en *La construcción medieval. El artículo Construcción del 'Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle'*, Madrid: Instituto Juan de Herrera, 2000, p. XXXVII.

⁷⁷⁸ RIVAS LÓPEZ, J., «La ruptura de la serenidad», pp. 157-170; KULTERMANN, U., *Historia de la Historia del Arte*, pp. 147-149; GARCÍA MELERO, J. E., *Literatura española sobre artes plásticas*, vol. II, p. 52; RIVAS LÓPEZ, Jorge, «Los colores del Medioevo. Policromías sobre piedra en la escultura y en la arquitectura», *Revista de bellas artes. Revista de artes plásticas, estética, diseño e imagen*, núm. 9, 2011, p. 18.

⁷⁷⁹ RIVAS LÓPEZ, J., «Los colores del Medioevo», p. 18.

⁷⁸⁰ *"La Edad Media ha coloreado muy frecuentemente la estatuaria y la ornamentación esculpida. Es un punto más de relación entre estas artes y las de la antigüedad griega"*. Cit., RIVAS LÓPEZ, Jorge, *Policromías sobre piedra en el contexto de la Europa medieval. Aspectos históricos y tecnológicos*, 2008, p. 180. (Memoria para optar al grado de doctor).

otra parte, la restauración monumental le permitió conocer de primera mano el uso de la policromía en la arquitectura medieval, naciendo de su experiencia en la restauración de Notre Dame de París la publicación "*Peintures Murales des Chapelles de Notre-Dame de Paris*"⁷⁸¹ (1870). También empleó la policromía en la decoración interior del castillo de Pierrefonds, sin dejar de lado el contacto con la experiencias de otros colegas como la restauración de Sainte-Chapelle por J.B.A. Lassus (1838-1849)⁷⁸².

En España, las pensiones otorgadas por la Academia para completar la formación de los arquitectos y artistas en Roma les permitió analizar esta cuestión de primera mano. En 1832 Antonio de Zabaleta obtenía una pensión que le permitió estudiar directamente el uso de la pintura en la arquitectura de la Antigüedad, destacando su viaje a Sicilia, cuestión con la que había entrado en contacto en sus estancias en París a través de arquitectos como Labrousse. Otro arquitecto español, Aníbal Álvarez, también defendió el uso de la policromía en la arquitectura tras sus viajes a Sicilia y el Paestum⁷⁸³. Su influencia fue decisiva en la siguiente generación de arquitectos pensionados en Roma: Jerónimo de la Gándara remitió en 1850 un proyecto policromado de restauración del Partenón, mientras que Francisco Jareño y Alarcón dedicaba su discurso de ingreso en la RABASF a la "*arquitectura policromata*" en el año 1867⁷⁸⁴, coincidiendo en el tiempo con la obras de restauración interior de la basílica de Santiago de Bilbao.

Vicente Lampérez, en su "*Historia de la Arquitectura Cristiana Española en la Edad Media*", contradiría aquella opinión vertida por la CMV sobre el escaso desarrollo de la arquitectura policroma en la arquitectura medieval española, señalando los ejemplos de las catedrales de Toledo, Burgos o Pamplona, entre otros⁷⁸⁵.

⁷⁸¹ VIOLLET-LE-DUC, Eugène, *Peintures Murales des Chapelles de Notre-Dame de Paris*, París: A. Morel, 1870.

⁷⁸² GARCÍA GARCÍA, R., «Introducción», pp. XXXVII; RIVAS LÓPEZ, J., *Policromías sobre piedra en el contexto de la Europa medieval*, pp. 192-193.

⁷⁸³ SAZATORNIL RUIZ, Luis, «Arte o técnica. Arquitectos españoles entre Roma y París (1830-1851)», en *El arte español entre Roma y París: siglos XVIII y XIX. Intercambios artísticos y circulación de modelos*, Madrid: Casa Velázquez, 2014, p. 117.

⁷⁸⁴ PRIETO GONZÁLEZ, José Manuel, *Aprendiendo a ser arquitectos. Creación y desarrollo de la Escuela de Arquitectura de Madrid (1844-1914)*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2004, pp. 99-102; SAZATORNIL RUIZ, L., «Arte o técnica. Arquitectos españoles entre Roma y París», pp. 117-118; GARCÍA MELERO, J. E., *Literatura española sobre artes plásticas*, vol. II, pp. 52-53; ISAC MARTÍNEZ DE CARVAJAL, Ángel, *Eclecticismo y pensamiento arquitectónico en España. Discursos, revistas y congresos: 1846-1919*, Granada, Universidad de Granada, 1987, pp. 72-73.

⁷⁸⁵ "Parece indiscutible que los arquitectos ojivales, considerando el color como complemento de la forma, concibieron sus edificios para ser coloreados. ¿Totalmente? Algo cuesta de creerlo; pero la cosa es aceptable y discutible. Lo que es innegable, que ya que no todo el edificio, pintaron o pensaron pintar los grandes muros desnudos del interior y las partes importantes de la arquitectura, como los capiteles, las portadas, las claves de las bóvedas. Si esto no admite duda para la arquitectura extranjera, parece más natural en España, sujeta a la influencia y vecindad de los mahometanos, policromistas decididos de sus edificios. Lo que debió suceder muy

"Decoración de las bóvedas y nervios, siquiera sea de la parte que comprende al presbiterio, que al mismo tiempo servirá de prueba acerca del efecto que produciría en toda la bóveda y del costo que tendría, se hará en estilo policromo, como se ve en edificios del mismo orden en los países que han que han querido dar a sus templos góticos todo el carácter de la época en que prevaleció este airoso sistema de contribución que tan bien caracteriza nuestras creencias y principios religiosos"⁷⁸⁶.

Las alusiones de la comisión de instrucción y culto y de la CMV a obras extranjeras que decoraban interiormente los templos reflejan una voluntad de modernidad y un deseo de equiparar la intervención en Santiago con las obras más destacadas de la época.

"Concretémonos a una población no muy lejana, París, hoy día la metrópolis del buen gusto en las artes á las que también aplica la progresión de las ciencias. París, además de otras obras muy importantes construidas según este sistema, nos ofrece la nueva flecha de Ntra. Sra. de París, la flecha y campanario de la Iglesia de la Santa Capilla y la torre, cúpula o cimborrio de la Iglesia de San Agustín, que siendo la última construcción religiosa de París, a penas se halla aún terminada"⁷⁸⁷.

La actividad constructiva y restauradora parisina se presentaba como el principal ejemplo a seguir: la experiencia restauradora de Viollet-le-Duc y Lassus, así como la apuesta que el clero francés hizo por el neogótico en la construcción de nuevos templos⁷⁸⁸; la flechas agregadas a Notre Dame y la Sainte-Chapelle; la iglesia de Sant Clotilde (1846-1857), de François-Christian Gau, que generó una enorme polémica debido al uso de cubiertas metálicas; la iglesia de San Juan Bautista de Belleville (1854-1859) por J.B.A. Lassus; la reconstrucción de la fachada de la iglesia de Saint-Laurent (1863-1867) por Simon-Claude Constant-Dufeux, destacando la presencia de la flecha realizada en plomo; o las obras del arquitecto Théodore Ballu, como la iglesia de Saint Ambroise (1863-1869) o la iglesia de Saint-Joseph (1867-1874)⁷⁸⁹. Prueba de esta actitud es que Juan Amann se encargó de adquirir en París un libro de "*modelo de torres*"⁷⁹⁰.

Sin embargo, no debemos olvidar proyectos de restauración coetáneos a las restauración interior de Bilbao, como la intervención del arquitecto Matías Laviña en la catedral de León (1859-1868) cuya drástica intervención y práctica de derribos y desmontes (cúpula,

frecuentemente, es que en España, siempre pobre, la cosa no debió pasar muchas veces del intento". Cit., RIVAS LÓPEZ, J., *Policromías sobre piedra en el contexto de la Europa medieval*, 2008, p. 185.

⁷⁸⁶ AHFB. Fondo Municipal. Bilbao Sección Segunda 0394/111.

⁷⁸⁷ AHFB. Fondo Municipal. Bilbao Sección Segunda 0394/111.

⁷⁸⁸ ANTIGÜEDAD, María Dolores, *El siglo XIX. El cauce de la memoria*, Madrid: Ediciones ISTMO, 1998, pp. 155-159.

⁷⁸⁹ MIDDLETON, Robin y WATKIN, David, *Arquitectura Moderna*, Madrid: Aguilar Ediciones, 1979, pp. 316-358 (*Historia Universal de la Arquitectura*, vol. X).

⁷⁹⁰ AHFB. Fondo Municipal. Bilbao Libros de Actas 0301. 1866-1868. Sesión de 23 de mayo de 1867.

bóvedas, brazo sur del crucero, etc., prácticamente todo el costado sur de la catedral) generaron una agría polémica en León y llevaron a Gregorio Cruzada Villaamil, director de la revista *El Arte en España*, a denunciar el escaso conocimiento que Laviña mostraba hacia la construcción medieval⁷⁹¹. En estas mismas fechas se presentaban los proyectos de restauración de las fachadas de dos importantes ejemplos de la arquitectura gótica española: las catedrales de Sevilla y Barcelona. El cabildo de Sevilla sacaba a concurso en 1866 la conclusión de las portadas norte y sur del crucero de la catedral, aprobándose el proyecto del arquitecto Demetrio de los Ríos tras el examen de la RABASF; sin embargo, el estallido de La Gloriosa en 1868 conllevó la paralización de unas obras apenas iniciadas⁷⁹². El proyecto de restauración de la fachada de la catedral de Barcelona coincide con el de la basílica de Santiago en el poco aprecio que se le tenía al frontispicio. El hecho de que a comienzos del siglo XIX se encontrase un dibujo del siglo XV del maestro Carlí, que podía indicar las trazas de la portada, determinó un renovado interés por intervenir en el monumento. Así, el arquitecto José Oriol Mestrés, a propuesta del banquero Manuel Girona, presentaba en 1860 y 1864 sendos proyectos para la fachada, rechazados por el grupo de la *Renaixença*, más proclives a la idea presentada por Juan Martorell, un fachada de un mayor profusión de decoración y desarrollo de elementos góticos, pero también más costosa, motivando su aplazamiento⁷⁹³.

Otros ejemplos que pudieron empujar a la revalorización de las formas góticas para intervenir en el templo más notable de la villa fueron, en primer lugar, las obras de restauración dirigidas por el arquitecto Emile Boeswillwald en la catedral de Bayona (1852-1896) y, en segundo lugar, la construcción del château de Antonie d'Abbadie, diseñado por el arquitecto Viollet-le-Duc, cuyas obras entre 1864 y 1869, según señala Maite Paliza, avanzaban con celeridad⁷⁹⁴. Había por lo tanto un ambiente propicio para promover las obras de restauración interior y existían modelos a seguir.

⁷⁹¹ GONZÁLEZ-VARAS, Ignacio, *La Catedral de León. Historia y Restauración (1859-1901)*, León: Universidad de León, 1993; ORDIERES, I., *Historia de la Restauración Monumental en España*, pp. 178-180;

⁷⁹² CALAMA RODRÍGUEZ, José María y GRACIANI GARCÍA, Amparo, *La restauración decimonónica en España*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 1998, p. 89, n. 78 y 79.

⁷⁹³ URBANO LLORENTE, Judith, «La polémica restauración de la fachada de la catedral de Barcelona en el siglo XIX», *Hispania Sacra*, núm. 133, 2014, pp. 209-233; CALAMA RODRÍGUEZ, J. M. y GRACIANI GARCÍA, A., *La restauración decimonónica en España*, p. 77.

⁷⁹⁴ PALIZA MONDUATE, Maite, «El 'Château' de Antoine d'Abbadie en Aragoiri, Hendaia. Una obra de E. Viollet le Duc», en *Antoine d'Abbadie, 1897-1997. Congreso Internacional*, Donostia: Eusko Ikaskuntza, 1998, pp. 147-168.

Así las cosas, tras aprobarse un primer presupuesto en enero de 1867⁷⁹⁵, se iniciaron las obras por el presbiterio a la espera de ver el resultado y, en consecuencia, extenderlas al resto del templo. A pesar de que estaba previsto decorar la plementería de las bóvedas de azul y estrellas doradas, la eliminación de los revestimientos mostró el buen estado de la obra de fábrica: *"particularmente en la parte de aristas, venas, archivoltas y demas obra delicada que la comision se habia propuesto pintar al policromo temiendo su mal estado no permitiera el dejarlas descubiertas"*. La imagen final que ofrecían las bóvedas y la excesiva inversión que requería la decoración policroma fueron motivos definitivos para dejar la fábrica al descubierto: *"y que su buen estado de perfeccion, como más arriba se ha dicho, permite ó mas bien exige permanezcan en su estado verdadero ostentando el gracioso y delicado corte que al nacer recibieran"*⁷⁹⁶. La comisión de obras decidió así abandonar el proyecto de policromía y ordenar el picado general del templo. Ya en 1862, José Manjarrés y Bofarrull había denunciado desde la *Revista de Cataluña* los abusos que se cometían en nombre de la restauración, dedicando unas elocuentes líneas a la tendencia a decorar los templos:

"Se ha confundido la exornación con la restauración. De aquí las adulteraciones que han borrado el carácter que debe tener la casa de Dios. ¿Cómo podrá decirse que se ha restaurado una Iglesia solo porque se le ha aplicado, por ejemplo, la pintura policroma? Si bien no es posible decirlo, sin embargo se da a este trabajo el nombre de restauración. Ha entrado en moda decorar con colores las paredes de las iglesia, y se deja en olvido la obra de talla, así como toda decoración de relieve. Todavía mas: se restaura el conjunto de la Iglesia al paso que se levantan retablos en estilos distintos, y hasta inarmónicos con las formas generales del edificio. Se nos pondrá por delante la imposibilidad de hacer de una vez toda la restauración completa de una Iglesia: es muy cierto: ¿pero tan imposible sería que los que tiene a su cargo la obra de la Iglesia se procurase, antes de todo, por medio de un artista titular, el plan que convendría

⁷⁹⁵ El primer presupuesto, aprobado en sesión de 24 de enero de 1867, ascendía a 95.000 reales, y se dividía de la siguiente manera: obras de cantería, 20.000 reales; arreglo del rosetón del coro, 1.500 reales; construcción de dos ventanas ojivales, 1.400 reales; rebajar o rasgar siete otras, 2.100 reales; recogida de aguas de otras, 500 reales; cristalería legítima, 5.600 reales; cristalería imitada, 5.400 reales; obra de pintura, 45.000 reales; traslación de altares, 10.000 reales; y andamiaje 5.500 reales. Ver: AHFB. Fondo Municipal. Bilbao Sección Segunda 0394/111.

⁷⁹⁶ Las obras ejecutadas en agosto de 1867 ascendió a 45.000 reales, es decir, la mitad del presupuesto primitivo y comprendieron: obras de cantería, 20.000 reales; arreglo del rosetón, 1.500 reales; construcción de dos ventanas ojivales, 1.400 reales; rebajar o rasgar siete otras, 2.100 reales; recogida de aguas de otras, 500 reales; cristalería legítima, 5.600 reales; cristalería imitada, 5.400; obra de pintura, 3.000 reales; andamios, 5.500 reales. Ver: AHFB. Fondo Municipal. Bilbao Sección Segunda 0394/111. Informe fechado el 29 de agosto de 1867.

adoptar; y poco a poco se fuesen haciendo sobre este plan todas las obras que debiesen realizarse en lo sucesivo?"⁷⁹⁷.

En el informe de la CMV se hacía también alusión a otras intervenciones. El organismo alabó la colocación de vidrieras de colores, cuyo efecto pintoresco e impresión mística era del todo acertado en los templos de su misma clase y estilo; asimismo, aplaudieron el arreglo del órgano, cuya disminución de tamaño permitiría resaltar "*el bello y grandioso rosetón*"⁷⁹⁸, que también sería decorado con vidrios de colores⁷⁹⁹.

Algunos de los miembros de la CMV tuvieron un papel aún más activo en las obras de restauración. El 29 de abril de 1867, bajo la presidencia del gobernador civil Pedro Joaquín de Cejudo, el organismo examinó el proyecto completo de restauración y nombró a Manuel de Naverán, Luís de Arauco y Juan de Barroeta para que vigilasen la intervención. Juan Amann, en nombre de la comisión de obras, propuso a la corporación municipal el derribo de los antecoros y agregados de los primitivos machones para que la restauración fuese lo más completa posible. Naverán y Arauco, junto a Francisco de Orueta y Severino de Achúcarro, en calidad de arquitectos de la RABASF, no hallaron inconveniente alguno en los derribos de los arcos rebajados y bóvedas que los conformaban, ni en parte de la fábrica que revestía los machones.⁸⁰⁰

El pintor Juan de Barroeta, por su parte, se encargó de realizar los bocetos para las cuatro nuevas vidrieras del ábside, representando los cuatro evangelistas⁸⁰¹. A pesar de que ciertas referencias posteriores apuntan a una mayor participación de Barroeta en las obras de restauración⁸⁰², sólo conocemos un libramiento expedido por la corporación municipal en su favor por "*la dirección de varias obras, ejecución de planos y dibujos y gastos de un viaje a*

⁷⁹⁷ MANJARRÉS Y BOFARULL, José, «Conservación y restauración de monumentos», *Revista de Cataluña*, t. II, 1862, p. 393.

⁷⁹⁸ AHFB. Fondo Municipal. Bilbao Sección Segunda 0394/111.

⁷⁹⁹ En el periódico *Irurac-Bat* podemos leer la siguiente noticia: "*Una persona piadosa, que parece que desea guardar el incógnito, se ha ofrecido a costear la cristalería fina de colores para el gran lucero en forma de rosetón que domina el coro de la iglesia de Santiago*"; Ver: AHFB. Fondo Municipal. Bilbao Sección Segunda 0517/057.

⁸⁰⁰ Dado cuenta en sesión de 21 de noviembre de 1867. Las obras de derribo ascendía a 11.000 y la corporación, en vista del informe emitido por los arquitectos, acordó facultar a la comisión de obras para llevar a cabo la obra. Ver: AHFB. Fondo Municipal Bilbao Libros de Actas 0301. 1866-1868. Sesión de 25 de junio de 1868, fol. 245v.

⁸⁰¹ José Antonio Larrínaga señala la autoría de estas vidrieras y cómo los bocetos fueron expuestos en la Sexta Exposición de Arte Moderno celebrada en Bilbao en 1906 en homenaje al pintor. Ver. LARRINAGA BERNÁRDEZ, José Antonio, *Juan Barroeta Anguisolea (1835-1906). Retratista de Bilbao del Siglo XIX*, Bilbao: José Antonio Larrínaga Bernárdez, 2005, p. 63.

⁸⁰² "*La artística restauración de la Basílica de Santiago, que a él, principalmente se debe y en la que señaló el camino que, desde entonces se ha seguido, para volver a su prístino carácter, un monumento, cuyas bellezas estaban oscurecidas por el mal gusto con que la habían profanado manos pecadoras*". Ver: «Juan de Barroeta», *El Porvenir Vasco*, año XI, núm. 3.430, 16 de abril de 1906, p. 1. Cit., LARRINAGA BERNÁRDEZ, J. A., *Juan Barroeta Anguisolea (1835-1906)*, p. 63.

*Bayona, todo con motivo de la restauración del templo de Santiago*⁸⁰³. La realización de los bocetos y la inscripción en la vidrieras "D Bayona 1867" apuntan a su dirección y responsabilidad en la ejecución de las vidrieras, encargando al taller de Pierre Auguste Dagrant la realización de las mismas⁸⁰⁴. Desconocemos si Barroeta llegó a realizar algún dibujo o plano de las obras de restauración que en aquellos años se ejecutaban en la catedral de Bayona, que pudiese servir de referencia en el proyecto de Santiago; Juan E. Delmas únicamente señala que se le encargó la inspección de la ornamentación y detalles del altar mayor⁸⁰⁵.

Como se puede observar, las figuras más importantes de la arquitectura y de la pintura en Vizcaya estaba colaborando en el proyecto de restauración de la basílica del Señor Santiago: el arquitecto municipal Francisco de Orueta⁸⁰⁶, el joven arquitecto Severino Achúcarro, quien se encargaría de las futuras obras de la fachada y torre de la templo, y el pintor Juan de Barroeta, artista formado en la RABASF y vinculado a la familia de los Madrazo, siendo el principal retratista del Bilbao del siglo XIX.

Las obras de restauración debieron concluirse a finales de mayo de 1868⁸⁰⁷, recibiendo la corporación municipal el aplauso de la CMV⁸⁰⁸, y ascendieron en total a 206.000 reales, incluidos los 45.000 reales de las obras del ábside ya contratadas. Finalmente, el coste total para el Ayuntamiento se redujo a 106.000 reales gracias a la venta de plata perteneciente al templo⁸⁰⁹. En resumen, las obras comprendieron los siguientes puntos: picado general de la iglesia, incluida la portada; enlucido y decoración de bóvedas; arreglo del rosetón; construcción de dos ventanas ojivales, rasgado de otras siete y apertura de una puerta en la

⁸⁰³ Se ordenaron expedirle 6.500 reales. Ver: AHFB. Fondo Municipal Bilbao Libros de Actas 0301. 1866-1868. Sesión de 25 de junio de 1868, fol. 245v.

⁸⁰⁴ La vidriera poseía un destacado papel en los proyectos de restauración, Victor Nieto Alcaide describe los vitrales de finales del siglo XIX la siguiente manera: "las proporciones y el modelado de las figuras [...] revelan una tensión con las formas medievales de las arquitectura proyectadas para su integración en un edificio gótico. En este sentido, las vidrieras ofrecen, lo mismo que el edificio después de su restauración, como un ejercicio neogótico realizado con un sistema de representación derivado de un clasicismo académico". Ver: NIETO ALCAIDE, Victor, *La vidriera española. Ocho siglos de luz*, Donostia-San Sebastián: Editorial Nerea, 2011, pp. 270-271; BETANZOS VALBUENA, Paula Mónica, *Vidrieras de Bilbao*, Balmaseda: P.M. Betanzos, 2012, pp. 46-51.

⁸⁰⁵ DELMAS, J. E., *Apuntes curiosos*, fol. 27r.

⁸⁰⁶ Francisco Orueta fue arquitecto municipal de la villa entre 1864 y 1876, sobre su labor puede consultarse, MAS SERRA, Elias, *Arquitectos municipales de Bilbao*, Bilbao: Ayuntamiento de Bilbao, 2001, pp. 35-40.

⁸⁰⁷ "Hemos visitado la iglesia de Santiago, cuyas obras tocan a su término y nos proponemos referir a nuestros lectores las transformaciones que ha sufrido. Podemos asegurar ya que se abrirá nuevamente al culto el día 31 con una solemne función, estando encomendado el sermón inaugural al Sr. Laraudo. El día 30 por la mañana tendrá lugar la bendición y colocación de cruces en los altares, y a las tres se cantarán vísperas y a las siete un rosario a la Virgen de la Piedad patrona de Bilbao". Ver: «Gacetilla», *Irurac-Bat*, año XVII, núm. 119, 23 de mayo de 1868, p. 3.

⁸⁰⁸ AHFB. Fondo Municipal. Bilbao Sección Segunda 0394/111. Informe fechado el 29 de mayo de 1868.

⁸⁰⁹ La escritura entre el contratista y el Ayuntamiento se firmó el 10 de septiembre de 1867. Ver: AHFB. Fondo Municipal. Bilbao Sección Segunda 0394/111; AHFB. Fondo Municipal. Bilbao Sección Segunda 0585/024.

capilla de San Luis; vidrieras; liberación del espacio con la eliminación de rejería, altares y elementos adosados a los pilares; derribo de tribunas y antecoro; construcción de altar mayor; y compra de ornamentos y objetos litúrgicos. En cuanto a las obras de cantería, parte principal de las obras de restauración, consistieron en:

- Picado de paredes, cornisas, arquivoltas de las ventanas, venas de columnas y pared interior de las galerías, tomando las faltas con mortero de cal, yeso y cemento, combinando el color de los sillares defectuosos y señalando las juntas con líneas blancas rectas horizontales y perpendiculares.
- Raspado de las ojivas de ventanas, aristas, nervios de bóveda, capiteles, galerías y antepechos, tomando las faltas con cemento inglés y señalando las juntas con líneas blancas rectas.
- Raspado y lucido de bóvedas con yeso.
- Arreglo de las venas de las columnas donde se hallaban los altares de San Juan y de la Piedad con sillares de igual color a la fábrica antigua.
- Arreglo de la arista y parte de bóveda situada sobre el coro.
- Arreglo de las basas de las columnas con cemento inglés.
- Picado del interior del arco principal de entrada de la plazuela de Santiago, desde la altura de la obra de mármol para arriba, incluso la arquivolta de la ventana y conclusión del rosetón⁸¹⁰.

Para Juan E. Delmas la actuación lograba dar idea de la imagen que tuvo la iglesia cuando se construyó, resumiendo de la siguiente manera las obras ejecutadas:

"Acometida, pues, la reforma, se arreglaron las ventanas ojivales, el presbiterio, el coro, demolieron el antiguo y se picaron las paredes y toda la obra de cantería. Las bóvedas, de toda, se repararon también y se pintaron imitando a sillarejos del mismo color de la cantería del edificio. En las ventanas ojivales y en las venas, así como en la gran ventana o rosa en la puerta principal de ingreso se colocaron muy buenos vidrios de colores, traídos de París, en particular los de las tres ventanas sobre el presbiterio; y haciéndose desaparecer los 6 altares que arrimados a los pilares existían, solo se dejaron dos, uno el de San José a lado del evangelio, en el Crucero y otro de la Virgen María, a su frente. Estos altares, así como otros que hay a su lado, desdicen todavía del resto del edificio, que podía haberse reparado algún tanto mejor, sino hubiese

⁸¹⁰ AHFB. Fondo Municipal. Bilbao Sección Segunda 0585/024. La obra de cantería ascendió en total a 82.500 reales.

habido inconveniente de parte de los propietarios de la Capillas y de algunas cofradías. Mas aún así y todo, el templo sufrió una buena reforma y hoy presenta exacta idea de lo que fue cuando por vez primera se construyó"⁸¹¹.

Otros datos de interés que aporta Delmas, del que nos sorprende la falta de una valoración a la demolición del coro, son la necesidad de reformar el órgano para dejar al descubierto "*la rica rosa del frontis*", destruida en intervenciones posteriores, el uso de hierro fundido, de la fábrica de Santa Ana de Bolueta, en balaustres, rejas o zócalos en las obras en el presbiterio y altar⁸¹², y finalmente, su desacuerdo con la decisión de cubrir con tierra la cripta descubierta bajo el ábside:

"Bajo el ábside, al elevarlo, hallose una cripta, sin nada de la época de la construcción del templo, pero se tuvo la mala idea de rellenarla de tierra, en lugar de dejarla en hueco y haber rebuscado lo que podía contener. Cierta es que era tanta su humedad y alguna agua que filtraba la tierra, que poco bueno hubiera podido descubrirse"⁸¹³.

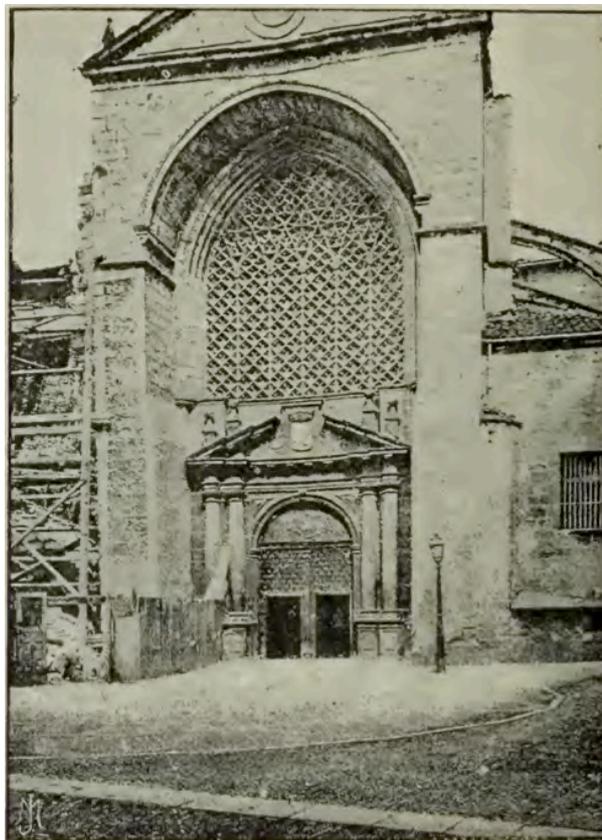


Fig. 34. "Bilbao - Portada de Santiago" (1885), "*España, sus monumentos y artes*".

La construcción de la nueva torre, una idea perseguida desde 1854, no se ejecutó en este momento debido a un desacuerdo entre la corporación municipal y el párroco de la basílica. A mediados de 1867 todo parecía indicar que el proyecto llegaría a buen término, pues en julio de aquel año se dio cuenta de la presentación de "*varios proyectos de torre para la*

⁸¹¹ DELMAS, J. E., *Apuntes curiosos*, fol. 26v-27r.

⁸¹² "El presbiterio desapareció por completo y en su lugar se colocó el ara que hoy existe, ejecutada, así como el púlpito y la escalera por el tallista Marcos de Ordozgoiti, excepto la escultura ecuestre del Santo, cuya advocación es la iglesia, y colocada en la cima alta del ara, del hábil escultor Bellver, de Madrid. Esta estatua, muy buena en su clase, hace algo pequeña y su colocación de frente, no es la mejor para ser vista. Costó 20.000 reales". Ver: DELMAS, J. E., *Apuntes curiosos*, fol. 27r.

⁸¹³ DELMAS, J. E., *Apuntes curiosos*, fol. 27r.

*iglesia de Santiago, suscritos por el arquitecto del pueblo*⁸¹⁴. La formación del jurado corrió a cargo de la comisión de culto y clero, pero desconocemos qué personalidades fueron las elegidas para dicha tarea⁸¹⁵. El fallo del concurso se dio a conocer en el mes de agosto, proponiendo en primer lugar una torre de piedra diseñada por el arquitecto Severino de Achúcarro. En segundo lugar quedó Pedro Belauzarán y tercero el proyecto firmado por Sabino de Goicoechea. En consecuencia se concedió a Severino Achúcarro un premio de 5.000 reales de vellón y a Pedro Belauzarán uno de 2.500 reales⁸¹⁶.



Fig. 35. Plazuela de Santiago, con la antigua fachada y torre de la basílica de Santiago (c. 1860), "Pedro Telesforo de Errazquin. Bilbao 1860-1895".

De la propuesta de Achúcarro se ha conservado el presupuesto, una lámina⁸¹⁷ y una sucinta descripción del proyecto en la que el arquitecto ofrecía la posibilidad de construir una torre de piedra u otra de hierro y plomo, describiendo esta última en los siguientes términos:

⁸¹⁴ En aquellas fechas el arquitecto municipal de la villa era Francisco de Orueta, quien obtuvo la plaza en 1864 tras el fallecimiento de Julián de Salces. Ver: MAS SERRA, Elías, *Arquitectos municipales de Bilbao*, Bilbao: Ayuntamiento de Bilbao, 2002, p. 38.

⁸¹⁵ AHFB. Bilbao Libro de Actas 0301. Años 1866-1868. Fol. 150v. Dado cuenta en sesión de 18 de julio de 1867.

⁸¹⁶ AHFB. Bilbao Libro de Actas 0301. Años 1866-1868. Fol. 157v. Dado cuenta en sesión de 16 de agosto de 1867.

⁸¹⁷ La litografía fue reproducida por Manuel Basas quien nos dice: "Lámina impresa en la litografía de Juan E. Delmas para divulgar el proyecto de construcción de la torre de la iglesia basílica y matriz de Santiago, presupuestada en 8.000 duros y calculada su construcción en medio año". BASAS, Manuel, *Miscelánea histórica*

“Esta torre construida de madera y plomo en su mayor parte tiene su asiento sobre una plataforma ó suelo de hierro formado de grandes vigas armadas; su planta y un octógono regular. En cada lado del polígono se ha practicado un ventanal de gran altura cubierta con persianas móviles de madera forrada de plomo con objeto de impedir el que puedan ser vistas las campanas que han de estar colocadas en el cuerpo principal. Cuatro agujas o pináculos de piedra colocados en los cuatro ángulos de la torre actual, sirven para apoyar en ellas las tornapuntas de madera o hierro que hacen el efecto de los arcos botareles tan empleados en la arquitectura ojival. La flecha ó pirámide principal se supone cubierta de pizarra ó zinc siendo de plomo las hojas que coronan las aristas de dicha pirámide”⁸¹⁸.



Fig. 36. Proyecto de construcción de la torre de Santiago, "Miscelánea histórica bilbaina".

Sin embargo, el proyecto debió paralizarse debido a las discrepancias entre el párroco del templo y el Ayuntamiento de Bilbao. Según señala Delmas, el párroco del templo no compartía el deseo de la corporación municipal de liberar el espacio interior de la iglesia, volviendo a colocar por su propia cuenta en su lugar original, entre las capillas del ábside, los confesionarios trasladados al claustro⁸¹⁹: *"Irritado el ayuntamiento de esta medida y comprendiendo que sus afanes de restauración del templo, eran tan poco apreciados, no*

bilbaína: colección de más de cien trabajos, originales y de investigación, publicados e inéditos, en los que se aportan nuevos datos para la historia local, Bilbao: Librería Arturo, 1971, p. 293.

⁸¹⁸ AHFB. Bilbao Sección Segunda 0585/025. La torre de plomo y hierro ascendía a 167.972 reales, mientras que la piedra a 170.186. Presupuesto firmado el 1 de julio de 1867.

⁸¹⁹ Años después Juan José Lecanda también recogía el malestar que las obras de restauración provocaron en el cura párroco y en el organista del templo: *"Don Melitón [Endaya] y Don Nicolás [Ledesma] se hallaban algo contrariados con las resultantes de las reformas y restauración del templo. El bondadoso y popular párroco porque le habían trasladado los confesionarios de la iglesia al claustro del Ángel y el célebre y admirado maestro porque le habían estropeado el órgano y habían achicado el coro hasta el punto de dejarlo incapaz para media orquesta"*. Ver: LECANDA, Juan José, «Páginas de piedra de la historia de Vizcaya», *El Nervión*, año IX, núm. 3.116, 29 de octubre de 1899, p. 1.

*queriendo entablar una querrela que conocía sería infructuosa, suspendió su idea de construcción de la torre*⁸²⁰.



Fig. 37. Interior de la basílica de Santa María de Portugalete (1917), *Razón y fe*.

La CMV, motivada posiblemente por su implicación en la restauración de la basílica de Santiago, dirigió en mayo de 1867 una circular a los alcaldes y curas párrocos de Vizcaya recordándoles sus obligaciones con el organismo, así como con la conservación del patrimonio, y las atribuciones de la comisión, solicitando que se le comunicase la existencia de objetos dignos de estudio o si tenían proyectadas reformas⁸²¹. Que tengamos noticia, la única comunicación que la CMV recibió llegó desde la iglesia de Santa María de Portugalete a raíz del proyecto de restauración de su retablo, *“respecto a la pintura del centro del retablo principal de la Iglesia Parroquial ha acordado que excite el celo para que por los medios que considere más convenientes procure desaparezca dicha pintura, siempre que*

*en ello no padezca el mérito artístico del retablo, que debe ser el objeto principal de estas restauraciones*⁸²². En la defensa de la eliminación de la policromía de la calle central del retablo, única así decorada, como en la restauración interior de la basílica de Santiago, subyacía el gusto estético del tiempo. Lo bello se asociaba con las nociones de orden, proporción y armonía, así todo aquel elemento disconforme debía ser eliminado o transformado. Este concepto clásico de belleza dominó, a nuestro juicio, la intervención en el

⁸²⁰ DELMAS, J. E., *Apuntes curiosos*, fol. 27v.

⁸²¹ AMB. Relación con particulares y entidades varias 1249. Circular firmada por el gobernador interino, Pedro Joaquín Cejudo, y el vocal secretario, Arístides de Artiñano, fechada el 3 de mayo de 1867.

⁸²² AMP. Caja 2, Exp. 5. Informe firmado por Arístides de Artiñano y fechado el 19 de junio de 1867. En estas fechas también se remitió a los alcaldes de los diferentes municipios una circular pidiendo se notificara cualquier hallazgo arqueológico o cualquier intervención que se realizase en el patrimonio de su competencia. Circular fechada el 3 de mayo de 1867. En cuanto a la restauración del retablo mayor de Santa María de Portugalete, su calle central es la que únicamente se encuentra policromada. A pesar de que la obra es del siglo XVI, obra de Guiot de Beaugrant, Juan de Beaugrant y Juan de Ayala, la policromía se realizó en el siglo XVIII y, a nuestro juicio, la CMV pretendía eliminarla sacando a la luz la madera en que está realizado.

patrimonio arquitectónico. Y es que tanto en este momento como en futuras restauraciones se trabajó por la consecución de un ideal, de un bello ideal.

3.4.4.4 *El intento de conservación de la torre de Echevarría.*

"en las piedras de la plaza / sangriento le precipita.
/ Entróse el rey, y se cuenta / que al choque de la
caída / contestó una carcajada / por la ventana
vacía"⁸²³.

El episodio de la torre de Echevarria, construcción situada en Bilbao en uno de los costados de Artecalle y con fachada hacia la Ribera, es uno de los más conocidos de la CMV. Hasta este momento el trabajo de los correspondientes había sido duramente criticado por su falta de acción, hallándonos ahora ante el primer ejemplo en que el organismo se implicó por la permanencia del monumento. Para evitar el derribo, la CMV, como veremos a continuación, contactó con el Ayuntamiento de Bilbao, la Diputación de Vizcaya, la RABASF y la RAH, destacando especialmente Juan E. Delmas y Antonio Trueba por llevar a publicaciones de tirada nacional y local las críticas por la demolición.

Juan E. Delmas ofrecía una completa descripción del edificio:

"Su fachada, del lado de Artecalle estaba fabricada como las otras tres, con anchos y toscos sillares de piedra arenisca. Tenía dos puertas ojivales coronadas por enormes dovelas, y en una de aquellas y por cada lado, por afuera, un pilar, balaustre o zócalo, aislado, con su correspondiente cadena ligada a una argolla en lo alto del cuello y a otra en el pie. Sobre esta puerta campeaba un escudo dividido en cuatro cuarteles con leones y árboles alternados, y encima de él una ventana apuntada con dos saeteras en lo más alto. Esta ventana daba luz a una gran alcoba, destinada sin duda a dormitorio de los reyes, porque estaban decoradas sus paredes con molduras a gusto del Renacimiento, y el techo, de bovedilla, recortado por medias cañas, dejando libres las solivas ornamentales con cabezas de ángeles, de guerreros, de casetones con flores y otros adornos, los más de ellos rellenos por baños de lechada de cal que cubrían sus detalles. Los frontales de roble del piso principal que estaban admirablemente conservados, causaban admiración por su tamaño, midiendo uno de ellos, que cruzaba el que debió ser salón principal, 46 pies de largo por dos de escuadra, a esquina viva. Las paredes del cuerpo bajo tenían 7 pies de grueso, 5 las de los pisos primeros y 3 las de los últimos, elevándose hasta 81, y ostentando en el centro la fachada de la Plaza

⁸²³ ZURICALDAY, Nicanor de, *La quincena de Don Pedro. Leyenda histórica*, Bilbao: Tipografía de la viuda de Delmas, 1882, pp. 26-27.

Vieja, un gran escudo con las armas de España y dos pequeños a sus lados, uno con las de Bizcaya y otro con las de Bilbao, acompañados de dos carteles apaisados con las inscripciones de las épocas y de los reyes que posaron en la torre. Coronábala por dos lados una crestería gótica afianzada interiormente por una sólida barra de hierro, y constituía su área o planta un rectángulo de 60 pies de frente por 62 de lado, sea un total de 3.660 pies⁸²⁴.

Antonio de Trueba completaba la descripción:

“Hay en Arte-calle, esquina a la plaza Vieja de Bilbao, una antiquísima torre de sillería, a cuya sombría puerta se ven unas cadenas en señal de que allí se han hospedado reyes, y cuyos negros y sólidos muros están coronados de almenas y cresterías de prolija y delicada labor. Este edificio es conocido en los tiempos modernos con el nombre de torre de Echevarría, y en los antiguos lo fue con el de palacio de los Señores de Vizcaya⁸²⁵”.

Cuando en mayo de 1866 la CMV recibía la noticia de que el propietario de la torre se proponía derribarla⁸²⁶, los correspondientes decidieron comunicarse con las corporaciones municipal y provincial, incitándolas a conservar la construcción, y con las Academias para conocer las líneas a seguir para evitar la destrucción⁸²⁷. Para ello redactaron uno extenso alegato donde los recuerdos históricos que evocaba la construcción se convirtieron en el principal argumento para su conservación: *"la tradición, si no es que la historia"* aseguraba que allí moró el fundador de la villa, Don Diego López de Haro, que entre sus muros se hospedaron Enrique IV y los Reyes Católicos, y que había sido escenario de muertes violentas, como la defenestración del infante Don Juan a manos de Don Pedro el Cruel. Además de su valor histórico, el monumento más antiguo de Bilbao también gozaba de *"valía artística"*: *"reviste belleza arquitectónica que devueltas, con facilidad, a su primitivo estado, embellecerían aquel frecuentado lugar, elevando más y más para con los extraños el buen nombre de esta culta población"*. Para la mentalidad de la CMV y de la época, la conservación de la torre implicaba su restauración, una intervención de repristinación que retrotrajese a quien lo contemplase al tiempo de las crónicas.

⁸²⁴ DELMAS, J. E., *Cosas de Antaño. Capítulos Históricos*, pp. 23-43.

⁸²⁵ TRUEBA, Antonio de, «La torre de Arte-Calle», *Euscalduna: diario político vascongado*, año IX, núm. 1367, 19 de mayo de 1866, s. p.

⁸²⁶ Magdalena Masino solicitó al Ayuntamiento de Bilbao autorización para levantar un casa de nueva planta en la calle Artecalle esquina con la plaza Vieja el 19 de julio de 1877. Los planos del nuevo edificio, firmados por Francisco de Orueta, fueron aprobados por Manuel de Naverán. Ver: AHFB. Fondo Municipal. Bilbao Sección Segunda 0446/087.

⁸²⁷ ARABASF. 54-5/2; BVMC. CABI/9/7978/2. La CMV solicitaba la ayuda de las Academias en misiva fechada el 18 de mayo de 1866.

La CMV proponía así al Ayuntamiento la compra de la torre, poniéndole el ejemplo de la torre Lujuanes de Madrid, de relevancia histórica para la capital, que fue adquirida por el Ayuntamiento madrileño para salvarla del derribo e instalar en ella "*varias Academias*". En el caso de Bilbao, podían instalarse escuelas municipales y contribuir así a:

"[...] fomentar, promover y arraigar en este País el respeto y amor a las antigüedades y restos que evocan tanto y tanto recuerdo de la historia del Señorío conseguirá tener en su local, digno y notable, las cátedras donde la juventud se instruye y aprende a conocer los sucesos en que intervinieron sus mayores; armonizándose así perpetuamente los intereses canónicos con los morales"⁸²⁸.



Fig. 38. "Monumentos históricos de España. Torre de Bilbao la vieja" (1874), *La Ilustración Española y Americana*.

La RABASF remitió sendas cartas al gobernador de la provincia y a la Diputación provincial invitándoles a poner todos los medios posibles para evitar la desaparición de "*acaso el único monumento histórico que esa Capital encierra*"⁸²⁹. La RAH, por su parte, se dirigió al

⁸²⁸ El texto fue expuesto ante la RABASF (ARABASF. 54-5/2), RAH (BVMC. CABI/9/7978/2), Ayuntamiento de Bilbao (AHFB. Fondo Municipal. Bilbao Sección Segunda 0394/018) y Diputación provincial (AHFB. Fondo Administración AJ 01318/010), fechado el 16 de mayo de 1866.

⁸²⁹ AHFB. Fondo Administrativo. AJ 01318/010. Carta firmada por el secretario, Eugenio de la Cámara, fechada el 1 de junio de 1866.

Gobierno y al ministro de Fomento para que dictasen las órdenes oportunas para conservar el monumento⁸³⁰.

La responsabilidad de la permanencia de la torre recayó completamente en el Ayuntamiento de Bilbao y en la Diputación provincial. Ésta, con una rapidez poco habitual, se desentendió de su conservación argumentando que al no existir en el presupuesto provincial ninguna partida para "*la conservación o adquisición de monumentos históricos*" no estaba autorizada a destinar fondos para evitar su destrucción⁸³¹; sin embargo, trasladaba la cuestión a las JJGG para que determinase lo más oportuno. La RABASF, al conocer la decisión, se limitó a agradecer sus gestiones⁸³². Gracias a los escritos de Delmas sabemos que la torre comenzó a derribarse el 10 de junio de 1866; sin embargo las JJGG se reunieron entre los días 2 y 13 de julio de 1866⁸³³.

"Un pensamiento que tiene por objeto la conservación de monumentos que más o menos puedan dar una idea del estado de las artes en su época y mantener vivas las tradiciones de este Ilustre y privilegiado País, parece recomendarse por sí mismo; pero no se ve pueda atenderse a el por completo en el presente caso, como quiera hallarse tan adelantando como la comisión ha llegado a entender el derribo de la torre del Echevarria, y comprenderse que cuanto se hiciese ya por su restauración, no habría devolverla el interés que en su primer estado tuviera, que se reduce a la honra de haber hospedado a los Reyes Señores de Vizcaya, y encerrar el recuerdo de hechos que en el País son tan conocidos"⁸³⁴.

La Diputación y las JJGG desdeñaron el valor que hubiese supuesto un acto de conservación monumental para Vizcaya, expresando con él un compromiso palpable con la memoria, la historia y las artes; sin embargo, mientras obviaban la demolición de la torre de Echevarria, se definían como un país amante de las artes y de sus tradiciones⁸³⁵, mostrando su eterna mirada de Narciso.

La propuesta más interesante para salvar la torre llegó de manos de la comisión de fomento de la corporación municipal bilbaína⁸³⁶. El escrito, firmado por Eustaquio Arriaga, Francisco

⁸³⁰ BVMC. CABI/9/7978/2. Misivas fechadas el 9 de junio de 1866.

⁸³¹ AHFB. Fondo Administración AJ 01318/010. Decreto de la Diputación general de 7 de junio de 1866. El 8 de junio de 1866 se dirigió una misiva a la RABASF comunicándole el acuerdo.

⁸³² AHFB. Fondo Administración AJ 01318/010. Carta fechada el 16 de junio de 1866.

⁸³³ AHFB. Fondo Administración AJ 02270/020.

⁸³⁴ AHFB. Fondo Administración AJ 00174, fol. 206v-207r y fol. 213. Informe fechado el 4 de julio de 1866 y aprobado el 5 de julio de 1866

⁸³⁵ AHFB. Fondo Administración AJ 00174, fol. 206v-207r. Informe del 4 de julio de 1866.

⁸³⁶ AMB. Libros de Actas, 1866, fol. 20. En sesión de 17 de mayo de 1866 el escrito de la CMV pasó a informe de la comisión de fomento.

de Urigüen y Juan E. Delmas⁸³⁷, responde plenamente al espíritu y pensamiento del impresor, y podemos interpretarlo desde diferentes puntos de vista: fuente para conocer el estado de la torre, valor artístico y valor histórico del monumento, motivos para su conservación y uso del monumento conservado.

La torre era una construcción cuadrada, de espesos y deteriorados muros, y desprovista de su antiguo carácter al abrirse ventanas, distribuir su espacio interior para adaptarla a viviendas y adosar un cuerpo saliente hacia la plaza del mercado, "*que no corresponden con su forma primitiva*". Al interior destacaban un salón y una alcoba, con techo de bovedilla decorado con esculturas e incrustaciones de yeso.

"Solamente hacia la calle de Artecalle conserva algo de su primitiva existencia, como son la puerta de ingreso, dos de ellas tabicadas y una ventana ojival de la época. [...] La crestería que hoy conserva sobre la cúspide de los muros, es de un trabajo tosco, de época mucho más posterior que estos, y superpuesta sencillamente, corriendo sobre sus extremos superiores una barra de hierro para sujetarla y asegurarla contra las inclemencias de la atmósfera".

La comisión de fomento creía sin embargo que en la fachada sur, cubierta por el cuerpo añadido, y en los lados oeste y norte, recubiertas de cal y piedras, una estudiada intervención descubriría "*históricas ventanas de que nos hablan las crónicas y la tradición, y otros vanos de la época primitiva del edificio*". Del escrito se desprende que el monumento tal y como había llegado a su tiempo carecía de valor artístico, afirmando rotundamente que "*el edificio en cuestión no es un monumento digno de ser conservado por su parte artística*", pero ya se estaba apuntando a una futura restauración que eliminase las capas del tiempo (e historia) que se habían ido depositando en la torre hasta llegar a la época primitiva.

El valor histórico de torre ya había sido extensamente analizado por la CMV y a él se remitía la comisión de fomento, de ahí que aludiendo a los recuerdos históricos se preguntasen: "*¿esta consideración está por cima de la belleza arquitectónica para que la torre pueda ser salvada de la demolición? La comisión entiende que sí*". El monumento como depositario y contenedor de las evocaciones a él asociadas, vínculo del presente con el pasado, su desaparición material parecía conllevar el olvido de los hechos históricos que traía a la mente de quien lo contempla: "*¿porque permitiremos su demolición, y con ella el olvido de tantos hechos como nos revela?*". Bilbao debía, a ojos de la comisión de fomento, seguir el

⁸³⁷ Entre el 1 de enero de 1865 y el 31 de diciembre de 1866, bajo la alcaldía de José Jane, conformaban la comisión de fomento Manuel Lecanda, Juan E. Delmas, Rufino Lamana, Eustaqui Arriaga y Francisco Urigüen. Ver: AGIRREAZKUENAGA, J. (dir.), *Bilbao desde sus alcaldes*, t. I, p. 366.

ejemplo de los pueblos ilustrados de Europa que con *"religioso respeto"* conservan las construcciones vinculadas con grandes hombres⁸³⁸.

El valor económico y uso del monumento fue el último punto en favor de la conservación. La inexistencia de una biblioteca provincial y de un museo arqueológico y numismático invitaba a destinar la torre a esta función, sobre todo teniendo en cuenta su céntrica situación. Gracias al escrito sabemos que el primitivo museo de pinturas había desaparecido, puesto que las obras recogidas de los conventos se custodiaban en el instituto provincial. La comisión de fomento citaba además algunas piezas que podrían exponerse en el futuro museo; como veremos más adelante, gracias a la labor de la CMV algunas de ellas pasaron a formar parte de la colección del Museo Arqueológico y Etnográfico inaugurado en 1921.

"Las obras hacinadas y desorganizadas que existen en el Instituto, recogidas de los conventos de Vizcaya, algunos duplicados de los archivos de Guernica y Avellaneda, obras que son pasto de polvo y el olvido en los desvanes, las columnas miliarias de Santecilla y Berrón, los discos de Arguñeta y sus sepulcros, las losas funerarias de Morga y las ruinas de los palacios de los primeros Señores de Vizcaya, los sepulcros de los Condes de Tavira, el ídolo enigmático de Miqueldi, las armas e instrumentos hallados en el campamento romano de Navarniz, las monedas y ánforas de Larrabezua, indescifrables todavía a la numismática, las piedras de los antiguos castros de las Encartaciones y mil y mil objetos a cual más curiosos e importantes para el estudio del esclarecimiento de la antigüedad de este apartado suelo, formando un contraste dentro de la torre de Artecalle tan entretenido como curioso".

La solución para la conservación pasaba por el compromiso de la Diputación provincial, el Ayuntamiento y la CMV, realizando cada institución una aportación económica para adquirir el monumento, debiendo además restaurarlo y repararlo una persona instruida en el arte y en la historia⁸³⁹. La corporación no se interesó ni por la creación de una biblioteca, ni de un museo, ni por la conservación de la torre. La discusión del asunto dejó claro que el Ayuntamiento no se comprometía a nada, mucho menos a ofrecer de antemano dinero alguno para la compra de la torre. Y es que la conservación de un monumento como aquél, *"lleno de recuerdos históricos"*, interesaba no ya a la villa, sino a todo el país, de ahí que

⁸³⁸ "Los pueblos más ilustrados de la Europa culta, guardan con religioso respeto las casas que habitaron el inmortal Cervantes, el filósofo de Ginebra, el divino Petrarca, el canto de la *Henriada*, la torre de Nesle, la del Oro, los fragmentos de los sepulcros de Escipión y otros restos más o menos significantes, de autenticidad más o menos positiva".

⁸³⁹ AHFB. Fondo Municipal. Bilbao Sección Segunda 0394/021. Informe fechado el 29 de mayo de 1866.

correspondiese a la Diputación provincial elaborar un proyecto para evitar el derribo y, sólo entonces, la corporación estudiaría el asunto⁸⁴⁰.

En definitiva, ningún organismo o institución se interesó por la conservación de la torre de Echevarría, atribuyendo a otros las responsabilidades y no asumiendo las propias ninguno. Antonio de Trueba y Juan E. Delmas llevaron su disconformidad con la demolición a la prensa local y revistas ilustradas. El primer artículo en el que se cita el monumento apareció un mes antes de que se desatase la polémica, en abril de 1866, en *El Museo Universal*⁸⁴¹, siguiéndole, de manera paralela a las acciones emprendidas por la CMV, dos artículos publicados por Antonio de Trueba en el periódico *Euscalduna*⁸⁴². Su alegato en contra de la destrucción del único monumento histórico de Bilbao, intercalado con una dura crítica por la falta de sensibilidad artística y apego por los monumentos del pasado que mostraba Vizcaya, es en su primera parte un denso ejercicio de eruditismo histórico, repleto de datos y noticias, donde trata de subrayar el motivo por el que la torre debía ser conservada: aquel era un rico mundo de recuerdos históricos. Trueba apunta al gobernador provincial como el único capaz de salvar el monumento, obviando al Consistorio o a la Diputación:

"Hace poco tiempo vimos al señor gobernador lleno de profunda pena porque todos sus esfuerzos no habían bastado para salvar la existencia de un árbol que tenía algo de histórico y algo de monumental. Quien tal pena experimenta, posee el sentimiento artístico y el sentimiento de lo bello que es necesario poseer para respetar y comprender lo que valen esos monumentos que conservan los recuerdos de la antigüedad y que las gentes de alma e inteligencia vulgares solo aprecian en su valor material, en lo que valen su área y su piedra y su madera... en quince mil duros, en fin!"⁸⁴³.

El artículo, publicado días antes de que la comisión de fomento presentase ante la corporación municipal el informe a favor de la conservación de la torre, proponía su restauración eliminando el "*grosero pegote*" de la fachada sur, la más elogiada por los eruditos bilbaínos al situarse en ella la ventana "*que tantos recuerdos encierra*", y establecer un museo arqueología y biblioteca pública, "*que es de absoluta necesidad*". Ideas todas ellas presentadas por Delmas y el resto de integrantes de la comisión de fomento.

⁸⁴⁰ AMB. Libros de Actas, 1866, fol. 24. Acordado en sesión de 2 de junio de 1866.

⁸⁴¹ R., «La plaza vieja», pp. 124-125.

⁸⁴² TRUEBA, Antonio de, «La torre de Arte-calle», *Euscalduna*, año IX, núm. 1.368, 20 de mayo de 1866, p. 2.

⁸⁴³ TRUEBA, Antonio de, «La torre de Arte-calle», *Euscalduna*, año IX, núm. 1.367, 19 de mayo de 1866; año IX, núm. 1.368, 20 de mayo de 1866, pp. 1-2.

Mientras la torre permaneció en pie, Delmas centró sus esfuerzos en obtener algún compromiso de la corporación municipal. A pesar de saber de primera mano que el Ayuntamiento se desentendía de la compra y conservación, no la trasladó a la prensa su postura en contra de la demolición hasta que el monumento hubo caído⁸⁴⁴. El impresor protagonizó junto a Trueba un cruce de artículos en el periódico *Irurac-Bat* con la torre como protagonista⁸⁴⁵; una misa de réquiem de mayor sentido si su redacción se hubiese realizado cuando la construcción aún estaba en pie. Asimismo, los artículos muestran un duelo literario entre dos amantes de la historia de la villa, suponiendo en algunos momentos más una crónica histórica que un alegato en contra de la ruina de la torre. El objetivo de Delmas era, como él mismo llegó a afirmar, ser el primero, "y acaso el único", en transmitir a las generaciones venideras la imagen de la torre de Echevarría⁸⁴⁶.

"Lo que es sensible y doloroso para el arte y la historia es que nuestras autoridades, por evitar acaso censuras de las personas más afectas al positivismo del siglo que a la conservación de los monumentos antiguos, hayan permitido el apeo del único que todavía se alzaba a orillas del río ancho que baña la más floreciente y rica población del Señorío"⁸⁴⁷.

Ni Juan E. Delmas ni mucho menos Antonio Trueba señalaron a los responsables de la destrucción. Si el impresor se limitaba a un ambiguo "*nuestras autoridades*", Trueba optó por elogiar a todas las instituciones, desde las Academias hasta las JJGG, puesto que la demolición no era responsabilidad de aquellas, sino del espíritu de la época:

"Termina este manso escritor su réplica doliéndose, con la discreción y templanza que le son propias, de que nuestras autoridades hayan permitido la demolición del único monumento histórico que poseía Bilbao y esto me mueve a aclarar aquellas palabras de un artículo en que repetí que la desaparición de la Torre de Echevarría sería en los tiempos venideros patrón de la ignominia para los nuestros. Así la real Academia de la historia como la Diputación general del Señorío, alguna otra corporación y el digno gobernador civil Sr. Fernández hicieron cuanto estuvo en sus atribuciones para impedir

⁸⁴⁴ Juan E. Delmas había dedicado algunas líneas a la torre de Echevarría en su célebre guía. Ver: DELMAS, J. E., *Guía histórico-descriptiva del viajero en el Señorío de Vizcaya*, pp. 33-34.

⁸⁴⁵ El debate entre las dos ilustres personalidades apareció en la sección Variedades del periódico *Irurac Bat*. DELMAS, Juan E., «La torre de Echevarría», *Irurac-bat: Diario político de Bilbao*, año XV, núm. 193, 28 de agosto de 1866; TRUEBA, Antonio de, «No estamos conformes», *Irurac-bat: Diario político de Bilbao*, 2 de septiembre de 1866; DELMAS, Juan E., «Réplica al artículo no estamos conformes», *Irurac-bat: Diario político de Bilbao*, año XV, núm. 200, 6 de Septiembre de 1866, p. 3; TRUEBA, Antonio de, «Tampoco estamos conformes», *Irurac-bat: Diario político de Bilbao*, año XV, núm. 203, 8 de Septiembre de 1866; p. 3; DELMAS, Juan E., «No estamos conformes ni lo estaremos», *Irurac-bat: Diario político de Bilbao*, año XV, núm. 205, 12 de septiembre de 1866, p. 3; TRUEBA, Antonio de, «Última réplica al Sr. Delmas». *Irurac-Bat: Diario político de Bilbao*, año XV, núm. 207, 14 de septiembre de 1866.

⁸⁴⁶ DELMAS, J. E., «La torre de Echevarría», s.p.

⁸⁴⁷ DELMAS, J., E., «Réplica al artículo No estamos conformes», s.p.

el derribo que tampoco pudo impedirla junta general porque cuando se reunió y la Diputación se apresuró a darle cuenta del caso, la torre estaba ya medio derribada yo no aludí a corporaciones o personas determinadas, aludí únicamente [...] a ese espíritu general de destrucción, a esa falta de respeto a las reliquias de la antigüedad, a esa especie de vandalismo que ha devastado muchos de los monumentos artístico o históricos de España”⁸⁴⁸.

Posteriormente la CMV se puso en contacto con el Consistorio bilbaíno con el fin de saber si en el nuevo edificio, que ya se estaba levantando, se iba a colocar algún recuerdo o placa para no olvidar el ilustre monumento ⁸⁴⁹. También dispuso que se colgara sobre la puerta de Artecalle unas cadenas y la siguiente inscripción: *“Estas cadenas estaban como recuerdo de hospedaje real a la puerta de la torre que se derribó para labrar en su sitio esta casa”*⁸⁵⁰. Nada se colocó en aquel lugar, ni recuerdo ni referencia a uno de los símbolos de la historia de la villa.

La RABASF, en las actas y resumen del año 1865-1866, dio cuenta de la destrucción de la torre de Echevarría *“bajo el golpe de la piqueta destructora”*, expresando el celo mostrado por la CMV y por Antonio Trueba, corresponsal de la RAH⁸⁵¹.

La memoria de la torre de Echevarría no desapareció a pesar de lo que creía Delmas. Ellos mismos, Delmas y Trueba, se ocuparon de que mantener vivo el recuerdo y de presentarlo



Fig. 39. "Catad ahí al vuestro señor que os lo demandaba" (1887), Macario de Marcoartu.

⁸⁴⁸ TRUEBA, A., «Tampoco estamos conformes», s.p.

⁸⁴⁹ AHFB. Bilbao Sección Segunda 0394/110. Misiva con fecha 7 de mayo de 1867.

⁸⁵⁰ MONTERO, Manuel, *Construcción histórica de la villa de Bilbao*, San Sebastián: Txertoa, 1997, p. 18.

⁸⁵¹ *Resumen de las Actas y Tareas de la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando, durante el año académico de 1865 a 1866, leído por su secretario general Don Eugenio de la Cámara, en la Sesión pública celebrada el 23 de Septiembre de 1866*, Madrid, 1866, pp. 26-27.

como ejemplo de falta de sensibilidad histórica⁸⁵². El auge del medievalismo en las artes, con su pleno desarrollo en el País Vasco a partir de la abolición foral, conllevó que literatos y pintores encontrasen en las dramáticas escenas ocurridas entre los muros de la torre de Echevarría una temática inmejorable para trasladarla al lienzo y al papel. Así, cuando Vizcaya celebró su primera exposición provincial en Bilbao en 1882, Nicanor Zuricalday obtuvo el primer premio del certamen literario con su composición "*La quincena de Don Pedro. Leyenda Histórica*"⁸⁵³. El pintor Macario Marcoartu, por su parte, presentaba a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1887 la obra "Catad ahí al vuestro señor que os lo demandaba", representando el momento en que muerto el infante de Don Juan a manos de los maceros del rey Don Pedro el Cruel⁸⁵⁴, su cuerpo era arrojado por la ventana de la torre de Echevarría a la plaza del mercado, donde estaba reunida la muchedumbre adivinando aquella tragedia, exclamando Don Pedro al asomar el cuerpo del infante: "*Vizcaínos, ahí tenéis al que quería ser vuestro señor*"⁸⁵⁵.

Curiosamente, esta obra de Marcoartu fue adquirida, junto a "La Jura de los Fueros por la reina Isabel la Católica en un portal de la calle Tendería"⁸⁵⁶, por la Diputación de Vizcaya para instalarla en el nuevo palacio foral en 1901. Así, la institución provincial que con tanta celeridad se desentendió de la conservación de la torre de Echevarría eligió uno de los acontecimientos más destacados ocurridos en ella para decorar los salones del recién inaugurado palacio foral. Los muros nunca importaron, sólo el rico mundo de recuerdos que ellos evocaban. Las instituciones sacaban partido así de la faceta adoctrinadora del arte,

⁸⁵² TRUEBA, Antonio de, «La torre de Bilbao la vieja», *La Ilustración Española y Americana*, año XVIII, núm. 33, 8 de septiembre de 1874, pp. 523-526; TRUEBA, Antonio de, «Bilbao. Sinopsis histórica de esta noble, invicta y benemérita villa», pp. 407-433; DELMAS, Juan E., «Las iglesias juraderas», *Euskal-Erria. Revista Bascongada*, año II, t. II, enero-abril de 1881, pp. 179-181; DELMAS, Juan E., «Cosas de antaño. Las torres», *Revista de Vizcaya*, año I, t. I, noviembre de 1885 - abril de 1886, pp. 189-197; TRUEBA, Antonio de, «La torre de Zubialdea», *Revista de Vizcaya*, año I, t. I, núm. 7, noviembre de 1885 - abril de 1886, pp. 219-222.

⁸⁵³ ZURICALDAY, Nicanor de, *La quincena de Don Pedro. Leyenda histórica*, Bilbao: Tipografía de la viuda de Delmas, 1882.

⁸⁵⁴ La figura de Pedro I el Cruel fue a menudo escogida por los pintores decimonónicos: "*La muerte de Fadrique*" de José María Rodríguez de Losada, "*Episodio del reinado de Pedro I de Castilla*" (1884) de Luis Santamaría Pizarro, "*Doña Blanca de Borbón*" (1878) de José Parada y Santín, "*La muerte del rey Don Pedro I de Castilla*" (1887) de Arturo Montero y Calvo. Ver: REYERO, Carlos, *Imagen histórica de España (1850-1900)*, Madrid: Espasa Calpe, Madrid, 1987, pp. 185-191.

⁸⁵⁵ Relato extraído de, «El cuadro del Rey D. Pedro», *El Noticiero Bilbaíno*, año XIII, núm. 4118, 13 de octubre de 1887.

⁸⁵⁶ Sobre la presencia de esas pinturas González de Durana afirma: "*Llevada a cabo más tarde, cuando todo lo anterior ya estaba realizado e instalado, es decir, toda la pintura ornamental completada, estas dos pinturas se presentan como la intrusión tardía, de pésima calidad y en lugares no previstos para recibir pintura alguna (es decir, lugares inadecuados), de la pintura defendida por los historiadores. Marcoartu, por su parte, que no había sido mencionado en ningún momento anterior como posible aspirante o partícipe del conjunto pictórico, recibió así un espléndido favor institucional que no se correspondía en absoluto con su condición de pintor de tercera fila*". Ver: GONZÁLEZ DE DURANA, Javier, «La imagen de Bizkaia. Arquitectura y pintura en el Palacio de la Diputación Foral de Bizkaia», *Bidebarrieta. Anuario de Humanidades y Ciencias Sociales de Bilbao*, núm. 1, 1996, p. 273.

como señala Javier González de Durana, *“una exclusiva tarea política a través de la pedagogía de la Historia, una historia que a partir de ahora va a ser de los propios vascos”*⁸⁵⁷.

⁸⁵⁷ GONZÁLEZ DE DURANA, Javier, *Ideologías artísticas en el País Vasco de 1900. arte y Política en los orígenes de la modernidad*, Bilbao: Editorial Ekin, 1992, pp. 20-21.

4 MUERTE Y RESURRECCIÓN DEL ALMA VASCA (1876-1902)

4.1 El resurgir de la cultura vasca tras la abolición foral

El 21 de julio de 1876 se iniciaba, con la abolición foral, un nuevo tiempo en la historia del País Vasco⁸⁵⁸ caracterizado por el pesimismo y la sensación de pérdida y nostalgia. Esta etapa postromántica estuvo marcada, en palabras de Juan María Sánchez-Prieto, por un dolor sin esperanza, sin término y sin consuelo⁸⁵⁹, nacido como consecuencia de la política centralista de Antonio Cánovas del Castillo, que exigía la integración del País Vasco en la unidad constitucional, y de una dura campaña de la prensa nacional, que veía en los fueros el origen de las Guerras Carlistas⁸⁶⁰. La sociedad vasca, sin embargo, entendió la abolición de los fueros como un castigo que conllevaba “*la ruina y la desolación del infeliz País Vascongado*”⁸⁶¹, al considerarlos parte indispensable de su forma de vida, elemento esencial de su identidad y símbolo de sus particularidades:

“Los vascongados aman con idolatría sus fueros; para los vascongados sus fueros son la vida, el aire, su modo de ser, su pasado, su presente, el motivo de todo su orgullo, el motivo de todo su interés en la tierra. La mayor satisfacción que podéis darles es conservárselos, para que los puedan transmitir ilesos a las generaciones venideras.

⁸⁵⁸ ECHEGARAY, Carmelo de, *Apéndice a la obra Noticia de las cosas memorables de Guipúzcoa de D. Pablo de Gorosábel*, Tolosa: Imprenta, Librería y Encuadernación de E. López, 1899-1901, t. VI, p. 168.

⁸⁵⁹ SÁNCHEZ-PRIETO, Juan María, «Romanticismo», en *Enciclopedia Auñamendi* [en línea], <http://aunamendi.eusko-ikaskuntza.eus/es/romanticismo/ar-121826/> [Consulta: 31 de julio de 2017].

⁸⁶⁰ El senador Manuel Sánchez Silva inició, en sesión del 4 de abril de 1876, una campaña contra los fueros exponiendo cómo tras los hechos recientes la nación unánimemente pedía la abolición foral puesto que la guerra había “*vertido la sangre de sus hijos y agotado el tesoro*”. Esta postura abolicionista fue apoyada desde los periódicos madrileños *El Imparcial*, *La Iberia*, *La Época* o *El Globo*. Ver: YBARRA Y BERGÉ, Javier de, *Política nacional en Vizcaya. De la Restauración a la República*, Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1948, p. 31; GONZÁLEZ GARCÍA, Sonia, MERINERO SIERRA, Asun y URIEN ORTIZ, Tatiana, *La opinión pública española sobre el Concierto Económico vasco (1876-1937)*, Bilbao: Ad Concordiam, 2003, pp. 31-112.

⁸⁶¹ Estas palabras fueron pronunciadas por el alavés Mateo Benigno de Moraza en el debate celebrado en las Cortes el 1 de mayo de 1876 en torno al proyecto de ley sobre los fueros. Cit., MONTERO, Manuel, *La construcción del País Vasco contemporáneo*, Donostia: Editorial Txertoa, 1993, p. 114.

Éste es el ruego que os dirigimos: a la sombra de los Fueros hemos nacido, y a la sombra de ellos quisiéramos morir”⁸⁶².

A pesar de las múltiples gestiones emprendidas (expresivos discursos en las Cortes como el del alavés Mateo Benigno de Moraza, reuniones de las diputaciones vascas con Cánovas del Castillo⁸⁶³ o la fundación en Madrid del periódico *La Paz* para sortear la censura que en el País Vasco y Navarra existía sobre la cuestión foral⁸⁶⁴), nada pudo hacerse por salvaguardar los fueros. Carmelo de Echegaray, años después de su pérdida, hablaba de las profundas y radicales transformaciones que la abolición conllevó en la forma de ser del pueblo euskaro y del grito general de protesta y de la resistencia despertada ante el espíritu centralizador e igualitario⁸⁶⁵. Para Juan José Solozábal surgió un sentimiento de pesar e indignación que condujo a la intelectualidad vasca a reflexionar “sobre su situación y destino como pueblo”⁸⁶⁶ y, como consecuencia de ello, al nacimiento de un amplio movimiento político y cultural que tuvo por objeto el fortalecimiento y definición de la conciencia particularista y diferencial vasca.

Sin embargo, el renacimiento cultural que vivió el País Vasco ni fue exclusivo, ni hundía sus raíces únicamente en la abolición foral. Por el contrario, fue una muestra más de los movimientos particularistas que se forjaron en las zonas periféricas de España, como la *Renaixença* catalana y el *Rexurdimento* gallego; tendencias heredadas del Romanticismo y de la reivindicación de la conciencia cultural y nacional que invadió Europa a lo largo del siglo XIX⁸⁶⁷, volcadas en la recuperación de la lengua, la historia y la literatura propias. El

⁸⁶² Corresponden de nuevo estas palabras a Mateo Benigno de Moraza en su discurso de 13 de julio de 1876. Cit., RUBIO POBES, Coro, *La identidad vasca en el siglo XIX*, p. 116.

⁸⁶³ Por Real Orden del 6 de abril de 1876 las Diputaciones de Vizcaya, Guipúzcoa y Álava tuvieron que nombrar comisionados que las representaran con el fin de debatir la cuestión foral con el gobierno de la nación. La comisión de fueros estuvo formada por el Conde de Montefuerte, Bruno López de Calle, Francisco Zabáburu y Basabe, Juan de Ibargoitia y Fidel de Sagarminaga. Se sucedieron en el Congreso las intervenciones a favor de los fueros de la mano de Camilo de Villavaso, Mateo Benigno de Moraza o Manuel Barandica, entre otros. Las Diputaciones, además, dirigieron una exposición, el 16 de junio de 1876, a las Cortes firmada por los Diputados generales de Vizcaya, Francisco de Cariaga y Manuel María de Gortázar; el Diputado general de Guipúzcoa Juan B. De Acilona, y el teniente Diputado general de Araba Ramón Ortés de Velasco que venía a sumarse a las intervenciones de los representantes vascos en el Congreso. Ver: YBARRA Y BERGÉ, J., *Política nacional en Vizcaya*, pp. 35-36 y 43.

⁸⁶⁴ El periódico fuerista *La Paz* se publicó entre el 7 de mayo de 1876 y el 28 de agosto de 1878, según señala Antonio Elorza, su aparición coincidió con la llegada de los comisionados de las diputaciones que tenían que negociar con Cánovas la cuestión foral. Su director fue el vizcaíno Miguel Loredó y entre sus múltiples colaboradores destacaron Arturo Campión, Antonio de Trueba, Benigno de Moraza, Juan Iturralde o Ricardo Becerro de Bengoa, entre otros. Ver: ELORZA, Antonio, *Ideologías del nacionalismo vasco 1876-1937. De los “euskaros” a Jagi-Jagi*, San Sebastián: Editorial Haramburu, 1978, pp. 18-19.

⁸⁶⁵ ECHEGARAY, C., *Apéndice a la obra Noticia de las cosas memorables de Guipúzcoa*, t. VI, p. 30.

⁸⁶⁶ SOLOZABAL ECHEVARRÍA, Juan José, *El primer nacionalismo vasco. Industrialismo y conciencia nacional*, Madrid: Tucur Ediciones, 1975, p. 309.

⁸⁶⁷ Tanto Juan José Solozabal como Javier Corcuera comparten la opinión sobre la importancia de la coincidencia de movimiento culturales despertados en Europa y España, especialmente el catalán, con el desarrollo del renacimiento vasco. Ver: SOLOZABAL ECHEVARRÍA, J. J., *El primer nacionalismo vasco*, p. 308;

despertar de los sentimientos peculiaristas en España, germen de los nacionalismos periféricos, no se debió tanto, precisando las palabras de Echegaray, a la política centralizadora del Estado, como al carácter débil e ineficiente del mismo, incapaz de forjar un proyecto político nacional de integración y cohesión⁸⁶⁸. Los estudios revelan un Estado centralista desprestigiado y una vida política y social marcada por el localismo.

Nadie mejor que Benito Pérez Galdós para conocer la España de 1876, y nada mejor que su descripción en "*Doña Perfecta*" (1876) de la vida anquilosada de Orbajosa, trasunto de la España provinciana. La novela describe la frustración del joven ingeniero José Rey ante una España estática, sujeta por el caciquismo, el control de la Iglesia y su jerarquía; una España provinciana que rechaza el progreso, las novedades o la modernización de la agricultura; un país definido por un rancio sentido de la tradición y de las costumbres, y por un fuerte rencor de la España provinciana hacia la España moderna, simbolizada en la capital, que hacía oídos sordos a la elocuencia de las palabras de Pepe Rey ante aquel estado de cosas:

"El mundo de las ilusiones, que es como si dijéramos un segundo mundo, se viene abajo con estrépito. El misticismo en religión, la rutina en ciencia, el amaneramiento en las artes, caen como cayeron los dioses paganos, entre burlas. Adiós, sueños torpes; el género humano despierta y sus ojos ven la claridad. El sentimentalismo vano, el misticismo, la fiebre, la alucinación, el delirio, desaparecen, y el que antes era enfermo, hoy está sano y se goza con placer indecible en la justa apreciación de las cosas. [...] Dirija usted la vista a todos lados, señor penitenciario, y verá el admirable conjunto de la realidad que ha sustituido a la fábula"⁸⁶⁹.

Sin embargo, Doña Perfecta respondía a su sobrino: "*¡Pobre Pepe! Tu entendimiento, tu descomunal entendimiento, es la causa de tu desgracia. Nosotros, los de Orbajosa, pobres rústicos, vivimos felices en nuestra ignorancia*"⁸⁷⁰. La España del período era una potencia de segundo orden que trataba, al igual que al resto de países europeos, de llevar a cabo la construcción político-administrativa del Estado, pero que en la práctica resultó fragmentada y poco integradora⁸⁷¹. Mientras que entre 1860 y 1871 se efectúan los procesos de unificación nacional de Alemania e Italia, y el estado francés emprendía un proceso de nacionalización de sus habitantes por medio de la escuela, el ejército y de elementos

CORCUERA ATIENZA, Javier, *Orígenes, ideología y organización del nacionalismo vasco (1876-1904)*, Madrid: Siglo Veintiuno de España, 1979, p. 130.

⁸⁶⁸ FUSI, Juan Pablo y GÓMEZ-FERRER MORANT, Guadalupe, «Prólogo», en *La España de las autonomías*, Madrid: Espasa-Calpe, 2007, t. I, p. XXII (Historia de España Menéndez Pidal XLIII).

⁸⁶⁹ PÉREZ GALDÓS, Benito, *Doña Perfecta*, Madrid: Alianza Editorial, 2013, p. 53.

⁸⁷⁰ PÉREZ GALDÓS, B., *Doña Perfecta*, p. 105.

⁸⁷¹ ÁLVAREZ JUNCO, José, «La conformación de una identidad», en *La época de la restauración (1875-1902). Civilización y cultura*, Madrid: Espasa-Calpe, 2002, t. II, p. 18, (Historia de España Menéndez Pidal, XXXVI).

simbólicos⁸⁷²; en España, por el contrario, no existió, en palabras de Juan Pablo Fusi, un cuerpo político nacional plenamente vertebrado, siendo la articulación política y territorial del país débil⁸⁷³. De ahí que José Ortega y Gasset hablase de una "España oficial" y de una "España real"⁸⁷⁴, no siendo hasta el siglo XX cuando se creó un sistema nacional vertebrador⁸⁷⁵.

La ausencia de un proyecto político que diese forma a una nueva conciencia de nación o de identidad colectiva era la causa de la *"débil nacionalización española del siglo XIX"*, idea desarrollada por Borja de Riquer. España presentaba una política centralista de escasa eficacia, desequilibrios económicos entre regiones, una débil socialización de la vida política, un mensaje nacionalizador conservador y nostálgico, analfabetismo y exigua escolarización, una monarquía impopular y la identificación entre nación y catolicismo⁸⁷⁶. De ahí que, para el autor, en el fracaso del nacionalismo español se encuentre el éxito de los nacionalismos periféricos. Reflejo de esta situación son las siguientes líneas publicadas en la revista *La España Regional*: *"En España no hay verdadera conciencia nacional porque en realidad no hay nación, ni menos aún unidad nacional, sino un conjunto de nacionalidades dentro de un solo Estado"*⁸⁷⁷.

Una muestra más de que la auténtica vida española era la vida local o regional se manifiesta en el carácter de las novelas del último tercio del siglo XIX: Vicente Blasco Ibáñez traslada al lector a Valencia en sus novelas *"Arroz y tartana"* (1894), *"La barraca"* (1898) o *"Cañas y barro"* (1902); la Galicia rural está presente en las obras *"Los pazos de Ulloa"* (1886) y *"La madre naturaleza"* (1887) de Emilia Pardo Bazán; *"Pepita Jiménez"* (1874) o *"Juanita la larga"* (1895) de Juan Valera se desarrollan en Andalucía; Miguel de Unamuno escribió la novela de Bilbao en *"Paz en la guerra"* (1896); Leopoldo Alas Clarín hace lo propio con Oviedo en *"La Regenta"* (1895); José María Pereda no sólo dedicó sus novelas a la Montaña, en *"Peñas arriba"* (1895) o *"Sotileza"* (1885), sino que su discurso de ingreso en la Real Academia de la Lengua lo dedicaba a la novela regional, entendiéndola como manifestación de un sentimiento elevado y patriótico. Y es que, como afirmaba Benito Pérez

⁸⁷² VILLARES, Ramón y BAHAMONDE, Ángel, *El mundo contemporáneo. Siglos XIX y XX*, Madrid: Taurus, 2001, p. 72.

⁸⁷³ FUSI, J. P. y GÓMEZ-FERRER MORANT, G., «Prólogo», en *La España de las autonomías*, p. XXI.

⁸⁷⁴ ÁLVAREZ JUNCO, J., «La conformación de una identidad», p. 18 (Historia de España Menéndez Pidal, XXXVI).

⁸⁷⁵ FUSI, Juan Pablo, *España. La evolución de la identidad nacional*, Madrid: Temas de Hoy, 2000, p. 165.

⁸⁷⁶ RIQUER I PERMANYER, Borja de, «Nacionalidades y regiones. Problemas y líneas de investigación en torno a la débil nacionalización española del siglo XIX», en *La historia contemporánea*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1992, pp. 73-89.

⁸⁷⁷ RIQUER I PERMANYER, B., «Nacionalidades y regiones», p. 88.

Galdós, "todos somos regionalistas, aunque con menos fuerza que Pereda, porque todos trabajamos en algún rincón, digámoslo así, más o menos espacioso de la tierra española"⁸⁷⁸.

El término regionalismo apareció por primera vez en España en 1885 en uno de los textos más destacados de la historia del catalanismo: "Memoria en defensa de los intereses morales y materiales de Cataluña"⁸⁷⁹. En esta exposición elevada al monarca, conocida como memorial de *greuges* o de agravios, se solicitaba la regeneración de España por medio de la creación de un estado regionalista y dar así solución a la postración que el centralismo había conducido a las regiones⁸⁸⁰:

"No tenemos, Señor, la pretensión de debilitar, ni mucho menos atacar, la gloriosa unidad de la patria española; antes al contrario, deseamos fortificarla y consolidarla; pero entendemos que para lograrlo no es buen camino ahogar y destruir la vida regional para sustituirla por la del centro, sino que creemos que lo conveniente al par de lo justo, es dar expansión, desarrollo y vida espontánea y libre a las diversas provincias de España, para que de todas partes de la Península salga la gloria y la grandeza de la nación española.

Lo que nosotros deseamos, Señor, es que en España se implante un sistema regional adecuado a las condiciones actuales de ella [...]

Lo deseamos no sólo para Cataluña sino para todas las provincias de España"⁸⁸¹.

El memorial de agravios impulsó la creación de la revista *La España Regional* (1886-1893), desde la que se animaba a las regiones a la toma de conciencia de la identidad colectiva. Sin embargo, el regionalismo nunca llegó a provocar importantes tensiones políticas al presentarse como un movimiento apolítico integrado en la idea de España⁸⁸². La consolidación de las identidades particulares requirió de largos procesos y desarrollo de circunstancias concretas, como la creación de economías regionales o la formación de una opinión pública local, que diese lugar, en palabras de Fusi, a la toma de conciencia colectiva que interpretase la personalidad regional como constitutiva de una nacionalidad propia y distinta⁸⁸³.

⁸⁷⁸ FUSI, J. P., *España. La evolución de la identidad nacional*, pp. 197-198.

⁸⁷⁹ El memorial fue presentado al monarca Alfonso XII el 10 de marzo de 1885 por una comisión presidida por Mariano Maspons, y compuesta por Valentín Almirall, Jacinto Verdaguer, Ángel Guimerá y Juan Permanyer, entre otros. Ver: PABÓN Y SUÁREZ DE URBINA, Jesús, *Cambó, 1876-1947*, Barcelona: Editorial Alpha, 1952-1999, p. 95.

⁸⁸⁰ RUBIO POBES, Coro, «Regionalismo», en *Diccionario político y social del siglo XX español*, Madrid: Alianza Editorial, 2008, p. 1051.

⁸⁸¹ «La España Regional», en *La España Regional*, año I, t. I, 1886, pp. 4-5.

⁸⁸² FUSI, Juan Pablo, «La aparición de los nacionalismos», *Revista del Centro de Estudios Constitucionales*, núm. 11, 1992, p. 181.

⁸⁸³ FUSI, J. P., «La aparición de los nacionalismos», p. 182.

No debemos olvidar el importante desarrollo industrial en torno a las ciudades de Barcelona y Bilbao, cuestión que conllevó ciertas tensiones entre los centros industriales y económicos del país y el centro político⁸⁸⁴. Madrid ni era un importante foco industrial, ni ofrecía la imagen de prosperidad de las grandes capitales europeas. De esta forma, al localismo que dominaba la vida política y social española se sumó la existencia en determinadas regiones de elementos lingüísticos, históricos o institucionales peculiares que motivaron el desarrollo de un particularismo cultural. Esta conciencia diferenciada se basó en Cataluña en la lengua, el derecho y la historia; en el País Vasco en la lengua y los fueros; y en Galicia, en la lengua, la historia y las peculiaridades del mundo rural⁸⁸⁵. Enric Prat de la Riba, futuro presidente de la Diputación de Barcelona e impulsor de la mancomunidad de Cataluña, atribuía al regionalismo el despertar de la conciencia nacional de los catalanes y abrir el camino a la restauración de "*la lengua, mantener el Derecho, conservar la riqueza*"⁸⁸⁶.

El *Rexurdimento* gallego y la *Renaixença* catalana fueron movimientos desarrollados a partir de la década de los cincuenta, paralelos al *Risorgimento* italiano, que tuvieron en común la revitalización de la lengua propia como lengua literaria, y un importante desarrollo de su historiografía. Una de sus manifestaciones más destacadas fue la celebración de los juegos florales: en Barcelona se recuperaban en 1859 los *Jocs Florals* como festejos de amor al país y exaltación de la lengua, admitiéndose sólo obras en catalán; en 1861 se reinstauraban los Juegos Florales en A Coruña, cuyos trabajos en gallego y castellano se recopilaron en "*Album de la Caridad*" (1862).

Galicia vivía en el período de la Restauración borbónica un importante desarrollo cultural: en 1876 se publicaba el primer periódico en gallego, *O Tio Marcos da Portela*; el *Rexurdimento* se consolidaba con la publicación de "*Follas Novas*" (1880) de Rosalía de Castro y "*Aires da Miña Terra*" (1880) de Manuel Curros Enríquez; y se editaban revistas de divulgación cultural de carácter regionalista, como *Galicia. Revista Regionalista* (1887-1889, 1892-1893), *El Regionalista* (1893), *O Novo Galiciano* (1888) y *A monteira* (1889)⁸⁸⁷.

La *Renaixença*, por su parte, alcanzaba su período de plenitud con las obras de Jacinto Verdaguer, Narcís Oller o Ángel Guimerà; mientras las publicaciones periódicas jugaban un importante papel en la difusión de la cultura catalana, destacando entre todas ellas *La*

⁸⁸⁴ ÁLVAREZ JUNCO, José, *Mater Dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*, pp. 595-598; FOX, Edward Inman, *La invención de España. Nacionalismo liberal e identidad nacional*, Madrid: Editorial Cátedra, 1997, p. 65.

⁸⁸⁵ FUSI, J. P., «La aparición de los nacionalismos», p. 182.

⁸⁸⁶ RUBIO POBES, C., «Regionalismo», p. 1055.

⁸⁸⁷ GRANJA, José Luis de la, ANGUERA NOLLA, Pere y BERAMENDI, Justo G., *La España de los nacionalismos y las autonomías*, Madrid: Editorial Síntesis, 2001, pp. 99-101.

Reinaxença (1871-1905). A pesar de su inicial talante apolítico bajo la dirección de Francesc Mateu, la publicación en 1873 de artículos de contenido ideológico conllevó la suspensión de la publicación. Posteriormente, con Àngel Guimerà en la dirección, la revista se centraba en temáticas históricas, crítica literaria, lingüística y cuestiones culturales⁸⁸⁸. La situación legal de la época determinó que asociaciones de ideología catalanista tuvieran que adoptar la apariencia de entidades culturales, como Asociación Catalanista de Excursiones Científicas fundada en 1876, que proponía el renacimiento de la patria catalana gracias al conocimiento y difusión de su historia, arte, literatura y geografía, entendiendo la excursión como medio para alcanzar estos fines⁸⁸⁹.

El catalanismo dio los pasos definitivos de movimiento ideológico a movimiento político en la década de los 80. La existencia de una economía diferenciada, el devenir histórico específico, los valores culturales, la lengua y un movimiento de ideas fueron los elementos, a juicio de Jordi Solé Turá, que facilitaron el desarrollo del nacionalismo⁸⁹⁰. De esta forma, el catalanismo político comenzaba a consolidarse con Valentí Almirall, quien exponía sus tesis en torno a un regionalismo progresista en "*Lo catalanisme*" (1886); Juan Mañé i Flaquer y su defensa del regionalismo conservador en "*El Regionalismo*" (1887); y la postura de un catalanismo católico, tradicionalista y conservador defendida por el obispo de Vic, Josep Torras i Bages, en "*La tradició catalana*" (1892). Todo ello daría lugar a un movimiento político organizado cuyo resultado fue el programa expuesto en las Bases de Manresa (o Bases para la Constitución Regional Catalana, 1892), punto de inicio del nacionalismo catalán donde, dominado por una fuerte presencia de conservadores y tradicionalistas, se reclamaba la autonomía política⁸⁹¹. Bajo la dirección de Enric Prat de la Riba, quien actuó de secretario en las Bases de Manresa, el movimiento político nacionalista cobraba fuerza con la creación de un partido moderno, *Lliga Regionalista* (1901), y el periódico *La Veu de Catalunya* (1899-1937)⁸⁹². Así, para Juan Pablo Fusi, el nacionalismo catalán fue el

⁸⁸⁸ GRANJA, J. L., ANGUERA NOLLA, P. y BERAMENDI, J. G., *La España de los nacionalismos y las autonomías*, pp. 60-61.

⁸⁸⁹ DIAZ-ANDREU, M., MORA, G., y CORTADELLA, J., (coords.), *Diccionario Histórico de la Arqueología en España*, p. 104; GRANJA, J. L., ANGUERA NOLLA, P. y BERAMENDI, J. G., *La España de los nacionalismos y las autonomías*, p. 61.

⁸⁹⁰ SOLÉ TURÁ, Jordi, *Nacionalidades y nacionalismos en España. Autonomías, federalismo, autodeterminación*, Madrid: Alianza Editorial, 1985, p. 32.

⁸⁹¹ MARTÍNEZ, Laura Lara, *Naciones, estados y nacionalismos en Europa desde 1871 hasta 1914*, pp. 15-16; ORTIZ HERAS, Manuel, RUIZ GONZÁLEZ, David y SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Isidro, *Movimientos sociales y Estado en la España contemporánea*, Cuenca: Ediciones Universidad Castilla-La Mancha, 2001, pp. 273-274; GRANJA, J. L., ANGUERA NOLLA, P. y BERAMENDI, J. G., *La España de los nacionalismos y las autonomías*. Madrid, Editorial Síntesis, 2001, p. 71.

⁸⁹² SOLÉ TURÁ, J., *Nacionalidades y nacionalismos en España*, p. 32.

desenlace "*casi natural*" del largo proceso de cristalización de una conciencia colectiva diferenciada⁸⁹³.

En Galicia, por su parte, y paralelo al movimiento del *Rexurdimento*, se consolida el movimiento regionalista. Manuel Murguía, marido de Rosalía de Castro, destacó por un regionalismo de carácter historicista ("*Historia de Galicia*" [1865-1991] o "*Los precursores*" [1886]). Su obra "*El regionalismo gallego*" se publicó de manera paralela a "*El regionalismo*" (1889) de Alfredo Brañas, éste de carácter tradicionalista y conservador⁸⁹⁴. A pesar de los intentos de consolidación del movimiento regionalista gallego con *Asociación Regionalista Gallega* (1890-1894), *Liga Gallega de Coruña* (1897-1906) o *Liga Gallega de Santiago* (1898-1900), no puede hablarse de un movimiento político relevante, situándose el primer movimiento gallego específicamente nacionalista en 1916 con *Irmandades de Fala*⁸⁹⁵.

Antes de pasar a detallar el desarrollo de una conciencia cultural diferenciada en el País Vasco debemos destacar otro hecho determinante motivado por la Constitución de 1876. Cánovas del Castillo, como compensación por imponer la tolerancia de cultos, colocaba al frente del Ministerio de Fomento a Manuel Orovio, quien en 1866 había suspendido a los catedráticos de la Universidad Central por mostrarse desafectos con la religión y la monarquía. Así, en 1876, mostrando de nuevo su intransigencia hacia otras posturas que no fueran las de la restauración borbónica y el catolicismo, fueron separados de sus cátedras Francisco Giner de los Ríos, Gumersindo Azcárate y Nicolás Salmerón, entre otros, por defender la libertad de cátedra y negarse a adaptar sus enseñanzas a los dogmas oficiales. La actitud de Orovio provocó así la creación de la Institución Libre de Enseñanza⁸⁹⁶, centro de enseñanza universitaria, privada y laica, de filiación krausista, que formó a la élite intelectual que llevó a cabo la renovación del país en el primer tercio del siglo XX⁸⁹⁷. Pepe Rey, protagonista de "*Doña Perfecta*", concluía su discurso ante el presbítero Don Inocencio: "*En suma, señor canónigo del alma, se ha corrido las órdenes para dejar descansar a todos los absurdos, falsedades, ilusiones, ensueños, sensiblerías y preocupaciones que ofuscan el entendimiento del hombre. Celebremos el suceso*"⁸⁹⁸.

⁸⁹³ FUSI, J. P., «La aparición de los nacionalismos», p. 190.

⁸⁹⁴ RUBIO POBES, C., «Regionalismo», p. 1053.

⁸⁹⁵ FUSI, Juan Pablo, *La patria lejana. El nacionalismo en el siglo XX*, Madrid: Suma de Letras, 2004, p. 56.

⁸⁹⁶ Sobre la Institución Libre de Enseñanza destacan los estudios de Antonio Jiménez-Landi: JIMÉNEZ-LANDI MARTÍNEZ, Antonio, *La Institución Libre de Enseñanza y su ambiente*, Madrid: Editorial Complutense, 1996, 4 vol.; JIMÉNEZ-LANDI MARTÍNEZ, Antonio, *Breve historia de la Institución Libre de Enseñanza*, Sevilla: Consejería de Educación y Ciencia de la Junta de Andalucía y la Fundación El Monte, 1998.

⁸⁹⁷ ÁLVAREZ JUNCO, J., «La conformación de una identidad», p. 34.

⁸⁹⁸ PÉREZ GALDÓS, B., *Doña Perfecta*, p. 54.

4.1.1 El periódico La Paz y la resurrección del espíritu de la tierra vasca

La abolición foral, como venimos exponiendo, no debe tomarse como única causa del desarrollo del Renacimiento euskaro. Si bien es cierto que este hecho fue el catalizador que despertó la necesidad de búsqueda de elementos que estimularan el sentimiento de unidad y cohesión entre los vascos, ya que “no existía una conciencia unitaria vasca claramente diferenciada del hecho de que todas las provincias poseían fueros”⁸⁹⁹. Este ejercicio de fortalecimiento de la conciencia diferencial se manifestó en el periódico *La Paz*, nacido con el objetivo de defender los fueros y las “venerandas instituciones”⁹⁰⁰, pero en el que también se abordaron cuestiones literarias, lingüísticas y otras temáticas relativas a la cultura vasca. Es precisamente en este momento cuando el euskera cobra especial relevancia como elemento aglutinador del pueblo vasco.

Juan Iturralde y Suit recordaba la nostalgia y tristeza que sintió junto a Arturo Campión el verano de 1876 ante la “la tala material y moral que sistemáticamente se lleva a cabo en nuestro infortunado país”⁹⁰¹, que iba provocando poco a poco la desaparición de su paisaje, sus libertades, sus trajes e incluso su idioma:

“[...] buscando remedio a tanto mal, conveníamos en que era tal vez el medio más seguro para atajarlo, la conservación y propagación de ese mismo idioma, monumento grandioso a cuya sombra se han mantenido puras, desde remotísimas edades, las costumbres, las instituciones y las creencias de la libre raza euskara”⁹⁰².

Herederos de los estudios de los pensadores prerrománticos Herder y Humboldt, Iturralde y Campión determinaron la importancia de las lenguas en relación a la personalidad de los pueblos⁹⁰³ y forjaron una nueva concepción del euskera entendido como medio para la conservación de las peculiaridades vascas. El idioma era de este modo la revelación del

⁸⁹⁹ BELTZA, *El nacionalismo vasco 1876-1936*, San Sebastián: Editorial Txertoa, 1976, p. 68.

⁹⁰⁰ «Nuestro programa», *La Paz*, núm. 1, 7 de mayo de 1876. Cit.: ELORZA, A., *Ideologías del nacionalismo vasco 1876-1937*, p. 19.

⁹⁰¹ ITURRALDE Y SUIT, Juan, «La lengua vascongada», *La Paz*, 16 de mayo de 1877.

⁹⁰² ITURRALDE Y SUIT, J., «La lengua vascongada».

⁹⁰³ Sobre los primeros vínculos entre lengua y Romanticismo en el País Vasco, ver: JUARISTI, Jon, «Romanticismo europeo y romanticismo vasco», en *Nuevas formulaciones culturales. Euskal Herria y Europa*. Donostia, 1992, pp. 189-194; JUARISTI, Jon, «Las fuentes ocultas del romanticismo vasco», en *Congreso de literatura*, Vitoria: Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 1988, 21-41; JUARISTI, Jon, *Literatura vasca*, Madrid: Editorial Taurus, 1987, pp. 64-77; BASURTO LARRAÑAGA, Román, «Elementos neoclásicos y prerrománticos en la historiografía vasca de principios del siglo XIX. J.A. de Zamacola», *Revista Internacional de Estudios Vascos*, año XXXIX, núm. 3, 1986, pp. 661-675.

genio de la humanidad, expresión viva del espíritu del pueblo⁹⁰⁴, cuya presencia estaba íntimamente unida a la existencia de la raza⁹⁰⁵.

En sus escritos para el periódico *La Paz* no variaron aquella imagen mítica del pueblo vasco, caracterizado por una fisonomía original, de origen misterioso, nunca dominado por ejércitos invasores y de costumbres sencillas y humildes que siempre había mantenido fuertes los lazos de la familia y la religión.

“[...] la ciencia ha fijado su mirada escrutadora en ese pequeño pueblo, que ha vivido libre y feliz en sus risueños y olvidados valles desde ignotas edades, y al descubrir en él un lenguaje admirable, unas leyes sociales que son el más perfecto monumento de organización humana que jamás existió, y unas virtudes y un carácter sin igual”⁹⁰⁶.

El euskera es presentado, en esta misma línea, de mayor sencillez a otros idiomas, origen desconocido y primogénito de Europa⁹⁰⁷, cuya originalidad, antigüedad, belleza y perfección había defendido el pensador alemán Wilhelm von Humboldt al señalar su utilidad en el estudio de los primitivos habitantes de España⁹⁰⁸. “*Monumento de la filología primitiva*”, su estudio podía ofrecer respuestas que la arqueología, la geografía histórica y la etnología no habían sabido dar sobre el origen de la raza y la existencia patriarcal de los antepasados⁹⁰⁹. Así, la lengua era entendida en una doble vertiente, primero como medio de investigación histórica para conocer, y avalar, la tesis sobre el origen primitivo del pueblo de los vascos⁹¹⁰; y, en segundo lugar, como expresión del pensamiento humano.

A pesar de la revalorización del euskera gracias al interés despertado en eruditos extranjeros desde comienzos de siglo, la realidad era que se encontraba inmerso en un grave proceso de pérdida y desaparición. Arturo Campión, en una clara crítica a la política unitaria y centralista del sistema canovista⁹¹¹, señaló la imposición de un mismo carácter, legislación y manera de ser en todos los territorios nacionales como una de las causas de su retroceso, no excluyendo a los propios vascos y sus autoridades como responsables, bien por una falta de estímulo y medidas para su protección, bien por la incuria y abandono que el país mostraba hacia su idioma.

⁹⁰⁴ CAMPIÓN, Arturo, «El euskara», *La Paz*, 9 de abril de 1877.

⁹⁰⁵ ITURRALDE Y SUIT, J., «La lengua vascongada».

⁹⁰⁶ ITURRALDE Y SUIT, J., «La lengua vascongada».

⁹⁰⁷ CAMPIÓN, A., «El euskara».

⁹⁰⁸ CAMPIÓN, Arturo, «El euskara II», *La Paz*, 13 de abril de 1877.

⁹⁰⁹ ITURRALDE Y SUIT, J., «La lengua vascongada».

⁹¹⁰ “[...] ha servido para reconocer la existencia de una raza que aparece en Europa mucho antes de los períodos históricos y legendarios; raza de origen ignorado y desconocido, pero de elevada organización intelectual, como lo proclama su lengua, y cuya civilización y poderío se han extendido por toda la Península española, [...]”. Ver: CAMPIÓN, A., «El euskara».

⁹¹¹ CAMPIÓN, A., «El euskara II».

Es precisamente en este punto donde el idioma se asimila a la necesidad de “*resurrección del tradicional espíritu de la tierra vasca*”⁹¹². Si hasta este momento los fueros eran entendidos como el arca santa donde se guardaban las tradiciones y el carácter del pueblo, ¿qué iba a ser del espíritu particular de los vascos con éstos abolidos?, ¿iba a morir el pueblo vasco tal y como se conocía?, ¿iba a desaparecer la raza vasca?

En un claro sentido romántico los navarros Arturo Campión y Juan Iturralde asociaron la existencia del euskera a la existencia de la raza, “*cuyos caracteres psicológicos refleja, y mientras aquél subsista con pureza y esplendor, no desaparecerá ésta del anchuroso campo de la historia*”⁹¹³. Si bien el fuero era junto a la fe católica los elementos más importantes de la identidad vasca⁹¹⁴, meses después de la abolición foral Campión señalaba ya la religión y el lenguaje como las dos más altas manifestaciones de la originalidad de los pueblos⁹¹⁵. Así, en cierto sentido el papel que el fuero había venido desempeñando en el discurso identitario vasco fue reemplazado por el euskera⁹¹⁶.

“La observación nos enseña que a la existencia de su idioma va unida la existencia moral del pueblo vascongado: donde el euskera ha desaparecido, el carácter decae visiblemente; las costumbres apacibles se tornan fieras; el espíritu religioso muere o se corrompe; el respeto a la autoridad se pierde; el noble amor a su tradicional libertad, a esa libertad cristiana y práctica que distinguió a nuestros altivos montañeses, y que nadie pudo arrancar jamás de sus honrados pechos, degenera, y todo, en fin, presenta el sello de la más lastimosa decadencia”⁹¹⁷.

Los escritos de Arturo Campión para *La Paz* son un grito desesperado por la supervivencia de todo lo característico del pueblo vasco, “*salvemos todo lo que sea posible salvar de nuestro pasado que se hunde*”⁹¹⁸, en el que subyace una clara enfatización del pasado y de

⁹¹² ITURRALDE Y SUIT, J., «La lengua vascongada».

⁹¹³ ITURRALDE Y SUIT, J., «La lengua vascongada».

⁹¹⁴ RUBIO POBES, C., *La identidad vasca en el siglo XIX*, p. 99.

⁹¹⁵ CAMPIÓN, A., «El euskara».

⁹¹⁶ Lo cierto es que esta idea no era nueva pues Juan Ignacio de Iztueta defendió el euskera como elemento indispensable para la pervivencia de los fueros: “*Para sostener sobre sus pies los Fueros el asidero más firme y el apoyo más seguro es tener en buena consideración el euskara, porque se hallan ambos completa y amorosamente compenetrados, a la manera de dos cosas que no pueden separarse. Tras la muerte del euskara los Fueros dejarán de vivir; en cambio, si el euskara vive, los Fueros resucitarán. Los que quieran Fueros deben amar el euskara y los que amen el euskara deben de hablar y dirigirse a los euskaldunes en euskara. De otra forma se extinguirá el euskara, desfallecerán sus habitantes y desaparecerán los Fueros*”. Ver: IZTUETA, Juan Ignacio de, *Guipuzcoaco Provinciaren Condaira edo historia ceñetan jarritzen diraden arguiro beraren asieratik orain-arte dagozquion barri gogoangarriak*, Donostia: Ignacio Ramón Barojaren moldizteguien, 1847, cap. V, p. 239. Cit., ESTORNÉS ZUBIZARRETA, Idoia, «Apuntes sobre la sociedad guipuzcoana a través del 'Guipuzcoaco Provinciaren Condaira' de Juan Ignacio de Iztueta», *Revista Internacional de los Estudios Vascos*, año XXXVI, t. XXXIII, núm. 1, enero-junio de 1988, p. 167.

⁹¹⁷ ITURRALDE Y SUIT, J., «La lengua vascongada».

⁹¹⁸ CAMPIÓN, Arturo, «El euskara III», *La Paz*, 24 de abril de 1877.

la historia. Evidenciando cierta influencia de las teorías de Herder, Ranke o Niebuhr⁹¹⁹, la historia era entendida como un proceso orgánico en el que *“cada época (hace) su contribución a la evolución del todo”* y las diferencias culturales, históricas y acontecimientos particulares ayudaban a una mejor comprensión de la historia en su totalidad. Partiendo de esta visión, el pasado no sólo contribuía a una mejor comprensión del presente, sino también determinaba la evolución futura⁹²⁰.

“[...] habían demostrado la impotencia del hombre para crear nada sin auxilio del tiempo, y he ahí la razón de que todos los pensadores interrogasen al pasado porque él guarda los secretos del porvenir! Hoy que los pueblos buscan el modo de encadenar la antigua vida social a la moderna, conservando lo bueno antiguo, y armonizándolo con lo bueno moderno, ¿hemos de ver a la raza euskara abandonar de su pasado un rasgo que le caracteriza y una señal que le honra?”⁹²¹.

Esta concepción hegeliana del proceso histórico como sucesión orgánica de épocas que se desarrollan dialécticamente unas a partir de otras, *“porque en el fundamento transcendental de la historia de la conciencia, los niveles anteriores y posteriores contribuyen, como épocas, un orden dentro del cual tiene su existencia el espíritu histórico”*⁹²², hacía imprescindible impedir la desaparición del espíritu de las épocas pasadas y de la memoria de los elementos que habían conformado lo característico del país, diluidos poco a poco ante la tendencia unitaria que invadía su tiempo:

“[...] ese pueblo indomable, una vez rasgados sus fueros, perdida su lengua, borrados sus caracteres, aniquilada su originalidad, mezclado con razas que en nada se le parecen, habrá muerto miserablemente para la historia, como mueren los torrentes de sus montañas cuando se confunden sus immaculados cristales con las turbias aguas del Ebro”⁹²³.

Si como hemos señalado los acontecimientos particulares y diferenciaciones culturales eran determinantes para la elaboración de una historia universalista, estos escritores veían en la

⁹¹⁹ Sobre pensamiento y desarrollo historiográfico ver: VV.AA., *Comprender el pasado. Una historia de la escritura y el pensamiento histórico*, Madrid: Ediciones Akal, 2013; BOURDÉ, Guy y HERVÉ, Martin, *Las escuelas históricas*, Madrid: Ediciones Akal, 1992; BURGUIÈRE, André, *Diccionario de ciencias históricas*, Madrid: Ediciones Akal, 1991; LEFEBVRE, Georges, *El nacimiento de la historiografía moderna*, Barcelona, Martínez Roca, 1977; MORADIELLOS GARCÍA, Enrique, *Las caras de Clío. Una introducción a la Historia*, Oviedo: Universidad de Oviedo, 1992; COLLINGWOOD, R.G., *Idea de la historia*, México: Fondo de Cultura Económica, 2004; GOOCHE, George P., *Historia e historiadores en el siglo XIX*, México: Fondo de Cultura Económica, 1977.

⁹²⁰ POCHAT, G., *Historia de la estética y la teoría del arte*, pp. 532-533.

⁹²¹ CAMPIÓN, A., «El euskara III».

⁹²² Cit., POCHAT, G., *Historia de la estética y la teoría del arte*, p. 533.

⁹²³ CAMPIÓN, A., «El euskara III».

pérdida de todo aquello que caracterizaba al pueblo vasco su desaparición en la historia. Para impedirlo el pasado y la propia historia debían acudir en auxilio del presente:

“Todos los pueblos han vuelto los ojos con cariño a sus orígenes, y los sabios han removido las frías cenizas de las épocas muertas, para buscar en ellas ese átomo de oro que se llama la verdad. Destrozadas lápidas, enmohecidas monedas, confusos mitos, fragmentarias leyendas, fantásticas tradiciones, roídos pergaminos, han sido examinados, escrudiñados, criticados, estudiados y puestos a disposición por la historia, para que ésta fuera, como quería Michelet, «una resurrección»”⁹²⁴.

De aquel ánimo invadido por la tristeza y la desolación surgía el deseo de resucitar el espíritu tradicional. Lo que entonces parecía muerto podía ser revivido gracias al estudio de la arqueología, el desarrollo de la literatura, la recuperación de los mitos y las leyendas, trayendo el pasado al presente y conservando la memoria de los antepasados. Para Arturo Campión y Juan Iturralde la identidad vasca no solo se fundamentaba en cuestiones materiales (leyes o usos y costumbres), la personalidad euskara debía asentarse ante todo en una emoción, el sentimiento de “*nacionalidad*”.

“La nacionalidad es un sentimiento, es una idea que se adquiere al calor de los patrios hogares que se aumenta con el cariño que inspiran los lugares en que hemos jugado durante la niñez y donde descansan los huesos de nuestros mayores, que se fortalece con el recuerdo de legendarias hazañas y con la práctica de la justicia. Nada importa que sean distintas las leyes de un territorio; basta el incansable trabajo de la historia para crear la nacionalidad y sostenerla”⁹²⁵.

De esta manera, desde las páginas del periódico de *La Paz* se daba el impulso necesario a la intelectualidad vasca para emprender todas aquellas actividades que tuvieran como finalidad la conservación y reconstrucción del alma vasca.

4.1.2 La puesta en marcha de la idea euskara

Entre 1877 y 1879 vio la luz en la revista católica *La Ciencia Cristiana* la obra “*Amaya o Los vascos en el siglo VIII*”, del escritor Francisco Navarro Villoslada, que fue ampliamente difundida y acogida con entusiasmo por jóvenes ávidos de llenar sus almas de leyendas,

⁹²⁴ CAMPIÓN, A., «El euskara III».

⁹²⁵ CAMPIÓN, A., «El euskara III».

como Miguel de Unamuno o Sabino Arana, y por los fueristas, quienes en plena agitación tras la abolición vieron en ella la “*epopeya del pueblo vasco*”⁹²⁶.

“¡Gloria a Dios y lancémonos a las tinieblas de lo pasado por entre selvas seculares y monumentos megalíticos, sin más guía que frases de la historia, fragmentos de cantares, leyendas y tradiciones, a sorprender a dos grandes pueblos en el supremo momento de su implacable lucha, para ver cómo acaban unas edades y cómo empiezan otras, y cómo viene a ser principio lo que parece fin; que fin es lo que en vascuence significa Amaya, y en lenguaje cristiano se llama Providencia!”⁹²⁷.

Navarro Villoslada invitaba al lector a realizar un viaje al tiempo en que los vascos abrazaron la religión cristiana, un torrente de acontecimientos envuelto en las palabras míticas “*Amaya da asiera (el fin es el principio)*”. Aunque como señala María Cruz Mina, “*Amaya*” no es solamente un recordatorio histórico de cómo “*el fin de los vascos como pueblo independiente y pagano es el comienzo de la monarquía católica española*”⁹²⁸, sino una trasposición a los problemas del siglo XIX. Así Arturo Campión hizo una evidente asimilación entre la historia de Amaya y la situación del País Vasco:

“La patria se funda en la libre voluntad del alma, y en esta reina como soberana la Religión. Unidos los pueblos por este inquebrantable lazo, la constitución nacional admite diversidad de leyes y costumbres, [...]”

En *Amaya* contemplamos la formación de la nacionalidad española, no deformada con ninguna hegemonía irritante e injusta, sino respetuosa y guardadora de todos los derechos, tal como ha existido y tal como podía existir siempre, sin perjuicio de los altos intereses nacionales. En esta parte, el ilustre escritor navarro ha reasumido admirablemente la política tradicional de nuestra tierra, encerrada en el culto de la ley divina primero, y después en la práctica de las leyes humanas libremente, establecidas y aceptadas por el país, porque las sagradas palabras de «Dios y Fueros» serán perpetuamente, mientras exista nuestro pueblo euskaro «el eco de los montes de Navarra»⁹²⁹.

Campión hacia suyo el lema carlista “Dios y Fueros” con la intención de recoger en torno a él a todo el pueblo vasco, dividido políticamente tras una larga guerra civil. Ya tras el fin de la Primera Guerra Carlista el fuero jugó un papel fundamental en la rápida reconciliación de

⁹²⁶ MATA INDURÁIN, Carlos, «Notas sobre la documentación histórica en Amaya: Cinco cartas de Luis Echeverría a Navarro Villoslada», *Archivum: Revista de la Facultad de Filología*, t. 46-47, 1996-1997, p. 326.

⁹²⁷ NAVARRLO VILLOSLADA, Francisco, *Amaya o Los vascos en el siglo VIII*, Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca, 1977, p. 9.

⁹²⁸ MINA APAT, María Cruz, «Navarro Villoslada: 'Amaya' o Los vascos salvan a España», *Historia contemporánea*, núm. 1, 1988, p. 152.

⁹²⁹ CAMPIÓN, Arturo, «Amaya o Los Bascos en el siglo VIII. Estudio crítico. IV», *Revista Euskara*, año III, 1880, pp. 153.154.

toda la sociedad, en aquella ocasión en torno al renovado régimen foral⁹³⁰, tal como se recordaba en las páginas de la *Revista de las Provincias Euskaras* con la publicación de un “documento histórico” sobre el proyecto de erección de un monumento para perpetuar la memoria del Convenio de Bergara⁹³¹. Aquel escrito recogía, por una parte, la capacidad del país de pasar de una guerra general, larga y sangrienta, a la paz más sincera y profunda y, por otro lado, el convencimiento de que “son sus fueros y libertades los que unos y otros quieren asegurar”⁹³². La fraternización entre los vascos sólo sería posible manteniendo vivo en el espíritu del país el amor a las tradiciones e impidiendo el olvido de las instituciones forales y lo que éstas significaban para la sociedad. En esta difícil tarea dos figuras poseían un papel destacado: el historiador y el poeta.

“¡Oh, vosotros todos los que tenéis influencia en la idolatrada Euskal-erria, decidle al pueblo euskaro que nada hay más hermoso que el perdón de las injurias! ¡Vosotros, sus historiadores, narradle las pasadas grandezas, el heroísmo y la virtud de los abuelos, llevando hasta las más bajas capas sociales el recuerdo de lo que fuimos, para que lo amen, veneren y practiquen! ¡Vosotros, los poetas, semejantes a Orfeo que amansaba a las fieras, domad la idea de la política, y entonad en vuestras liras de oro un himno de reconciliación que haga desaparecer, ante la imagen de los fueros, todos los lemas de ruines banderías, como las sombras desaparecen ante los rayos del sol! Hasta entonces no esperemos salvarnos”⁹³³.

Debía comenzar así una corriente pacificadora, basada en la fraternidad y colaboración de todos los vasco-navarros, que levantara el “espíritu de la Euskal-erria”⁹³⁴, cuya unión contribuyera a la reedificación del monumento de las sagradas libertades: los fueros⁹³⁵. Un movimiento donde lo cultural y lo político se entremezclaban de tal manera que comenzaban a hacerse difícilmente diferenciables.

Para Juan Iturralde y Arturo Campión, el medio idóneo para alcanzar estos intereses era la creación de una sociedad que fomentara la literatura, los recuerdos de la historia vasca y

⁹³⁰ BARRUSO BARÉS, P. y LEMA PUEYO, J. A. (coords.), *Historia del País Vasco. Edad Contemporánea*, pp. 55-59.

⁹³¹ ZENZANO DEL VALLE, Asensio, «Documento histórico. Apunte sobre el Monumento que debe erigirse para perpetuar la memoria del CONVENIO DE VERGARA», *Revista de las Provincias Euskaras*, t. II, 1879, pp. 238-248.

⁹³² Según Coro Rubio el monumento nunca llegó a levantarse aunque la primer piedra del mismo se colocó en la celebración del primer aniversario del Convenio de Bergara el 31 de agosto de 1840. El encargado del proyecto fue el arquitecto Mariano José Lascurain que diseñó un monumento conmemorativo en forma de obelisco. Fue precisamente el incierto futuro en torno a los fueros lo que llevó a la Diputación de Vizcaya a dejar de contribuir a su construcción. Ver: RUBIO POBES, C., *La identidad vasca en el siglo XIX*, pp. 178-182.

⁹³³ CAMPIÓN, Arturo, «El primero de nuestros deberes», *El Eco de Navarra*, año III, núm. 277, 25 de octubre de 1877, p. 1.

⁹³⁴ «El buen camino», *El Eco de Navarra*, año III, núm. 286, 7 de noviembre de 1877, p. 1.

⁹³⁵ «El buen camino», p. 1.

sobre todo procurase la conservación del euskera⁹³⁶. Finalmente, gracias al espíritu promovido desde el periódico *La Paz*, nació el 23 de octubre de 1877 en casa de Juan Iturralde la *Asociación Euskara de Navarra*⁹³⁷, cuyo objetivo era “*conservar y propagar la lengua, literatura e historia vasco-navarras, estudiar su legislación y procurar cuanto tienda al bienestar moral y material del país*”⁹³⁸. Presentada como un campo neutral en el que olvidar las divisiones políticas y donde los hijos de la “*euskal-herria*” pudieran estrecharse en fraternal abrazo⁹³⁹, sus intereses debían extenderse a todas las capas sociales, sin distinción alguna, para integrarlas en “*nuestras pacíficas filas y tomar una importante parte en la regeneradora obra común*”.

Este espíritu fue rápidamente recogido en las tres provincias hermanas: el guipuzcoano José de Manterola se unió al “*patriótico llamamiento*” con la publicación de su “*Cancionero vasco*”; en Vitoria la *Revista de las Provincias Euskaras* veía la luz de la mano de Fermín Herrán; y en Vizcaya Fidel de Sagarmínaga fundaba la *Sociedad Euskalerría*. Años después, Arturo Campión resumía del siguiente modo estos años iniciales:

“El impulso estaba dado a las otras tres provincias: creáronse periódicos y revistas de exclusivo carácter regional; fundáronse sociedades patrióticas y consistorios de juegos florales; abriéronse concursos de poesía protegidos, a menudo, por las Diputaciones y Ayuntamientos de las capitales y de las villas importantes; organizáronse centenarios de hombres ilustres; publicáronse obras históricas, jurídicas y lingüísticas; editáronse otras escritas por los precursores del movimiento que, a falta de circunstancias propicias, permanecían inéditas aún; inspirados compositores engarzaron en grandiosas rapsodias los cantos admirables del país, y aún no faltaron, del todo, pintores que evocasen con sus pinceles dramáticas escenas de la historia nacional, ni

⁹³⁶ Desde las páginas del periódico *La Paz*, Arturo Campión propuso formar una sociedad en las cuatro provincias hermanas que fomentase el cultivo literario y científico del euskera. Esta sociedad sería la encargada de promover ediciones, concursos literarios, estimular la creación de cátedras de la lengua vasca y, en definitiva, promover el desarrollo del euskera. Recuperaba así una iniciativa de Juan Iturralde, anterior al estallido de la última guerra civil, en la que también se pretendía formar una “*asociación conservadora del vascuence*”. El propio Iturralde señaló los integrantes de aquel primer grupo: Pablo Ilarregui, Nicasio Landa y Esteban Óbanos. Ver: ITURRALDE Y SUIT, J., «La lengua vascongada»; CAMPIÓN, A., «El euskara III».

⁹³⁷ El grupo estuvo formado por Florencio Ansoleaga, Antero Irazoqui, Arturo Campión, Nicanor Espoz, Marqués de Guirior, Joaquín Herrán, Juan José Herrán, Fermín Iñarra, Juan Iturralde, Aniceto Lagarde, Nicasio Landa, Esteban Óbano y Hermilio de Oloriz. En principio la asociación tomó el nombre de *Asociación Etnográfica de Navarra* adoptando el nombre definitivo en la tercera reunión del grupo. Ver: VALVERDE, Lola, «Introducción», en *Revista Euskara*, Donostia: Eusko Ikaskuntza, 1996, p. XVIII.

⁹³⁸ «Asociación Euskara de Navarra. Programa», *Revista Euskara*, año I, t. I, núm. 1, p. 3.

⁹³⁹ «Programa», *Revista Euskara*, t. I, año I, 1878, p. 4.

escritores cómicos que llevase a las tablas del teatro la representación de las costumbres del pueblo con todo *el sabor de la tierruca*⁹⁴⁰.

El discurso cultural que comenzaba a extenderse por el país tuvo la capacidad de llenar el vacío ocasionado por la derrota política⁹⁴¹ de quienes defendieron en las Cortes el régimen foral. Desarrollándose de esta manera un movimiento cultural acompañado de una militancia política⁹⁴². En los años inmediatos a la abolición se vivió una “*convergencia fuerista*” en la que todos los partidos olvidaron sus diferencias para enarbolar la bandera común del fuero⁹⁴³, aunque se evidenciaron rápidamente dos posturas: la transigente y la intransigente. Así, mientras los primeros buscaron una solución conciliadora y pragmática anteponiendo los intereses económicos, dando como resultado el régimen de Concierdos Económicos aprobado el 28 de febrero de 1878, los segundos consideraban que los “*derechos del País*” eran innegociables⁹⁴⁴ y que era necesario crear un frente común en Madrid exigiendo la restauración foral.

Con este fin Fidel de Sagarmínaga fundó en Vizcaya el partido fuerista *Unión Vascongada*, la *Sociedad Euskalerría* y, posteriormente, el diario *La Unión Vasco Navarra* (1880-1894), todos ellos encaminados a impulsar la ideología fuerista desde una vertiente cultural y política⁹⁴⁵. Esa misma dualidad es visible en la *Asociación Euskara de Navarra*, presentada como un organismo políticamente neutral y centrado en cuestiones lingüísticas, literarias e históricas. En sus actuaciones siempre subyacía el componente político⁹⁴⁶, aunque a diferencia del movimiento fuerista vizcaíno, nunca llegaron a contar con un partido⁹⁴⁷. Así mientras su órgano oficial de expresión, la *Revista Euskara*, presentaba un carácter

⁹⁴⁰ CAMPIÓN, Arturo, «Conferencia acerca del origen y desarrollo del regionalismo navarro, dada en la LLIGA DE CATALUNYA la noche del 3 de junio de 1891», en *Discursos políticos y literarios*, Pamplona: Imprenta y Librería de Erice y García, 1907, p. 37.

⁹⁴¹ ELORZA, A., *Ideologías del nacionalismo vasco 1876-1937*, p. 34.

⁹⁴² SOLOZABAL ECHEVARRÍA, J. J., *El primer nacionalismo vasco*, p. 313.

⁹⁴³ MONTERO, M., *La construcción del País Vasco contemporáneo*, p.187.

⁹⁴⁴ CORCUERA ATIENZA, J., *Orígenes, ideología y organización del nacionalismo vasco*, p. 122.

⁹⁴⁵ El programa de los euskalerríacos quedaba expresado en las siguientes líneas del diario *La Unión Vasco Navarra*: “*He ahí todo nuestro programa: paz, reconciliación y fraternidad entre los vascos: intransigencia con los gobiernos de Castilla que reparen las injusticias cometidas por este país; intransigencia también con los partidos militantes que despliegan sus pendones en la Basconia. Queremos que no se reconozca aquí más que fueristas: que solo tremole una bandera la de Dios y Fueros y que el pueblo vasco unido y fuerte, sepa morir, si es necesario, en su defensa*”. CIT., CORCUERA ATIENZA, J., *Orígenes, ideología y organización del nacionalismo vasco*, p. 139.

⁹⁴⁶ ELORZA, A., *Ideologías del nacionalismo vasco 1876-1937*, p. 34.

⁹⁴⁷ Arturo Campión afirmó que nunca existió un partido fuerista en Navarra, una agrupación coordinada, con programa definido y autoridades que estableciesen las directrices del mismo: “*El sistema adoptado era el de los comités espontáneos; éstos elegían los candidatos, y a su presentación por el periódico órgano del fuerismo les comunicaba la significación que ya ante el público habían de ostentar indefectiblemente*”. Ver: CAMPIÓN, A., «Conferencia acerca del origen y desarrollo del regionalismo navarro», p. 42.

marcadamente literario, los periódicos *El Arga* y *Lau-Buru* recogieron su pensamiento político.

Tanto la *Asociación Euskara de Navarra* como de la *Sociedad Euskalerrria* trataron siempre de presentarse como un centro puramente científico y literario⁹⁴⁸ y como una “*sociedad de recreo*”⁹⁴⁹, respectivamente. Así y todo el innegable desdoblamiento del fuerismo fue reconocido por el propio Arturo Campi3n: “*El movimiento pol3tico comenz3 algo m3s tarde que el literario, y una vez iniciado, ambos caminaron en corrientes separadas que, a menudo, se confund3an en una*”⁹⁵⁰.

El proyecto iniciado por el fuerismo aparece condensado en la expresi3n “*la idea euskara*”⁹⁵¹. En ella se muestran los dos principales objetivos de su proyecto: primero, la restituci3n a las provincias de 3lava, Guip3zcoa, Vizcaya y Navarra de la autonom3a “*de que estaban en posesi3n inmemorial, hasta que las leyes de 1841, 1876 y contrafueros posteriores injustamente se la arrancaron*”; segundo, el desarrollo de elementos de cultura privativos del pa3s, dentro de la unidad nacional de Espa3a, puesto “*que la idea euskara quiere la armon3a de la peque3a y de la gran patria, no la absorci3n de aquella por 3sta*”⁹⁵².

La *idea euskara* se desarroll3 a trav3s de diversas formas y aspectos dentro de la sociedad vasca: el pol3tico, representado por el peri3dico navarro *Lau-Buru* y el vizca3no *La Uni3n Vasco Navarra*; el “*cient3fico, hist3rico, literario y art3stico*” desarrollado por la *Asociaci3n Euskara de Navarra*, la *Revista Euskara*, la *Revista Euskal-Erria*, el consistorio de juegos florales de San Sebasti3n, los cert3menes literarios organizados por el Ayuntamiento de Pamplona, las fiestas euskaras organizadas por Abbadie, y “*las publicaciones hist3ricas, literarias y ling3isticas del pa3s, as3 como las composiciones musicales*”; y, finalmente, un aspecto social representado por la *Sociedad Euskalerrria* de Bilbao, las sociedades *Laurak Bat* de Buenos Aires y Montevideo, y los *C3rculos Vasco Navarros* de Madrid y Barcelona.

⁹⁴⁸ El peri3dico *Lau-Buru* sali3 en defensa de los ataques que la *Asociaci3n Euskara Navarra* estaba recibiendo desde el peri3dico liberal *El Navarro* (ver: «El Lau-Buru es euskaro», *Lau-Buru*, a3o I, n3m. 253, 1882, p. 2). El mismo tema fue abordado en el discurso de Felipe de Gaztelu, presidente de la *Asociaci3n Euskara* en el *batzarre* celebrado en enero de 1883. Ver: «Discurso le3do por D. Felipe Gaztelu, presidente de la Asociaci3n Euskara, en el batzarre general de enero de 1883», *Revista Euskara*, a3o VI, 1883, pp. 6-12.

⁹⁴⁹ «Explicaciones», *Lau-Buru*, a3o II, n3m. 294, 4 de enero de 1883, p. 1. Reproduce un art3culo de *La Uni3n Vasco Navarra*.

⁹⁵⁰ CAMPI3N, A., «Conferencia acerca del origen y desarrollo del regionalismo navarro», p. 40.

⁹⁵¹ «La idea euskara», *Lau-Buru*, a3o II, n3m. 567, 7 de diciembre de 1883, p. 1.

⁹⁵² La ideolog3a del movimiento fue definida por Arturo Campi3n de la siguiente manera: “*El fuerismo consist3a en tres o cuatro ideas fundamentales: uni3n basko-nabarra, apartamiento de los partidos ultraib3ricos, defensa de la ley de 1841 como statu quo provisional, a reserva de denunciarlo por incumplimiento de parte del Gobierno central, apenas la braveza de las corrientes fueristas legitimara la reclamaci3n de m3s completa autonom3a; y mientras tanto, cultivar y favorecer la conservaci3n y desarrollo de todos los rasgos t3picos y castizos del pueblo navarro*”. Ver: CAMPI3N, A., «Conferencia acerca del origen y desarrollo del regionalismo navarro», p. 43.

“[...] la idea euskara, tiende a la conservación, recuperación y extensión de los elementos genuinamente originarios del país, todo el que de cualquier manera coadyuva a esta obra, es defensor de aquella, en los límites que le imponen sus propias aficiones. [...] es verdaderamente lamentable que se haya convertido en objeto de invencible saña para algunos”.

Forjadores del “*sentimiento nacional de una raza*”, consideraban que antes de su aparición se miraba con desdén todo aquello que hablara de lo característico de “*nuestra raza y suelo*”, como la historia, las tradiciones o la lengua. Desde finales de la década de los 70 “*el vasco y el navarro se hallan hoy en íntima comunión con su pasado; tiene conciencia de lo que significa el nombre que llevan; y afirmando la idea de la nacionalidad española, afirman a la vez su propia personalidad euskara*”⁹⁵³. Todos marchaban unidos en la regeneración del espíritu euskaro, en la que fue decisiva la labor realizada por las asociaciones, revistas y celebraciones organizadas por los fueristas.

4.1.3 Un proyecto político y cultural: asociaciones, revistas y fiestas euskaras

Todos aquellos agentes que coadyuvaron en la resurrección del espíritu euskaro se veían así mismos al servicio de un ideal, la reanimación del amor al país y la cicatrización de las heridas. Cuando la *Revista Euskara* (1878-1883) vio la luz como órgano oficial de la *Asociación Euskara de Navarra*, manifestaba su deseo de no convertirse en una más de tantas publicaciones científicas y literarias que se editaban en España, ya que no buscaban tan solo ilustrar al lector sino que poseían una tarea a su juicio aún más noble:

“[...] que tome de sus páginas los grandes ideales que son conformes a su vida histórica y al genio de su raza; que temple, con el recuerdo de las pasadas glorias, las amortiguadas voluntades, por extremo inclinadas en nuestra época, a egoístas condescendencias, ya antipatrióticas abdicaciones, y sobre todo, que los que la lean, puedan decir «Soy más Vasco, soy más Navarro que antes»”⁹⁵⁴.

Los objetivos de la asociación quedaban bien definidos: la conservación y propagación de la lengua por medio del cultivo de la literatura vasca, a la que consideraban olvidada o desconocida; dar a conocer la historia del país vasco-navarro; la conservación de las patriarcales costumbres y usos antiquísimos que aún se guardaban en los hogares vascos;

⁹⁵³ «La idea euskara y sus resultados», *Lau-Buru*, año II, núm. 334, 23 de febrero de 1883, p. 1.

⁹⁵⁴ «Memoria del Sr. Presidente de la Asociación Euskara de Navarra leída en el Batzarre de 12 de enero de 1879», *Revista Euskara*, año II, t. II, 1879, p. 7.

el estudio de la legislación e instituciones propias; y, finalmente, proteger los intereses morales y materiales del país⁹⁵⁵.

“La Asociación ha querido ser como la vestal que vela por la existencia del fuego sagrado; ha querido constituirse en guardián, aún más, en depositaria de las tradiciones de la vida histórica del país, conservando su lengua, popularizando el conocimiento de sus hazañas, explicando sus leyes, desarrollando sus intereses materiales, en una palabra, haciendo circular por todas las venas el fuego del patriotismo, y encendiendo en todos los corazones el santo amor a la tierra nativa”⁹⁵⁶.

El mismo año el alavés Fermín Herrán promovía la publicación de la *Revista de las Provincias Euskaras* (1878-1880) y fundaba la *Biblioteca Euskara* para dar a conocer las obras de los literatos y estudiosos vascos⁹⁵⁷ y unirse al “movimiento intelectual” que se había iniciado en el País Vasco.

“En la *Biblioteca Euskara* se publicarán las producciones de escritores eúskaros antiguos y modernos; se reproducirán las obras notables que por su importancia y lo raro de sus ejemplares creamos conveniente, desenterrando de nuestros archivos documentos muy dignos de ser conocidos, y obras inéditas expuestas a desaparecer, y que solo una empresa de este género pueda dar a luz”⁹⁵⁸.

Su intención era divulgar los cuentos de Antonio de Trueba, las leyendas de Sotero Manteli y Vicente de Arana, las tradiciones de Juan Venancio de Araquistain, así como las más importantes publicaciones de Juan E. Delmas, José de Manterola, Arturo Campión, Ricardo Becerro de Bengoa, Juan Iturralde o Camilo de Villabaso, entre otros.

El hecho que más llama la atención de estas iniciativas es la plena consciencia de estar formando parte de un movimiento a favor del País Vasco. Ya en 1879 José de Manterola, en un artículo titulado con un expresivo y significativo “Aurrera”⁹⁵⁹, señalaba cómo revistas, periódicos, asociaciones, consistorios, poetas o literatos habían tomado conciencia de la

⁹⁵⁵ «Programa», *Revista Euskara*, año I, t. I, 1878, pp. 3-5.

⁹⁵⁶ «Discurso leído por el Sr. Presidente de la Junta Directiva, D. Salvador Castilla, en el Batzarre de 15 de julio de 1878», *Revista Euskara*, año I, t. I, 1878, p. 146.

⁹⁵⁷ Idoia Estornés y Carmen Menéndez coinciden en la escasa atención que la historiografía ha dedicado a la figura de Fermín Herrán. Ver: MENÉNDEZ ONRUBIA, Carmen, «Fermín Herrán Tejada, impulsor de la cultura vasca. Aproximación bibliográfica», en *Estudios de literatura española de los siglos XIX y XX. Homenaje a Juan María Díez Taboada*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1998, pp. 294-323; ESTORNÉS ZUBIZARRETA, Idoia, «Herrán Tejada, Fermín», en *Enciclopedia Auñamendi* [en línea], <http://aunamendi.euskotikaskuntza.eus/es/herran-tejada-fermin/ar-59120/> [Consulta: 31 de julio de 2017].

⁹⁵⁸ HERRÁN, Fermín, *Biografía de Mateo Benigno de Moraza*, Vitoria: 1878, p. 201; ESTORNÉS ZUBIZARRETA, Idoia, «Herrán Tejada, Fermín», en *Enciclopedia Auñamendi* [en línea], <http://aunamendi.euskotikaskuntza.eus/es/herran-tejada-fermin/ar-59120/> [Consulta: 31 de julio de 2017].

⁹⁵⁹ MANTEROLA, José, «Aurrera. Adelante, siempre adelante», *Revista de las Provincias Euskaras*, t. III, núm. 9, 1879, pp. 283-288. Firmado en San Sebastián, el 24 de octubre de 1879.

necesidad de cumplir con un deber: la reconstitución de la vida característica del país por medio de la lengua, costumbres y tradiciones⁹⁶⁰.

“[...] y todos conveníamos en la necesidad de aunar los esfuerzos individuales, y de constituir una Asociación que velara por la conservación, no solo de la lengua, si que también de la historia y las costumbres de este antiquísimo y honrado solar, que ha contado siempre con vida y caracteres propios y especiales, que le dan el sello de originalidad que le distingue de otras provincias de la misma común patria”⁹⁶¹.

Dos años después aquel espíritu se mantenía vivo y el *aurrera*, lema de los “*antiguos guerreros vascos*” que Manterola resucitaba, era recogido por Juan Iturralde para insuflar confianza y fe a aquellos que hacían posible aquel Renacimiento⁹⁶², o florecimiento⁹⁶³, como comenzaba a denominarse el movimiento, en clara sintonía con los términos *Renaixença*, *Rexurdimento* y hasta *Risorgimento*. Manterola fue además el impulsor de una de las publicaciones más importantes, la revista *Euskal-Erria* (1880-1918):

“[...] hoy más que nunca se hace necesario recoger y consignar en libros y revistas, en álbums, lienzos, grabados y fotografías, las historias parciales, las tradiciones, las consejas, las costumbres, las leyes, los hábitos, los usos y modismos, los cantos y las leyendas de cada una de estas comarcas, para enriquecer con ellas el común tesoro de la historia nacional”⁹⁶⁴.

Sus pretensiones eran recoger y transmitir los rasgos característicos de las siete provincias vascas, dar a conocer su “*antiquísima*” lengua, su “*especial*” literatura, sus “*originales*” cantos y tradiciones, su historia, leyes y costumbres⁹⁶⁵. Insistencia en las excelencias del país que se repite en la mayor parte de los textos fundacionales de las revistas,

⁹⁶⁰ MANTEROLA, J., «Aurrera. Adelante, siempre adelante», p. 283.

⁹⁶¹ MANTEROLA, J., «Aurrera. Adelante, siempre adelante». p. 284.

⁹⁶² Juan Iturralde definió el renacimiento cultural del País Vasco con las siguientes palabras: “*Pocos éramos, en efecto, como dice muy bien en la Euskal-Erria nuestro amigo Manterola, los que hace algunos años soñábamos en ese renacimiento, que entonces se calificaba de locura; pero, afortunadamente, los hechos han venido a darnos la razón contra los que nos calificaban de visionarios, y nada resiste a la elocuencia de los hechos. No hace mucho que el euskara era considerado por algunos como una lengua extinguida, y en la cual no era posible formular ideas; hoy en Navarra, Vizcaya, Guipúzcoa y Álava hay asociaciones literarias y patrióticas que trabajan sin descanso en pro del país, y celebran certámenes notables; periódicos importantes, que enarbolan la bandera de nuestras santas y tradicionales libertades, y Revistas que se leen con aprecio en toda Europa. Hoy repetimos pues con la misma fe, pero con más confianza que antes: ¡Aurrera!*”. Ver: ITURRALDE Y SUIT, Juan, «Los Juegos Florales euskaros en San Sebastián», *Revista Euskara*, año IV, 1881, p. 390.

⁹⁶³ Frente al término renacimiento Antonio de Trueba se inclinaba por el de florecimiento: “*renacimiento que supone una vida y una muerte anteriores, como la que tuvo la literatura lemosina, hoy resucitada con hermosura y lozanía imponderables; vida y muerte que aquí nunca tuvo la literatura que llamaré artística, para distinguirla de la popular, pero sí florecimiento literario sobremanera vigoroso, que promete y aun ha empezado ya a dar exquisitos frutos*”. Ver: TRUEBA, Antonio de, «Carta del Sr. Trueba», *La Ilustración Cantábrica*, t. IV, núm. 17, 1882, p. 2.

⁹⁶⁴ «Nuestra misión», *Euskal-Erria. Revista Bascongada*, año I, t. I, 1880, p. 3.

⁹⁶⁵ «Nuestra misión», p. 4.

asociaciones o publicaciones, en contraposición al espíritu unitario que invadía su tiempo. Un período de transformaciones en el que las nacionalidades parecían condenadas a desaparecer, al diluirse sus virtudes y características en contacto con las “*nuevas sociedades*”⁹⁶⁶. Frente a una imagen única de España, deseaban que ésta mostrara la variedad de matices y de caracteres que la componían, pues sus regiones, Cataluña, Valencia, Navarra, Aragón, Andalucía, Asturias o Galicia, partes integrantes de un mismo reino y unidas por una constitución común, en nada se parecían entre sí, conservando cada una de ellas sus costumbres, tradiciones, fiestas o lengua.

“¿Es un mal quizás esta pintoresca variedad de matices y de caracteres, como pretenden los que sueñan con fundir y asimilar los diversos elementos componentes de la nacionalidad española en un estrecho molde común, identificando los intereses de todos los pueblos, borrando los varios dialectos, interrumpiendo las tradiciones, y uniformando los trajes, las costumbres y las literaturas de tantas gentes todavía extrañas entre sí?”⁹⁶⁷.

En la posición regionalista de José Manterola esa variedad era uno de los rasgos que más distinguía y caracterizaba a España. Su idea estaba basada en el desarrollo de la variedad en la unidad, buscando la unión y no la subordinación, creando una nación fuerte y poderosa que, sin desatar los lazos entre las regiones, tendiera hacia la conservación de los rasgos que caracterizaban cada una “*de sus variadas y heterogéneas comarcas*”. Eso sí, la “*región Euskara*” era definida como la más distinta, la más típica, “*a no dudarlo*”, de entre todas las que forman la nación⁹⁶⁸.

Un parte esencial de la acción regeneradora del fuerismo fue el desarrollo de una serie de actividades culturales de carácter popular, las fiestas euskaras. Creadas a imagen y semejanza de los certámenes celebrados por Antoine de Abbadie en el país vasco-francés y de los *jocs florals* de Barcelona⁹⁶⁹, su objetivo era difundir la *idea euskara* hasta la más lejana montaña, hasta la más insignificante aldea y hasta el último caserío, “*allí en donde*

⁹⁶⁶ «Discurso leído por el Sr. Presidente de la Junta Directiva, D. Salvador Castilla», p. 145.

⁹⁶⁷ «Nuestra misión», p. 2.

⁹⁶⁸ «Nuestra misión», p. 3.

⁹⁶⁹ La primera de las fiestas euskaras organizadas por Abbadie se celebró en Urruña (Lapurdi) en 1853, mientras los juegos florales de Barcelona se instauraron en 1859. José Luis Nieva ha señalado cómo en el año 1878 Abbadie se puso en contacto con la *Asociación Euskara* para celebrar conjuntamente en Navarra un certamen literario-musical, proyecto que quedó truncado por la falta de recursos económicos. Asimismo, los euskaros fueron invitados por el consistorio de juegos florales de Barcelona en 1879. Ver: NIEVA ZARDOYA, José Luis, *La idea euskara de Navarra 1864-1902*, Bilbao: Fundación Sabino Arana, 1999, pp. 73-74.

*puedan asociarse dos o tres vasco-navarros, allí debe tremolarse la bandera de los fueros*⁹⁷⁰.

Los “*pueblos de nuestra montaña euskara*”⁹⁷¹ eran considerados además los espacios idóneos para celebrar estos certámenes de poesía vascongada⁹⁷², no sólo por la posibilidad de extender su ideario político por todo el país, sino porque se comenzaba a asociar la naturaleza, la montaña vasca, con el lugar donde se conservaba primigenio el espíritu vasco:

“¿[...] la celebración, [...], de esas fiestas en el corazón de la Euskaria, respirando el embalsamador ambiente de sus montañas, a la sombra de seculares bosques que combatidos por furiosos huracanes, permanecen inalterables en medio de un país inalterable también, habiendo visto estrellarse en sus calcáreas vertientes a los romanos, godos y musulmanes, pueblos todos que cifraron sus esperanzas y su orgullo en la conquista de este país que aun conserva hoy el mismo lenguaje, las mismas costumbres y los mismos principios que tan heroicamente defendieron sus hijos y que con profundo dolor vemos desaparecer paulatinamente de cierto tiempo a esta parte?”⁹⁷³.

Las fiestas euskaras aspiraban a la conservación de las antiguas costumbres y desarrollo material del país⁹⁷⁴ por medio del cultivo del “*hermoso y antiquísimo idioma vascongado*”⁹⁷⁵, es decir, del desarrollo de una literatura propia, convirtiéndose a su vez el ideario político del fuerismo en el elemento central de sus actividades. La necesidad de la unión de todos los vascos estuvo siempre presente, ya fuera con la asistencia de los representantes de las provincias hermanas de Guipúzcoa, Vizcaya, Álava y el país vasco-francés, como en las

⁹⁷⁰ En este sentido se daba noticia de la intención de fundar una *Sociedad Euskalerría* en la villa de Ondarroa, análoga a las que existían en Bilbao, Lekeitio y Plentzia. Ver: «Suelos», *Lau-Buru*, año I, núm. 137, 1882, p. 2.

⁹⁷¹ «Discurso leído por el Sr. Presidente de la Junta Directiva, D. Salvador Castilla», p. 149.

⁹⁷² Pedro Madrazo definió del siguiente modo el concurso de poesía vasca: “*En los juegos florales se juntan los certámenes de poesía erudita y las improvisaciones de poesía popular, y de esta manera todos los géneros de poesía reciben impulso y fomento en un país tan perfectamente preparado por la naturaleza para florecer y brillar en esta esfera de las manifestaciones estéticas*”. Ver: MADRAZO, Pedro, *Navarra y Logroño*, Barcelona: Daniel Cortezo, 1886, t. I, p. 385. (Serie *España, sus monumentos y artes, su naturaleza y su historia*).

⁹⁷³ «Memoria leída por el Sr. Presidente, el Excmo. Barón de Biguezal en el batzarre de 11 de julio de 1880», *Revista Euskara*, año III, t. III, 1880, p. 213.

⁹⁷⁴ «Fiestas Euskaras de Elizondo», *Revista Euskara*, año II, t. II, 1879, p. 155.

⁹⁷⁵ Esta tarea de difundir y dar a conocer la lengua euskara ya había sido iniciada en 1877 por José Manterola en el “*Cancionero vasco*”, quien al igual que Campión e Iturralde señalaba el estado de postración e indiferencia al que los propios vascos habían conducido a su idioma, definido como “*precioso monumento*” y “*prehistórica lengua*” expresión de la antigüedad de la raza vasca, de su originalidad e independencia. Su compromiso radicaba en la necesidad de estudio de la lengua y en difundir el idioma de Erro, Larramendi, Moguel, etc., es decir, que la literatura vasca fuera equiparada a otras de igual mérito. Ver: «Fiestas euskaras de Bera», *Euskal-Erria. Revista Bascongada*, año I, t. I, 1880, p. 7.

primeras fiestas de Navarra celebradas en la localidad de Elizondo (1879)⁹⁷⁶, o premiando las obras que abordaban esta temática⁹⁷⁷.

Gracias a estos certámenes se dieron a conocer múltiples trabajos literarios, poéticos e históricos, llegando a otorgar cierta fama a alguno de los poetas que en ellas participaron. Ése fue el caso de Felipe Arrese y Beitia, cuya composición poética "Ama Euskerari azken agurrak" ("Últimos saludos a la Madre Euskera") fue premiada en las fiestas de Elizondo:

“¿Quién, sino la Asociación Euskara de Navarra, ha sacado de la oscuridad al primer poeta euskaro, al repetidas veces laureado vate, gloria de nuestra literatura, que con acento sin igual, con sentimiento purísimo, con dulcísimas palabras pero amargas lamentaciones ha sabido llorar con desesperado llanto los dolores y las desdichas de la hermana Euskara? ¿Quién, sino ella ha sacado del olvido al celebrado cantor Ochandianés D. Felipe Arrese y Beitia? ¿Quién sino ella ha obligado a esa ilustre pléyade de poetas, escritores y artistas de las glorias patrias, a abandonar el voluntario ostracismo en que vivían confundidos con el vulgo, condenados a la inacción y al olvido?”⁹⁷⁸.

Como señala Jon Juaristi, estos certámenes fomentaron una poesía vasca apegada a una visión del mundo pasadista y melancólica⁹⁷⁹, cuyo éxito estuvo vinculado a un sector de la sociedad aún apegado a las formas de vida anteriores a las guerras civiles y a aquella idílica concepción de los usos, costumbres y tradiciones vascas⁹⁸⁰.

⁹⁷⁶ “[...] hermanos todos por cuyas venas corre una misma sangre, cuyas almas vibran y se conmueven a impulsos de unos mismos sentimientos, que hablan una misma lengua y que a pesar de las divisiones establecidas por los políticos han sido, son y serán una misma familia con idénticas creencias, con idénticas tradiciones y con idénticos ideales”. Ver: «Las Fiestas de la Asociación Euskara en Elizondo», *Revista Euskara*, año II, t. II, 1879, pp. 232-233.

⁹⁷⁷ Un buen ejemplo de ello lo encontramos en la temática abordada por los *bertsolaris* Pedro José Elizegi (“*el molinero de Ateasu*”) y su hermano Juan Cruz Elizegui en las Fiestas Euskaras de Bera (1880): “*El olvido de las antiguas diferencias; el prudente alejamiento de las banderías políticas que durante tantos años nos han traído divididos, legándonos a la postre triste fruto de amargos desengaños y profundas heridas en nuestra organización administrativa y social; la necesidad y la conveniencia de una unión sincera y práctica entre todos los hijos de la Euskal-erria, dentro de los grandes principios que informan nuestra historia y la tradición vascongada; la conservación de nuestra admirable lengua privativa y de nuestros peculiares usos y costumbres; tales fueron los principios desenvueltos con admirable perspicacia y tacto por aquellos rudos aldeanos*”. Ver: MANTEROLA, José, «Fiestas Euskaras en Bera», *Revista Euskara*, año III, t. III, 1880, pp. 227-228.

⁹⁷⁸ «Asociación importante», *Lau-Buru*, año I, núm. 11, 14 de enero de 1882, p. 1.

⁹⁷⁹ JUARISTI, Jon, *Literatura vasca*, Madrid: Editorial Taurus, 1987, p. 83.

⁹⁸⁰ Si hacemos un recorrido por las composiciones galardonadas en los diferentes certámenes podemos ver reflejado el componente ideológico de sus organizadores. En las fiestas euskaras celebradas en Irun (1881) se premiaron las composiciones sobre “La unión del pueblo euskaro”: “*Elkar gaitezen denok napar-euskaldunok*” de Claudio Otaegui de Hondarribia, “*Danok bat*” de Felipe Arrese, “*Euskal-erriaren elkartia*” de Ramón Artola, “*Ilitzen bazaigu Ama Euskera Euskaldunak illak gara*” de Antonio Arzac y “*Jaungoikua eta fueroak*” de Felipe Arrese. Ver: «Fiestas euskaras de Irun», *Euskal-Erria. Revista Bascongada*, t. IV, 1881, p. 17-18.

<p>Ai, neure Ama, gaurko semiak Deritzat dagoz aztuta, Estura onetan lagundutera Iñor es da agertu ta; Il zaite, bada, bakar soilik, Paradisuko izketa, Sei milla urtian ainbeste damu Garratz mingotz iruntsita.</p>	<p>¡Ay, Madre Mía!, tus hijos de ahora parece que te han olvidado, pues nadie ha acudido a socorrerte en este angustioso trance; muere, pues, en la soledad, lengua del Paraíso, después de sufrir en seis mil años tantos amargos trances⁹⁸¹.</p>
--	--

La *Sociedad Euskalerrria*, por su parte, colaboró con la propuesta de temas y premios en las celebraciones de las fiestas euskaras de Guipúzcoa y Navarra, interesándose por la organización de sus propios certámenes. Estas fiestas son de nuevo un claro exponente de la convergencia que se dio entre lo cultural y lo político en el último tercio del siglo XIX y de la utilización de este tipo de festejos populares para la reivindicación ideológica. En las fiestas euskaras celebradas en Bilbao en 1882⁹⁸², que comprendían un certamen literario y musical así como un concurso de tamborileros y bertsolaris, los autores debían abordar una oda en euskera sobre “El árbol de Guernica, los euskaros o su idioma”, una composición sobre “La unión del pueblo euskaro” y un trabajo sobre “Historia, Derecho, Costumbres, Sucesos de la época actual, etc. de la Euskal-Erria”⁹⁸³.

Los títulos de las obras premiadas eran extremadamente elocuentes: “Arbolari oroipena”, “Libertadea, baña Gernikako arbolapekoa”, “Lauburugaz, laurak bat” o “¡Oh, Euskal-erri maitea”⁹⁸⁴. Se premiaba así los símbolos del fuerismo, el recuerdo al árbol de Gernika, las excelencias legislativas del fuero y la unión de las cuatro provincias vascas identificada en el laurak-bat bajo el emblema del lauburu, es decir, el símbolo de la Cruz. Estos elementos eran precisamente los símbolos de la *Sociedad Euskalerrria* y los emblemas que formaban las medallas acuñadas expresamente para el certamen.

⁹⁸¹ Poema y traducción tomado de: JUARISTI, J., *Literatura vasca*, p. 82.

⁹⁸² Las fiestas se celebraron los días 30 y 31 de julio de 1882 en los salones de la *Sociedad*.

⁹⁸³ «Las fiestas euskaras en Bilbao», *Revista Euskara*, año V, 1882, pp. 117-118.

⁹⁸⁴ El ganador del primer tema fue Claudio Otaegi por “Arbolari oroipena” y un accésit para Felipe Arrese por “Libertadea, baña Gernikako arbolapekoa”; en la sección dedicada a la unión del pueblo euskaro el ganador fue Felipe Arrese por “Lauburugaz, laurak bat” y una mención honorífica otorgada a Ramón Artola por “¡Oh, Euskal-erri maitea”; por último, se premió una memoria relativa a la libertad de testar en los códigos forales de las provincias euskaras por Salvador Echaide. Ver: «Las fiestas de la Euskal-Erria en Bilbao», *Euskal-Erria. Revista Bascongada*, año III, t. VII, julio-diciembre de 1882, p. 131.



Fig. 40. Medalla de la Sociedad Euskalerría (c. 1883), Musée Basque et de l'histoire de Bayonne.

Estas medallas constaban de dos caras. En el anverso podía verse entre montañas el árbol de Gernika, coronado “por la Cruz o Lauburu, sobre el cual se lee la palabra DIOS, y al pies del tronco la voz FUEROS”, unidos ambos por dos ramas de laurel, divisa de la *Sociedad Euskalerría*. Rodeando el conjunto se leía: “*Fiestas Euskaras – Sociedad Euskal-Erría – Bilbao*”. En su reverso aparecía grabado un escudo con las armas de las provincias hermanas, “*Bizcaya, Guipúzcoa, Alaba y Navarra*”, y en el centro cuatro manos entrelazadas, “*símbolo del Lauburu, y sobre el escudo general aparece el Viejo libro de los Fueros*”. Envolvía el escudo una cadena y las hojas y bellotas del árbol de Gernika, y sobre todo ello podía leerse “*Jaungoicoa*” y a los pies del escudo “*Foruac*”, completándose con un círculo exterior con la leyenda “*Euskal-Festak – Bilboko-Euskal-Erría deritzon elkargoa*”⁹⁸⁵.

La *Sociedad Euskalerría* buscaba que cada uno de los elementos del certamen cooperara en su reivindicación fuerista y exaltación vasquista, incluyendo la extraordinaria escenografía que rodeaba el certamen. El público al acercarse al edificio de la sociedad contemplaba en el balcón central la bandera de Vizcaya junto a las de las tres provincias hermanas y el árbol de Gernika. Ya en el interior destacaba el busto de alavés Mateo Benigno de Moraza y, frente a éste, el del bardo Iparraguirre. A ambos lados de la

⁹⁸⁵ «Medallas y sellos euskaros: la medalla de la Euskal-Erría», *Euskal-Erría. Revista Bascongada*, año IV, t. VIII, primer semestre de 1883, pp. 281-282.

presidencia del salón se mostraban dos grandes lápidas, una con las inscripciones de algunas “*celebridades euskaras*”: Sancho el Fuerte, Lope de Haro, López de Ayala, Legazpi, Elcano, Machín, Urbieta, Lezo, Larramendi y Churruca; y otra con las “*glorias euskaras*”: Roncesvalles, Padura, Navas de Tolosa, Campo de Arriaga, Mungia, Pavía, Filipinas, Lepanto, Cartagena de Indias y Trafalgar.

Otras lápidas se sucedían por las paredes del salón⁹⁸⁶, junto a guirnaldas de flores, coronas de laurel, escudos de las cuatro provincias y “*elogios que la tierra euskara y sus leyes han arrancado a la pluma o los labios de escritores y oradores preclaros, y varias de las máximas, sentencias y principios tomados de nuestros Códigos forales*”⁹⁸⁷. Las reseñas de la época resumieron del siguiente modo el espíritu que se respiraba en el encuentro:

“En él todo habla al alma de amor al país y sus fueros, de culto a sus glorias y tradiciones, de olvido de las pasadas y funestas discordias, de unión indisoluble de las cuatro provincias, hermanas por su raza, por su lengua, por su espíritu de cristiana libertad, por su heroísmo y por sus grandes e inmensas desdichas”⁹⁸⁸.

Fueros, tradición, historia, unión, idioma y religión fueron las ideas que rodearon las fiestas euskaras y que convergían en el propósito defendido por los *euskalerriacos*: la resurrección de los fueros. Y como ejes centrales de su discurso el pasado y la historia, considerándose el movimiento fuerista el último eslabón de aquellos que lucharon por “*la tierra euskara y sus leyes*”. No en vano, las fiestas de Bilbao las presidían, envueltos por los nombres ilustres de la historia pasada y reciente del país, los bustos de Mateo Benigno de Moraza, quien pronunciara un emotivo discurso en las Cortes en defensa de los fueros, y del recientemente desaparecido José María Iparraguirre, autor del himno al árbol de Gernika. La historia, incluso el pasado más inmediato, era recordada para transmitir al presente acontecimientos, personalidades y actitudes que habían definido a los vascos, un mensaje ideológico y emocional sobre las glorias pasadas, sobre la defensa de libertades y tradiciones, construido desde la nostalgia.

Esta misma actitud se aprecia en la revista *Euskal-Erria* (1880-1918), cuyo primer número obsequiaba a los lectores con una lámina homónima realizada por el navarro Juan Iturralde y Suit. En ella se representaba al país a través de sus elementos característicos: altas montañas, profundos valles, el caserío, el roble secular y los tipos populares. Pero lo cierto

⁹⁸⁶ En otras lápidas podían leerse los nombres de Arrieta Mascarua, Olano, Munibe, Garibay, Aldamar, Moraza, Moret, Urbieta, Andía, Salazar, Otranto, Lope Zuria, Novia Salcedo, Ercilla, Ibáñez de Aulestia, Diego López de Haro, Larramendi, Lepazpi, Machín de Mungia, Loredó, etc.

⁹⁸⁷ «Las fiestas de la Euskal-Erria en Bilbao», p. 130.

⁹⁸⁸ «Las fiestas de la Euskal-erria de Bilbao», *Lau-Buru*, año I, núm. 172, 5 de agosto de 1882, p. 1.

es que el paisaje manifestaba un tiempo de tristeza y amargos pesares, pues el caserío se encontraba arruinado y el árbol talado desde su base. Iturralde ilustraba de este modo la situación por la que el país acababa de pasar, la destrucción consecuencia de la reciente guerra civil representada en las ruinas de la casería y la pérdida foral simbolizada en el tronco caído del árbol secular.

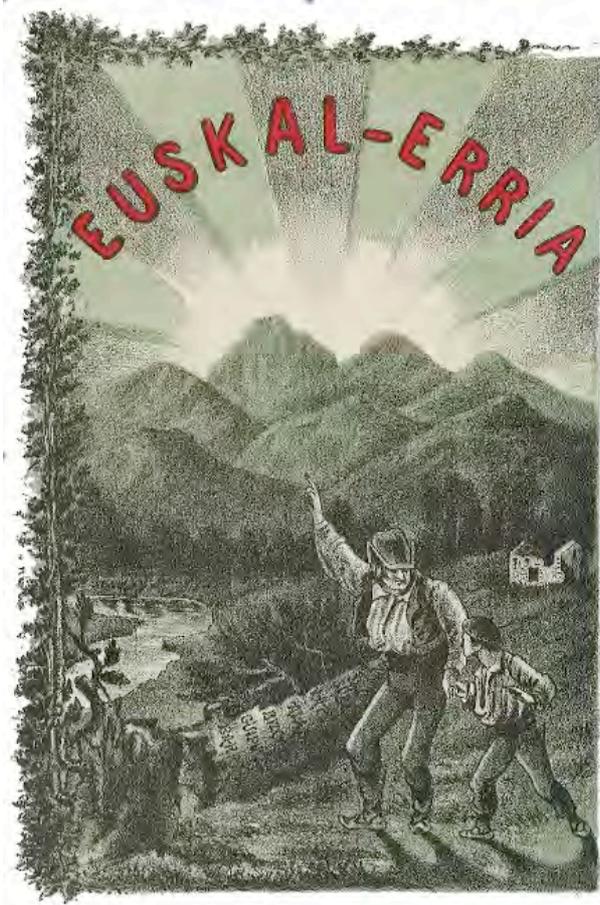


Fig. 41. Lámina de la revista *Euskal-Erria* (1880).

Siete nombres han sido grabados en el tronco del roble y siete montañas cierran la composición, las siete provincias vascas que forman “*Euskal-Erria*”: Guipúzcoa, Vizcaya, Álava, Navarra, Lapurdi, Zuberoa y Behe-Nafarroa⁹⁸⁹. Unidas por lo mítico, todas hijas de Aitor, comparten los mismos lazos de identidad, origen, idioma y culto a las mismas tradiciones y patriarcales costumbres, y forman el *Zazpiak-bat* (las siete, una). Esta unión se evidenciaba además en el hecho de que Juan Iturralde, pieza clave en la fundación de la *Asociación Euskara de Navarra*, ilustrara el primer número de la revista más importante del renacimiento euskaro en Guipúzcoa. La asociación navarra fue quien formuló por primera vez el lema *Zazpiak-bat*, que ahora se trasladaba a las páginas de la *Euskal-*

Erria reforzando los lazos de identidad común a través de lo cultural⁹⁹⁰.

En primer plano la figura de un anciano, vestido de manera tradicional⁹⁹¹, guía a un temeroso y vacilante niño. El anciano, el *etxejojauna*, el señor de la casa, símbolo del

⁹⁸⁹ José de Manterola definía las tres provincias hermanas, Guipúzcoa, Álava y Vizcaya, como el *Irurak-bat*; a ellas se sumaba Navarra, “hija del mismo tronco y sangre de nuestra sangre, que si vicisitudes políticas han llegado a separar alguna vez de sus restantes hermanas, se muestra hoy unida a ellas ante la común desgracia y vínculos de raza”, para conformar el *Laurak-Bat*; y, finalmente, las tres provincias vasco-francesas, Lapurdi, Zuberoa y Behe-Nafarroa, en el *Zazpiak-bat*. Ver: MANTEROLA, José, «Euskal-Erria», *Euskal-Erria. Revista Bascongada*, año I, t. I, julio-diciembre de 1880, pp. 298-299.

⁹⁹⁰ CORCUERA ATIENZA, J., *Orígenes, ideología y organización del nacionalismo vasco*, pp. 132-133.

⁹⁹¹ José Manterola describe minuciosamente el semblante y traje del *etxejo jauna*: “destácase la venerable figura del *echejo-jauna*, de rostro sombrío, reflejo de un alma apenada por los pesares, de larga cabellera que cae

pasado histórico de los vascos que a la luz de la situación del país parece condenado a morir, actúa con determinación y seguridad frente al niño, que duda si avanzar o no en el camino, señalando con gesto enérgico el cielo y el amanecer de un nuevo día:

“No olvides nunca, hijo mío, que allá, desde las regiones de la inmensidad, la mano de Dios Todopoderoso, del bienhechor JAUNGOIKOA, del Hacedor de ese hermoso Sol que asoma radiante en estos momentos tras nuestras altivas cumbres, cual si quisiera ofrecernos días más risueños, rige de continuo con su inmensa sabiduría los destinos de cuanto existe; cree en Él, que es fuente de toda luz y de todo bien, se honrado y bueno, como lo fueron tus mayores, y confía en su eterna justicia”⁹⁹².

Pasado y presente se unen en la lámina de Iturralde, que parece querer dotar de cierto carácter mítico a la figura del *etxejoauna*. Su gesto y mensaje evocan los del bardo Lara en “*La leyenda de Aitor*”, del souletino Augustin Chaho. Junto al roble de los várdulos, y antes de que su voz resonara por todo el valle de Gherekiz, Lara extendió su brazo derecho horizontalmente y volvió su cara hacia el cielo, reconociendo en él toda la tribu la imagen de Aitor.

“Mi pueblo, salido de la noche, tuvo también un día de sol. Qué nos queda de aquel esplendor eclipsado? Noche sin estrellas. Pero la luna cuyas fases sirven para medir las semanas y los meses, refleja dulcemente la luz del sol escondido tras los mundos. De esta manera, en la noche de nuestra debilidad, la memoria de los viejos y el genio de los bardos son el espejo que refleja la lejana gloria de los primeros días”⁹⁹³.

Si bien el bardo es quien tiene acceso a la historia de los primeros tiempos, gracias a “*la memoria de los viejos*” también es posible acceder a ellos. Y es que el *etxejoauna* es una figura atemporal de la “*gran familia vascongada*”, presente desde la cosmogonía de “*La leyenda de Aitor*” hasta el “*Canto de Altabizkar*”⁹⁹⁴, que representa el pasado y la historia de los vascos. Los hijos de “*Euskal-Erria*” eran convocados por el pasado, por la tradición y por la historia, como en los tiempos primitivos. Era el tiempo del despertar de una nueva generación cuyo guía debía ser todo lo que el *etxejoauna* simbolizaba y a su cita debían

gloriosa sobre los hombros y flota a merced del viento, con el ancho sombrero, tradicional en los ancianos del país, calzón corto, cubiertos pie y pierna por la clásica abarca, reforzada por el lanoso chapin (mantarra edo abarka zapiya), ceñida la cintura por larga y ancha faja que envuelve y rodea el cuerpo, y luciendo por toda prenda sobre las anchas espaldas la blanca camisa y el vistoso chaleco, que constituyen el traje histórico, peculiar de los aldeanos de la gran familia vascongada. Ver: MANTEROLA, J., «Euskal-Erria», p. 299.

⁹⁹² MANTEROLA, J., «Euskal-Erria», p. 299.

⁹⁹³ CHAHO, Augustin, «La leyenda de Aitor», *Revista Euskara*, año I, t. I, 1878, p. 222.

⁹⁹⁴ En el “*Canto de Altabizkar*” el *etxejoauna* es el primero en oír un grito en medio de los bosques anunciando la llegada del ejército de Carlomagno, aplastado por las rocas lanzadas desde lo alto de montaña. Asimismo, en la obra de Chaho las cumbres de las montañas será donde los vascos deberán refugiarse en el fin de los tiempos. Ver: ESTORNÉS LASA, Bernardo, «Altabizkar-ko kantua», en *Enciclopedia Auñamendi* [en línea], <http://aunamendi.eusko-ikaskuntza.eus/es/altabizkar-ko-kantua/ar-9062/> [Consulta: 31 de julio de 2017].

acudir literatos, poetas, historiadores, eruditos y toda la sociedad. El espíritu del pueblo euskaro, que tantas pérdidas y desastres había sufrido, sería capaz de renacer al calor de las tradiciones, el amor a la tierra y en estrecha unión de todos sus hijos. La idea de resurrección también aparecía implícita en la cabecera de *La Renaixensa. Diari de Catalunya* (1881-1905), diseñada por el arquitecto Lluís Domenech i Montaner, donde se unía el escudo de Cataluña con un ave fénix.

La historia cobra de esta manera una importancia esencial en el discurso ideológico del movimiento fuerista, al entender que sus principales episodios debían ser difundidos y conocidos por la sociedad vasca: la derrota de Carlomagno en Roncesvalles, la de los condes Eblo y Aznar en tiempos de Ludovico, las victorias de Sancho Abarca o las conquistas de Sancho el Fuerte, entre otros. Epopeyas que encendían el corazón de los vascos⁹⁹⁵ y que gozaban de un amplio apoyo popular, como demostraban los éxitos de las obras de Francisco Navarro Villoslada, Vicente de Arana, Antonio de Trueba o Arturo Campión, todos ellos íntimamente relacionados con el movimiento euskaro.

En los certámenes literarios y fiestas que se celebraron en el país constantemente se premiaban composiciones o estudios de alguna leyenda, biografía o episodio histórico. En el caso de Vizcaya las principales temáticas abordadas fueron la batalla de Arrigorriaga y la leyenda de Jaun Zuria, la batalla de Mungia⁹⁹⁶ o los convenios, relaciones y desavenencias del Señorío de Vizcaya con los monarcas castellanos⁹⁹⁷. En menor medida se potenciaron los compendios históricos de aquellas localidades que acogían las fiestas euskaras, como lo demuestran los concursos sobre la villa de Durango⁹⁹⁸ o la villa de Gernika⁹⁹⁹.

⁹⁹⁵ «Actos de la Asociación. Memoria leída en el Batzarre de 11 de julio de 1879», *Revista Euskara*, año II, t. II, 1879, pp. 196-197.

⁹⁹⁶ «Fiestas Euskaras», *Lau-Buru*, año II, núm. 432, 23 de junio de 1883, p. 1.

⁹⁹⁷ Entre todos ellos podemos destacar los sucesos acontecidos en el reinado de Pedro el Único de Castilla, del que se llegaron a exponer los documentos “*Convenio hecho en Bilbao en 1356 entre los representantes de Vizcaya y los del Rey D. Pedro I de Castilla*” junto al Fuero de Vizcaya reformado en 1526. (Ver: «Fiestas Euskaras en Bizcaya», *Euskal-Erria. Revista Bascongada*, t. XI, segundo semestre de 1884, p. 396; «Miscelánea», *Euskal-Erria. Revista Bascongada*, año III, t. VII, julio-diciembre de 1882, p. 144); “*El Señorío de Vizcaya en sus relaciones con el rey D. Alfonso el octavo de Castilla*”, premio dedicado por el escritor Vicente Arana. (Ver: «Certamen literario en Markina», *Euskal-Erria. Revista Bascongada*, año IV, t. IX, primer semestre de 1883, pp. 54-55). Esta temática fue impuesta de nuevo en el concurso de las fiestas euskaras de Gernika de 1888 (Ver: «Fiestas Euskaras en Gernika», *Euskal-Erria. Revista Bascongada*, t. XVIII, primer semestre de 1888, p. 347); y, “*Causas de desavenencia entre Enrique IV y el Señorío de Vizcaya*” (Ver: «Fiestas Euskaras», *Lau-Buru*, año II, núm. 432, 23 de junio de 1883, p. 1).

⁹⁹⁸ El premio, una estatua de bronce, se adjudicó a Antonio María de Arguinzoniz por su trabajo “*Sinopsis histórica de la villa de Durango*”. Ver: «Fiestas Euskaras de Durango», *Euskal-Erria. Revista Bascongada*, t. XV, segundo semestre de 1886, p. 102.

⁹⁹⁹ En el certamen literario artístico se propuso elaborar un “*Compendio historial de la villa de Guernica y Luno desde su fundación, y noticias de los hijos más ilustres que ha dado al país*”. Ver: «Fiestas Euskaras en Guernica», *Euskal-Erria. Revista Bascongada*, t. XVIII, primer semestre de 1888, p. 347.

Estas temáticas históricas fueron prontamente recogidas por lo pictórico, presentándose en las JJGG de Vizcaya, pocos meses después de la abolición foral, una moción para la celebración de un certamen de pintura histórica¹⁰⁰⁰, que lamentaba la escasa visibilidad de la historia de Vizcaya debido a la ausencia de monumentos históricos y de objetos de arte. Si bien las bellas artes no habían conseguido perpetuar las páginas más brillantes de la historia de Vizcaya¹⁰⁰¹, en este nuevo tiempo la pintura estaba llamada a fijar en el recuerdo de la sociedad la memoria de hechos ilustres y personajes célebres, hablando a los sentidos de *“los rasgos característicos de la independencia, del heroísmo, de las virtudes y de las costumbres”*.

Las temáticas propuestas para el concurso, que finalmente nunca llegó a celebrarse, eran muy similares a las que años después se emplearían en los certámenes literarios¹⁰⁰². Este interés por la historia y la pintura lejos estaba de ser un verdadero estímulo y preocupación por el desarrollo de las artes plásticas o el estudio de los grandes acontecimientos del pasado. La elección de los asuntos históricos no era casual, pretendía transmitir un Señorío que lejos de mostrarse sumiso ante las injusticias se rebelaba contra el poder real para proteger sus intereses. Así, las autoridades políticas empleaban claramente la historia y la pintura en defensa del fuero, de cuya pervivencia dependía la propia continuidad de las JJGG¹⁰⁰³.

¹⁰⁰⁰ Este tema ha sido tratado por, GONZÁLEZ DE DURANA, J., *Ideologías artísticas en el País Vasco de 1900*, pp. 20-24.

¹⁰⁰¹ En la moción se recordaba cómo Vizcaya carecía de cuadros históricos, salvo algunos retratos de señores o personajes célebres que *“además de ser probablemente infieles y desdichados en la reproducción de la imagen, no tiene el más mínimo valor artístico”*. Moción fechada y firmada en Bilbao, 1 de octubre de 1876 por Camilo de Villavaso, Federico de Areitio, Felipe de Uhagón, Antonio L. De Calle, Ricardo de Balparda y Manuel de Gogeoascoechea. Ver: *Juntas Generales del M.N. y M.L. Señorío de Vizcaya, celebradas en el Instituto-Colegio General de Vizcaya, desde el día 25 de Setiembre al 7 de Octubre de 1876*, Bilbao: Imprenta, Librería y Tipografía de Juan E. Delmas, 1876, p. 91.

¹⁰⁰² Las JJGG acordaron proponer dos temáticas a desarrollar: *“Los vizcaínos, al reconocer la perfidia y captación con que el Rey D. Alfonso XI ha pretendido hacerse dueño del Señorío de su tierra, le niegan su pleitesía, y encerrándose en la fortaleza de San Juan de la Peña, desafían resueltamente su injusto poder. El Rey asienta su campamento delante de la fortaleza”* y *“Los vizcaínos, congregados so el Árbol de Guernica, tañidas las cinco bocinas, intiman al Rey D. Pedro, que quiere dar el Señorío al Príncipe de Gales, que no quieren recibir ni recibirán Señor extranjero”*. Los premios consistían en una medalla de oro, una medalla de plata y una recompensa, a fijar por la Diputación, de 1.500 pesetas para el primero, y 1.000 pesetas para el segundo. Sólo serían admitidas en el concurso obras de artistas naturales del país vasco-navarro. Ver: *Juntas Generales del M.N. y M.L. Señorío de Vizcaya, celebradas en el Instituto-Colegio General de Vizcaya, desde el día 25 de Setiembre al 7 de Octubre de 1876*, Bilbao: Imprenta, Librería y Tipografía de Juan E. Delmas, 1876, p. 91.

¹⁰⁰³ La pintura histórica contó con su propio espacio en los certámenes provinciales y Fiestas Euskaras, obteniendo su mayor éxito en la Exposición Provincial de Vizcaya celebrada en Bilbao en agosto de 1882, donde Anselmo Guinea obtuvo la medalla de oro por la obra “Jaun Zuria jurando defender la independencia de Vizcaya”, y un segundo premio para Mamerto Segui por “El árbol malato”, protagonizando así la muestra la figura mítico-legendaria de Jaun Zuria. Se presentaron asimismo al concurso otros artistas como José de Echenagusia con dos grandes lienzos sobre “D. Quijote de la Mancha” y “El domador de serpientes”, Mamerto Segui, además de la obra premiada “El árbol Malato” presentó un retrato de Zamácola. Entre los numerosos artistas presentes

El pasado y la historia servían así de elementos vertebradores en la construcción de una determinada imagen del País Vasco. La utilización de determinados acontecimientos y personajes históricos, de innegable carga ideológica, era un vehículo propagandístico en la consecución de aspiraciones políticas. La actividad del renacimiento euskaro se circunscribe al tiempo del proceso de construcción de España como nación. La historia y otros campos culturales, como la música, la literatura o las artes plásticas, se emplearon como medios transmisores de determinados valores que contribuían a la definición de una nueva identidad o personalidad colectiva, a la identificación de los individuos con la nación. La cultura, patrocinada por el Estado, fue elemento esencial en lo que Eric Hobsbawn denomina "*invención de la tradición*"¹⁰⁰⁴. Así, y siguiendo a Álvarez Junco, en la segunda mitad del siglo XIX en Europa se levantan monumentos conmemorativos, se celebran centenarios, se dedican libros a la historia nacional o se organizan museos para custodiar la memoria y cultura¹⁰⁰⁵.

Las fiestas euskaras son en este sentido paradigmáticas. No sólo hay una evocación constante al pasado y la historia, sino que buscan su transposición literaria y pictórica. Esta actividad no es sino un reflejo de lo que ocurría a nivel nacional. Mientras que en el renacimiento euskaro se rememoraba la figura de Jaun Zuria y la batalla de Arrigorriaga, las relaciones del Señorío con los monarcas castellanos, celebridades y glorias como Sancho El Fuerte, Legazpi, Elcano, Churruca, o las batallas de Roncesvalles o Munguía, a nivel nacional se reivindicaban otras glorias patrias como los Reyes Católicos y la conquista de Granada, la conversión de Recadero, las batallas de las Navas, Numancia, Sagunto, o héroes nacionales como el Cid, Pelayo, Isabel la Católica, Colón, etc. De esta misma manera, en Cataluña, como en otras zonas, se evocaban personajes históricos como el conde de Urgell, Wifredo el Velloso, Pedro III o Joan Fivaller¹⁰⁰⁶.

El espacio público, la ciudad, se convierte también en elemento esencial en la construcción de la memoria colectiva¹⁰⁰⁷ con la designación de los nombres de la calles y, especialmente,

debemos destacar a Antonio María de Lecuona, Ramón Elorriaga, Macario de Marcoartu o Eustasio Zarraoa, entre otros. (Ver: «Exposición Provincial de Bizcaya», *Euskal-Erria. Revista Bascongada*, año III, t. VI, abril-junio de 1882, p. 109). Este tema ha sido analizado por GONZÁLEZ DE DURANA, J., *Ideologías artísticas en el País Vasco de 1900*, pp. 28-36. Las fiestas euskaras de Durango y Gernika, por su parte, además de premiar respectivas sinopsis sobre su historia, anunciaron sendos concursos pictóricos sobre un "*asunto histórico de la villa o merindad de Durango*" (Ver: «Fiestas Euskaras en Durango» *Euskal-Erria. Revista Bascongada*, t. XIII, segundo semestre de 1885, p. 48) y un "*premio extraordinario de pintura*" en Gernika (Ver: «Fiestas Euskaras en Guernica», *Euskal-Erria. Revista Bascongada*, t. XVIII, primer semestre de 1888, pp. 348).

¹⁰⁰⁴ HOBBSAWN, Eric y RANGER, Terence, *La invención de la tradición*, Barcelona: Editorial Crítica, 2002.

¹⁰⁰⁵ ÁLVAREZ JUNCO, J., *Mater Dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*, p. 192.

¹⁰⁰⁶ REYERO, C., y FREIXA, M., *Pintura y escultura en España, 1800-1910*, pp. 144-147.

¹⁰⁰⁷ El concepto de memoria colectiva ha sido estudiado por el sociólogo Maurice Halbwachs, ver: HALBWACHS, Maurice, *La memoria colectiva*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004.

la trasposición escultórica de la historia por medio del monumento conmemorativo. La geografía española se impregna de historia transcurriendo la vida cotidiana de los vecinos entre monumentos a Isabel la Católica (1881-1883) en Madrid, a Colón en Las Palmas de Gran Canaria (1892), a Don Pelayo en Gijón (1881), a Viriato en Zamora (1884-1903) o a Wifredo el Velloso (1888) en Barcelona. En el País Vasco, por su parte, se levantan monumentos conmemorativos a Ignacio de Loyola (1866-1888) en Azpeitia, Don Diego López de Haro (1889-1890) en Bilbao, Elcano (1861) en Getaria, Churruca (1865-1885) en Mutriku, el Almirante Oquedo (1894) en Donostia, José María Iparraguirre (1888-1890) en Urretxu, Mateo Benigno de Moraza (1895) en Vitoria-Gasteiz o Pedro Pablo de Astarloa (1886) en Durango, coincidiendo en este último caso con la celebración de las fiestas euskaras¹⁰⁰⁸. Así, mientras la historia y el pasado invadían el espacio público y se buscaba la identificación ideológica y emocional con acontecimientos y personajes históricos, resulta llamativo que un periódico fuerista llegase a asegurar: *"hablar de la historia de Vizcaya es hablar de las estrellas. Vizcaya no tiene historia, y la historia, amados vizcaínos, no se fabrica como los confites"*¹⁰⁰⁹. Si un territorio tenía la percepción de carecer de historia, igual impresión tendría sobre lo monumental. Aún quedaba un duro y largo camino en el desarrollo y difusión de los estudios históricos y monumentales.

4.2 Un tiempo de transición: pervivencia y renovación de los espacios para la difusión y estudio del patrimonio arquitectónico

La segunda mitad del siglo XIX ha sido definida como un tiempo de ambiente excursionista y de búsqueda de las raíces hispanas¹⁰¹⁰. Las ciudades de Barcelona, Sevilla y Madrid vieron nacer las primeras asociaciones de excursiones. *Associació Catalanista d'Excursions Científiques*, fundada en 1876, fue la primera de todas ellas, seguida de *Associació d'Excursions Catalana* (1878), nacida de la escisión de algunos miembros de la primera, reunificadas en 1890 en la agrupación *Centre Excursionista de Catalunya*. En 1887 se fundaba el Ateneo y Sociedad de Excursiones de Sevilla, de la mano del krausista Manuel Salés y Ferré¹⁰¹¹. Coincidiendo con la celebración del IV centenario del descubrimiento de América, se fundaba en 1892 la Sociedad Española de Excursiones, de carácter científico,

¹⁰⁰⁸ REYERO, Carlos, *La escultura conmemorativa en España. La edad de oro del monumento público, 1820-1914*, Madrid: Ediciones Cátedra, 1999.

¹⁰⁰⁹ «La Historia de Bizcaya», *Euskalduna. Periódico Fuerista*, año II, núm. 58, 10 de octubre de 1897, p. 456.

¹⁰¹⁰ ARIAS SERRANO, Laura, *Las fuentes de la historia del arte en la época contemporánea*, Barcelona: Ediciones El Serbal, 2012, p. 334.

¹⁰¹¹ DIAZ-ANDREU, M., MORA, G., y CORTADELLA, J., (coords.), *Diccionario Histórico de la Arqueología en España*, pp. 104-105 y 107-108.

artístico, histórico y literario, con el objetivo de estudiar España en relación a aquellos aspectos, siendo la excursión el método por el que la sociedad llevaría a la práctica sus ideas¹⁰¹².

Entre los fines que se proponía la Sociedad Española de Excursiones estaba "*Popularizar en las regiones y localidades visitadas los estudios que cultiven, contribuyendo así a la cultura general*", "*Fomentar el amor a los monumentos y coadyuvar a su conservación*" y la reproducción por medio de dibujos y fotografías de objetos y monumentos notables¹⁰¹³. La sociedad contó además con un órgano de difusión de sus estudios y actividades de larga vida, el *Boletín* (1893-1954), que estaba dividido en diferentes secciones: oficial, excursiones, ciencias históricas, ciencias naturales, literatura y bellas artes. Vizcaya, en lo que respecta al marco cronológico de este capítulo, tuvo una presencia muy escasa en esta publicación: una excursión a Orduña realizada por Rodrigo Amador de los Ríos¹⁰¹⁴, y sendas excursiones a Portugalete y Arrigorriaga de Rafael Ramírez Arellano¹⁰¹⁵.

El renacimiento cultural vivido en Cataluña contó con una gran base social interesada en los fenómenos artísticos, históricos, arqueológicos, y, en definitiva, una por conocer lo propio, siendo las entidades excursionistas un reflejo tanto de la tendencia asociativa de la sociedad catalana¹⁰¹⁶ como de sus fuertes intereses culturales. Así, por ejemplo, el cincuenta por ciento de los socios de la *Associació d'Excursions Catalana* eran comerciantes y artesanos, mientras que en la Sociedad Española de Excursiones eran en su mayoría aristócratas¹⁰¹⁷.

La labor excursionista catalana fue intensa y con resultados divulgativos de gran interés. La *Associació d'Excursions Catalana* publicó en 1878 "*Album pintoresch-monumental de Catalunya*", compuesto por un conjunto de breves estudios histórico-descriptivos de monumentos catalanes redactados por Antoni Aulestia y Pijoan, César August Torras o Lluís Domenech y Montaner, entre otros, y acompañados de fotografías de Heribert

¹⁰¹² «Reglamento de la Sociedad Española de Excursiones», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, año I, núm. 1, marzo de 1893, p. 1.

¹⁰¹³ El 4º y último punto del cap. VII del reglamento aludía al fomento de la biblioteca y museo de la sociedad. Ver: «Reglamento de la Sociedad Española de Excursiones», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, año I, núm. 1, marzo de 1893, p. 3.

¹⁰¹⁴ AMADOR DE LOS RÍOS, Rodrigo, «Excursiones. Recuerdos de Orduña (Vizcaya)», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, año V, núm. 60, febrero de 1898, pp. 193-199.

¹⁰¹⁵ RAMÍREZ DE ARELLANO, Rafael, «Excursiones. Una visita a la iglesia de Portugalete», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, año VI, núm. 70, diciembre de 1898, pp. 153-158; RAMÍREZ DE ARELLANO, Rafael, «Una visita a Arrigorriaga», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, año VII, núm. 74, abril de 1898, pp. 25-26.

¹⁰¹⁶ En este sentido destacan la Sociedad Arqueológica de Tarragona, la Academia de Bellas Artes de Barcelona o la Asociación Artístico-Arqueológica de Barcelona. Ver: VV.AA., *Comisión de Antigüedades de la Real Academia de la Historia. Cataluña: catálogo e índices*, Madrid: Real Academia de la Historia, 2000, p. 27.

¹⁰¹⁷ DIAZ-ANDREU, M., MORA, G., y CORTADELLA, J., (coords.), *Diccionario Histórico de la Arqueología en España*, pp. 104-105 y 644.

Mariezcurrena¹⁰¹⁸. En el prólogo de la obra Manuel Milá y Fontanals elogiaba el trabajo asociacionista por su contribución a la difusión de las artes y arquitectura catalanas haciendo un elocuente alegato en favor de la conservación de monumentos:

"L'esfors individual, lo de l'Associació y de las altras Societats agermanadas, han de tirar abans que á tota altra cosa, á la conservació dels monuments. Molt s'ha guanyat de quaranta anys ensá gust y en conoxeiments arqueològichs [...].

Si volem ser verament il·lustrats, si volem seguir l'exemple de las demás nacions, no esperem á repetirnos quant ja no hi haurá remey, guardem los monuments que 'ns restan, pensem que no fentho així trencam los drets de las generacions esdevenidoras, y tembé, com sabiament digué un nostre amich de tota la república de las arts.

Tota afició artística que aixó no sía, més aviat que ver amor, no es més que vent de moda ó dilettantisme"¹⁰¹⁹.

La *Associació Catalanista* publicó además un boletín mensual, *L'Excursionista* (1878-1891), donde se daba cuenta de las actividades del organismo, y unas memorias donde quedaron recogidas las iniciativas y excursiones emprendidas entre los períodos de 1876-1879 y 1883-1884¹⁰²⁰. La creación del *Centre Excursionista de Catalunya* conllevó el inicio de la publicación de un nuevo boletín, *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya* (1891-1938), en cuyas páginas se contabilizaban en el año 1900 en torno a 800 visitas, de las cuales las dos terceras partes se dedicaron a conocer edificios y monumentos, "visites que han conservat en nostres pits el caliu del respecte a lo vell, sense que per això hagin barrat la porta a lo nou s'ho mereixi"¹⁰²¹. El trabajo de las asociaciones de excursiones catalanas se ha considerado fundamental por su aportación en el conocimiento, difusión, inventariado y conservación de la riqueza arquitectónica al dejar constancia gráfica de los monumentos visitados, evitar su destrucción y promover restauraciones¹⁰²². Este movimiento, íntimamente unido al interés por conocer la historia, literatura y manifestaciones artísticas propias

¹⁰¹⁸ *Album pintoresch-monumental de Catalunya. Aplech de vistas dels més notables monuments i paisatjes d'aquesta terra acompanyadas de descripcions y noticias històricas de guias per a que siguin fàcilment visitats*, Barcelona: Associació Catalanista d'Excursions Científicas, 1878.

¹⁰¹⁹ "El esfuerzo individual, de la Asociación y de las otras Sociedades [agermanadas], han de tratar antes de otra cosa, a la conservación de monumentos. Mucho se ha ganado de cuarenta años acá en gusto y en conocimientos arqueológicos [...]. Si queremos ser verdaderamente ilustrados, si queremos seguir el ejemplo de las demás naciones, no esperemos a repetirnos cuanto ya no habrá remedio, guardemos los monumentos que nos restan, pensemos que no haciendo así rompemos los derechos de las generaciones venideras, y también, como sabiamente dijo nuestro amigo de toda la república de las artes. Toda afición artística que esto no sea, antes que ver amor, no es más que viento de moda o dilettantismo". [traducción propia] Ver: MILÁ Y FONTANALS, Manuel, «Als qui lleguirám», en *Album pintoresch-monumental de Catalunya*.

¹⁰²⁰ *Memorias de la Associació Catalanista d'Excursions Científicas. Ilustradas ab grabats y acompanyadas d'índices analítichs*, Barcelona: Imprenta de Jaime Jepús, 1880-1884.

¹⁰²¹ "visitas que han conservado en nuestros pechos el calor del respeto a lo viejo, sin que por ello hayan cerrado la puerta a lo nuevo si lo merece" [traducción propia]. Ver: VIDAL, Lluís María, «Discurs del senyor president», *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*, año X, núm. 61, febrero de 1900, pp. 46-47.

¹⁰²² VV.AA., *Comisión de Antigüedades de la Real Academia de la Historia. Cataluña*, p. 28.

suscitado por la *Renaixença*, culminaría años después, tras la victoria de la *Lliga Regionalista* (1901) y la creación de la mancomunidad de Cataluña (1914), presidida por Enric Prat de la Riba, en una política cultural, de fomento, estudio y protección monumental y la creación del *Institut de Estudis Catalans* y el SCCM, de los cuales hablaremos más adelante.

En el País Vasco no podemos hablar de la existencia de un asociacionismo excursionista y, por tanto, de su valiosa contribución al conocimiento de la arquitectura del pasado. Debemos centrarnos en el desigual papel que las revistas culturales vinculadas al movimiento euskaro tuvieron en la difusión del patrimonio monumental. De entre las anteriormente citadas *Revista Euskara*, *Revistas de las Provincias Euskaras* y *Euskal-Erria*, fue esta última la única que recogió artículos de interés para nuestro estudio. Sus colaboradores Juan E. Delmas, Antonio de Trueba, Ricardo Becerro de Bengoa, José de Goicoa o Ángel Pirala, entre otros, ofrecieron una tímida y desigual imagen de la riqueza monumental de Vizcaya, siendo los dos primeros, una vez más, quienes presentaron un mayor número de artículos tratando cuestiones históricas y monumentales.

Prueba de la heterogeneidad de temas son los artículos publicados por Ángel Pirala, quien analizaba el puente de Bolueta en Bilbao, la cruz de Kurutziaga de Durango y la iglesia de Santa María de Gernika. Estos autores en realidad parecen moverse por intereses personales y puntuales, bien sea por un viaje a una zona de Vizcaya o por la reciente publicación de alguna obra. Asimismo, pocas fueron las construcciones analizadas en más de una ocasión. Sólo las ermitas de San Juan de Gaztelugatxe y San Miguel de Arretxinaga, ya arraigadas en el imaginario patrimonial de Vizcaya debido al interés que despertaron en el Romanticismo, gozaron de este privilegio. Las casas-torre del Señorío parecen ser el único interés común de estos escritores, ofreciendo diversos estudios, algunos más elaborados que otros, sobre las torres de San Martín de Muñatones, Zaldibar, Lutxana o Muntzaraz.

No sólo la colaboración en la revista *Euskal-Erria* vinculaba a los autores al movimiento euskaro, sabemos además de su implicación personal en el mismo. Delmas y Trueba fueron miembros de la Asociación Euskara de Navarra, siendo citados como su “representante en Bilbao”¹⁰²³ y como “consocio honorario”¹⁰²⁴, respectivamente. Asociados al renacimiento

¹⁰²³ La Asociación Euskara de Navarra donó la suma de 7.920,25 pesetas a las familias de naufragos del Cantábrico, fue “nuestro activo y celoso representante en Bilbao”, Juan E. Delmas, quien entregó dicha cantidad a la Diputación de Vizcaya. Ver: «Actos y documentos oficiales de la Asociación», *Revista Euskara*, año I, t. I, 1878, pp. 300-301.

literario que vivía el País Vasco¹⁰²⁵, sus nombres fueron equiparados con los de los fundadores de las principales revistas culturales y señalados como iniciadores del culto a la vida propia y regional¹⁰²⁶, formando parte activa además en las fiestas euskaras¹⁰²⁷.

Lo cierto es que Vizcaya no estaba encabezando el movimiento cultural que se producía en el país. Si bien era junto a Barcelona uno de los principales focos de desarrollo industrial, y por lo tanto la que mayor riqueza material había alcanzado, su progreso cultural no se encontraba ni mucho menos al mismo nivel.

“Bilbao, emporio del comercio y de la industria del Norte de España, no tiene un ateneo científico y literario donde mantener siempre vivo el fuego sagrado de sus genios; no cuenta con una biblioteca pública gratuita a donde concurren las clases menos avezadas en las tareas del pensamiento; no posee un órgano especial y adecuado en la prensa, donde reflejar el movimiento regenerador literario que late en su seno, sirviendo de grato aliciente a la juventud estudiosa, germen incesante del progreso del siglo; carece, en fin, -triste es confesarlo- de los principales medios de difusión y cultura intelectual”¹⁰²⁸.

Esta crítica a la política cultural vizcaína la realizaron los fundadores de *Revista de Vizcaya*, nacida con el objetivo de reunir estudios sobre ciencias, bellas artes y letras: “*hacer concurrir a un solo foco los rayos del genio de la literatura vasca, muchos de ellos aislados, otros ocultos tras una modesta apatía*”. Publicada entre 1885 y 1889, ha sido valorada como un espacio de “*convivencia intelectual*” abierto a toda clase de temáticas y colaboraciones, evitando con ello un exclusivismo vasco¹⁰²⁹. En sus páginas colaboraron gentes de ámbitos e ideologías tan diversas como Miguel de Unamuno, Pablo de Alzola, Sabino Arana, Gumersindo Vicuña, Juan E. Delmas, Antonio de Trueba, José María de Lizana o los krausistas Adolfo Posada y Álvarez Buylla. Sin embargo, la revista no estaba exenta del

¹⁰²⁴ En el Batzarre del 12 de enero de 1879 se agradeció a Antonio de Trueba el presentar 65 personas para formar parte de la Asociación. Ver: «Memoria del Sr. Presidente de la Asociación Euskara de Navarra leída en el Batzarre de 12 de enero de 1879», *Revista Euskara*, año II, t. II, 1879, p. 6.

¹⁰²⁵ Antonio de Trueba y Juan E. Delmas fundaron el periódico *La Correspondencia Vascongada* en 1870. En un escrito dirigido al Ayuntamiento de Bilbao definieron la publicación como “*periódico imparcial aunque político*”. Ver: AMB. 612205. Leído en sesión de 17 de noviembre de 1870.

¹⁰²⁶ BECERRO DE BENGEOA, Ricardo, «La literatura vasco-nabarra en 1889», *Euskal-Erria. Revista Bascongada*, t. XXII, primer semestre de 1890, pp. 260-262. Artículo originalmente publicado en: *La España Moderna*, año II, núm. 14, febrero de 1890, pp. 17-40; BECERRO DE BENGEOA, Ricardo, «Regionalismo y separatismo», *Euskal-Erria. Revista Bascongada*, t. XXXVI, primer semestre de 1897, pp. 352-354

¹⁰²⁷ El jurado nombrado para valorar las obras compuestas en castellano en las fiestas euskaras de Durango de 1886 estuvo compuesto por Antonio de Trueba, Juan E. Delmas y José A. Olascoaga. Ver: ALZOLA, Pablo de, «Juegos Florales», *Euskal Erria. Revista Bascongada*, t. XXXI, segundo semestre de 1894, p. 394.

¹⁰²⁸ «La 'Revista de Vizcaya'», *El Noticiero Bilbaino*, año XI, núm. 3.606, 15 de octubre de 1885, p. 2.

¹⁰²⁹ ELORZA, A., «Sobre los orígenes literarios del nacionalismo», p. 90.

sentimiento euskaro, siendo su fundador el reconocido escritor Vicente de Arana, organizador además de las fiestas euskaras de Vizcaya¹⁰³⁰.

Lo patrimonial, por otra parte, no fue una de las temáticas más reseñables de la *Revista de Vizcaya*¹⁰³¹. Pero sí que en ella se vivió una de las polémicas más encendidas que conocemos, el enfrentamiento entre el veterano Juan E. Delmas y Pablo de Alzola a consecuencia del derribo del puente viejo de San Antón¹⁰³².

La revista fundada por Vicente Arana no fue la única que vio la luz en Bilbao en el último cuarto del siglo XIX. Un número considerable de ellas aparecieron en aquel momento, siendo llamativa su escasa vida¹⁰³³. Hecho que revela que el interés de una parte de la sociedad vizcaína por cuestiones culturales no se vio respaldado ni por las instituciones públicas, ni por una ciudadanía que ni consumía ni demandaba estas publicaciones. El diálogo que Florentino Llorente mantenía con los directores de la reciente publicación *La Ilustración Vascongada* reflejaba claramente esta apatía:

"- No temen VV. [...] ¿que el pueblo vascongado no despierte del letargo en que se encuentra, respecto a publicaciones de este género?

- Oh, no! -replicó vivamente el Sr. Cuartielles.- Las provincias vascongadas, Navarra y la Vasconia francesa, apreciarán en su justo valor el esfuerzo que hacemos, y responderán al llamamiento sin tibieza"¹⁰³⁴.

¹⁰³⁰ Antonio Elorza señala cómo las contribuciones de Vicente de Arana en la revista respondieron a la tendencia general vasquista, como lo demuestra su trabajo sobre la figura mítico-legendaria de Jaun Zuria. A petición de Antoine Abbadie Arana se encargó de la elección de las localidades vizcaínas que debían acoger las fiestas euskaras, resultando elegidas Markina-Xemein (1883) Durango (1886) y Gernika (1888).

¹⁰³¹ El principal autor sobre cuestiones monumentales fue Juan E. Delmas con la serie de artículos "Cosas de antaño". Ver: DELMAS, Juan E., «Cosas de antaño. El puente viejo de San Antón», *Revista de Vizcaya*, año I, t. I, noviembre de 1885 - abril de 1886, pp. 148-155; «Cosas de antaño. Las torres», *Revista de Vizcaya*, año I, t. I, noviembre de 1885 - abril de 1886, pp. 189-197; «Cosas de antaño. Los fueros de Vizcaya y la casa de Martín Sáez de Lanaja», t. IX, segundo semestre de 1889, pp. 86-101. Debemos sumar también un artículo realizado por Antonio de Trueba sobre la torre de Echevarría, y un poema dedicado a la torre de Loizaga. Ver: TRUEBA, Antonio de, «La torre de Zubialdea», *Revista de Vizcaya*, año I, t. I, núm. 7, noviembre de 1885 - abril de 1886, pp. 219-22; «A la torre Loizaga», *Revista de Vizcaya*, t. VIII, segundo semestre de 1889, pp. 318-320.

¹⁰³² Los artículos centrados en esta cuestión fueron: DELMAS, J. E., «Cosas de antaño. El puente viejo de San Antón»; ALZOLA, Pablo de, «Una rectificación», *Revista de Vizcaya*, año I, t. I, núm. 6, noviembre de 1885 - abril de 1886, pp. 210-214; DELMAS, Juan E., «Rectificación a otra rectificación», *Revista de Vizcaya*, año I, t. I, núm. 7, 1886, pp. 256-258; ALZOLA, Pablo de, «Conclusión», *Revista de Vizcaya*, año I, t. I, núm. 8, 1886, pp. 289-291.

¹⁰³³ Andere Larrínaga señala que en el último cuarto del siglo XIX se crearon un gran número de revistas ilustradas en Bilbao: *El Chimbo* (1876) y *Actualidades* (1878), dirigidas por el pintor Anselmo de Guinea, *El Boceto* (1883), Bilbao (1883), *El Croquis* (1884), *La Ilustración Vascongada* (1891), *El Arenal* (1894), *El Eco de Bilbao* (1893-1895), *2 de mayo* (1887) o *El Centenario* (1900). Ver: LARRÍNAGA CUADRA, Andere, «El Boceto (1883) y La Ilustración Vascongada (1891). Dos ejemplos de prensa cultural en Bilbao en el último cuarto de siglo XIX», *Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, núm. 23, 2004, p. 524.

¹⁰³⁴ FLORETE, «Obra de romanos», *La Ilustración Vascongada*, año 1, núm. 1, 15 de enero de 1891, p. 5. Artículo fechado en Bilbao el 10 de enero de 1891.

Ante esta firmeza, Llorente animaba a la nueva empresa cultural con las mismas palabras que años atrás emplearon José de Manterola y Juan Iturralde, "¡Aurrerá! ¡Aurrerá beti!". A pesar de aquel entusiasmo *La Ilustración Vascongada* sólo publicó cuatro números en 1891¹⁰³⁵. En su programa evidenciaba su carácter euskaro al definir entre sus objetivos la recopilación de los trabajos de los "autores regionales" de uno y otro lado del Pirineo.

"Nuestro propósito se encierra única y exclusivamente en publicar lo mucho y bueno con que el solar vasco cuenta, así en monumentos artísticos e históricos como en producciones de escritores y artistas; lo mismo de la región euskara de España como de Francia"¹⁰³⁶.

Aunque señalasen como uno de sus intereses el estudio y difusión del patrimonio, sólo un artículo, "Restauraciones" firmado por José Colá y Goiti, abordaba cuestiones monumentales, aunque ni de manera exclusiva ni principal¹⁰³⁷. Sí debemos reconocer, sin embargo, lo novedoso de la temática, pues en pocas ocasiones se reflexionó sobre la restauración escultórica y arquitectónica en el País Vasco.

Si tenemos en cuenta la breve vida de la mayoría de las publicaciones científicas podemos imaginar lo complicado que resultaba para los escritores, intelectuales e historiadores encontrar un destino para dar a conocer sus trabajos. Situación que muestran las palabras del periódico *El Noticiero Bilbaíno* ante la inminente publicación de *Revista de Vizcaya*, señalando cómo su "modesta Hoja literaria" estaba siendo el principal medio para que los trabajos de esta clase fueran publicados:

"[...] al mismo tiempo que nos causaban placer, nos causaban tristeza. Este último sentimiento dimanaba de la consideración de que vieses la luz pública en un periódico diario, sin que bastase a obviarle otra consideración, que era la de que muchos de nuestros lectores acostumbraban a coleccionar y conservar esas humildes páginas que consagramos a la difusión de trabajos literario-científicos"¹⁰³⁸.

Estos anexos vinieron a suplir el vacío que existía, tanto en la villa como en Vizcaya, sobre publicaciones científicas y culturales, viendo semanalmente la luz en algunos de los diarios de mayor tirada de Bilbao, como *El Noticiero Bilbao* y su *Hoja literaria*¹⁰³⁹ o *El Nervión* y su

¹⁰³⁵ *La Ilustración Vascongada*, año 1, núm. 1, 15 de enero de 1891; núm. 2, 30 de enero de 1891; núm. 3, 15 de febrero de 1891; y núm. 4, 28 de febrero de 1891.

¹⁰³⁶ «Programa», *La Ilustración Vascongada*, año 1, núm. 1, 15 de enero de 1891, p. 2.

¹⁰³⁷ COLÁ Y GOITI, José, «Restauraciones», *La Ilustración Vascongada*, año 1, núm. 1, 15 de enero de 1891, p. 4; y, núm. 2, 30 de enero de 1891, pp. 11-12.

¹⁰³⁸ «La 'Revista de Vizcaya'», *El Noticiero Bilbaíno*, año XI, núm. 3.606, 15 de octubre de 1885, p. 2.

¹⁰³⁹ Comenzó a publicarse el lunes 5 de enero de 1880.

*Suplemento literario*¹⁰⁴⁰. No sorprende, por lo tanto, que Ricardo Becerro de Bengoa describiera la prensa bilbaína como "*la más importante del Norte de España*", que con sus "*hojas literarias*" contribuía "*a sostener las aficiones a la literatura, a prestar grandes vuelos a escritores de la comarca, y a difundir la cultura del país*"¹⁰⁴¹.

Fue en el suplemento de *El Nervión* donde apareció una de las series más interesantes: "Páginas de piedra de la Historia de Vizcaya", obra del presbítero Juan José de Lecanda¹⁰⁴². La serie comenzó a publicarse en noviembre de 1897 y se prolongó hasta mayo de 1901, interrumpiéndose entre noviembre de 1899 y febrero de 1901, ofreciendo un total de 38 artículos. Lecanda, que ya había publicado algunos escritos sobre cuestiones artísticas en los periódicos *La Unión Vasco-Navarra* y *El Nervión* y en la revista *Euskal-Erria*, defendía en sus "Páginas de piedra" el valor del monumento en la historia de Vizcaya. Si bien su relato no se inicia de modo novedoso, incidiendo como el resto de historiadores y eruditos de su tiempo en el escaso apego de los vascos a escribir su historia, fue poco a poco elaborando un personal recorrido por el patrimonio de la provincia.

A lo largo de sus artículos nos sorprende con interesantes estudios sobre algunas construcciones completamente olvidadas, como la ermita de San Miguel de Zumetxaga, la iglesia de Santa María de Galdakao o la iglesia de Artea, otorgando una especial importancia a la arquitectura civil de Vizcaya, a sus casas- torre y casas-consistoriales. La opinión de Lecanda siempre está presente en sus escritos, de un evidente *euskarismo*, con una constante preocupación por la conservación de las tradiciones y un vivo recuerdo al régimen foral. Todo ello reivindicado a través del monumento arquitectónico. Sus reflexiones sobre algunas recientes restauraciones, como la iglesia de Santiago de Bilbao, el proyecto de nueva torre para la basílica de Begoña o las reconstrucciones del castillo de Butrón y el castillo de Arteaga, nunca estuvieron alejadas del sentimiento vasquista que imperaba en este período.

Por último, debemos señalar una importante iniciativa cultural surgida al otro lado del Atlántico. *La Vasconia. Revista Ilustrada*, fundada en Buenos Aires por José Rufo de Uriarte y Francisco de Grandmontagne y Otaegui, fue una publicación de extensa vida, desde

¹⁰⁴⁰ El Suplemento literario comenzó a publicarse el lunes 7 de septiembre de 1891.

¹⁰⁴¹ BECERRO DE BENGUA, R., «La literatura vasco-nabarra en 1889, p. 262.

¹⁰⁴² Juan José de Lecanda mantuvo una intensa actividad en el Oratorio de San Felipe Neri de Alcalá de Henares al que pertenecía, organizó una exposición de arte religioso en 1926, y publicó "*El crucifijo en el Arte Español. El Santo Cristo Universitario de los Doctrinos, en Alcalá de Henares*", y tras las obras de restauración emprendidas en la ermita universitaria apareció "*Historia y Descripción de la Ermita Universitaria del Santo Cristo de los Doctrinos en Alcalá de Henares*". Ver: ALBA ALARCOS, Ángel. «La presencia de Unamuno en Alcalá», en *Miguel de Unamuno y el Padre Lecanda. Notas de una amistad*, Alcalá de Henares: Institución de Estudios Complutenses, 1995, pp. 92-93.

octubre de 1893 hasta 1943¹⁰⁴³, dedicada a la "raza euskara" y su descendencia en el continente americano, que desde su primer número no ocultaba su carácter "euskaro-americano"¹⁰⁴⁴.

"[...] nos hayamos sentido con vivos deseo de fundar un órgano, que, [...] nos recuerde aquellas deliciosas playas, donde corrieron felices nuestros primeros años, aquellos pueblos tan sencillos como virtuosos, cuyas calles conservan aún el recuerdo de nuestras hazañas infantiles, u aquellos santos hogares donde se nos inculcaron las máximas que había de convertirnos en hombres honrados, trabajadores"¹⁰⁴⁵.

Ese tono melancólico y nostálgico que evocaba los lugares y paisajes que los miles de vascos asentados en América guardaban en su memoria, se tradujo en la constante reproducción en sus páginas de los pueblos del País Vasco, con sus paisajes, sus arquitecturas y sus personajes históricos, pero sin olvidar la actualidad con reseñas a la política, las artes plásticas, la literatura, la poesía y las referencias más anecdóticas y humorísticas. Contó, además, con colaboradores tan prestigiosos como Miguel de Unamuno, Arturo Campión, Carmelo de Echegaray, Pío Baroja o Ramiro de Maeztu¹⁰⁴⁶.

4.2.1 Del último viaje romántico a las primeras guías comerciales

Desde mediados del siglo XIX las mejoras en los medios de transporte y vías de comunicación permitieron un mayor y fácil movimiento de personas¹⁰⁴⁷. Los viajeros, principalmente las clases acomodadas, visitaban diferentes puntos del país para establecer relaciones comerciales y profesionales, huir de las bulliciosas ciudades en busca de reposo o simplemente por el placer de viajar. Estos nuevos viajeros demandaban un tipo de literatura específica, la literatura de viaje, que englobaba desde guías de ciudades hasta relatos de viajes de lugares a los que jamás pensaban viajar¹⁰⁴⁸.

¹⁰⁴³ La revista *La Vasconia* ha sido estudiada por: ALTUNA DE MARTINA, Ángeles de Dios, «El arte y la construcción de una identidad vasca. La Baskonia (1893-1920)», *Euskonews & media*, núm. 386, 16-23 de marzo de 2007; ALTUNA DE MARTINA, Ángeles de Dios, «El arte y la construcción de una identidad vasca. El caso de la revista 'La Baskonia' (1921-1943)», *Euskonews & media*, núm. 473, 13-20 de febrero de 2009.

¹⁰⁴⁴ «A la prensa de la República. Nuestro propósito», *La Vasconia. Revista Ilustrada*, año I, núm. 1, 10 de octubre de 1893, p. 4.

¹⁰⁴⁵ «Nuestro propósito», *La Vasconia. Revista Ilustrada*, año I, núm. 1, 10 de octubre de 1893, p. 4.

¹⁰⁴⁶ ALTUNA DE MARTINA, A., «El arte y la construcción de una identidad vasca. La Baskonia (1893-1920)».

¹⁰⁴⁷ Sobre la influencia de la revolución industrial y la aparición del turismo moderno remitimos a: RODRÍGUEZ LÓPEZ, Carolina y FARALDO JARILLO, José María, *Introducción a la historia del turismo*, Madrid: Alianza, 2013, pp. 81-108.

¹⁰⁴⁸ Sobre este tema ver: SERRANO, M., *Las guías urbanas y libros de viaje en la España del siglo XIX*.

Planificando el viaje al turista¹⁰⁴⁹ le surgían numerosos interrogantes: “¿adónde dirigir los pasos una vez desembarcado el viajero en la península? ¿A dónde pediremos consejo? ¿Qué guía elegiremos para nuestras andanzas?”¹⁰⁵⁰. Las guías de viaje se convirtieron en un elemento indispensable para el viajero, sustituyéndose las descripciones emocionales del libro de viaje por el dato práctico y adaptándose además a sus necesidades específicas. Nacieron así guías comerciales, guías ferroviarias, guías artísticas, guías regionales, guías urbanas, etc., siendo estas últimas las que gozaron de un extraordinario desarrollo a partir de mediados de siglo. Según los estudios de María del Mar Serrano, entre 1800 y 1902 se publicaron un total de 849 guías sobre España (incluyéndose las editadas fuera del país), de las que 305 eran guías urbanas y, con una diferencia considerable, 132 guías provinciales. Madrid, Barcelona y Sevilla fueron las ciudades a las que mayor número de guías se dedicaron; Cataluña fue la región a la que las guías prestaron más atención; Madrid, como provincia, destacó sobre las demás¹⁰⁵¹.

El País Vasco, gracias a la Ley General de Ferrocarriles y Tranvías de 1877, fue uno de los territorios donde los caminos de hierro más se extendieron. Concretamente en Vizcaya, el entorno de Bilbao fue extensamente interconectado entre 1879 y 1890¹⁰⁵². Esta expansión de las líneas férreas, junto a la oferta de paisaje, mar y establecimientos termales¹⁰⁵³, tan

¹⁰⁴⁹ Rafael Aguirre considera la llegada de la reina Isabel II a San Sebastián en agosto de 1845 como el momento del afianzamiento del turismo en la ciudad, aunque los años de auténtico esplendor fueron de 1880 a 1900. Fruto de esa situación San Sebastián será reseñada en las prestigiosas guías Baedeker (Ver: AGUIRRE, Rafael, *El turismo en el País Vasco. Vida e Historia*, San Sebastián: Editorial Txertoa, 1995, pp. 112-115). Asimismo, debemos señalar la importancia del termalismo, el turismo de costa y el veraneo de la corte y la aristocracia, de importante repercusión en el País Vasco. Ver: RODRÍGUEZ LÓPEZ, C. y FARALDO JARILLO, J. M., *Introducción a la historia del turismo*, pp. 91-98 y 11-112; BOYER, Marc, «El turismo en Europa, de la Edad Moderna al siglo XX», *Historia Contemporánea*, núm. 25, 2002, pp. 13-31.

¹⁰⁵⁰ AZORÍN, «Novísima guía de España», en ZUMÁRRAGA, Verónica (ed.), *Cien artículos de Azorín en La Prensa*, Universidad de Alicante, 2012, p. 566. Artículo publicado el domingo 26 de abril de 1925.

¹⁰⁵¹ En este sentido María del Mar Serrano aporta un análisis gráfico sobre la evolución cronológica de las guías urbanas, regionales, provinciales, etc. Ver: SERRANO, María del Mar, *Las guías urbanas y libros de viaje en la España del siglo XIX. Repertorio bibliográfico y análisis de su estructura y contenido*, Barcelona: Universidad de Barcelona, 1993, pp. 63-79.

¹⁰⁵² La Ley general de Ferrocarriles y Tranvías, aprobada el 23 de noviembre de 1877, completó la existente legislación de 1855 posibilitando la apertura de nuevas líneas de tranvía y ferrocarriles de vía estrecha. Gracias a ello, Bilbao quedó conectado a Portugalete, Las Arenas, Durango y Balmaseda, adquiriendo algunas vías carácter extraprovincial al enlazar con San Sebastián, Estella, Santander, etc. Ver: BARRUSO BARÉS, P. y LEMA PUEYO, J. A. (coords.), *Historia del País Vasco. Edad Contemporánea*, pp. 134-137.

¹⁰⁵³ Vizcaya contaba con los balnearios de Elorrio, Urberuaga de Ubilla, Artea, Areatza, Zaldibar o Molinar de Carranza, entre otros. La temporada de oficial de baños solía abrirse el 1 de junio y concluía el 30 de septiembre. Los mismos establecimientos se anunciaban en relación a sus conexiones con las líneas férreas, por ejemplo los “Baños Nuevos de Elorrio” especificaban cómo “Vías del Norte a Zumárraga, Bilbao y Durango distante 30 minutos en coches. Estación telegráfica, clima fresco, servicio lujoso de carruajes a todos los trenes”. El Establecimiento termal de Urberuaga de Ubilla, por su parte, señalaba su situación a 16 kilómetros de la estación de Olacueta y 18 kilómetros de la de Elgoibar, en la vía férrea de Durango a Zumárraga, con coches propios en combinación con los trenes. (Ver: COLL Y MAIGNAN, Enrique, *Guía de Vizcaya para 1892*, Bilbao: Establecimiento tipográfico de El Nervión, 1892). La importancia del ferrocarril en el desarrollo de los viajes en el País Vasco, así como algunos datos sobre los balnearios en Vizcaya ha sido analizado por, AGUIRRE, Rafael, *El turismo en el País Vasco. Vida e Historia*, San Sebastián: Editorial Txertoa, 1995.

atractiva gracias a la difusión de las ideas higienistas, convirtieron al País Vasco en uno de los principales focos turísticos nacionales¹⁰⁵⁴. Las guías aparecieron íntimamente unidas al desarrollo de las líneas férreas y uno de sus objetivos era, precisamente, entretener al lector "en las fastidiosas horas que tengan que pasar dentro del tren"¹⁰⁵⁵. El viajero, por su parte, pretendía abandonar la ciudad en busca de reposo, uniéndose de esta manera tres elementos básicos: las líneas férreas, el turismo termal y la guía de viaje.

El rápido enriquecimiento de Vizcaya y de la burguesía, que reclamaba una mayor oferta de comercios y servicios en las ciudades, determinó por su parte la aparición de un nuevo tipo de publicaciones, las guías comerciales, directorios de carácter anual que en ocasiones se publicaban con el nombre de artístico-comerciales. Esta serie de obras se reseñaban como útiles para el viajero, el comerciante y el público en general, pues se podía encontrar en ellas desde la hora de apertura de las dependencias oficiales hasta datos sobre el puerto, tarifas, etc.¹⁰⁵⁶. Eran, en definitiva, obras continuadoras de los anuarios que en 1879 comenzó a editar Carlos Bailly-Baillère en Madrid, donde se ofrecían datos relativos a profesionales de instituciones públicas o cualquier otro oficio o profesión, tanto de España como de sus posesiones de ultramar¹⁰⁵⁷.

En esta clase de guías es donde encontramos una de las publicaciones más interesante para el presente estudio, la colección de anuarios "El libro de Bilbao. Guía artístico-comercial"¹⁰⁵⁸. Aparecida por primera vez en 1893 y de marcado carácter comercial, no excluía la información práctica de una guía de viajero:

¹⁰⁵⁴ BARQUÍN GIL, Rafael, «El turismo y los primeros ferrocarriles españoles (1855-1914)», en *VI Congreso de Historia Ferroviaria*, Vitoria: 2012, pp. 1-19; LARRINAGA RORIGUEZ, Carlos, «Termalismo y turismo en la España del siglo XIX», en VV.AA., *La evolución de la industria turística en España e Italia*, Palma de Mallorca: Institut Balear d'Economia, 2011, pp. 569-608.

¹⁰⁵⁵ Mariano de la Torre, en su obra "Viaje en ferrocarril por las Provincias Vascongadas y Navarra", describía con detalle los municipios que el ferrocarril recorría ofreciendo datos prácticos de las casas de baño del País Vasco y aquellas localidades idóneas para tomar baños de mar. En el caso de Vizcaya destacaba Las Arenas, Algorta, Portugalete, Santurce, Lekeitio y Ondarroa. Ver: TORRE, Mariano de la, *Viaje en ferrocarril por las Provincias Vascongadas y Navarra*, Bilbao: Imprenta de J. F. Mayor, 1878, p. 4.

¹⁰⁵⁶ «La guía vascongada», *La Unión Vasco-Navarra. Diario Político*, año XIV, núm. 3.814, 8 de abril de 1893, p. 1.

¹⁰⁵⁷ El modelo a seguir según Bailly-Baillère fue el *Annuaire-almanach de Diderot-Bottin*. Publicado desde 1879 con el nombre de "Anuario-almanaque del comercio, de la industria, de la magistratura y de la administración", en 1881 pasó a denominarse "Anuario del comercio, de la industria, de la magistratura y de la administración" y uniéndose finalmente con la guía catalana "Anuario-Riera" en 1912 bajo el título "Anuario general de España". Ver: «Anuario-almanaque del comercio, de la industria, de la magistratura y de la administración» [en línea] <http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?q=id:0005044916&lang=es> [Consulta: 31 de julio de 2017].

¹⁰⁵⁸ FONTÁN, R. Y LARRAÑAGA, Luis, *El libro de Bilbao. Guía artístico-comercial*, Bilbao: Imprenta de El Porvenir Vascongado, 1893; LARRAÑAGA, Luis, *El libro de Bilbao y sus cercanías. Guía artístico-comercial*, Bilbao: Imprenta y Librería Antonio Apellániz, 1894; LARRAÑAGA, Luis, *El libro de Bilbao y sus cercanías. Guía artístico-comercial*, Bilbao: Imprenta y Librería Antonio Apellániz, 1895; LARRAÑAGA, Luis, *El libro de Bilbao y sus cercanías. Guía artístico-comercial*, Bilbao: Imprenta de José María de Vivancos y Cía., 1896; ARTAZA,

“[...] una Guía, en la que, uniéndose lo útil a lo agradable, constituyera una verdadera obra de consulta para la industria y el comercio en general, y un libro ameno, tanto para los naturales del país, como para los viajeros que la visitan solo por esparcimiento o por distracción”¹⁰⁵⁹.

Constaba de tres apartados: apuntes histórico-descriptivos de Bilbao; administraciones públicas e “*Índice del comercio, industrias y profesiones*”; y una sección dedicada a las poblaciones cercanas a Bilbao¹⁰⁶⁰. Además de textos descriptivos e ilustraciones, se acompañaba de numerosos anuncios publicitarios, ya que este era su objetivo final, definiéndose como “*un poderoso medio de propaganda tanto local como general*”.

A partir de la imagen que estas guías ofrecieron de Vizcaya podemos extraer numerosas lecturas, puesto que no sólo informaban de la riqueza artística, sino que seleccionaban aquello que el viajero debía conocer. En líneas generales, la mayor parte de éstas hacían escasas referencias a lo monumental, limitándose a breves notas descriptivas e históricas, deudoras en numerosas ocasiones de publicaciones anteriores¹⁰⁶¹. Son sin embargo sus ilustraciones el elemento más revelador, ya que nos permite comprender la imagen predeterminada de Bilbao, y de Vizcaya, que se pretendía trasladar. Una mirada centrada en la nueva arquitectura, siendo pocas las construcciones históricas representadas, para transmitir una provincia poderosa económica e industrialmente, forjando con ello una expresiva iconografía industrial que más adelante analizaremos.

El interés por lo monumental encontraba su espacio y se expresaba con mayor libertad en el libro de viaje. En este sentido, debemos al periodista catalán Juan Mañé y Flaquer la obra que recoge el considerado último viaje romántico por el País Vasco, “*El Oasis. Viaje al país de los fueros*” (1878-1880), definido por su autor como un “*álbum de viajero*” en el que plasmar las “*impresiones desordenadas*” de su peregrino vagabundeo:

“Sin idea preconcebida, sin propósito deliberado, dejé que mi espíritu vagara libre de montaña en montaña, de monumento en monumento, de ruina en ruina, de flor en flor –

Cesáreo, *El libro de Bilbao y sus cercanías. Guía artístico-comercial*, Bilbao: Imprenta y Fotograbo de Emilio de Diego, 1900.

¹⁰⁵⁹ FONTÁN, R. Y LARRAÑAGA, L., *El libro de Bilbao. Guía artístico-comercial*, 1893.

¹⁰⁶⁰ Los municipios analizados eran Algorta, Las Arenas, Begoña, Santurce, Portugalete, Baracaldo, Sestao y Deusto.

¹⁰⁶¹ Así por ejemplo Manuel de la Torre en su “*Viaje en ferrocarril por las Provincias Vascongadas y Navarra*” (1878) advertía al lector que los datos expuestos habían sido tomados del “*Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*” (1846-1850) de Pascual Madoz, “*Guía histórico-descriptiva del viajero en el Señorío de Vizcaya*” (1864) de Juan E. Delmas y “*Guía-manual geográfico-descriptivo de la provincia de Guipúzcoa*” (1871) de José de Manterola.

no de biblioteca en biblioteca ni de archivo en archivo – y de paso les preguntara, sin temeraria insistencia, la ley de su vida y el secreto de su muerte”¹⁰⁶².

Al recordar que no poseía ni vocación, ni aptitud, ni tiempo para consultar los archivos y bibliotecas, “*ni me tienta la ambición de resolver los problemas que plantean a porfía el arte y la ciencia*”, insiste en el carácter romántico del viaje en relación a su deseo de trasladar la emoción que “*los objetos*” dejaron en sus sentidos. Sin embargo, su obra es algo más que un compendio de emociones y descripciones románticas de paisajes y monumentos, es un intenso recorrido por todas las comarcas de Vizcaya, comenzando y concluyendo en el valle de Arratia¹⁰⁶³. Su exhaustivo viaje por los municipios histórica y monumentalmente más representativos revela un buen conocimiento del Señorío, que quizás le fue trasladado gracias a la compañía de conocidas personalidades, como Antonio de Trueba¹⁰⁶⁴, a cuyas obras hacía constantes referencias:

“Y ahora he de decir a V., entre paréntesis, que no se puede hablar de esta tierra sin tropezar con Trueba o con D. Juan Delmas, autor este último de una *Guía de Vizcaya*, que puede servir de modelo a los mejores libros de este género, y que ofrece la singularidad de que está escrita e impresa por dicho señor, y obra suya son también las preciosas láminas que contiene, pues Delmas es a la vez artista, un escritor fácil y concienzudo y uno de los primeros impresores de España. Donde Trueba y Delmas han segado, V., comprenderá que yo no puedo hacer más que espigar o acudir a sus gavillas”¹⁰⁶⁵.

La historia, el paisaje, los monumentos, las antiguas leyendas y mitos y muy especialmente el recuerdo de los fueros son los elementos centrales de la obra. Y es que Juan Mañé y Flaquer fue uno de los autores que, al iniciarse en el parlamento español el debate sobre la continuidad de los fueros, salió en su defensa en una serie de artículos recogidos en el folleto “*La paz y los fueros*”, siendo nombrado padre de las provincias de Álava y Vizcaya

¹⁰⁶² MAÑÉ Y FLAQUER, Juan, *El oasis. Viaje al País de los Fueros*, Barcelona: Imprenta de Jaime Jepús Roviralta, 1880, t. I, p. 12.

¹⁰⁶³ Juan Mañé describe un exhaustivo itinerario por la provincia: entró por Orduña y visitó en primer lugar la comarca del Gran Bilbao (Arrigorriaga, Bilbao, Abando, Begoña, Deusto, Olabeaga, Barakaldo y Algorta), Uribe (Plentzia, Gorniz, Gatika, Mungia y Meñaka), Busturialdea (Bermeo, Mundaka, Elantxobe, Ibarrangelu, Sukarrieta, Arteaga, Busturia, Murueta, Forua, Gernika-Lumo, Muxika), Durangaldea (Amorebieta, Durango, Abadiño, Elorrio, Apatamonasterio, Izurtza, Mañaria, Otxandio, Zaldibar y Ermua), Lea-Artibai (Markina-Xemein, Berriatua, Ondarroa y Lekeitio), Las Encartaciones (Alonsotegi, Gordexola, Sodupe, Balmaseda, Arcentales, Valle de Carranza, Sopuerta, Galdames, Muskiz, Santurtzi y Portugalete), concluyendo en Arratia-Nervión.

¹⁰⁶⁴ Juan Mañé visitó la iglesia de Santa María de Güeñes junto a Antonio de Trueba, única referencia a la compañía de uno de nuestros eruditos en su viaje por Vizcaya (Ver: MAÑÉ Y FLAQUER, J., *El oasis, Viaje al país de los fueros*, t. III, p. 389). Asimismo se ha señalado que en su viaje fue acompañado por Juan Iturralde, José de Manterola, Ricardo Becerro de Bengoa, Antonio de Trueba y Juan E. Delmas. Ver: AROZAMENA AYALA, Ainhoa, *Enciclopedia Auñamendi* [versión digital], voz Juan Mañé y Flaquer.

¹⁰⁶⁵ MAÑÉ Y FLAQUER, J., *El oasis, Viaje al país de los fueros*, t. III, p. 16.

(1876)¹⁰⁶⁶ en agradecimiento a su solidaridad y apoyo. Su vínculo y defensa del régimen foral invadió buena parte de las páginas de su viaje, fundamentando históricamente el sistema de administración de los vascos, pero también recuperando los espacios de la memoria foral: la casa de juntas de Gernika, el campo de Gerediaga, la casa de juntas de Avellaneda o los árboles simbólicos.

Por otra parte, a lo largo de los trece capítulos que componen el tomo dedicado a Vizcaya lo monumental jugaba un destacado papel. Realizó descripciones de conjuntos monumentales, como los de Bilbao, Orduña, Bermeo, Durango, Elorrio, Markina o Lekeitio, y también resaltó construcciones de municipios de menor entidad, especialmente casas-torre, como las de Altamira, Urdaibai y Etxaburu. A alguna de ellas dedicó incluso extensas descripciones, como a la torre de Muntzaraz, valorando asimismo las intervenciones ejecutadas en estas históricas construcciones, como el castillo de Butrón, Arteaga y torre Villela. Lamentaba igualmente la ruina y destrucción de otras, como la torre Lutxana y el castillo de San Martín de Muñatones, del que elaboró una rica descripción y un expresivo alegato en favor de su conservación.

El paisaje, por último, aparece resaltado desde el momento en que entró al Señorío por Orduña, *"lo más pintoresco que puede soñar la fantasía de un paisajista"*, hasta que concluye el recorrido en el Gorbea, *"montaña simbólica de la euskalerría que aun lleva el nombre traído de Armenia por los primeros íberos"*. Así, a lo largo del viaje fue resaltando vistas y lugares como la isla de Izaro, el cabo Matxitxako, la peña de Anbotu, el monte Sollube, Urkiola, o el pintoresquismo de poblaciones como Elantxobe.

En definitiva, Juan Mañé ofreció un acercamiento al patrimonio monumental de la provincia muy similar al de Juan E. Delmas¹⁰⁶⁷ en su *"Guía histórico descriptiva del viajero en el Señorío de Vizcaya"*, pero suprimiendo todos aquellos datos informativos que ayudaban al

¹⁰⁶⁶ SORARRAIN, Genaro de, *Catálogo de obras euskaras o Catálogo general cronológico de las obras impresas referentes a las provincias de Álava, Guipuzcoa, Bizcaya, Navarra, a sus hijos y a su lengua euskara o escritos en ella*, Barcelona: Imprenta de Luis Tasso, 1891, p. 382.

¹⁰⁶⁷ Mañé dedicó las siguientes palabras al impresor: *"Delmas, impresor del Señorío, es una persona inteligente, instruida, que ha leído mucho, viajado mucho, trabajado mucho, tratado a muchas gentes, que a fuerza de laboriosidad se ha creado una reputación de inteligencia, de honradez, de formalidad, de patriotismo; que ama con delirio las costumbres, las instituciones, las tradiciones y glorias de su país, aún que ha pasado buena parte de su juventud educándose en las aulas de París y en los talleres de sus más renombrados pintores. Merced a estas circunstancias, Delmas logró elevar el arte tipográfico a la altura a que lo han puesto los primeros impresores de Europa, y la publicación del Guía de Vizcaya, de que le tengo hablado a V., y que es un verdadero guía, puso su reputación muy alta como escritor, como arqueólogo, como artista y como impresor. D. Juan Delmas, sin ser viejo, había llegado a esa edad en que el hombre laborioso ha conquistado el derecho al otium cum dignitate, y para gozarlo había preparado con sus gustos de artista aquella especie de paraíso terrenal; y allí, rodeado de su esposa y de sus hijos, de sus libros y de sus cuadros, [...]. Allí, en aquel delicioso retiro, iban a buscarle los forasteros y los extranjeros para quienes era un guía viviente y un cicerone complaciente"*. Ver: MAÑE Y FLAQUER, J., *El oasis. Viaje al País de los Fueros*, t. I, p. 150.

viajero en su recorrido. Su obra es un libro de viaje donde, aunque lo histórico, paisajístico y arquitectónico poseía un destacado protagonismo, el objetivo final era dar a conocer el "*país de los fueros*" y reivindicar la legitimidad de su administración propia.

A pesar de que el autor trató de desligar su viaje de cualquier cuestión política, su posicionamiento respecto a la cuestión foral y su rechazo al centralismo del Estado se manifestaban a lo largo de todo el texto, planteando la regeneración de la patria, término también empleado por los euskaros, como medio para sacar al país del estado de postración en que se encontraba. Había "*llegado la hora de convertir nuestras miradas al interior, que nos hemos de concentrar y que nos hemos de conocer*". De ahí su interés en difundir los usos, costumbres, tradiciones e instituciones de los vascos para contribuir a la regeneradora "*obra común*"¹⁰⁶⁸.

4.2.2 La publicación de monografías históricas y monumentales

Manuel Moreno Alonso señala cómo en el Romanticismo se construye la historia nacional. Y es que la historicidad y la conciencia de actualidad que adquirió el pasado fueron, como hemos visto anteriormente, rasgos distintivos del Romanticismo. Frente a los valores absolutos promovidos por la Ilustración, la nueva sensibilidad estimuló el carácter nacional de la historiografía, con un particular modo de acercarse a un pasado en el que hallan expresado su propio espíritu; en Europa la historiografía se hace nacionalista¹⁰⁶⁹. De esta forma las principales naciones europeas veían editarse obras sobre su pasado nacional a comienzos del siglo XIX, aunque España se incorporaba con retraso a esta tarea¹⁰⁷⁰. Modesto Lafuente, en el prólogo de su "*Historia general de España*" (1850-1867), afirmaba que el sentimiento del "*amor patrio*", avivado por las críticas extranjeras ante la falta de una historia nacional, le había llevado a escribir la obra¹⁰⁷¹. La obra de Lafuente se convirtió en el modelo a seguir por las sucesivas historias de España (Antonio Cavanilles, Fernando Patxot y Ferrer, Víctor Gebhardt o Dionisio Aldama y Manuel García González)¹⁰⁷². Su historia

¹⁰⁶⁸ FUSI AIZPURUA, Juan Pablo, «Los nacionalismos y el Estado español: el siglo XX», *Cuadernos de Historia Contemporánea*, núm. 22, 2000, p. 23; MAÑÉ Y FLAQUE, Juan, *El regionalismo*, Barcelona: Imprenta barcelonesa, 1887, p. VI.

¹⁰⁶⁹ MORENO ALONSO, Manuel, «Romanticismo e historia nacional», *Revista de Historia Contemporánea*, núms. 9-10, 1999-2000, pp. 13-24; MORENO ALONSO, Manuel, *Historiografía romántica española. Introducción al estudio de la historia en el siglo XIX*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 1979, p. 314.

¹⁰⁷⁰ GARCÍA CÁRCEL, Ricardo (coord.), *La construcción de las historias de España*, Madrid: Editorial Marcial Pons, 2004, p. 198.

¹⁰⁷¹ LAFUENTE Y ZAMALLOA, Modesto, *Historia general de España*. Madrid, Establecimiento tipográfico de Mellado, 1850, tomo I, pp. VI.

¹⁰⁷² GARCÍA CÁRCEL, R., *La construcción de las historias de España*, pp. 198-205; PASAMAR ALZURIA, Gonzalo y PEIRÓ MARTÍN, Ignacio, *Diccionario Akal de historiadores españoles contemporáneos*, Madrid: Ediciones Akal, 2002, pp. 346-347.

nacional no desdeña el valor de las historias particulares de "*reinos o provincias*", construyéndose así desde lo particular a lo general:

"En el siglo presente es cuando celosos e ilustrados ingenios españoles han procurado levantar de su postración este ramo de nuestra literatura, y alcanzado honroso nombre y merecida fama con historias particulares de reinos o provincias, de dominaciones o de reyes, de instituciones religiosas o políticas, de los códigos de nuestra legislación, y de otras materias y asuntos interesantes y propios para aclarar nuestra historia. [...] Materiales de auxilio son de gran precio; pero es lástima que tan esclarecidos varones no hubieran acometido la empresa de dotar a su patria de una historia general"¹⁰⁷³.

De esta forma, como señala Alonso Moreno, las historias locales o particulares tuvieron un papel destacado junto a la nueva historiografía nacional, llegando incluso historiadores nacionales a abogar por su desarrollo. Prueba de este nuevo interés fue la publicación de "*Diccionario bibliográfico-histórico de los antiguos reinos, provincias, ciudades, villas, iglesias y santuarios de España*" (1858) de Tomás Muñoz y Romero, un catálogo de lo publicado hasta la fecha en torno a las historias locales, cuya importancia subrayaba el autor en el prólogo¹⁰⁷⁴.

La historia, además, jugó un papel determinante en la construcción de la memoria colectiva y los rasgos identitarios y particularistas de los regionalismos, y, por lo tanto, en el desarrollo de una historiografía regionalista. Enmarcados en el movimiento de la *Renaixença* catalana, Víctor Balaguer publicó "*Historia de Cataluña y de la Corona de Aragón*" (1860-1863) y posteriormente Antoni de Bofarull publicaba "*Historia crítica (civil y eclesiástica) de Cataluña*" (1876-1878). Mientras que el despertar de los estudios históricos en el *Rexurdimento* gallego se efectuó en torno al año 1865, con la publicación de sendas "*Historia de Galicia*" por Benito Vicetto (1865-1873) y Manuel Murguía (1865-1891).

El catalán Juan Mañé y Flaquer y el madrileño Antonio Pirala, quien fuera gobernador civil de Vizcaya, coincidían en presentar el País Vasco como una región más visitada que conocida¹⁰⁷⁵. Mañé, en la defensa de sus tesis regionalistas, insistía en una España marcada por un desconocimiento mutuo:

"¿Cómo se explica este desconocimiento? ¿Qué causas han producido entre los españoles esa ignorancia que hace que las provincias o Estados de un mismo Reino,

¹⁰⁷³ LAFUENTE Y ZAMALLOA, Modesto, *Historia general de España*, Madrid: Establecimiento tipográfico de Mellado, 1850, t. I, pp. XIV.

¹⁰⁷⁴ MUÑOZ Y ROMERO, Tomás, *Diccionario bibliográfico-histórico de los antiguos reinos, provincias, ciudades, villas, iglesias y santuarios de España*, Madrid: Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1858.

¹⁰⁷⁵ PIRALA, Antonio, *Provincias Vascongadas*, Barcelona: Establecimiento tipográfico editorial de Daniel Cortezo y cía., 1885, p. V. (*España. Sus monumentos y artes, su naturaleza e historia*).

unidos por los lazos de la fe, de la tradición, de la historia y del patriotismo, vivan tan ignorantes unos de otros como si fueran naciones distintas, apartadas y enemigas?"¹⁰⁷⁶.

Este desconocimiento no parece que definiese sólo a la mirada externa hacia el País Vasco, sino también a la mirada que sus propios habitantes mostraban hacia la historia y las artes. En este sentido, el historiador alavés Ricardo Becerro de Bengoa, señalaba las dificultades, o simplemente la abulia, que se había encontrado al tratar de fomentar estudios descriptivos de historia, naturaleza o costumbres, tropezando siempre con el mismo escollo, "*la sencilla respuesta de en «Álaba no tenemos nada», respuesta a la cual es imposible contestar a su vez nada, porque se comprende la latitud de la intención y valor que en sí envuelve*"¹⁰⁷⁷. Ante esta actitud, ¿cómo esperar que la imagen que las publicaciones nacionales ofrecían fuera diferente a la idea de un pueblo desconocido?

"Mal conocido y peor juzgado el país eúscaro, aun los que más de él se han ocupado no han podido establecer una base fija sobre sus orígenes, primitiva organización, costumbres de sus habitantes y su idioma; orígenes ignorados, aunque tantos se les suponen"¹⁰⁷⁸.

A las puertas del nuevo siglo se seguían realizando esta clase de afirmaciones, resultando incomprensible que se mantuviera aquella imagen romántica de un pasado, orígenes, idioma y costumbres envueltos en las nieblas o en la noche oscura de los tiempos. No es de extrañar así que José María Quadrado, en su estudio dedicado a Asturias de la colección "*España, sus monumentos y artes, su naturaleza e historia*", insistiese en la idea del País Vasco como una región de bello paisaje pero escaso en riquezas artísticas: "*Sólo en Asturias se combina esta triple ventaja; sólo Asturias reúne los pintorescos paisajes de las provincias Vascongadas pobres en bellezas artísticas cuanto fecundas en las naturales, con los preciosos monumentos de la adusta y árida Castilla*"¹⁰⁷⁹.

Aquella idea de ausencia monumental parecía ser la consecuencia de otra idea extendida: la de los vascos como "*pueblo sin historia*"¹⁰⁸⁰. El concepto partía de la filosofía de la historia de Hegel, posteriormente asumido por Friedrich Engels, y su división entre pueblos con historia (las naciones que se habían organizado como Estado) y los pueblos sin historia, es

¹⁰⁷⁶ MAÑÉ Y FLAQUER, J., *El oasis. Viaje al País de los Fueros*, t. I, p. 6.

¹⁰⁷⁷ BECERRO DE BENGEOA, Ricardo, «Apuntes para la formación del álbum histórico-religioso del país basconavarro. Álaba», *Euskal-Erria. Revista Bascongada*, t. XXII, primer semestre de 1890, p. 215.

¹⁰⁷⁸ PIRALA, Antonio, «Organización y costumbres del País Vascongado», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, cuad. VI, t. XXXV, diciembre de 1899, p. 465.

¹⁰⁷⁹ QUADRADO, José María, *Asturias y León*, Barcelona: Establecimiento tipográfico editorial de Daniel Cortezo y cía., 1885, p. 276 (*España. Sus monumentos y artes, su naturaleza e historia*).

¹⁰⁸⁰ Las ideas y pensamiento en torno a los pueblos sin historia ha sido estudiado por: ROSDOLSKY, Roman, *El problema de los pueblos 'sin historia'*, Barcelona: Fontamara, 1981.

decir, aquellos sin formación política en el pasado o carentes de tradición de estatalidad¹⁰⁸¹. A la tendencia contrarrevolucionaria asociada por Engels¹⁰⁸² a los "*pueblos sin historia*", autores como Antonio Cánovas del Castillo o el historiador Marcelino Menéndez Pelayo añadían que estos pueblos, como el de los vascos, eran pueblos felices: "*Y si es cierto que los pueblos sin historia son felices, como alguien ha dicho, por tales han de tenerse los vascongados durante siglos y siglos*"¹⁰⁸³, afirmaba el primero, mientras que el segundo sostenía:

"Todos estos pueblos han sido mucho más infelices, mucho más turbulentos, mucho menos afortunados en sus instituciones públicas y familiares que el pueblo eúskaro, pero ¡cuánto más poéticos! De los pueblos felices y bien administrados se ha dicho con profunda verdad que no tienen historia, y puede decirse, no menos exactamente, que carecen de poesía"¹⁰⁸⁴.

La cuestión fue abordada por el presidente de la *Société des Sciences, Lettres et les Arts de Pau*, André Planté, en su conferencia titulada "*¿Acaso los vascos tienen historia?*" en 1876¹⁰⁸⁵; y Miguel de Unamuno, por su parte, continuó la idea del pueblo vasco que había permanecido durante siglos en un "*silencio histórico*":

"Durante siglos vivió mi raza en silencio histórico, en las profundidades de la vida, hablando su lengua milenaria, su *eusquera*; vivió en sus montañas de robles, hayas, olmos, fresnos y nogales, tapizadas de helecho, argoma y brezo, oyendo bramar al océano que contra ellas rompe, y viendo sonreír al sol tras de la lluvia terca y lenta,

¹⁰⁸¹ SMITH, Anthony D., *Nacionalismo y modernidad. Un estudio crítico de las teorías recientes sobre naciones y nacionalismos*, Madrid: Editorial Itsmo, 2000, p. 102; MARTÍN RAMOS, José Luis, «La izquierda obrera y la cuestión nacional durante la dictadura», en SAZ, Ismael y ARCHILÉS, Ferran (eds.), *La nación de los españoles. Discursos y prácticas del nacionalismo español en la época contemporánea*, Valencia: Universitat de València, 2012, p. 301.

¹⁰⁸² La idea de pueblos sin historia fue asociada también a los vascos por Engels: "*No hay nación alguna en Europa que no cobije en alguno de sus rincones ruinas de uno o más pueblos, restos de una población antigua, reprimida y subyugada por la nación que más tarde ha sido portadora del desarrollo histórico. Estos restos de nación pisoteados despiadadamente por la marcha de la historia, como lo dice Hegel, estas basuras de pueblos sin siempre y lo seguirán siendo, hasta su completa asimilación o desnacionalización, los portadores fanáticos de la contrarrevolución, lo mismo que toda su existencia es una protesta contra la gran revolución histórica. Así son los galos en Escocia, defensores de los Estuardo de 1640 a 1745. En Francia los bretones, defensores de los Borbones de 1792 a 1800. Los vascos en España, seguidores de Don Carlos*". Cit.: MEES, Ludger, *Nacionalismo vasco, movimiento obrero y cuestión social (1903-1923)*, Bilbao: Fundación Sabino Arana, 1992, p. 252, n. 146.

¹⁰⁸³ CÁNOVAS DEL CASTILLO, Antonio, «Introducción», en RODRÍGUEZ FERRER, Miguel, *Los vascongados. Su país, su lengua y el príncipe L.L. Bonaparte*, Madrid: Imprenta de J. Noguera a cargo de M. Martínez, 1873, p. XXV.

¹⁰⁸⁴ Estas líneas responden al informe presentado por Menéndez Pelayo a la RAH sobre la obra "*Los últimos íberos. Leyendas de Euskaria*" del bilbaino Vicente Arana. Ver: MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino, «Prólogos y advertencias, crítica de libros, informes y dictámenes, trabajos diversos y libros anotados» en *Varia*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1956, t. II, pp. 188-189.

¹⁰⁸⁵ AGIRREAZKUENAGA ZIGORRAGA, Joseba, «Euskal Herria en el tiempo», *Euskal Herria. Montaña, Cultura, Naturaleza, Viajes*, núm. 50, 2011, p. 61.

entre jirones de nubes. Las montañas verdes y el encrespado Cantábrico son los que nos han hecho.

Entramos tarde en la cultura, y entramos en ella con todo el vigor de la juventud"¹⁰⁸⁶.

Miguel de Unamuno insistió en numerosas ocasiones en la idea del pueblo vasco como un pueblo joven que se incorpora con su ímpetu y vigor a la historia¹⁰⁸⁷; idea que traspasó el ámbito filosófico para adentrarse incluso en el literario, por ejemplo de la mano de Vicente Blasco Ibáñez en *"El intruso"* (1904)¹⁰⁸⁸. La crítica local, ante la publicación de la obra de Estanislao J. Labayru, *"Historia General del Señorío de Bizcaya"* (1895), mantuvo esta concepción de la historia de la provincia que parecía inmutable:

"[...] hablar de la historia de Vizcaya es hablar de las estrellas. Vizcaya no tiene historia, y la historia, amados vizcaínos, no se fabrica como los confites. La razón de que no la tenga, no nos denigra, antes nos ensalza, pero esto no quita para que en realidad de verdad carezcamos de esa historia panorámica, conjunto de sucesivos hechos más o menos relacionados y exteriorizados más o menos. Nuestra historia es la historia de una familia. Y así como la historia de ésta, sólo la saben sus individuos sin escribirla, y eso no todos, la historia de Vizcaya la fueron enseñando de viva voz y no tampoco a todos. Sólo han quedado del siglo XIII o XIV acá unos lineamientos generales y unos cuantos hechos positivos que nos dicen deductivamente lo que fuimos con anterioridad"¹⁰⁸⁹.

Desde comienzos de este período fueron apareciendo monografías históricas de algunos municipios vizcaínos. El cronista Antonio de Trueba, que inauguró este tiempo con *"Bilbao. Sinopsis histórica de esta noble, invicta y benemérita villa desde su fundación hasta el año 1878"*¹⁰⁹⁰, nos da una pista al definir su obra como *"resumen de mucho de lo que otros han escrito y de algo de lo que yo he averiguado a costa de mucha diligencia"*. Así, a pesar de advertir al lector de que la villa carecía de una historia escrita que recogiese sus muchas glorias e importancia *"mercantil, naval y política"*, la obra no llenaba ese vacío y Bilbao continuó careciendo de su propio estudio¹⁰⁹¹.

¹⁰⁸⁶ UNAMUNO, Miguel de, «Alma vasca», *Alma española*, año II, núm. 10, 10 de enero de 1904, p. 3.

¹⁰⁸⁷ Esta idea ha sido tratada por: FREIJO BALSEBRE, Enrique, «El pueblo vasco y su juvenilidad», *Revista Internacional de Estudios Vascos*, año XXXIV, núm. 2, julio-septiembre de 1986, pp. 363-381.

¹⁰⁸⁸ Cuando el médico Luis Aresti asiste a unas "fiestas vascas" en Azpeitia, describe la alegría del pueblo ante las *idi probak* o los *aizkolariak*: "Era una diversión de raza primitiva, de pueblo en la infancia que aún no ha llegado a la vida del pensamiento y admira la fuerza como la más gloriosa manifestación del hombre". Ver: BLASCO IBÁÑEZ, Vicente, *El intruso*, Barcelona: Red Ediciones, 2012, p. 200.

¹⁰⁸⁹ «La Historia de Bizcaya», *Euskalduna. Periódico Fuerista*, año II, núm. 58, 10 de octubre de 1897, p. 456.

¹⁰⁹⁰ TRUEBA, Antonio de, «Bilbao. Sinopsis histórica de esta noble, invicta y benemérita villa», pp. 407-433.

¹⁰⁹¹ Sin embargo, atendiendo a una de las notas del literato, el Ayuntamiento se interesó por la redacción de una monografía histórica de la villa, encargando la empresa al secretario municipal Camilo de Villavaso, proyecto que nunca realizó. Cuando Villavaso renunció a su cargo de secretario por motivos de salud, acordando el

En este sentido es llamativa la insistencia en el uso de términos como sinopsis, compendio, apuntamiento o epítome en los títulos de la serie de publicaciones que comenzaron a ver la luz. En cierto modo, aquella visión limitada, y comúnmente aceptada, de una provincia carente tanto de monumentos como de historia, ideas que además se sustentaban entre sí, estaba impidiendo no sólo la aproximación al patrimonio, sino también la redacción de una historia de sus villas, anteiglesias y del propio Señorío. Los autores se limitaban a resumir y aceptar lo que anteriormente se había escrito: Antonio de Trueba publicó *“Compendio Histórico-Descriptivo de las Nobles Encartaciones de Vizcaya basado en el inédito de Don Juan Ramón de Iturriza”*¹⁰⁹², definida por él como una ampliación y modificación del *“Epítome historial de las Encartaciones”* que escribiera el historiador Juan Ramón de Iturriza¹⁰⁹³, y unas *“Memorias histórico-anecdóticas de una aldea de Vizcaya”* (1884) dedicadas a su pueblo natal, Galdames, donde afirmaba *“si se les pregunta aun a los que más la conoce si saben que tenga o haya tenido algo notable, contestarán negativamente”*¹⁰⁹⁴; Antonio María de Arguinzoniz¹⁰⁹⁵ ganó uno de los premios convocados en las fiestas euskaras de Durango de 1886¹⁰⁹⁶ con *“Sinopsis histórica de la villa de*

Consistorio nombrarle *“Secretario Pensionado, Cronista de la villa e Inspector de la Biblioteca municipal”* a la espera de que el autor llevara a efecto la tan ansiada historia de Bilbao. (Ver: AHFB. Sección Municipal. Bilbao Sección Tercera 0206/022). Manuel Basas aporta además numerosos datos sobre este tema: desde 1878 Pablo de Alzola, alcalde en aquellas fechas, encomendó a Villavaso la redacción de una *“Historia de la Villa”*; en 1881, Eduardo Victoria de Lecea, al no poder responder con una publicación sobre la historia de Bilbao a Juan Ortega y Rubio, autor de *“Historia de Valladolid”*, reclamó el asunto a Villavaso, quien alegaba que *“no se había comprometido a escribirla sino a prepararla y fomenta la redacción de monografías conducentes a la síntesis posterior de una historia local de carácter general”*. Andrés E. de Mañaricua señala cómo Villavaso nunca llegó a escribir la historia de Bilbao pero realizó numerosas contribuciones a la misma como su estudio sobre la Zamacolada: VILLAVASO, Camilo de, *La cuestión del Puerto de la Paz y la Zamacolada. Exposición histórica, acompañada de la memoria justificativa de uno de los actores de aquellos sucesos, de documentos inéditos y del plano de este importante proyecto*, Bilbao: Imprenta de Juan E. Delmas, 1887; VILLAVASO, Camilo de, *Historia de Durango*, Bilbao: Biblioteca Bascongada Villar, 1968, p. 24; MAÑARICUA, A., *Historiografía de Vizcaya*, pp. 375-376.

¹⁰⁹² TRUEBA, Antonio de, *Compendio Histórico-Descriptivo de las Nobles Encartaciones de Vizcaya basado en el inédito de Don Juan Ramón de Iturriza*, Bilbao: Imprenta de M. Echeverría, 1887.

¹⁰⁹³ Las ediciones publicadas hasta 1887 sobre la *“Historia general de Vizcaya”* escrita por Iturriza no incluían el *“Epítome historial de las Encartaciones”* por lo que el director del periódico *El Noticiero Bilbaíno* solicitó a Trueba la ampliación de la obra con el fin de darla a conocer. Ver: TRUEBA, A., *Compendio Histórico-Descriptivo de las Nobles Encartaciones de Vizcaya*, pp. 3-4.

¹⁰⁹⁴ Antonio de Trueba, en la introducción de la obra, afirmaba que había dedicado un estudio a Bilbao *“la villa de mi hogar; ahora se lo hago a Montellano, la aldea de mi nacimiento; enseguida se lo haré a Sopuerta, el concejo de mi infancia, y pienso hacérsele luego a Balmaseda, la villa de mis recuerdos infantiles”*. Ver: TRUEBA, Antonio de, *Memorias histórico-anecdóticas de una aldea de Vizcaya*, Bilbao: Imp. de M. Echeverría, 1884, pp. 3-4.

¹⁰⁹⁵ Sobre Antonio María de Arguinzoniz ver: AGIRREAZKUENAGA ZIGORRAGA, Joseba (dir.), *Diccionario biográfico de los Diputados generales, burócratas y patricios de Bizkaia (1800-1876)*, Bilbao: Juntas Generales de Bizkaia, 1985, pp. 115-118.

¹⁰⁹⁶ El premio consistía en una estatua de bronce, regalo de Martín Ana de Olalde a la mejor sinopsis histórica de la villa de Durango y de los hijos más notables que ha dado al país. Ver: «Fiestas euskaras en Durango», *Euskal-Erria. Revista Bascongada*, t. XIII, segundo semestre de 1885, p. 47.

*Durango, y noticias biográficas de sus hombres célebres*¹⁰⁹⁷; Camilo de Villavaso, por su parte, publicó en las páginas de la revista *Euskal-Erria* “Apuntamiento para un compendio historial de la M. N. Villa de Tavira de Durango y memoria de sus hijos más ilustres”¹⁰⁹⁸, con la que pretendía “dar, en sintético cuadro, una idea general, somera y rápida, siguiendo fielmente a trechos a los autores que han tratado de Durango, y valiéndonos en algunos puntos, para rectificar errores y colmar lagunas, del resultado no muy pingüe de nuestras propias investigaciones”¹⁰⁹⁹.

Se percibe en estos autores cierto respeto a adentrarse en los primeros tiempos de la historia de Vizcaya y hacer frente al mito y a la leyenda que seguían envolviéndola, amparándose siempre en la ausencia documental y monumental para no emprender una auténtica investigación histórica:

“No queremos ni podemos detenernos mucho en los orígenes de Durango ni en el primer período legendario y semi-fabuloso de su historia. Conceptuamos esta tarea vana, inútil y molesta. Ociosa y atrevida es la pretensión de rasgar y penetrar el profundo misterio que envuelve en nieblas el remoto origen de los pueblos que tienen larga historia, y de cuyas primitivas épocas no han quedado para el uso del investigador y del estudiante monumentos, papeles ni recuerdos literarios que le sirvan para caminar dentro de la oscuridad. Ante el secreto inviolable del pasado, [...], es correr el riesgo de caer tristemente en conjeturas fantásticas, en hipótesis insostenibles, en extravagancias y delirios. Queremos caminar con más seguridad, y atendernos modestamente a lo que es fácil de comprobar, tanto más cuanto que este trabajo no aspira a ser una verdadera historia, sino un modestísimo apuntamiento para un compendio historial”¹¹⁰⁰.

Sin embargo, una parte de la intelectualidad vasca comenzó a asumir las dificultades que suponía emprender el estudio de la historia y la necesidad de desprenderse del pesado bagaje de tradición y mitos aprendidos desde la infancia, enfrentándose al celo patriótico que envolvía los nebulosos primeros tiempos y cuestionando aquellas verdades inapelables que la historiografía les había legado.

¹⁰⁹⁷ «Fiestas euskaras de Durango», *Euskal-Erria. Revista Bascongada*, tomo XV, segundo semestre de 1886, p. 102. La obra sin embargo no fue publicada hasta 1989. Ver: ARGUINZONIZ, Antonio María de, *Sinopsis histórica de la villa de Durango y nota biográfica de sus hombres más célebres*, Durango: Museo de Arte e Historia, 1989.

¹⁰⁹⁸ Villavaso logró un accésit en las fiestas euskaras de Durango de 1886, en las que participó bajo el pseudónimo “un amigo de Durango” con el trabajo “*Otium sine litteris mor est*”. Ver: «Fiestas euskaras de Durango», *Euskal-Erria. Revista Bascongada*, tomo XV, segundo semestre de 1886, p. 102; VILLAVASO, Camilo de, «Apuntamiento para un compendio historial de la M.N. villa de Tavira de Durango y memoria de sus hijos más ilustres», *Euskal-Erria. Revista Bascongada*, tomo XVIII, primer semestre de 1888, pp. 33-38, pp. 65-72; 97-102, 129-134, 163-168, 194-198, 226-228; VILLAVASO, C., *Historia de Durango*.

¹⁰⁹⁹ VILLAVASO, C., «Apuntamiento para un compendio historial de la M.N. villa de Tavira de Durango», p. 34.

¹¹⁰⁰ VILLAVASO, C., «Apuntamiento para un compendio historial de la M.N. villa de Tavira de Durango», p. 35.

“Es tan exiguo lo que los bizcainos coleccionaron referente a sus antepasados que puede decirse que es nada. Y si lo poco que se puede utilizar se une a lo mucho falso que crónicas mal hilvanadas y plumas mal cortadas escribieron, el apuro y la dificultad crecen porque entonces hay que detenerse en desvanecer las fábulas y las invenciones torpemente fabricadas. La patraña y la novela afearon las páginas de la historia de un pueblo singular cual ninguno”¹¹⁰¹.

El sacerdote Estanislao J. de Labayru realizaba así, en el prólogo de su extraordinaria obra *“Historia general del Señorío de Bizcaya”* (1895), una dura acusación a la historiografía vizcaína por su apego al mito, a la fábula y al falso histórico, señalando la falta de criterio desde las primeras redacciones del siglo XV, que no podían denominarse crónicas.

“[...] tuvieron el poco tino de no investigar y aquilatar lo que redactaron, siguiéndose el uno al otro, admitiendo y dando por cierto lo que no hallaron fundado, lo que halagaba al amor patrio aunque, a poco examen, hubieran podido hallar que el relato y la llamada tradición no ofrecían títulos de credibilidad y que la fábula se denunciaba a sí propia. ¡Es, por otra parte, tan ingrato romper con lo que otros han sentado, tan expuesto a recriminaciones, que yo no dudo que el temor de disgustar a los compatriotas, de llamar su atención y exponerse a calificaciones inconvenientes, pudo detener a algunos en el buen pensamiento de rectificar y dejaron las cosas tales cuales las encontraron!”¹¹⁰².

Labayru buscaba emprender una nueva historia de la provincia basada en la crítica y en la consulta de las fuentes documentales¹¹⁰³. Esta misma línea de trabajo fue la defendida por el guipuzcoano Carmelo de Echegaray en su obra *“Las Provincias Vascongadas a fines de la Edad Media. Estudio histórico”* (1895).

“[...] el estudio de las fuentes (y cuanto más auténticas y más próximas a los hechos a que se refieren, tanto mejor) nunca será sobradamente encarecido y recomendado. Gracias a ese estudio llevado a cabo con una paciencia, una sagacidad y una erudición

¹¹⁰¹ LABAYRU, Estanislao Jaime de, *Historia General del Señorío de Bizcaya*, Bilbao: Casa Editorial La Propaganda, 1895, t. I, pp. III-IV.

¹¹⁰² Según Labayru, desde Lope de Salazar hasta Juan Ramón de Iturriza, los historiadores vizcaínos se dejaron llevar por un exceso de pasión y patriotismo, evidenciando cierta *“falta de cultura y gusto”*. Al mismo Gabriel de Henao, a quien califica como el escritor de mayor erudición, le reprocha el haberse dejado guiar por la *“irresolución y vacilamiento o que le faltó aquel espíritu de sagacidad, [...] para conocer que las fuentes que consultaba y en que se apoyaba no procedían, las más de las veces, de manantial puro”*. Ver: LABAYRU, E. J., *Historia General del Señorío de Bizcaya*, t. I, pp. VII-VIII.

¹¹⁰³ Estanislao J. de Labayru describió así su método de trabajo: *“[...] he consagrado algunos años procurando proporcionarme los manuscritos y los impresos referentes al solar vasco. Restaurar lo verdaderamente histórico, apuntar lo probable y disipar las nieblas aquí y allá esparcidas sobre la nación Euskalduna, con preferencia lo concerniente al Señorío [...]”* (Ver: LABAYRU, E. J., *Historia General del Señorío de Bizcaya*, t. I, p. IV.). Andrés E. de Mañaricua destacaba la labor del *“pacientísimo y benemérito”* Labayru, en palabras de Resurrección María de Azkue, en la consulta de archivos particulares, de cabildos, públicos, etc., que dieron como resultado uno de los grandes aportaciones de su obra, la publicación de documentos inéditos. Ver: MAÑARICUA, A., *Historiografía de Vizcaya*, p. 401.

realmente asombrosas, se ha renovado por completo la faz de los estudios históricos en nuestros días”¹¹⁰⁴.

Echegaray señalaba la escasez de fuentes históricas, muestra de lo poco inclinados que habían sido los vascos a “*inscribir sus hechos en las tablillas de Clío*”, haciéndose necesario el estudio de los monumentos histórico-artísticos como medio para acceder al pasado: “*he querido saber lo que los monumentos artísticos, con muda pero elocuente voz nos enseñan*”. Clara evocación de las célebres palabras de Pedro de Madrazo, “*las ruinas tienen voz*”.

A pesar de lo anteriormente comentado, para Estanislao J. de Labayru desde comienzos de siglo se estaban redactando obras más atildadas y mejor escritas, principalmente centradas en asuntos locales¹¹⁰⁵. De esta forma, la historiografía en el País Vasco fue abandonando los mitos y leyendas tradicionales en favor de un mayor rigor y crítica. El tránsito del siglo XIX al siglo XX fue el momento en que historiadores como Carmelo de Echegaray, Estanislao J. de Labayru o Fidel de Sagarmínaga defiendieron la crítica de las fuentes documentales y asumieron la tendencia historiográfica dominante en España del positivismo y el empirismo histórico¹¹⁰⁶. La formulación del positivismo histórico en España se ha situado en el discurso de ingreso de José Godoy Alcántara en la RAH (1870), continuando las directrices de la historiografía alemana decimonónica basada en el estudio racional y sistemático de las fuentes primarias¹¹⁰⁷. España comenzaba así a desarrollar los estudios históricos como disciplina científica y, como sucedía en Europa, la paulatina profesionalización de los historiadores, relacionados a partir de ahora con universidades, bibliotecas, archivos y, fundamentalmente, con la RAH. En este sentido, Carmelo de Echegaray es un ejemplo paradigmático: académico de la Historia, encargado de la formación del archivo y catálogo de la biblioteca de la Diputación de Guipúzcoa y cronista de la provincias vascongadas desde 1896, su vida estuvo dedicada a los estudios históricos.

¹¹⁰⁴ ECHEGARAY, Carmelo de, *Las Provincias Vascongadas a fines de la Edad Media. Ensayo histórico*, San Sebastián: 1895, pp. 4-5.

¹¹⁰⁵ LABAYRU, E. J., *Historia General del Señorío de Bizcaya*, t. I, p. X.

¹¹⁰⁶ AGIRREAZKUENAGA ZIGORRAGA, Joseba, «Euskal historiografiaren barrena. Gizarte arazoan kezka eta azterketa XX.mendeko tokiko historiografian», *Cuadernos de Sección. Historia-Geografía*, núm. 19, 1992, pp. 17-18; AGIRREAZKUENAGA ZIGORRAGA, Joseba, «La tradición historiográfica vasca: su desarrollo en el marco de las ciencias sociales», *Historia Contemporánea*, núm. 7, 1992, p. 266.

¹¹⁰⁷ MORALES MOYA, Antonio, «La Historia», en *La época de la restauración (1875-1902). Civilización y cultura*, Madrid: Espasa-Calpe, 2002, t. II, p. 231 (Historia de España Menéndez Pidal, XXXVI); VV.AA., *Comprender el pasado. Una historia de la escritura y el pensamiento histórico*, p. 222.

Echegaray fue un ferviente seguidor del historiador español más relevante de este período, Marcelino Menéndez Pelayo, conservador neocatólico y contrario a las ideas krausistas¹¹⁰⁸; al mismo tiempo, Arturo Campión señalaba que Echegaray "*frecuentó mucho*", al igual que él, las obras de Augustin Thierry, Thomas Macaulay e Hipólito Taine¹¹⁰⁹, describiéndonos así su método de trabajo: "*Se informaba con minuciosidad del asunto, del acervo acumulado entresacaba el pormenor representativo, el trazo pintoresco, el dato demostrativo. Detestaba las síntesis huecas y declamatorias, la historia convertida en materia retórica*", es decir, que Echegaray entendía la historia como un "*género literario, que en primer término busca la verdad, y la dice luego bellamente*"¹¹¹⁰.

Echegaray consideraba las monografías locales como el cimiento de las historias generales, pero para Pablo Alzola, el desarrollo de los estudios históricos no estaba siendo el deseado, siendo partidario de impulsar desde las instituciones las historias locales, trabajo que mejoraría a su vez las condiciones de los archivos y bibliotecas públicas, facilitándose de esta manera la redacción de la historia general de Vizcaya:

“Y damos tal importancia a esta resurrección de nuestro glorioso pasado, que hemos recomendado antes de ahora se estimule el estudio de las historias locales, porque si cada una de nuestras villas y anteiglesias más importantes hubiese publicado su monografía, después de exprimir el jugo de los documentos coleccionados en los archivos municipales y eclesiásticos así como en los particulares de las familias de abolengo, habría mucho adelantado para facilitar la enojosa tarea del historiador, cuando ha de consagrar los esfuerzos de una labor penosa a la recopilación de materiales diseminados en nuestro país, a causa de la indiferencia y retraso con que se van organizando la Bibliotecas públicas, especialmente en la capital vizcaína”¹¹¹¹.

Otro aspecto a mejorar según Alzola era la excesiva prolijidad de detalles en los textos históricos, que limitaba su lectura a un grupo de escogidos eruditos de sólida ilustración, impidiendo que un público más amplio accediese al conocimiento de la historia: "*debe*

¹¹⁰⁸ Antonio Morales Moya definió a Menéndez Pelayo como el fundador de la historia de las ideas estéticas en España, de la filosofía y de las controversias religiosas ("*Historia de los heterodoxos españoles*" (1881-1882), "*Historia de las ideas estéticas en España*" (1882) o "*Estudios de crítica literaria*" (1884-1908), entre otras obras), gracias a cuyos estudios la cultura e historia de la literatura españolas tuvieron una nueva orientación. Carmelo de Echegaray mantuvo una notable correspondencia con Menéndez Pelayo, llegando a ser el primer presidente de la Sociedad Menéndez Pelayo (1918). Ver: MORALES MOYA, A., «La Historia», pp. 232-233.

¹¹⁰⁹ Cit.: AGIRREAZKUENAGA, J., «La tradición historiográfica vasca», p. 267.

¹¹¹⁰ CAMPIÓN, Arturo, «Echegaray y la Historia», *Euskalerrriaren alde*, año XV, núm. 263, noviembre de 1925, p. 414.

¹¹¹¹ ALZOLA, Pablo de, «Las Provincias Bascongadas a fines de la Edad media», *Euskal-Erria. Revista Bascongada*, t. XXIII, segundo semestre de 1895, p. 547.

*tenderse a vulgarizar y poner al alcance de las gentes los recuerdos legados por las generaciones anteriores, [...] para propagar el conocimiento del tiempo viejo*¹¹¹².

Ante esta situación general respecto al estudio de la historia de la provincia, con bibliotecas y archivos escasamente organizados, un lento desarrollo de cuestiones locales y un nulo apoyo por parte de las instituciones públicas, ¿qué interés podía despertar entonces el patrimonio monumental? Las obras que paulatinamente fueron apareciendo respondieron siempre a la iniciativa de particulares que, a la luz de puntuales efemérides y acontecimientos históricos o por la personal inclinación hacia determinados tipologías arquitectónicas y épocas pasadas, posaron su mirada en los monumentos de Vizcaya.

El Papa León XIII anunció el 12 de marzo de 1881 un nuevo jubileo en el que invitaba a la comunidad cristiana a emprender actos de obsequio y devoción a favor de la Madre de Dios y exhortaba *“a todos a que emprendan peregrinaciones a los más celebres y venerados Santuarios de los distintos países”*¹¹¹³. Fruto de esta concesión se organizaron numerosos festejos y peregrinaciones a los santuarios de mayor devoción del País Vasco, como Nuestra Señora de Begoña, Nuestra Señora de La Antigua de Orduña, Nuestra Señora de Aranzazu o Nuestra Señora de la Encina.

Si bien las convocatorias de nuevos jubileos fueron el principal motivo para la organización de grandes peregrinaciones, también los aniversarios eran aprovechados para este tipo de celebraciones: en Vizcaya, en 1880 se conmemoró el 25 aniversario de la procesión al santuario de Begoña para rogar el fin de la epidemia de cólera morbo, y en 1882 el centenario de la conclusión de las obras del nuevo templo del santuario de La Antigua de Orduña; en Guipúzcoa, el año jubileo coincidió con la apertura de la nueva carretera de acceso al santuario de Aranzazu (1881)¹¹¹⁴; y en Álava, se festejó el inicio de las obras de restauración del santuario de Nuestra Señora de la Encina en Artziniega (1882)¹¹¹⁵.

Estas celebraciones tenían un carácter tanto religioso como festivo, empleándose para centrar la atención de la feligresía y de la sociedad sobre los templos, pero también ideológico y reivindicativo. Las peregrinaciones y celebraciones religiosas multitudinarias se

¹¹¹² ALZOLA, Pablo de, «Las Provincias Bascongadas a fines de la Edad media», *Euskal-Erria. Revista Bascongada*, t. XXIV, primer semestre de 1896, p. 73.

¹¹¹³ ECHEVARRIA, Silverio Francisco de, *Crónica de la Peregrinación a Nuestra Señora de Begoña en septiembre de 1880*, Vitoria: Imprenta de Cecilio Egaña, 1881, p. 8.

¹¹¹⁴ *Arantzazu. Homenaje filial a Ntra. Señora de Aranzazu, celestial patrona de Guipúzcoa*, Bilbao: Jesús Álvarez, 1918; ANASAGASTI, Pedro de, *Aranzazu. Paisaje, historia, tradición, basílica*, Burgos: Editorial Franciscana Aranzazu, 1975.

¹¹¹⁵ ESCARZAGA, Eduardo de, *La villa de Arceniega. Descripción histórica sacada de documentos inéditos. Contiene noticias interesantes de los Señores de Ayala y del Santuario de Ntra. Sra. de la Encina*, Bilbao: E. Verdes Achirica, 1931.

convirtieron en expresión de fuerza del catolicismo y reacción ante el auge del anticlericalismo en España¹¹¹⁶. La peregrinación a Begoña de 1880 fue una demostración de fuerza de la jerarquía eclesiástica, encabezada por el obispo y apoyado por más de 50.000 peregrinos, en su mayoría provenientes de la zona rural¹¹¹⁷: el campo, asociado con la conservación de los valores tradicionales, invadía la ciudad, el Bilbao liberal e industrial¹¹¹⁸. De esta forma, como señala Cueva Merino, antiguos actos festivos como romerías o peregrinaciones, adquirirían un nuevo valor ante la conflictividad social de principios de siglo¹¹¹⁹; así desde la revista semanal ilustrada *La Lectura Dominical*, el religioso Francisco de Asís Nabot y Tomás exhortaba a este tipo de prácticas:

"Es innegable que estas grandiosas manifestaciones católicas, así nacionales como internacionales, son verdaderos y admirables prodigios, pero así también no lo son menos esas devotas romerías locales y parroquiales que en condiciones más humildes y limitadas, pero con igual intensidad de fe, con la misma pureza de intención, tal vez con mayor piedad y preparación, verifican cada año en épocas distintas, todos los pueblos pequeños a los santuarios enclavados en el término o comarca a que pertenecen; [...]

Hoy día que la impiedad se jacta de orgullosa y potente, conviene más que nunca atajarla y confundirla por medio de peregrinaciones y romerías, que muchas veces consiguen lo que no pueden la prensa, el congreso, la escuela y la conferencia. Organícense, pues, muchas, así nacionales como internacionales, foméntense las locales"¹¹²⁰.

¹¹¹⁶ Sobre este tema ver: GALLEGO, José-Andrés y PAZOS, Antón M., *La Iglesia en la España contemporánea (1808-1936)*, Madrid: Ediciones Encuentro, 1999; CUEVA MERINO, Julio, «Católicos en la calle. La movilización de los católicos españoles (1899-1923)», *Historia y política. Ideas, procesos y movimientos sociales*, núm. 3, 2000, pp. 55-80; CUEVA MERINO, Julio, «Clericalismo y movilización católica durante la Restauración», en *Clericalismo y asociacionismo católico en España, de la Restauración a la Transición. Un siglo entre el palio y el consiliario*, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2005, pp. 27-50; CUEVA MERINO, Julio, «Cultura y movilización en el movimiento católico de la Restauración (1899-1913)», en *La cultura española en la Restauración (I Encuentro de Historia de la Restauración)*, Santander: Sociedad Menéndez Pelayo, 1999, pp. 169-192; CUEVA MERINO, Julio y MONTERO GARCÍA, Feliciano, *La secularización conflictiva. España (1898-1931)*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

¹¹¹⁷ RUZAFÁ, Rafael, «Las romerías en la segunda mitad del siglo XIX: contrastes y cambio social», en *El rumor de lo cotidiano. Estudios sobre el País Vasco contemporáneo*, Bilbao: Universidad del País Vasco, 1999, p. 304.

¹¹¹⁸ El componente político e ideológico y las tensiones sociales que generaron fue llevado por Vicente Blasco Ibáñez a la novela *"El Intruso"*, donde podemos leer: "Estalló una tempestad de gritos en una calle inmediata. Eran aclamaciones interrumpidas por tiros. Por encima del oleaje de cabezas pasaba en un vaivén tempestuoso los estandartes de la primera procesión. [...] Iban en grupos, con la cabeza descubierta; los hombres, empuñando grandes barrotos, y llevando al pecho el escapulario de la virgen de Begoña; las mujeres escoltaban a los curas, mirando a la muchedumbre con sus ojos de hembras duras y fanáticas. Cesaron los disparos al entrar la procesión en la plaza. Entonaban los romeros un himno en vascuence a la Señora de Vizcaya, y de los grupos salía, como respuesta, La Marsellesa o La Internacional". Ver: BLASCO IBÁÑEZ, V., *El intruso*, p. 235.

¹¹¹⁹ CUEVA MERINO, J., «Católicos en la calle. La movilización de los católicos españoles», pp. 60-61.

¹¹²⁰ NABOT Y TOMÁS, Francisco de Asís, «Peregrinaciones y romerías», *La Lectura Dominical*, año VII, núm. 338, 24 de junio de 1900, pp. 390-391. Cit.: CUEVA MERINO, J., «Católicos en la calle. La movilización de los católicos españoles», p. 61, n. 9.

Con este objetivo se buscó complementar lo ideológico y festivo con lo histórico, entendido como un medio más de propaganda y difusión¹¹²¹, mediante la redacción de monografías históricas. Encargadas por los propios párrocos o presidentes de los santuarios, los autores fueron principalmente religiosos que debieron hacer frente a las mismas dificultades que se encontraron Echegaray o Labayru: el vacío documental y la ausencia de historias escritas.

En líneas generales estas publicaciones constaban de dos elementos centrales: la figura de la Virgen y el santuario. La narración de la milagrosa aparición, que los autores se esforzaban por situar en el tiempo apoyándose siempre en la tradición, daba paso a lo arquitectónico,

visto como el espacio que protegía la sagrada imagen. La evolución de los santuarios, desde sus primitivas construcciones, era analizada mediante minuciosas descripciones cronológicas intercaladas con referencias a los milagros obrados por la Virgen. Estas monografías concluían en el presente con capítulos extensamente desarrollados y de interesantes datos para nuestro estudio.

En el caso de Vizcaya, la peregrinación al santuario de Begoña en septiembre de 1880 incluía entre sus festejos un certamen artístico y literario en honor a la Virgen¹¹²² con premios para la *“mejor monografía histórico-tradicional, escrita en castellano, de los principales santuarios erigidos en las vascongadas a la Santísima Virgen”*, y para la mejor acuarela del santuario sobre la colina de Begoña. El evento llegó a considerarse los

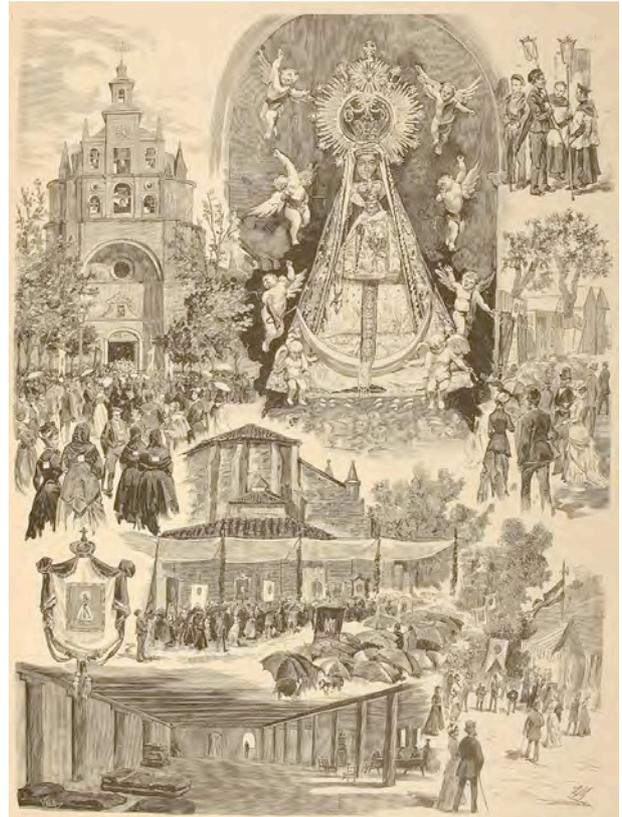


Fig. 42. "Bilbao - La peregrinación al santuario de Begoña" (1880), *La Ilustración Española y Americana*.

¹¹²¹ El más claro ejemplo lo encontramos en Nuestra Señora de Aranzazu donde el Padre Epelde, presidente del santuario, encargó a su amigo Julián de Pastor, catedrático exdecano de la Universidad de Oñate, la redacción de la historia del templo. Asimismo, inició una entusiasta actividad de propaganda por medio de publicación de fotografías, grabados, colecciones de versos, medallas, estatuillas de yeso, etc., que contribuyeron a la difusión y devoción de la Virgen de Aranzazu y su santuario. En el caso del santuario de Nuestra Señora de Begoña conocemos también la popularización de medallas con la imagen de la torre del templo. Ver: *Arantzazu. Homenaje filial a Ntra. Señora de Aranzazu*, p. 52.

¹¹²² ECHEVARRIA, S. F., *Crónica de la Peregrinación a Nuestra Señora de Begoña*.

primeros juegos florales celebrados en Vizcaya, ostentando el mérito de conceder por primera vez en la provincia un premio a la redacción de una monografía monumental, que recayó en la obra *“El culto de María en el país vascongado”* de Silverio de Echevarría:

“[...] reseña la antigüedad y arraigo del culto a María en el país vascongado, trata de sus principales santuarios, dando noticia de diez y siete: seis en Vizcaya, seis en Guipúzcoa y cinco en Álava; y presta un notable servicio a la historiografía vascongada por los apreciables datos que ha sacado a la luz”¹¹²³.

El autor definió su narración como un simple boceto pendiente de ampliación hasta llegar a formar la historia de cada uno de los santuarios vascos, idea de la que nació años después *“Historia del Santuario e imagen de Ntra. Sra. de Begoña”* (1892)¹¹²⁴. En esta obra Echevarría señalaba el cambio operado en los estudios históricos y monumentales en los doce años que la separaban del certamen, puesto que sus recuerdos de 1880 estaban marcados por la *“cortedad de noticias que ofrecen los libros impresos”*¹¹²⁵ y a partir de entonces habían visto la luz diversos *“tratados particulares”*, como *“Historia de la imagen y santuario de Nuestra Señora de Aránzazu”*¹¹²⁶ de Julián Pastor, o *“Historia de Nuestra Señora de Orduña la Antigua”*¹¹²⁷ de José Eugenio de Uriarte, pudiéndose añadir a su nómina una pequeña obra titulada *“Nuestra Señora de Begoña. Bosquejo histórico. Homenaje a María Santísima Madre de Dios y de los hombres”*¹¹²⁸ (1883), a la venta en el propio santuario bilbaíno¹¹²⁹.

Casualmente, el mismo año en que se publicaba la monografía sobre el santuario de Begoña lo hacía también *“Apuntes para una memoria histórica y descriptiva del Santuario de*

¹¹²³ El sacerdote Juan José de Lecanda obtuvo un accésit por *“Ad majorem Dei gloriam”*; mientras que el concurso de acuarela, al que se presentaron dos obras, fue declarado desierto. Ver: «Certamen artístico y literario de Begoña», *Euskal-Erria. Revista Bascongada*, año I, t. I, julio-diciembre de 1880, p. 9 y 116; ECHEVARRIA, S. F., *Crónica de la Peregrinación a Nuestra Señora de Begoña*, p. 116.

¹¹²⁴ La obra no respondía en realidad a un deseo personal de completar aquel primer borrador, sino a la oportunidad que le brindó el párroco de Santa María de Begoña de *“formar algún trabajo histórico”* al invitarle a estudiar ciertos documentos relativos a *“privilegios espirituales del Santuario”*. Además, Estanislao J. de Labayru, inmerso en aquel tiempo en la redacción de *“Historia general del Señorío de Bizcaya”*, le facilitó numerosas noticias tomadas de archivos parroquiales y particulares. ECHEVARRIA, Silverio Francisco de, *Historia del Santuario e Imagen de Ntra. Sra. de Begoña*, Tolosa: Establecimiento tipográfico y casa editorial de Eusebio López, 1892, p. IV y V.

¹¹²⁵ ECHEVARRIA, S. F., *Historia del Santuario e Imagen de Ntra. Sra. de Begoña*, p. III.

¹¹²⁶ PASTOR Y RODRÍGUEZ, Julián, *Historia de la imagen y santuario de Nuestra señora de Aránzazu*, Madrid: Imprenta y Fundación de M. Tello, 1880.

¹¹²⁷ URIARTE, José Eugenio de, *Historia de Nuestra Señora de Orduña la Antigua*, Bilbao: Imprenta de la Viuda de E. Calle, 1883.

¹¹²⁸ *Nuestra Señora de Begoña. Bosquejo histórico. Homenaje a María Santísima Madre de Dios y de los hombres*, Bilbao: Establecimiento tipográfico de la viuda de E. Calle, 1883.

¹¹²⁹ «Notas bibliográficas y literarias», *Euskal-Erria. Revista Bascongada*, año IV, t. IX, primer semestre de 1883, pp. 158-159.

*Nuestra Señora de Begoña en Bilbao*¹¹³⁰, del mencionado Julián de Pastor, obra nacida al amparo del certamen celebrado un año antes por la Academia Bibliográfico-Mariana de Lérida. El autor, conocedor de las dificultades de emprender la redacción de una monografía monumental en Vizcaya¹¹³¹, insistió en las escasas y poco estudiadas fuentes documentales existentes para adentrarse en la época fundacional del templo, puesto que los vascos tienden a *“realizar gloriosos e importantes hechos más bien que a describirlos”*. Opinión generalizada que le permitía justificar y definir su obra como unos *“modestos apuntes”*¹¹³². Por último, debemos destacar una de las pocas monografías redactadas por una mujer, *“Reseña histórica del convento de religiosas dominicas de la Encarnación de Bilbao”* (1893)¹¹³³, sobre cuya autoría sólo sabemos que se trataba de una *“religiosa del mismo convento”*. La obra estaba pensada para consulta interna, es decir, para que las religiosas recordasen los hechos más notables del convento: *“Para eso existen en el archivo [...] datos importantes”*. Del resultado final es reseñable una interesante descripción de la iglesia, con la referencia a obras recientemente concluidas, y un apéndice documental.

Las fiestas euskaras, por su parte, no promovieron estudios relativos al patrimonio arquitectónico vasco. La única excepción se dio en los juegos florales celebrados en San Sebastián (1892), en cuyo certamen literario¹¹³⁴ se otorgó un premio al *“autor de la mejor leyenda histórica vascongada escrita en prosa”* y otro al *“autor de la mejor monografía histórico-tradicional, en prosa o verso, sobre cualquiera de los célebres santuarios erigidos en tierra euskara, excepción hecha de los de Guadalupe (Fuenterrabía) y Aranzazu”*¹¹³⁵. En ambos apartados el militar vizcaíno Rafael Murga obtuvo un accésit por unos breves

¹¹³⁰ PASTOR Y RODRÍGUEZ, Julián, *Apuntes para una memoria histórica y descriptiva del santuario de Nuestra Señora de Begoña en Bilbao*, Lérida: Imprenta Mariana, 1892.

¹¹³¹ Además de *“Apuntes para una memoria histórica y descriptiva del Santuario de Nuestra Señora de Begoña en Bilbao”* y de *“Historia de la imagen y santuario de Nuestra Señora de Aranzazu”*, fue autor de una monografía sobre el santuario de Nuestra Señora de la Misericordia de Reus. Ver: PASTOR Y RODRÍGUEZ, Julián, *Historia del Santuario de Nuestra Señora de Misericordia de Reus*, Lérida: Tipográfica Mariana, 1887.

¹¹³² PASTOR Y RODRÍGUEZ, J., *Apuntes para una memoria histórica y descriptiva del santuario de Nuestra Señora de Begoña en Bilbao*, p. VII.

¹¹³³ *Reseña histórica del convento de religiosas dominicas de la Encarnación de Bilbao*, Vergara: Tip. de El Santísimo Rosario, 1893.

¹¹³⁴ Las fiestas se acompañaron además de un concurso pictórico con premio al *“mejor cuadro al óleo o acuarela que represente, fielmente, cualquiera de los célebres santuarios erigidos en tierra euskara, con el paisaje que le cerque”*, buscando de nuevo los organizadores de estos festejos populares unir lo pictórico con lo histórico. Se exceptuaban los santuarios de Guadalupe en Hondarribia, San Juan de Gaztelugatxe, el Santo Cristo de Lezo y el de San Elías de Oñati. Ver: «Juegos Florales euskaros en San Sebastián», *Euskal-Erria. Revista Bascongada*, t. XXVII, segundo semestre de 1892, p. 305.

¹¹³⁵ «Juegos Florales euskaros en San Sebastián», *Euskal-Erria. Revista Bascongada*, t. XXVII, segundo semestre de 1892, pp. 295 y 297.

trabajos de escaso interés sobre San Miguel de Arretxinaga ¹¹³⁶ y San Juan de Gaztelugatxe ¹¹³⁷.

En otras ocasiones la redacción de monografías monumentales respondió a intereses personales o como complemento de conmemoraciones. Éste fue el caso de las obras “*Historia de Nuestra Señora de Orduña la Antigua*” (1883) de José Eugenio de Uriarte y “*Nuestra Señora de Orduña la Antigua. Obsequio a la Santísima Virgen*” ¹¹³⁸ (1898) de Arístides de Artiñano.

Los festejos del centenario de la construcción del nuevo templo de Nuestra Señora de La Antigua ¹¹³⁹ tuvieron entre sus objetivos la redacción de una monografía histórica, considerándola urgente ante el vacío bibliográfico existente y el hecho de que las imágenes de Begoña y Aránzazu ya contaran con ellas. Nació así la citada obra de José Eugenio de Uriarte, de estructura narrativa similar a las historias de los santuarios vascos hasta ahora señaladas. Arístides de Artiñano, por su parte, realizó un tributo a la Virgen de Orduña, una ofrenda íntima y familiar en forma de monografía histórica dedicada por él y por su esposa Concepción de Galdácano de Artiñano, basándose en gran parte en la obra de Raimundo Miguel “*La perla de Orduña*” ¹¹⁴⁰ (1856), texto que José Eugenio de Uriarte nunca consideró una historia del santuario ¹¹⁴¹.

A la vista de esta nómina de monografías podría deducirse que los santuarios fueron el único elemento del patrimonio que despertó algún interés. Sin embargo, teniendo en cuenta las circunstancias que rodearon sus redacciones, su detonante fue la necesidad impuesta por los acontecimientos (peregrinaciones o aniversarios) y no una verdadera preocupación por el estudio de la riqueza monumental de Vizcaya. Sólo Arístides de Artiñano elaboró su obra por iniciativa personal, aunque en realidad guardaba un ejercicio devocional. Lo cierto es que fuera del ámbito de los certámenes literarios y conmemoraciones sí se publicaron

¹¹³⁶ MURGA TA MUGARTEGI, Rafael, «Arrechinaga», *Euskal-Erria. Revista Bascongada*, t. XXVI, primer semestre de 1892, pp. 19-21.

¹¹³⁷ MURGA TA MUGARTEGI, Rafael, «Gaztelugatxe», *Euskal-Erria. Revista Bascongada*, t. XXVII, segundo semestre de 1892, pp. 570-573.

¹¹³⁸ ARTIÑANO Y ZURICALDAY, Arístides de, *Nuestra Señora de Orduña la Antigua. Obsequio a la Santísima Virgen*, Barcelona: Henrich y Cía., 1898.

¹¹³⁹ El aniversario debía celebrarse el 11 de mayo de 1882 pero la peregrinación se demoró hasta mayo de 1883. José Eugenio de Uriarte señaló cómo en septiembre y octubre de 1881 comenzaron los preparativos de la fiestas, entre los que se acordó la redacción de una historia de la imagen. Finalmente la peregrinación se celebró los días 13-16 de mayo de 1883. Ver: URIARTE, J. E., *Historia de Nuestra Señora de Orduña la Antigua*, p. XII; «Crónica nacional», *Semanario católico. Revista católica, científica y literaria*, año XIV, núm. 645, 14 de abril de 1883, p. 213.

¹¹⁴⁰ MIGUEL, Raimundo, *La perla de Orduña, o Recuerdos de la milagrosa imagen que, bajo la advocación de Nuestra Señora de Orduña La Antigua, se venera en su magnífico santuario*, Burgos: Imprenta de Anselmo Revilla, 1856.

¹¹⁴¹ URIARTE, J. E., *Historia de Nuestra Señora de Orduña la Antigua*, p. XIII.

algunas monografías monumentales, firmadas todas por la misma mano, que pretendían descubrir una Vizcaya monumental y promover la conservación de un patrimonio aún olvidado. ¿Cómo es posible que en el último tercio del siglo XIX la responsabilidad de los estudios monumentales recayese aún en la solitaria figura del veterano Juan E. Delmas?

4.2.3 Adiós a un viejo tiempo: los últimos años de Juan E. Delmas

Juan E. Delmas, el autor más prolífico en cuestiones monumentales, el decano de los historiadores y literatos de la provincia de Vizcaya, continuaba liderando los estudios histórico-artísticos:

[...] el historiador, académico, vascófilo y sabio anticuario D. Juan E. Delmas, el fundador del *Irurak-bat*, el bondadoso protector de Trueba y Villavaso. No enturbian sus años la bien probada vocación que siempre tuvo a las letras, y hoy trabaja y estudia con el mismo ardimiento y lozanía que cuando escribió en 1862 la estimadísima obra *Guía del viajero en el Señorío de Bizcaya*. ¿Se quiere una prueba de ello? Pues he aquí los trabajos que en este año han brotado de su pluma: Ocho extensos capítulos para la obra *Cosas de antaño*, [...]; *Gaztelugach* con su historia y sus tradiciones, ilustrada con dibujos de la distinguida artista, hija del autor, Carmen Delmas; [...]. En la actualidad prepara dos hermosos libros bizcainos: *El castillo de Arteaga y la Emperatriz de los franceses* y *Leyendas de Bizcaya*¹¹⁴².

Además de colaborar en importantes revistas de la época, el impresor dedicó gran parte de su producción a la publicación de monografías históricas y monumentales, e incluso a su muerte se encontraba trabajando en una sobre Elorrio y los sepulcros de Argiñeta, “*que escribía y dibujaba, lleno de entusiasmo y con la más viva satisfacción*”¹¹⁴³. La relevancia de las monografías históricas en su obra llevaron a Fermín Herrán a afirmar lo siguiente:

“Acaso el género literario, para el que reunía más extraordinarias aptitudes este escritor vizcaíno, era el de las monografías, pues para hacerlas más completas, unía a su laboriosidad de escritor la condición de eximio dibujante, y comprendiéndolo así, publicó algunas editadas con un gusto tipográfico admirable”¹¹⁴⁴.

¹¹⁴² BECERRO DE BENGUA, R., «La literatura vasco-nabarra en 1889», pp. 260-262.

¹¹⁴³ HERRÁN, Fermín, «Juan Ernesto Delmas. Biografía», en DELMAS, Juan E., *Cosas de antaño. Capítulos Históricos*, Bilbao: Imp. de la Biblioteca Bascongada, 1896, p. 213.

¹¹⁴⁴ HERRÁN, F., «Juan Ernesto Delmas. Biografía», p. 212.



Fig. 43. "La iglesia de San Nicolás. Su pasado y su presente" (1881) y "Gaztelugach, con su historia y tradiciones" (1888), Juan E. Delmas.

La primera obra que Juan E. Delmas dedicó a un monumento fue "La iglesia de San Nicolás. Su pasado y su presente"¹¹⁴⁵ (1881), una de sus ediciones más bellas y cuidadas. Dividida en dos partes, analiza en primer lugar los orígenes del templo hasta el año 1830 y en un segundo capítulo relata el papel de la iglesia de San Nicolás en las Guerras Carlistas, convertida en almacén y cuartel, y su completa restauración, de la que fue uno de sus principales promotores.

"Respecto a la edición (de la que solo se ha tirado cortísimo número de ejemplares) baste decir que es de las más notales que han salido de las oficinas del Sr. Delmas. Impresa sobre riquísimo papel vitela, con hermosos tipos, impresión clara, limpia y correcta, con magníficas portadas, elegantes frontones de colores y bellísimas iniciales, enriquecida además con seis fotografías de los retablos, (obra del señor Régil); y por último, encuadernada con papel-pergamino sobre lomo natural de cuero, y con preciosa portada con oro sobre tintas de varios colores, la historia de *La Iglesia de San Nicolás*,

¹¹⁴⁵ DELMAS, Juan E., *La iglesia de San Nicolás. Su pasado y su presente*, Bilbao: Imprenta y Litografía del autor, 1881.

puede ponerse sin escrúpulo al lado de las obras de más lujo que se editan en España y aun en el extranjero”¹¹⁴⁶.

“*Gaztelugach, con su historia y tradiciones*” (1888)¹¹⁴⁷, por su parte, se centra en la historia del “pequeño monumento” de San Juan de Gaztelugatxe. No muy extenso, destaca por tres aspectos: en primer lugar por asociar la ermita con la historia y la tradición vascas, “*testigo mudo del heroísmo euskaro, y monumento insigne de la piedad vascongada*”¹¹⁴⁸, escenario del enfrentamiento entre Alfonso XI y Juan Núñez de Lara; en segundo lugar, por sus numerosas referencias al ruinoso estado de conservación del templo y a las obras de restauración emprendidas a finales de la década de los 80; y, finalmente, por los numerosos dibujos realizados por Carmen Delmas que ilustran la edición¹¹⁴⁹.

La monografía monumental más breve que escribió fue “*El Castillo de Arteaga y la Emperatriz de los franceses*”¹¹⁵⁰ (1890), de apenas 50 páginas, que formaba parte de la serie de artículos denominados “*Cosas de antaño*”¹¹⁵¹. Fermín Herrán señaló como posible origen del interés de Delmas por el castillo de Arteaga su cargo de impresor del Señorío, circunstancia que le obligaba a asistir a las JJGG para la redacción de diversos documentos:

“[...], y entre ellos la del Mensaje a Napoleón III, con motivo de haber acordado las Juntas Generales de Vizcaya conceder el título de hijo adoptivo de Vizcaya a favor del Príncipe Imperial, [...]. Este Mensaje, escrito con bastante primor por el señor Delmas, es el que se halla reproducido en las páginas de *El Castillo de Arteaga*”¹¹⁵².

En la obra se describe el vínculo de Eugenia de Montijo, heredera del antiguo solar de Arteaga, con el Señorío, así como los principales acontecimientos de su vida: su ascensión al trono, el nacimiento de su hijo, la caída del Imperio y el posterior exilio de la emperatriz a Inglaterra. Sin embargo la predilección de Delmas por lo arquitectónico, y especialmente por las casas-torre de Vizcaya, hacen que el peso de la monografía recaiga en la antigua torre.

¹¹⁴⁶ MANTEROLA, José, «Bibliografía Euskara», *Euskal-Erria. Revista Bascongada*, t. VIII, primer semestre de 1883, p. 136.

¹¹⁴⁷ DELMAS, Juan E., *Gaztelugach, con su historia y tradiciones*, Bilbao: Imprenta y Litografía del autor, 1888.

¹¹⁴⁸ DELMAS, J. E., *Gaztelugach, con su historia y tradiciones*, p. 99, n. 1.

¹¹⁴⁹ La mayor parte de las reseñas de la época dedicaron numerosas líneas a elogiar el trabajo de Carmen Delmas, quien, según afirmaba Carmelo de Echegaray, fue premiada en dos concursos pictóricos celebrados por el consistorio de juegos florales euskaros de San Sebastián. Ver: ECHEGARAY, Carmelo de, «Noticias bibliográficas y literarias», *Euskal-Erria. Revista Bascongada*, t. XIX, segundo semestre de 1888, p. 560; SORARRAIN, Genaro de, *Catálogo de obras euskaras*, p. 458.

¹¹⁵⁰ DELMAS, Juan E., *El Castillo de Arteaga y la emperatriz de los franceses*, Bilbao: Imprenta y Litografía del autor, 1890.

¹¹⁵¹ DELMAS, Juan E., «Cosas de antaño. El Castillo de Arteaga y la Emperatriz de los franceses», *La España Moderna*, año II, núm. XV, marzo de 1890, pp. 37-66. Artículo firmado en Bilbao, 20 de octubre de 1889. Se conserva además el manuscrito original del autor donde aparecen dibujados los jarrones que Napoleón III y Eugenia de Montijo regalaron a la Diputación de Vizcaya, así como un pequeño boceto de una iglesia.

¹¹⁵² HERRÁN, F., «Juan Ernesto Delmas. Biografía», p. 213.

A partir del acuerdo de las JJGG, que nombraba vizcaíno originario y señor de las torres de Arteaga y Montalbán a su descendiente Luis Napoleón, Eugenia de Montijo encargó la reconstrucción de la primera de ellas, describiendo Delmas las obras, las visitas realizadas por los arquitectos del Imperio Louis-Auguste Couvrechef y Gabriel Auguste Ancelet y las zonas conservadas de la construcción original. A todo ello se suma un apartado gráfico, de su propia autoría, que complementan su aportación al conocimiento del monumento antes de su reconstrucción.

Uno de los años más prolíficos del veterano erudito fue 1889, cuando emprendió la redacción de “ocho extensos capítulos para la obra *Cosas de antaño, titulados: El puente viejo de Bilbao; Las torres; La puerta de la Jura; El convento de San Francisco; Las torres de Luchana desde su fundación hasta su ruina; Los fueros de Bizcaya y la casa de Martín Saez de la Naja; De cómo el puerto de Bilbao es más antiguo de lo que se cree*”¹¹⁵³. Publicados en forma de artículo en *Revista Vizcaya*¹¹⁵⁴, *La España Moderna*¹¹⁵⁵ y *Euskal-Erria*¹¹⁵⁶, es decir, algunas de las revistas más relevantes de ámbito provincial y nacional, el impresor nunca llegó a verlos editados en un volumen independiente, siendo Fermín Herrán quien los recogiese posteriormente en la colección “Biblioteca Bascongada” bajo el título “*Cosas de antaño. Capítulos históricos*”¹¹⁵⁷ (1896).

El eje principal de esta obra es Bilbao y una parte de su patrimonio monumental, aquel que compartió un mismo destino: la destrucción. Delmas, que aparece como la única voz que clama por la conservación de su arquitectura histórica, le habla a la villa sin fingimientos de su escaso apego al pasado, de su indiferentismo y de su abandono de la memoria histórica. La serie “*Cosas de Antaño*” es una de las obras fundamentales de este período, un estudio que nos permite conocer los monumentos que el Bilbao decimonónico decidió borrar de su fisonomía a través de la visión de la figura más relevante para la conservación monumental

¹¹⁵³ BECERRO DE BENGEOA, R., «La literatura vasco-nabarra en 1889», p. 261.

¹¹⁵⁴ DELMAS, J. E., «Cosas de antaño. Las torres», pp. 189-197; DELMAS, Juan E., «Cosas de antaño. El puente viejo de San Antón», *Revista de Vizcaya*, año I, t. I, noviembre de 1885 - abril de 1886, pp. 148-155; DELMAS, J. E., «Cosas de antaño. Los fueros de Vizcaya y la casa de Martín Saez de Lanaja», pp. 86-101.

¹¹⁵⁵ DELMAS, J. E., «Cosas de antaño. El Castillo de Arteaga y la Emperatriz de los franceses», pp. 37-66; DELMAS, Juan E., «Cosas de antaño. De cómo el puerto de Bilbao es mucho más antiguo de lo que se cree», *La España Moderna*, año I, núm. VIII, agosto de 1890, pp. 95-105.

¹¹⁵⁶ DELMAS, Juan E., «Cosas de antaño. El portal de Jura», *Euskal-Erria. Revista Bascongada*, t. XVI, primer semestre de 1887, pp. 325-330; DELMAS, Juan E., «Cosas de antaño. Las torres de Luchana, desde su fundación hasta su ruina», *Euskal-Erria. Revista Bascongada*, t. XXI, segundo semestre de 1889, pp. 54-58, 90-93, 140-143, 174-178, 212-217, 234-239, 269-272, 302-305.

¹¹⁵⁷ DELMAS, J. E., *Cosas de antaño. Capítulos históricos*. En esta obra el capítulo citado por Becerro de Bengoa “*Las torres de Luchana desde su fundación hasta su ruina*” se sustituyó por “*Oñacinos y gamboínos*”, que había sido publicado con una menor extensión en la revista *Euskal-Erria* sin que el autor lo englobase en la serie “*Cosas de antaño*”. Ver: DELMAS, Juan E., «Oñacinos y gamboínos», *Euskal-Erria. Revista Bascongada*, t. XI, segundo semestre de 1884, pp. 431-433.

de la historia de la villa, el impresor, dibujante, literato e historiador Juan E. Delmas, cuya muerte en 1892 dejó un vacío irremplazable.

Resulta difícil valorar una figura tan heterogénea cuya importancia, a nuestro juicio, fue fundamental en diversos ámbitos de la vida y la cultura bilbainas. El tiempo, con todo, no ha tenido equidad con Delmas¹¹⁵⁸, que en no pocas ocasiones se recuerda como una figura de escaso rigor sin considerar las dificultades historiográficas de la época. Ya José María Areilza, en el prólogo a la "Guía" de Delmas, afirmaba:

"La figura de Juan Ernesto Delas se fue, sin embargo, olvidando poco a poco. Hoy mismo, en las nuevas generaciones bilbaínas, ¿cuántos hay que recuerden su figura y su obra? Y, sin embargo, este hombre llenó medio siglo de la vida de nuestro pueblo con su inteligente vocación de periodista, de escudriñador de viejas historias, de arqueólogo, de dibujante, de impresor y de coleccionista"¹¹⁵⁹.

En un tiempo en que obras fundamentales para el arte y la historia de Vizcaya se arrinconaban, en que la sociedad desdeñaba el valor de los monumentos, aparece un hombre que por primera vez reivindica a nivel nacional el conjunto monumental de la villa de Bilbao, que recorre parte del Señorío para redactar una guía descriptiva donde el patrimonio arquitectónico posee un especial protagonismo, que reclama a la sociedad que despierte de su letargo y tome conciencia de la existencia de un patrimonio arquitectónico digno de ser estudiado y que él mismo convertirá en parte importante de su producción. Así, aunque asumió parte de la historiografía clásica, la obra de Delmas aporta una inestimable información sobre el Bilbao y la Vizcaya de la segunda mitad del siglo XIX. El compromiso político que le acompañó desde sus primeros años como redactor de *El Vascogado* y posteriormente en el *Irurac-Bat*, entre otros, impregnó también su estimación del patrimonio. El liberalismo fuerista que profesó le llevó a interesarse por las construcciones vinculadas con el pasado foral, pero sin mostrar la intransigencia de su amigo Antonio Trueba. En los ejemplos de la necrópolis de Argiñeta y el ídolo de Mikeldi no dudo en cuestionar los mitos

¹¹⁵⁸ La bibliografía sobre Juan E. Delmas comprende las siguientes obras: AGIRREAZKUENAGA ZIORRAGA, Joseba, «Lehen agerkariak eta komunikazio enpresak, J. E. Delmas "padre del periodismo bilbaino" (1820-1892)», *Bidebarrieta. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales de Bilbao*, núm. 16, 2005, pp. 87-109; CALLEJA, Seve, *El impresor Juan E. Delmas: un sueño incendiado*, Bilbao: Muelle de Uribitarte, 2001; ZUGAZA, Miguel, *Delmas, Bizkaia en el siglo XIX a través de una familia de impresores*, Bilbao: Museo Arqueológico, Etnográfico e Histórico Vasco, 1989; AREILZA, José María, «Prólogo», DELMAS, Juan E., *Guía histórico-descriptiva del viajero del Señorío de Vizcaya*, Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca, 1980; HERRÁN, F., «Juan Ernesto Delmas. Biografía», pp. 201-220; RODRÍGUEZ HERRERO, Ángel, «Prólogo», en DELMAS, Juan E., *Biografía universal de claros varones de Vizcaya*, Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca, 1970, pp. 9-18.

¹¹⁵⁹ AREILZA, José María, «Prólogo», DELMAS, Juan E., *Guía histórico-descriptiva del viajero del Señorío de Vizcaya*, Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca, 1980.

históricos del país, proponiendo sus propias tesis y aceptando siempre la participación de historiadores foráneos en el estudio de la historia de Vizcaya.

Si bien no hay que ocultar que sus escritos revelan un hombre de carácter proclive al debate y la discusión; el cruce de artículos con Trueba, y, especialmente, la dura querrela vivida con Pablo de Alzola así lo demuestran. Y a veces también cierta soberbia escondida en falsa modestia. Su actividad en la corporación bilbaína fue notoria y su nombre aparece vinculado a importantes proyectos del nuevo Bilbao. Francisco de Hormaechea y él reclamaron por primera vez la construcción de un nuevo teatro y sin su participación un escultor de primer orden como Mariano Benlliure no hubiese sido llamado para la creación de los primeros monumentos conmemorativos de Bilbao, los dedicados a Don Diego López de Haro y a Antonio de Trueba.

Juan E. Delmas, a nuestro juicio, es historia de Bilbao y de Vizcaya y pionero en la reivindicación, estudio y difusión de la imagen de un Bilbao y una Vizcaya monumentales. Su artículo dedicado a Bilbao aparecido en el *Semanario Pintoresco Español*, la importante empresa editorial *Viaje pintoresco*, la llamada de atención realizada en la "Sección Monumental" del *Semanario Católico Vasco-Navarro* sobre la necesidad de estudiar el patrimonio arquitectónico del Señorío, el viaje histórico descriptivo por Vizcaya de su "Guía" y la serie de artículos agrupados bajo el título "Cosas de antaño" son obras fundamentales para nuestro estudio. Consultar cualquiera de estas obras permite al lector acceder al espíritu de un tiempo, trasladarse a la Vizcaya de mediados del siglo XIX y conocer tanto la estimación general de la época por el patrimonio arquitectónico, como la figura más importante para la conservación y difusión monumental de la provincia entre 1844 y 1892.

4.2.4 Las colecciones monumentales y la aportación de Estanislao J. de Labayru a la formación de un repertorio monumental de Vizcaya

La casa editorial barcelonesa Daniel Cortezo reeditó, desde 1884, la colección de Francisco Javier Parcerisa "*Recuerdos y bellezas de España*" bajo el título "*España, sus monumentos y artes, su naturaleza e historia*"¹¹⁶⁰, viendo la luz nuevos tomos que venían a completarla,

¹¹⁶⁰ Vieron la luz los nuevos tomos de "*Cuba, Puerto Rico y Filipinas*" por Waldo Jiménez de la Romera, "*Extremadura*" por Nicolás Díaz y Pérez, "*Galicia*" por Manuel Murguía, "*Navarra y Logroño*" por Pedro de Madrazo, "*Provincias Vascongadas*" por Antonio Pirala, "*Soria*" por Nicolás Rabal y "*Valencia*" por Teodoro Llorente. La colección pretendía además completarse con los tomos relativos a "*Islas Canarias*", "*Posesiones de África*" y un tomo de prólogo o introducción redactado por Antonio Cánovas del Castillo. Ver: «Bibliográficas», *El Noticiero Balear. Diario de avisos y noticias*, año II, núm. 423, 3 de junio de 1892, p. 3.

como el dedicado al País Vasco por Antonio Pirala, historiador y gobernador civil de Vizcaya.

El trabajo de Pirala, que definió como unas nociones donde se historiaban algunos acontecimientos que daban una idea de las tres provincias aisladamente¹¹⁶¹, se tradujo en un recorrido histórico desde la época de los primitivos pobladores hasta la última guerra civil, incorporándose varios capítulos sobre al patrimonio monumental, dos de ellos titulados "Vizcaya artística"¹¹⁶². En líneas generales la obra no aportó ninguna novedad al repertorio monumental de la provincia y sus textos ofrecían una visión sesgada del patrimonio, presentando un Señorío pobre en monumentos arquitectónicos que corroboraba su tesis sobre un país falto de monumentos escritos y artísticos¹¹⁶³. A pesar de la intensa relación del autor con Vizcaya¹¹⁶⁴, en su "Vizcaya artística", formada por las descripciones de Bilbao, Durango, Gernika y Lekeitio, así como referencias al ídolo de Mikeldi, San Miguel de Arretxinaga, los sepulcros de Argiñeta y el castillo de Arteaga, no mostró un buen conocimiento de su patrimonio, limitándose a elaborar un breve compendio que de lo monumental había legado el Romanticismo.

"España, sus monumentos y artes, su naturaleza e historia" (1884-1891) venía a sumarse a las colecciones que desde el segundo tercio del siglo XIX trataban de ir conformando un catálogo monumental de la nación, como "*Recuerdos y bellezas de España*" (1839-1872) o "*Monumentos Arquitectónicos de España*" (1859-1880), en las que Vizcaya ofreció una imagen pobre y poco representativa cuando no pasó completamente desapercibida.

La que llenó el vacío existente fue, sin embargo, una obra nacida en el propio Señorío, entre cuyos objetivos principales no estaba la formación de un corpus del patrimonio arquitectónico. "*Historia general del Señorío de Vizcaya*", que el sacerdote Estanislao J. de Labayru comenzó a publicar en 1895 y concluyó en 1903, está compuesta por un total de seis tomos que constituyen una monumental historia de la provincia, término con el que insistentemente se aludió a ella: "*monumento de grandeza intelectual*", monumento a la

¹¹⁶¹ PIRALA, A., *Provincias Vascongadas*, p. XLIII.

¹¹⁶² "Capítulo IX.- Vizcaya artística.- Bilbao.- Iglesias, edificios civiles, paseos.- El puerto y la Ría" y "Capítulo X.- Vizcaya artística.- Durango.- Ídolo de Miqueldi.- San Miguel de Arrechinaga.- Sepulcros de Elorrio o Arguñeta.- Guernica.- Torre-palacio de Arteaga.- Lekeitio.- Romerías y diversiones.- Fin". Ver: PIRALA, A., *Provincias Vascongadas*, pp. 541-572 y 573-609.

¹¹⁶³ PIRALA, A., *Provincias Vascongadas*, p. XII.

¹¹⁶⁴ Antonio Pirala, gobernador civil de Vizcaya en los años 1881-1883, 1885 y 1887, redactó en 1882 sendas historias de la primera y la segunda Guerra Carlista. El historiador Andrés E. de Mañaricua ya señalaba la pobreza de los capítulos dedicados a la riqueza artística del Señorío. Ver: MAÑARICUA, A., *Historiografía de Vizcaya*, pp. 356-357.

"*Historia de Bizcaya*"¹¹⁶⁵ y, en referencia a la abrumadora labor del autor, "*trabajo monumental*".

Las principales revistas euskaras se hicieron eco de su aparición alabando la erudición y laboriosidad de Labayru, así como su "*amor ardiente al solar euskaro*"¹¹⁶⁶. Uno de los principales méritos que Fermín Herrán destacó de su autor fue la independencia de juicio, que le permitía "*combatir cuantas telarañas y preocupaciones existen en los asuntos históricos*" y aseverar únicamente los hechos que los documentos corroboraban, "*no aceptando ficciones y engaños que dejan la historia preñada de dudas y nebulosidades*". Así, el presbítero era descrito como un auténtico historiador que sustituía la leyenda por la fuente y conformaba una "*historia afirmativa*" de Vizcaya¹¹⁶⁷.

"Sucede generalmente que al ocuparse un cronista con tan extraordinaria diligencia, de recoger la mayor riqueza de datos y documentos, suele obsesionarse su juicio y fácilmente sucumbir a las leyendas y a la tradición, perdiendo la hermosa y más relevante condición del historiador que es la sinceridad. Afortunadamente el señor Labayru es una honrosa excepción, pues a pesar del tejido de embustes y patrañas que está cuajada la historia del país bizcaíno el señor Labayru conserva una independencia tal del juicio, que separando la habilidad suma todos los estorbos que entorpecen u obscurecen el desarrollo de la vida de este pueblo, corre en su pluma la marcha de los siglos con la pureza y serenidad de la límpida corriente del arroyuelo limpio de estorbos y obstáculos que se opongan a la marcha de su corriente"¹¹⁶⁸.

La tarea emprendida por Labayru nació de su iniciativa personal pues ni la Diputación ni institución pública alguna financiaron la obra: "*¿Creen ustedes, por ventura, que dada la importancia indiscutible de la obra, cuéntase con el apoyo oficial? Pues no hay tal cosa*"¹¹⁶⁹. Desde el periódico fuerista *Euskalduna*, ante la desidia de las instituciones, se apeló a la iniciativa privada para ayudar a aquella "*monumental empresa*". La Diputación, por su parte,

¹¹⁶⁵ AGUIRRE, Domingo de, «Noticias bibliográficas y literarias. Historia General de Bizcaya», *Euskal-Erria. Revista Bascongada*, t. XLVI, primer semestre de 1902, p. 21. Artículo firmado en Zumaia, 7 de enero de 1902.

¹¹⁶⁶ «Noticias bibliográficas y literarias», *Euskal-Erria. Revista Bascongada*, t. XXXII, primer semestre de 1895, p. 415.

¹¹⁶⁷ HERRÁN, Fermín, «La Historia de Bizcaya por el doctor D. Estanislao Jaime de Labayru y Goicoechea», *Euskal-Erria. Revista Bascongada*, año XIX, t. XXXVIII, núm. 640, 20 de abril de 1898, pp. 321-322. Herrán se propuso realizar un compendio de la "*Historia*" de Labayru que recogiera sólo lo probado como "*único histórico que tiene Bizcaya*". Este trabajo vio la luz en la revista *Euskal-Erria* y, posteriormente, de manera independiente. Ver: HERRÁN, Fermín, «La Historia de Bizcaya por el doctor D. Estanislao Jaime de Labayru y Goicoechea», *Euskal-Erria. Revista Bascongada*, año XIX, t. XXXVIII, núm. 640, 20 de abril de 1898, pp. 321-325; t. XL, primer semestre de 1899, pp. 372-377, 461-466 y 507-510; t. XLII, primer semestre de 1900, pp. 60-64 y 567-571; HERRÁN, Fermín, *Compendio de la historia de Bizcaya*, Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca, 1975.

¹¹⁶⁸ HERRÁN, Fermín, «Historia General del Señorío de Bizcaya por el presbítero doctor Estanislao Jaime de Labayru y Goicoechea», *Euskal-Erria. Revista Bascongada*, t. XLII, primer semestre de 1900, p. 568.

¹¹⁶⁹ «La Historia de Bizcaya», *Euskalduna. Periódico Fuerista*, año II, núm. 58, 10 de octubre de 1897, p. 456.

trató de reconocer la valiosa tarea del sacerdote nombrándole cronista honorario del Señorío, un medio a su vez para cubrir su desinterés por unos estudios que ella misma debía estar promoviendo¹¹⁷⁰.

Los más fervorosos admiradores de la obra de Labayru fueron los autores vinculados al movimiento literario que se había iniciado años atrás en el País Vasco, entendiendo su tarea como el mejor ejemplo de amor a la tierra vasca y a la patria. La laboriosa tarea del historiador, descrita con minuciosidad, era entendida como un trabajo en servicio de la patria euskara, un monumento del saber y la paciencia erigido para el pueblo:

“Transportarse en espíritu a épocas remotísimas de la amada patria; consultar con serenidad y buen juicio cuantos autores han tratado del pueblo vasco; dirigirse a la desierta biblioteca con el afán que lo velado causa a quien ansia desentrañar la verdad y servir con ella al país; desenvolver polvorientos legajos que sufren injustificable olvido; hallar entre abundante hojarasca o broza inútil lo estrictamente esencial para un plan maduramente proyectado; leer con desmedido empeño y admirable constancia interminables documentos de soporífero estilo; atinar con la palabra o el concepto ilegible por la acción de la polilla o por el abandono criminal en que un escrito permaneció luengos años; extraer o copiar con rudo trabajo cuanto se ha menester para más profundo estudio o para su íntegra publicación; aunar los mil y un apuntes y retazos al mismo fin conducentes; concebir con la perspicacia de una razón superior el modo de ser de un individuo o de toda una época; y bordar, al fin, en forma sobria y correctísima ese monumento que se llama *Historia general del Señorío de Bizcaya*”¹¹⁷¹.

A pesar de que el espíritu general fue de elogio, tanto por su extraordinario trabajo de documentación como por su muestra de amor a la tierra vasca, algunos sectores vieron en ella un ataque a la patria. En el prólogo, como ya hemos señalado anteriormente, Labayru criticaba a aquellos eruditos que habían abordado la historia de Vizcaya siguiéndose unos a otros con la única pretensión de complacer el amor patrio, afirmación ante la que Sabino Arana no pudo contenerse, dedicando una serie de artículos a refutar las opiniones que se vertían en ella¹¹⁷².

¹¹⁷⁰ En el AHFB existen varias circulares en las que la Diputación de Vizcaya invitaba a los ayuntamientos del Señorío a suscribirse a la obra que Estanislao Jaime de Labayru estaba publicando. Ver: AHFB. ZEANURI 0177/029.

¹¹⁷¹ AGUIRRE, Domingo, «Noticias bibliográficas y literarias. Historia General del Señorío de Bizcaya por el Dr. Estanislao J. de Labayru y Goicochechea, presbítero», *Euskal-Erria. Revista Bascongada*, t. XLVI, primer semestre de 1902, p. 21. Artículo firmado en Zumaia, 7 de enero de 1902.

¹¹⁷² Han sido consultados los siguientes artículos: ARANA ETA GOIRITAR, Sabino, «Juicio crítico de la Historia General del Señorío de Bizcaya escrita por D.E.J. de Labayru», *Bizkaitarra. Jaun-Goikua eta Lagi-Zara*, año III, núm. 27, 31 de mayo de 1895, pp. 1-2; año III, núm. 28, 16 de junio de 1895, p. 2; año III, núm. 30, 7 de julio de 1895, pp. 2-3.

Si bien la crítica de finales del siglo XIX entendió la labor del sacerdote como un extraordinario trabajo histórico, Sabino Arana achacó al autor precisamente dicha cualidad. La guía de Labayru había sido el *“amor a los estudios históricos”* y no el patriotismo, auténtico faro que los autores vascos debían seguir. Toda actividad que se iniciase en el país debía convertirse, a ojos de Arana, en una ofrenda a la patria, y la *“Historia general del Señorío de Vizcaya”*, por el contrario, era *“meramente un material que aporta al edificio de la historia universal”*, reprochándole además que sus críticas se centraran únicamente en el exacerbado patriotismo de los autores del pasado y no en aquellos que habían causado daño y tergiversado la historia, *“echando un denso velo sobre los ojos del bizkaino, que lo ciegue durante décadas y siglos enteros y le impidan conocer a su Patria”*. Y es que el conocimiento del pasado se presentaba para Arana como medio de conservación de la raza y alimento del fuego de la pasión patria.

“¡Ah! ¿Es eso lo que ha movido al Sr. Labayru a tomar la pluma para escribir la historia de Bizcaya? ¿No ve más defecto, no critica más vicio en los autores pasados que el exceso de amor patrio? ¿Sólo para censurar este exagera amor patrio es para lo que el Sr. Labayru enristra la acerada pluma?”¹¹⁷³.

Desde otros ámbitos, en cambio, la crítica recayó en el planteamiento científico y su relación con las corrientes historiográficas modernas. En este sentido, Miguel de Unamuno censuró la obra, con manifiesta injusticia en palabras de Mañaricua¹¹⁷⁴, al considerarla una acumulación de noticias, referencias, hechos y curiosidades que difícilmente podía denominarse historia.

"Se titula Historia con bastante impropiedad, porque, equivaliendo esta denominación a «narración» o «relato», no puede decirse que lo sea este museo de curiosidades menudas, ensartadas en un hilo tipográfico y a las veces cronológico, verdadero cronicón de penosísima lectura, en el que el autor ha ido vertiendo todas sus notas y apuntes, valgan lo que valieren"¹¹⁷⁵.

El escritor achacaba a Labayru lo que éste había condenado de los historiadores anteriores, su tendencia a tomar noticias de otros autores y no siempre de primera mano, calificando la obra de completamente ajena a la historiografía moderna. El desafecto de Unamuno no le permitió reflexionar que aquello que reseñaba era únicamente el primer tomo de una larga

¹¹⁷³ ARANA ETA GOIRITAR, Sabino, «Juicio crítico de la Historia General del Señorío de Bizcaya escrita por D.E.J. de Labayru», *Bizkaitarra. Jaun-Goikua eta Lagi-Zara*, año III, núm. 30, 7 de julio de 1895, pp. 2-3.

¹¹⁷⁴ MAÑARICUA, A., *Historiografía de Vizcaya*, p. 400.

¹¹⁷⁵ UNAMUNO, Miguel de, «Cuatro reseñas», *Obras Completas*, Madrid: Editorial Escelicer, Madrid, t. IV, 1966, p. 223 (La Raza y la Lengua). Publicado originalmente en *Revista Crítica de Historia y Literatura Españolas, Portuguesas e Hispano-americanas*, febrero de 1896, pp. 73-75.

colección, un primer paso que sólo pretendía acercar, describir y dar a conocer el país. Por otro lado, Unamuno también criticó otras cuestiones como las filológicas, en las que el presbítero se adentró y se vio superado.

"Sentimos realmente no poder alabar la obra del señor Labayru, cuyo laboriosidad es meritoria. Hubiera escrito una historia de Vizcaya, dejando el texto de la que así titula para notas y apéndices, y sería otra cosa. De todos modo, el tomo ha dado a luz un buen almacén de noticias, indicaciones y referencias, acumuladas a granel y sin relación alguna"¹¹⁷⁶.

Por otra parte, llama la atención el escaso interés que las 182 láminas que ilustraron los seis tomos de *"Historia General del Señorío de Vizcaya"* despertaron en la época, siendo muy escasas y concisas las referencias a ellas: *"contiene no pocas láminas e ilustraciones, ejecutadas por varios artistas vascongados, y reproducidas en los acreditados talleres de fototipia de Hauser y Menet, de Madrid"*¹¹⁷⁷. Las 64 imágenes del primer tomo representaban principalmente tipos etnográficos y personajes históricos, motivo que llevó a Sabino Arana a valorarlas, proporcionándonos así el único análisis de estas ilustraciones.

"Al tomarla en las manos, se cree, por su volumen y el esmero que supone una obra de este género, que ha de contener unas láminas tales que, no solo dejen en buen lugar al bello arte del dibujo y al mecánico de la fototipia, sino que sean expresión fiel del carácter típico del pueblo estudiado en la obra, ya en sus monumentos, ya en su tipo, ya en sus costumbres"¹¹⁷⁸.

En líneas generales Arana achacaba al sacerdote y a los artistas encargados de las ilustraciones un completo desconocimiento del tipo *bizkaino*¹¹⁷⁹. Mientras sus críticas a la representación etnográfica fueron muy duras, la presencia de lo arquitectónico no le despertó tantas iras, considerando aceptables los dibujos y fotografías de caseríos vizcaínos, aunque no exentos de reproches, como los *"muy mal tomados"* puntos de vista. En realidad se percibe un menor interés por esta cuestión, limitándose, por ejemplo, en su análisis del dibujo de la iglesia de San Miguel de Elexabeitia a señalar su malísima calidad,

¹¹⁷⁶ UNAMUNO, M., «Cuatro reseñas», p. 226.

¹¹⁷⁷ «Noticias bibliográficas y literarias», *Euskal-Erria. Revista Bascongada*, t. XXXII, primer semestre de 1895, p. 416.

¹¹⁷⁸ ARANA ETA GOIRITAR, Sabino, «Juicio crítico de la Historia General del Señorío de Bizcaya escrita por D.E.J. de Labayru», *Bizkaitarra. Jaun-Goikua eta Lagi-Zara*, año III, núm. 28, 16 de junio de 1895, p. 2.

¹¹⁷⁹ «Arraintzalea, por A.G.A.- Cuello de grulla y media; microcéfalo, o como en bilbaíno se diría, cabecita de ajo; espaldas de canguro con jiba de escribano. Quitándole el rótulo de arraintzalea, ni aun como caricatura de pescador bizkaino lo tomaría nadie; pero con ese nombre es cínica la mofa de nuestros pescadores». Ver: ARANA ETA GOIRITAR, Sabino, «Juicio crítico de la Historia General del Señorío de Bizcaya escrita por D.E.J. de Labayru», *Bizkaitarra. Jaun-Goikua eta Lagi-Zara*, año III, núm. 28, 16 de junio de 1895, p. 2.

sin hacer ninguna referencia al propio monumento. El mayor elogio de todas aquellas fotografías y dibujos lo dedicó al “*muy lindo*” fotograbado del árbol de Gernika.

En el resto de la obra lo monumental se convirtió en el absoluto protagonista de las láminas, “*hermosas fototipias, referentes a villas y a edificios antiguos de Vizcaya*”¹¹⁸⁰, que pretendían ilustrar los múltiples datos ofrecidos sobre iglesias, casas-torre o familias y personajes relevantes. Si la obra de Labayru, en palabras de Domingo de Aguirre, era un faro luminoso que “*alumbra con claridad meridiana todo el pasado de la amada Euskalerrri*”¹¹⁸¹ desde los primeros Señores de Vizcaya hasta los comienzos del siglo XIX, podemos decir que también sirvió para poner luz sobre los ocultos monumentos de la provincia.

Este primer catálogo monumental de Vizcaya está formado en gran medida por fotografías cuya autoría se debió en buena parte a Alejo Guerequiz. Sin embargo, no en todas las imágenes se señalaba el fotógrafo, circunstancia que nos permite preguntarnos sobre la aportación de Labayru, especialmente si como señalaba Andrés E. de Mañaricua existía un álbum titulado “*Bizcaya. Vistas y monumentos, por Estanislao J. de Labayru, fotógrafo de 1ª clase. 1891-1892*”¹¹⁸². Por otro lado, es muy interesante conocer cómo desde comienzos de la década de los 90 Labayru ya se estaba interesando en seleccionar fotografías o aprovechar su viajes para fotografiar vistas de municipios y monumentos de la provincia.

Labayru, más allá de la representación de vistas generales y de los templos de los principales núcleos, dio visibilidad a un gran número de municipios y abordó tipologías arquitectónicas hasta entonces veladas, representando caseríos, la recreación de una ferrería, templos de pequeñas poblaciones y, sobre todo, casas-torre. Aunque, como ya hemos señalado, su objetivo era ilustrar la crónica histórica, dichas tipologías también fueron analizadas de forma muy somera en el primer tomo, en el que Labayru ya presentaba al lector algunas características generales de los monumentos: así, la introducción del cristianismo y los primeros templos de la provincia fueron abordados en “*Tardía edificación de templos de algún valor en Bizcaya*”¹¹⁸³; la importancia de las ferrerías en la historia de Vizcaya, su situación en el paisaje, su partes constructivas más relevantes, su presencia en el fuero, etc. en “*Las ferrerías vizcaínas. Monografía sobre el particular*”¹¹⁸⁴; el caserío

¹¹⁸⁰ «La Historia de Bizcaya», *Euskalduna. Periódico Fuerista*, año II, núm. 58, 10 de octubre de 1897, p. 456.

¹¹⁸¹ AGUIRRE, Domingo, «Historia General de Bizcaya por el Dr. Estanislao J. de Labayru, pbro.», *Euskal-Erria. Revista Bascongada*, t. XLIX, segundo semestre de 1904, p. 83.

¹¹⁸² MAÑARICUA, A., *Historiografía de Vizcaya*, n. 1964, p. 393.

¹¹⁸³ LABAYRU, E. J., *Historia General del Señorío de Bizcaya*, t. I, lib. I, cap. XL, pp. 239-242.

¹¹⁸⁴ LABAYRU, E. J., *Historia General del Señorío de Bizcaya*, t. I, lib. III, cap. XIV, pp. 569-588.

vasco, de cuyo análisis hablaremos en el siguiente capítulo, en “La casa vasca”¹¹⁸⁵; y, finalmente, “Casas armeras del Señorío de Bizcaya”¹¹⁸⁶ y “Casas fuertes de Bizcaya”¹¹⁸⁷ ofrecían una completa lista de linajes y escudos de armas y un análisis de las casas-torre, señalando en algunos casos el estado de conservación de las mismas.

Labayru fue capaz de ofrecer una imagen del patrimonio monumental de Vizcaya mucho más rica que las obras hasta entonces publicadas, y de expresar por primera vez la diversidad de la arquitectura histórica de la provincia, presente no sólo en los grandes núcleos poblacionales, sino también en la Vizcaya más rural, donde supo mirar y encontrar expresado el carácter propio de los monumentos. Con la publicación de *"Historia general del Señorío de Vizcaya"* veía la luz finalmente un repertorio visual diverso y complejo de la riqueza patrimonial del Señorío.

4.2.5 Configuración de una nueva iconografía monumental

La imagen constituye una parte esencial en las publicaciones y revistas de este período, siendo sin lugar a dudas la multiplicación de las ilustraciones el hecho que más sorprende respecto a la etapa anterior. La nueva visibilidad de que gozaron los monumentos estuvo íntimamente unida al avance y aparición de nuevos procesos fotomecánicos, así como a la existencia del espacio necesario para su representación con la proliferación de revistas ilustradas y publicaciones dedicadas al patrimonio histórico. Todo ello conllevó la representación de nuevos municipios, monumentos y obras que ampliaban y reconfiguraban la iconografía monumental de Vizcaya.

Esta evolución se puede observar en las tres principales obras para la difusión del patrimonio de este período: *"El oasis. Viaje al país de los fueros"*, *"Provincias Vascongadas"* de la colección *"España, sus monumentos y artes, su naturaleza e historia"* e *"Historia general del Señorío de Bizcaya"*. En ellas las ricas litografías del período romántico son sustituidas por grabados, dibujos y finalmente fotograbados y heliografías¹¹⁸⁸.

¹¹⁸⁵ LABAYRU, E. J., *Historia General del Señorío de Bizcaya*, t. I, lib. IV, cap. II, pp. 617-620.

¹¹⁸⁶ LABAYRU, E. J., *Historia General del Señorío de Bizcaya*, t. I, lib. IV, cap. X, pp. 745-826.

¹¹⁸⁷ LABAYRU, E. J., *Historia General del Señorío de Bizcaya*, t. III, lib. IV, cap. XIX, pp. 539-550.

¹¹⁸⁸ En la obra *"España, sus monumentos y artes, su Naturaleza e Historia"*, las significativas litografías de Francisco Javier Parcerisa para *"Recuerdos y Bellezas de España"* fueron sustituidas por dibujos, grabados, fotograbados y heliografías. En el caso de las provincias vascas, los dibujos fueron elaborados por Ángel Pirala, los grabados por Gómez Polo y, finalmente, los fotograbados y las heliografías por Miguel Joarizti y Heribert Mariezcurrena. Asimismo, *"Historia general del Señorío de Vizcaya"* ofreció dibujos, en la mayoría de las ocasiones de personajes históricos y representaciones etnográficas, firmados algunos por Antonio María de Lecuona y Niceto Dapousa, y fotografías realizadas por Alejo Guerequiz. Finalmente, en *"El oasis. Viaje al país de los fueros"* participaron en la ilustración destacados nombres de nuestras artes y letras como los de Francisco Bringas, Carlos de Haes, Juan E. Delmas o Juan Iturralde.



Fig. 44. "Iglesia juradera de Stos. Emeterio y Celedonio (Larrabezua)", "Casa de los Aedos en Carranza", "Torre de Malpica (Zamudio)", "Torre del Pontón (Gordejuela)", "Interior de una ferrería bizkaína (Orozco) y "Caseríos" (1895-1903), "Historia general del Señorío de Bizcaya".

Es evidente que los nuevos medios técnicos con que se contaba y la facilidad para acceder a pequeñas poblaciones de Vizcaya, hasta entonces precariamente comunicadas, conllevó el enriquecimiento de la representación de la provincia. Prueba de ello es que frente a las 22 poblaciones destacadas en la etapa romántica¹¹⁸⁹, ahora son 52 los municipios que definen el Señorío¹¹⁹⁰ gracias a sus vistas generales y por supuesto los monumentos conservados.

La iconografía que se gestó en este tiempo ofrece dos mundos claramente diferenciados: la Vizcaya rural y el Gran Bilbao monumental y fabril. Por una parte, los fotógrafos y dibujantes nos trasladan a una Vizcaya de interior, de pequeños núcleos poblacionales donde surge normalmente una iglesia destacando sobre el paisaje. Junto a ésta debe resaltarse el protagonismo de otra construcción, la casa-torre, en torno a la que no es raro encontrar representado un grupo de aldeanos o, en ausencia de éstos, una heredad cultivada. La casa-torre es el elemento arquitectónico que nos acerca al mundo rural en esta época y que posteriormente, como veremos más adelante, será sustituido por el caserío, santuario donde se guardaban las tradiciones y costumbres del pueblo vasco.

De esta manera, además de las habituales vistas panorámicas, podemos clasificar las imágenes que representan la Vizcaya rural en dos grupos: arquitectura religiosa y arquitectura civil. En lo que respecta a la arquitectura religiosa, si bien su repertorio se enriqueció gracias a la señalada visibilidad de los municipios vizcaínos de menor población y el acercamiento a construcciones de un ámbito más rural, llama la atención que su mirada sólo se posara en los principales templos de estas poblaciones y no en construcciones religiosas más modestas, como ermitas, humilladeros o pequeños templos apartados.

En cuanto al tratamiento que se dio al monumento religioso, si bien hay ejemplos en los que pervive la mirada romántica, principalmente en los puntos de vista elegidos, se percibe un paulatino avance en su representación y cierto detenimiento en algunos de sus elementos, como portadas, pórticos y sepulcros, pero no así en sus interiores. La arquitectura religiosa seguía siendo representada como elemento destacado dentro del conjunto urbano o rural y rara vez para manifestar su belleza artística o arquitectónica, de ahí el nulo interés que

¹¹⁸⁹ Los municipios representados fueron Arrigorriaga, Balmaseda, Barakaldo, Bermeo, Bilbao, Dima, Durango, Elorrio, Gatika, Gaategiz-Arteaga, Gernika, Lekeitio, Markina-Xemein, Mundaka, Mungia, Muskiz, Ondarroa, Orduña, Plentzia, Portugalete, Santurtzi y Ugao-Miraballes

¹¹⁹⁰ En esta ocasión son representados Abadiño, Abanto-Zierbena, Algorta, Amorebieta-Etxano, Areatza, Artea, Arrigorriaga, Balmaseda, Berango, Bermeo, Berriatua, Berriz, Bilbao, Busturia, Durango, Elorrio, Erandio, Forua, Galdakao, Gatika, Gaategiz-Arteaga, Gernika, Gordexola, Gorniz, Güeñes, Iurreta, Izurtza, Larrabetzu, Lekeitio, Markina-Xemein, Mendata, Morga, Mundaka, Mungia, Muskiz, Muxika, Ondarroa, Orduña, Orozko, Otxandio, Plentzia, Portugalete, Santurtzi, Sestao, Sopelana, Sopena, Urduliz, Ubidea, Valle de Carranza, Zadibar, Zamudio, Zeanuri y Ziortza-Bolibar.

existía por los interiores, que requiere de una disposición previa por lo constructivo y por la belleza de las formas.

La arquitectura civil, como ya hemos apuntado, gozó de un destacado tratamiento en este momento, siendo la mayor novedad la representación de las casas-torre y un pequeño interés por las casas consistoriales. Este hecho es especialmente relevante si tenemos en cuenta que en el periodo romántico únicamente se representaron una casa consistorial y cinco casas-torre. A pesar de todo ello, llama poderosamente la atención el vacío en lo que respecta a palacios y casas urbanas, con ejemplos tan claros como el de la villa de Elorrio, en la que su destacada arquitectura palaciega pasó completamente desapercibida para los autores de fin de siglo.

Otra diferencia que encontramos con respecto a la etapa romántica es la identificación de un municipio con aquel monumento que lo caracteriza frente a la utilización de vistas generales. Como ya se había hecho anteriormente con Gatika y Gauteguiz Arteaga y sus principales elementos iconográficos, el castillo de Butrón y el castillo de Arteaga respectivamente, el monumento comienza a adquirir mayor protagonismo al convertirse en la expresión de toda una población.

En definitiva, la imagen que se ofreció era la de una provincia detenida en el tiempo y un tanto inaccesible al espectador. Las vistas panorámicas de núcleos poblacionales rodeados de naturaleza y los pequeños monumentos custodiados por aldeanos y situados entre campos labrados visten a Vizcaya de un halo de atemporalidad y quietud. Sin embargo, según nos vamos acercando a Bilbao la situación va cambiando y en los mismos idílicos paisajes la serena torre de la iglesia se convierte en la palpitante chimenea de la fábrica.

Hay una nueva iconografía para aquellas poblaciones que se erigen en torno a la ría del Nervión. Desde Bilbao hasta Santurce todo es dinamismo, actividad y prosperidad, todo nos habla del nuevo tiempo que se ha inaugurado: los muelles, la ría repleta de barcos, almacenes, fábricas, humo, turbinas, chimeneas, altos hornos, etc. Así, el protagonista de las imágenes más ricas y sugerentes de Bilbao y su entorno no es la arquitectura histórica, el monumento que habla de épocas pretéritas, sino la arquitectura industrial, que revela la prosperidad del presente.

La Vizcaya rural y el Gran Bilbao fabril, dos mundos opuestos, tuvieron cada uno su propio espacio de representación. Si la obra de Estanislao J. de Labayru, *"Historia general del Señorío de Bizcaya"*, dio visibilidad al patrimonio histórico de los núcleos poblacionales más pequeños del Señorío, fue la guía artística y comercial *"El libro de Bilbao"* la que ofreció la imagen más rica del Bilbao próspero e industrial del que venimos hablando.

Sin embargo esta diferenciación no impidió que, de manera extraordinaria, la arquitectura histórica se colara entre las imágenes ofrecidas en la guía¹¹⁹¹ y que el desarrollo económico y situación del en torno del Nervión se sugiriera en la obra de Labayru¹¹⁹². Esta misma excepcionalidad en el tratamiento del patrimonio la hallamos en *La Ilustración Española y Americana*, revista que en el período romántico se interesó en la representación de algunos monumentos y municipios vizcaínos, pero que en este tiempo mostró la imagen más industrial de la provincia, estando prácticamente ausente el patrimonio¹¹⁹³.

El resto de publicaciones periódicas y obras que trataron de ofrecer un repertorio monumental de Vizcaya no aportaron ninguna novedad a aquellas recopilaciones de monumentos y núcleos poblacionales que elaboraron los viajes y revistas pintorescas. En este sentido, solo cabe hablar de puntuales aportaciones de algún dibujante, fotógrafo o erudito al posar su mirada en una construcción histórica hasta entonces olvidada¹¹⁹⁴.

Esta situación en torno a la difusión y visibilidad del patrimonio es la que nos lleva a considerar la obra de Estanislao J. de Labayru como la más importante de este tiempo para la Vizcaya monumental. La visibilidad que dio a pequeños núcleos hasta entonces ignorados fue un hecho de extraordinaria importancia que enriqueció aquel primer recorrido monumental, exiguo y limitado, que el Romanticismo había ofrecido. Su apertura a los valles

¹¹⁹¹ En las diversas ediciones de la publicación fueron apareciendo el hospital civil de Atxuri, el conjunto monumental de San Antón, la iglesia de San Nicolás como fondo en las representaciones del paseo del Arenal y la basílica de Begoña, fuera del Gran Bilbao se representó el árbol de Gernika.

¹¹⁹² La única imagen en este sentido fue "Minas de hierro de la Orconera, Iron, Ore, C^a - Luchana - Orconera". Ver: LABAYRU, E. J., *Historia General del Señorío de Bizcaya*, t. I, p. 131.

¹¹⁹³ En relación a acontecimientos históricos recientes y celebraciones: «Crónica ilustrada de la guerra», *La Ilustración Española y Americana*, año XX, núm. 6, 15 de febrero de 1876, p. 101 y 108; «Festejos públicos en Bilbao», *La Ilustración Española y Americana*, año XXIII, núm. 35, 22 de septiembre de 1879, p. 176; «Bilbao. La peregrinación al Santuario de Begoña», *La Ilustración Española y Americana*, año XXIV, núm. 35, 22 de septiembre de 1880, p. 173. Sobre nuevas obras: «Bilbao, nuevo puente de San Antón», *La Ilustración Española y Americana*, año XXII, núm. 8, 22 de febrero de 1878, p. 132; «Puente de San Francisco, sobre la ría de Bilbao», *La Ilustración Española y Americana*, año XXVI, núm. 34, 15 de septiembre de 1882, pp. 147-148. Destacan las imágenes sobre arquitectura industrial: «Nuestros Grabados. Fábrica de Fundición de Hierro», *La Ilustración Española y Americana*, año XXVII, núm. 4, 30 de enero de 1883, p. 61; «El viaje regio», *La Ilustración Española y Americana*, año XXXI, núm.38, 15 de octubre de 1887, p. 228; «Nuestros Grabados. La Industria Minera en España», *La Ilustración Española y Americana*, año XXVII, núm. XXX, 15 de agosto de 1883, pp. 83 y 85; «Astilleros del Nervión», *La Ilustración Española y Americana*, año XXIII, núm. XLV, 8 de diciembre de 1889, p. 337. Dedicados a monumentos: «Bilbao. La iglesia de Santa María de Begoña», *La Ilustración Española y Americana*, año XXXVIII, núm. 30, 15 de agosto de 1894, p. 90; finalmente, El patrimonio podía colarse en artículos referentes al turismo termal, como en «Los baños de Zaldivar», *La Ilustración Española y Americana*, año XXVII, núm. 26, 15 de julio de 1883, pp. 19 y 21.

¹¹⁹⁴ *Euskal-Erria* representó la arquitectura de Vizcaya, normalmente como medio para ilustrar algún artículo tratado en la publicación, y gracias a los dibujos realizados por los propios autores. José de Goicoa, Ángel Pirala o Ricardo Becerro de Bengoa realizaron las ilustraciones para sus respectivos artículos "Iglesia de Berriz. Torre de Zaldivar", "Iglesia de Santa María de Guernica" y "Torre de San Martín de Muñatones en Somorrostro". Ver: GOICOA, José de, «Iglesia de Berriz. Torre de Zaldivar», *Euskal-Erria. Revista Bascongada*, t. IV, septiembre-diciembre de 1881, pp. 103-106; PIRALA, Ángel, «Iglesia de Santa María de Guernica», *Euskal-Erria. Revista Bascongada*, t. XXXV, segundo semestre de 1896, pp. 216-218; BECERRO DE BENGOA, Ricardo, «Bizcaya en la Euskal-Erria. Torre de San Martín de Muñatones en Somorrostro», *Euskal-Erria. Revista Bascongada*, t. VII, julio-diciembre de 1882, pp. 519-522.

y montes de Vizcaya conllevó la toma de conciencia de una riqueza monumental mucho mayor de la que hasta el momento se pensaba, abriéndose las nieblas sobre un paisaje en el que surgen somnolientas construcciones. De entre todas ellas una prevaleció sobre las demás: la casa-torre. Lo novedoso de su presencia, su número, así como su tratamiento individualizado la convierten en uno de los grandes protagonistas de la obra.

El hecho de que las imágenes estén enmarcadas en la primera historia general del Señorío, y que se dedicaran varios capítulos a los linajes y casas fuertes, no quita valor a la presencia de la casa-torre. Lo cierto es que el valor histórico había impedido la apreciación de su arquitectura y aún varias décadas más adelante no es raro encontrar descripciones en que, tras relatar extensamente leyendas y acontecimientos históricos ligados al solar, se concluya desdeñando el valor artístico y arquitectónico de estos monumentos. Labayru, sin embargo, no sólo aporta y analiza el hecho histórico sino que a través de la imagen reivindica la importancia constructiva y paisajística de la casa-torre para Vizcaya.

Todo ello no impide apreciar que el repertorio ofrecido siguió siendo desigual entre las distintas comarcas y las tipologías arquitectónicas, algunas escasamente representadas e incluso ignoradas. En este sentido destaca el escaso interés que despertó el valle de Arratia, del que posiblemente por su difícil acceso sólo se trataron dos municipios, Zeanuri¹¹⁹⁵ y Artea¹¹⁹⁶, así como la anecdótica representación de la arquitectura popular¹¹⁹⁷. A pesar de esto y de los defectos ya analizados anteriormente (la arquitectura palaciega, el interior de los conjuntos urbanos, las ermitas y humilladeros, etc.), las 182 imágenes aportadas por Labayru se convirtieron en el archivo fotográfico y monumental de la época, el único espacio donde se expresaba la riqueza de la arquitectura de Vizcaya.

En las publicaciones, revistas y colecciones monumentales aparecidas en este momento tiene lugar un cambio fundamental respecto al período anterior: la desaparición del término pintoresco. Ahora las publicaciones aluden a la historia, a las artes, a los monumentos, a su condición de ilustradas o a su filiación *vasquista* mediante conceptos como euskara o vascongado. Estamos por lo tanto ante un nuevo tiempo en el que esta evolución lingüística discurre paralela a una transformación de la imagen, con una aproximación al monumento

¹¹⁹⁵ «Santa María de Ceánuri», en LABAYRU, E. J., *Historia General del Señorío de Bizcaya*, t. V, pp. 44-45; «Antigua casa de los Axpe y Sierra de Ceánuri», en LABAYRU, E. J., *Historia General del Señorío de Bizcaya*, t. V, pp. 290-291; «Casa de Arriola en Ceánuri», en LABAYRU, E. J., *Historia General del Señorío de Bizcaya*, t. V, pp. 638-639.

¹¹⁹⁶ «Iglesia de San Miguel de Elexabeitia», LABAYRU, E. J., *Historia General del Señorío de Bizcaya*, t. I, p. 239; «Elexabeitia», en LABAYRU, E. J., *Historia General del Señorío de Bizcaya*, t. IV, p. 239 y t. IV, pp. 574-575; «Vizcaya. Elejabeitia», *La Vasconia. Revista Ilustrada*, año VII, núm. 240, 1900, p. 296.

¹¹⁹⁷ Dibujos de Niceto Dapousa, en: LABAYRU, E. J., *Historia General del Señorío de Bizcaya*, t. I, p. 295, 303 y 619.

propia y diferenciada. Sin embargo, ningún tránsito es brusco, los cambios van efectuándose paulatinamente y como veremos, la deuda con el Romanticismo era evidente.

Ejemplos de la pervivencia de la mirada romántica son la obra de Juan Mañé, *“El Oasis. Viaje al país de los fueros”*, que seguía empleando con insistencia el término pintoresco y en la que participaron dibujantes y eruditos como Juan E. Delmas, y la producción gráfica de Carmen Delmas, hija del conocido impresor e ilustradora de *“Gaztelugach, con su historia y tradiciones”*. En ambos casos vemos la continuidad de la estética romántica: los puntos de vista, la constante presencia de tipos populares, los serpenteantes caminos que nos conducen al motivo principal, los primeros planos con figuras humanas meditativas, efectos de lejanías en la captación de construcciones y conjuntos urbanos o la tendencia a la monumentalidad de la arquitectura enfatizando la pequeñez del ser humano.

Con la irrupción de la fotografía estas imágenes sensitivas y sugerentes, donde la mano del artista aúna paisaje, arquitectura y tipos populares, fueron sustituidas por reproducciones mecánicas. Sin embargo, el ojo del fotógrafo, lejos de captar imágenes asépticas de la realidad, del monumento arquitectónico o su emplazamiento dentro del paisaje, se presenta constructivo y selectivo, componiendo sobre el campo de visión de la cámara, al igual que el pintor o el dibujante. Así, las imágenes, lejos de ser espontáneas, presentan composiciones tan estudiadas y elementos tan expresivos que sitúan al fotógrafo próximo al artista romántico.

La tendencia general en la representación del monumento fue la de su aislamiento. Un estudiado ángulo de visión eliminaba premeditadamente aquello que ayudaba a situar geográfica y temporalmente la construcción, priorizando el fotógrafo al mismo tiempo los puntos de vista laterales frente a la representación frontal. Este hecho evidencia un desinterés por la descripción visual de detalles arquitectónicos o decorativos, frente a una clara enfatización del volumen de la construcción¹¹⁹⁸. Esta soledad de la arquitectura aparece rota en ocasiones por la presencia de grupos distribuidos en diferentes planos, pequeñas figuras situadas al pie de la construcción o medio ocultas a la sombra del monumento. Su función dentro de la composición es de escala, la referencia por la que espectador tomará conciencia de las proporciones, aportando al mismo tiempo una nota más subjetiva al enfrentarse la majestuosidad y eternidad del monumento a la finitud y nimiedad del hombre.

¹¹⁹⁸ GONZÁLEZ REYERO, Susana, *La fotografía en la arqueología española. (1860-1960). 100 años de discurso arqueológico a través de la imagen*, Madrid: Real Academia de la Historia, Universidad Autónoma de Madrid, 2007, p. 244.

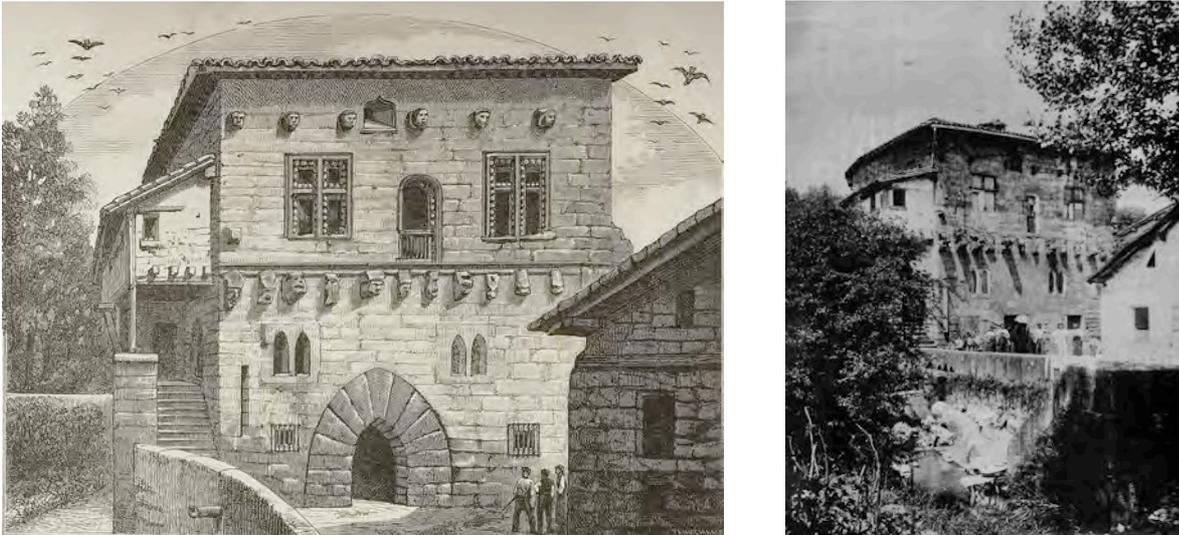


Fig. 45. "Torre de Lariz, en Durango" (1880), *"El Oasis. Viaje al país de los fueros"*, y "Torre de Lariz (Durago)" (1895-1903), *"Historia general del Señorío de Bizcaya"*.

Gracias a las imágenes tenemos la oportunidad de comparar la labor del artista romántico y la del fotógrafo, como por ejemplo en la lámina y fotografía dedicadas a la torre de Lariz, en Durango. Mientras que en el grabado un novedoso punto de vista frontal busca mostrar sus elementos arquitectónicos y decorativos, es decir, la exaltación de las formas medievales tan del gusto del Romanticismo, la fotografía muestra una maltrecha y lejana torre donde el interés no recae en su descripción detallada, sino en la captación de sus proporciones por medio de una perspectiva oblicua. Los recursos expresivos inherentes a la estética romántica, como el cielo poblado de amenazadoras aves que surgen en torno a la torre, desaparecen ahora, aunque perviven unas figuras diminutas a sus pies.

Las grandes masas arbóreas enmarcando la construcción o el río Ibaizabal separando al espectador del motivo principal evidencian en la fotografía una organización compositiva deudora de lo pictórico. Quizás las vistas donde más claramente se manifiesta esta relación sean las del conjunto monumental de San Antón, en la que se mantiene la composición fijada por el Romanticismo y el interés por recursos expresivos como los reflejos en el agua o las pequeñas barcas vacías situadas a lo largo de la ría del Nervión.

De esta manera no es posible hablar de una ruptura total entre la imagen pintoresca y la nueva fotografía monumental, pero sí de un nuevo medio que, partiendo de unos puntos de vista, composiciones y elementos expresivos deudores de aquella, irá adquiriendo una autonomía y lenguaje propios.

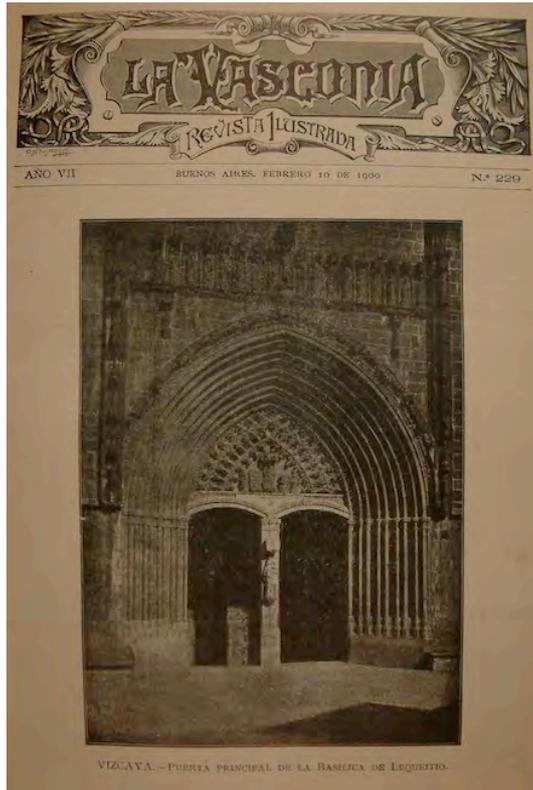


Fig. 46. Portadas de la revista *La Vasconia*: "Vizcaya - Puerta principal de la basílica de Lequeitio" (1900), "Vizcaya - Santuario de Begoña" (1900), "Torre de Arancibia (Berriatúa)" (1901) y "Torre de Sestao (Vizcaya)" (1901).

Los monumentos de Vizcaya comenzaban a adquirir un protagonismo hasta entonces insospechado, llegando algunos de ellos a ilustrar las portadas de revistas como *La Vasconia*. Hecho de innegable importancia al presentarse ante sus lectores con la imagen de la arquitectura histórica. Las fotografías de la torre de Arancibia¹¹⁹⁹, el santuario de Begoña¹²⁰⁰, la basílica de Santa María de la Asunción de Lekeitio¹²⁰¹ o la torre de Sestao¹²⁰² se publicaron en la portada de dicha revista en torno al año 1900 y salvo la imagen del templo lekeitiarra, proceden del segundo tomo de la "*Historia General del Señorío de Bizcaya*"¹²⁰³. Hecho que vuelve a poner en evidencia el carácter de catálogo monumental que, inmediatamente después de su publicación, estaba adquiriendo la obra de Estanislao J. de Labayru.

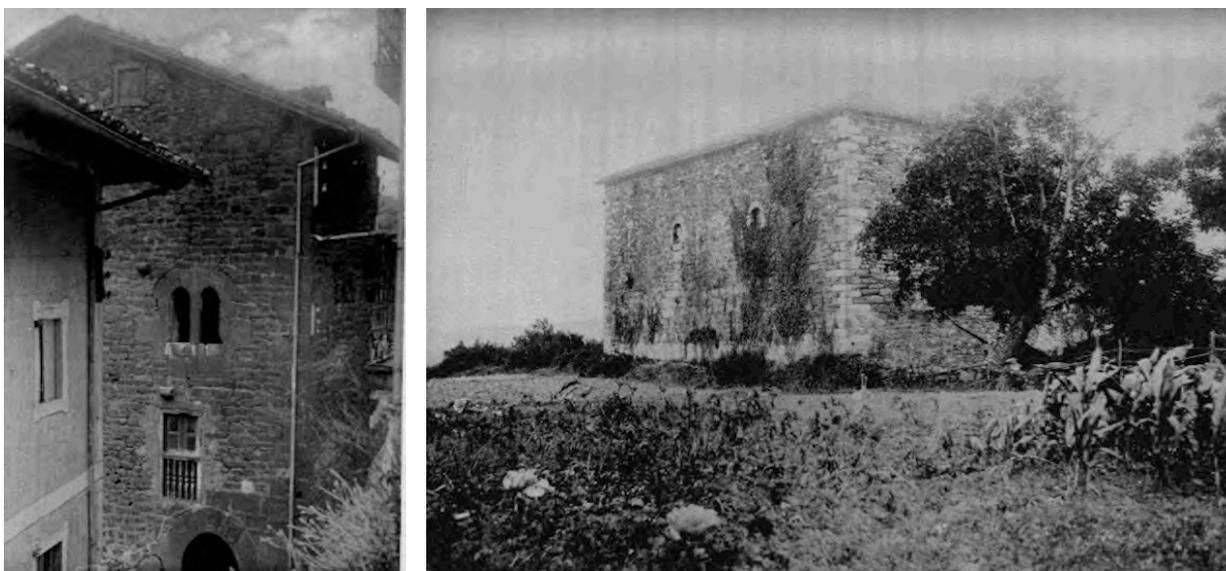


Fig. 47. "Detalle de la torre de Licona en Ondarroa" y "Torre de Muxica" (1895-1903), "*Historia general del Señorío de Bizcaya*".

La arquitectura religiosa y las casas-torre se presentan, a la luz de las imágenes aparecidas en *La Vasconia*, como los dos protagonistas de este momento, a pesar de que en el período romántico habían gozado de una desigual visibilidad. En lo que respecta a las casas-torre, el cambio de actitud fue radical, pasándose de las cuatro que merecieron un espacio en las

¹¹⁹⁹ «Torre de Arancibia (Berriatua)», *La Vasconia. Revista Ilustrada*, año VIII, núm. 288, 30 de septiembre de 1901.

¹²⁰⁰ «Vizcaya – Santuario de Begoña», *La Vasconia. Revista Ilustrada*, año VIII, núm. 253, 10 de septiembre de 1900. El templo ya había ocupado anteriormente la portada de la revista *La Ilustración Española y Americana*. Ver: *La Ilustración Española y Americana*, año XXXVIII, núm. 30, 15 de agosto de 1894.

¹²⁰¹ «Vizcaya – Puerta principal de la Basílica de Lekeitio», *La Vasconia. Revista Ilustrada*, año VII, núm. 229, 10 de febrero de 1900.

¹²⁰² «Torre de Sestao (Vizcaya)», *La Vasconia. Revista Ilustrada*, año VIII, núm. 277, 10 de junio de 1901.

¹²⁰³ LABAYRU, E. J., *Historia General del Señorío de Bizcaya*, t. II, pp. 478-479, 508-509, 730 y 731. En este mismo tomo también apareció una vista general de la villa de Lekeitio, donde destaca la fábrica gótica, de poderosos arbotantes, de Nuestra Señora de la Asunción.

publicaciones y revistas románticas (la torre de Ercilla de Bermeo, la torre de San Martín de Muñatones, el castillo de Butrón y la torre de Arteaga) hasta las veinticuatro de este periodo¹²⁰⁴. En este nuevo tiempo la casa-torre gozó de una visibilidad extraordinaria, mostrándose construcciones situadas tanto en un conjunto urbano como en un entorno rural, siendo este último grupo el más numeroso. Mientras que en las primeras observamos monumentos encajonados por edificios adyacentes que dificultan su contemplación, como en la torre de Ercilla y en la torre Likona, las conservadas en el entorno rural ofrecen una imagen opuesta que enfatiza la sensación de aislamiento y soledad al acompañarse únicamente de campos labrados y, en ocasiones, de aldeanos plantados en medio de la heredad.

Una de las imágenes más bellas y representativas es la de la torre de Arancibia en Berriatua. En un alto se alza una monumental torre y a sus pies dos labradores, un hombre y una mujer, están detenidos en un maizal. Este tipo de fotografías nos recuerda la constante presencia de tipos populares en las imágenes pintorescas, como en "Sepulcro de D. Ordoño en Arrigorriaga"¹²⁰⁵, en la que todo nos lleva a interesarnos por un aldeano de espaldas y en actitud meditativa: su presencia, su indumentaria y especialmente su gesto incita nuestra curiosidad y nos estimula a mirar lo que está mirando¹²⁰⁶. Lo mismo sucede con las representaciones de las casas-torre, en las que las figuras de los campesinos situadas en primer término hacen al espectador sentirse una suerte de viajero que, tras haber cruzado caminos y maizales, hubiese descubierto a la pareja en un momento de reposo tras su duro trabajo, bajo la protección de una majestuosa y vetusta casa-torre.

Estas fotografías nos sirven asimismo para conocer el estado de conservación de los monumentos y determinar las transformaciones que han sufrido con el paso del tiempo, destacando las del castillo de Muñatones y la casa de juntas de Avellaneda, donde se evidencia la ruina de ambas, o la situación y aspecto del castillo de Butrón antes de su reconstrucción.

¹²⁰⁴ Éstas fueron la torre de Villela (Mungia), la torre de Arancibia (Berriatua), la torre de Etxaburu (Izurtza), torre de Muntxaraz (Abadiño), torre de Sestao, torre de Kanala (Sukarrieta), torre de Altamira (Busturia), castillo de Arteaga, torre de Artekona (Gordexola), torre de Barroeta (Markina-Xemein), torre de Ercilla (Bermeo), torre de Lariz (Durango), torre de Likona (Ondarroa), torre de Malpica (Zamudio), torre de Montalbán (Mendata), castillo de Muñatones (Muskiz), torre de Muxika, torre de Oxirando (Gordexola), torre del Pontón (Gordexola), torre de Sodupe, castillo de Butrón (Gatika), conjunto de Avellaneda (Sopuerta), torre de Urdaibai (Forua) y torre de Zaldibar.

¹²⁰⁵ «Sepulcro de D. Ordoño, en Arrigorriaga», en MAÑE Y FLAQUER, J., *El oasis. Viaje al País de los Fueros*, t. III, p. 43.

¹²⁰⁶ La idea de la presencia de "Oriundos" y "Paisanos que fingen mirar como turistas" en las imágenes es desarrollada por: REYERO HERMOSILLA, Carlos, *Observadores estudiosos, aficionados y turistas dentro del cuadro*, Barcelona: Universitat de Barcelona, 2008, pp. 77-85.

Respecto al tratamiento y representación de la arquitectura religiosa, la otra gran protagonista de este período, llama la atención el novedoso interés por las fachadas monumentales. Si bien durante el Romanticismo el tipo de representación predominante fue la perspectiva oblicua donde el frontis de la construcción tenía un papel secundario, con la única excepción de la basílica de Begoña, en este nuevo tiempo son considerables los ejemplos en que el ojo del fotógrafo se detuvo en las fachadas de las construcciones religiosas: la iglesia de San Miguel de Elexabeitia, la iglesia de San Severino de Balmaseda, la basílica del Señor Santiago de Bilbao, la iglesia del convento de la Encarnación de Bilbao, la iglesia de San Nicolás de Bari, la basílica de Santa María de la Asunción de Lekeitio, el santuario de Nuestra Señora de La Antigua de Orduña, Santa María de Urizarri de Durango o el ya citado santuario de Begoña.

Aunque algunos casos no fueron especialmente novedosos, como La Antigua o San Nicolás de Bari¹²⁰⁷, otros muestran la paulatina revalorización que se estaba operando sobre el patrimonio. Destacan en este sentido la presencia de la fachada de la basílica de Santiago de Bilbao¹²⁰⁸, duramente criticada en los textos de época romántica, y el hecho de que el fotógrafo detuviera su cámara en la estructura formada por el campanario y fachada de madera de la iglesia de San Miguel de Elexabeitia (Artea)¹²⁰⁹, que revela el cada vez mayor interés que las construcciones rurales estaban despertando.

En este mismo sentido, San Severino de Balmaseda¹²¹⁰ y Santa María de la Asunción de Lekeitio¹²¹¹, construcciones ya elogiadas en la etapa anterior, pasaron de ser representadas desde la cabecera, buscando resaltar sus formas góticas, a optarse por un punto de vista frontal que trataba de resaltar la belleza de sus fachadas: la riqueza ornamental en la primera y el lenguaje gótico en la segunda. Aunque este cambio de punto de vista también se aplicó en la representación de Santa María de Urizarri de Durango¹²¹², quedando la

¹²⁰⁷ Se trata de imágenes bastante lejanas donde las formas y detalles de las fachadas quedan difuminados, además, en el caso de la iglesia bilbaína, trataba de ponerse un mayor acento en su situación dentro del paseo del Arenal. Ver: ARTIÑANO, A., *Nuestra Señora de Orduña la Antigua*, p. 23; «Bilbao - San Nicolás», en PIRALA, A., *Provincias Vascongadas*, p. 547; «Bilbao. Fachada de la iglesia de San Nicolás, paseo del Arenal», *La Vasconia. Revista Ilustrada*, año II, núm. 67, 1895, p. 375.

¹²⁰⁸ PIRALA, A., *Provincias Vascongadas*, p. 548.

¹²⁰⁹ «Iglesia de San Miguel de Elexabeitia», en LABAYRU, E. J., *Historia General del Señorío de Bizcaya*, t. I, p. 239; «Elexabeitia», en LABAYRU, E. J., *Historia General del Señorío de Bizcaya*, t. IV, p. 239 y pp. 574-575; «Vizcaya. Elejabeitia», p. 296.

¹²¹⁰ «San Severino de Balmaseda», en LABAYRU, E. J., *Historia General del Señorío de Bizcaya*, t. II, pp. 540-541.

¹²¹¹ «Lekeitio - Fachada de la iglesia de la Asunción», en PIRALA, A., *Provincias Vascongadas*, p. 597.

¹²¹² «Vista de la fachada de Ntra. Sra. de Urizarri, en Durango», en MANÉ Y FLAQUER, J., *El oasis. Viaje al País de los Fueros*, t. III, p. 295.

fachada relegada entre el conjunto de edificaciones que encajonan la iglesia en el casco urbano de la villa, sigue siendo el pórtico su elemento más apreciado¹²¹³.

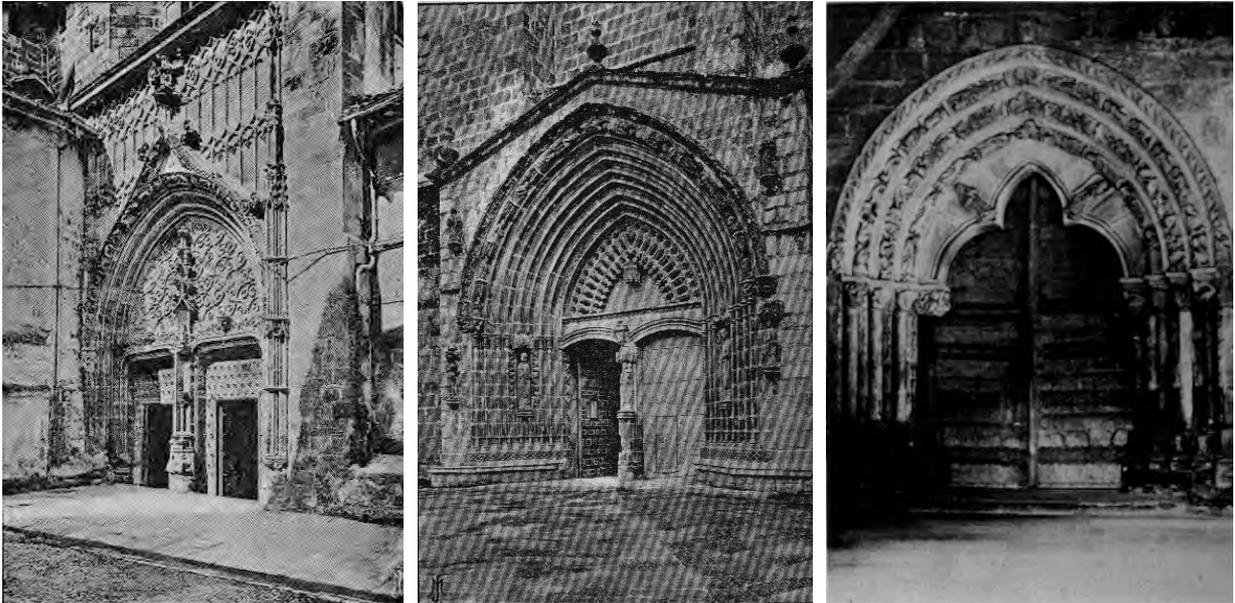


Fig. 48. "Bilbao - Puerta lateral de Santiago" y "Guernica - Puerta de la iglesia" (1885), *"España, sus monumentos y artes"*, y "Portada de Santa María de Galdacáno" (1895-1903), *"Historia general del Señorío de Bizcaya"*.

Si en el Romanticismo fueron los pórticos los únicos elementos de los templos que gozaron de dibujos o láminas propios, concretamente los de la basílica de Santiago de Bilbao y Santa María de Uribarri, elogiados por su monumentalidad en la obra *"España artística y monumental"*, poco a poco se fue pasando de las lejanas composiciones que trataban de aprehender toda la fábrica al interés por los elementos arquitectónicos aislados. Aparece por tanto una nueva sensibilidad que comenzaba a apreciar las formas artísticas sin supeditarse a un correlato histórico, aunque continuaba preponderando el lenguaje medieval, posándose ahora la mirada en las portadas de las iglesias, como Santa María de Gernika¹²¹⁴, Santa María de Galdakao¹²¹⁵, San Pedro de Mungia¹²¹⁶, Santa María de la Asunción de Lekeitio¹²¹⁷

¹²¹³ «Pórtico de Santa María de Uribarri, en Durango», en MAÑÉ Y FLAQUER, J., *El oasis. Viaje al País de los Fueros*, t. III, p. 297; «Durango - Pórtico de Santa María de Uribarri», en PIRALA, A., *Provincias Vascongadas*, p. 574.

¹²¹⁴ PIRALA, A., «Iglesia de Santa María de Guernica», pp. 216-218; «Guernica - Portada de la iglesia», en PIRALA, A., *Provincias Vascongadas*, p. 589.

¹²¹⁵ «Portada de Santa María de Galdacáno, antigua parroquial», en LABAYRU, E. J., *Historia General del Señorío de Bizcaya*, t. V, pp. 130-131.

¹²¹⁶ «Portada de San Pedro de Munguia», en LABAYRU, E. J., *Historia General del Señorío de Bizcaya*, t. V, pp. 388-389.

¹²¹⁷ «Vizcaya - Puerta principal de la Basílica de Lequeitio», *La Vasconia. Revista Ilustrada*, año VII, núm. 229, 10 de febrero de 1900; «Bizcaya. Puerta principal de la Basílica de Lequeitio», *Euskal-Erria. Revista Bascongada*, t. XLV, segundo semestre de 1901, p. 574.

y la puerta de Ángel de la basílica de Santiago¹²¹⁸. Hecho que revela el importante avance en la revalorización del monumento y su consiguiente incorporación al repertorio iconográfico de Vizcaya.

A diferencia del cada vez mayor interés que estaba alcanzado la representación del los exteriores de los templos, los interiores, por el contrario, estuvieron completamente ausentes. Si en el Romanticismo fueron pocos los interiores representados¹²¹⁹, ahora la única excepción fue el de la basílica de Begoña¹²²⁰, debido a los acontecimientos que estaba viviendo el templo¹²²¹ y no a un deseo de mostrar sus cualidades artísticas o arquitectónicas. Y aunque, continuando una temática ya iniciada¹²²², se mostraban sepulcros como el de D. Ordoño en Santa María Magdalena de Arrigorriaga¹²²³, Ortiz de Martiartu en Santa María de Erandio¹²²⁴ o el de los Mendozas en Santa Eufemia de Bermeo¹²²⁵, e incluso puertas como la de la capilla del Rosario en la iglesia de San Pedro de Tavira¹²²⁶, no tenemos en ningún momento la sensación de encontramos en aquellos espacios.

¹²¹⁸ «Bilbao - Puerta lateral de Santiago», en PIRALA, A., *Provincias Vascongadas*, p. 549.

¹²¹⁹ Conocemos sólo dos ejemplos: el interior de la basílica del Señor Santiago y el convento de San Francisco de Bilbao. Ver: ESCOSURA, P., «Coro de la Basílica de Santiago, en Bilbao», pp. 79-80; MOÑIZ, L. F., «San Francisco de Bilbao», p. 73.

¹²²⁰ *Concurso de proyectos para levantar una torre en el Santuario de Nuestra Señora de Begoña*, Bilbao: Tipografía de Sebastián de Amorrortu, 1898; ARTIÑANO, Aristides de, *Coronación canónica de Nuestra Señora de Begoña*, Barcelona: J. Thomas, 1901, p. 18.

¹²²¹ El santuario vivió dos importantes momentos: el proyecto de construcción de una nueva torre y la coronación canónica de la Virgen de Begoña. Así, una de la imágenes pretendía dar a conocer a los arquitectos las formas góticas visibles en el interior, estilo que podían emplear en la reconstrucción de la torre, y en el otro caso se mostraba la decoración lumínica creada por José María Basterra para las festividades que acompañaron la citada celebración.

¹²²² Fueron representados anteriormente los sepulcros de D. Ordoño en Santa María Magdalena en Arrigorriaga y el de los Mendozas en Santa Eufemia de Bermeo. Ver: «Vizcaya – Sepulcro de un príncipe de León, en Arrigorriaga», *La Ilustración Española y Americana*, año XV, núm. 35, 15 de diciembre de 1871, p. 608; «Sepulcro y retablo de Sta. Eufemia», YRADI, Juan Ángel, *Bermeo antiguo i moderno descrito i pintado en lo más notable*, 1844, fol. 112.

¹²²³ «Sepulcro de D. Ordoño, en Arrigorriaga», en MAÑE Y FLAQUER, J., *El oasis. Viaje al País de los Fueros*, t. III, p. 43.

¹²²⁴ «Sepulcro de Ortiz de Martiartu (Erandio)», en LABAYRU, E. J., *Historia General del Señorío de Bizcaya*, t. III, p. 580.

¹²²⁵ «Sepulcro de los Mendozas, en Santa Eufemia de Bermeo», en MAÑE Y FLAQUER, J., *El oasis. Viaje al País de los Fueros*, t. III, p. 190; «Bermeo. Sepulcro de los Mendozas en la iglesia de Santa Eufemia», *La Vasconia. Revista Ilustrada*, año II, núm. 38, 20 de octubre de 1894, p. 25.

¹²²⁶ «Puerta de comunicación de San Pedro de Tavira a la capilla del Rosario», en MAÑE Y FLAQUER, J., *El oasis. Viaje al País de los Fueros*, t. III, p. 300.

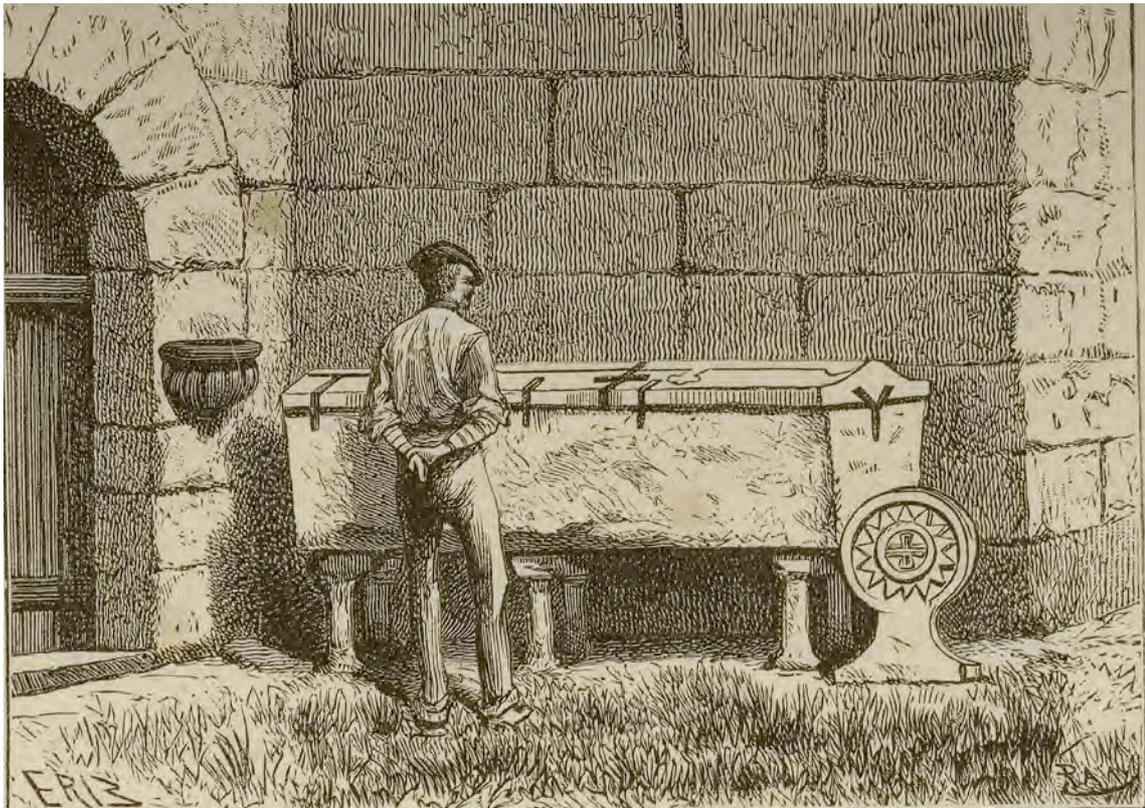
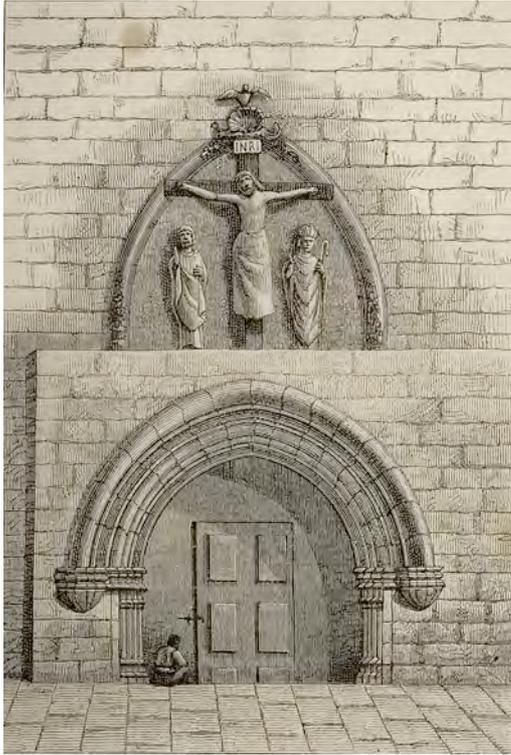


Fig. 49. "Puerta de comunicación de San Pedro de Tavira a la capilla del Rosario", "Sepulcro de los Mendozas, en Santa Eufemia de Bermeo" y "Sepulcro de D. Ordoño, en Arrigorriaga" (1880), "El Oasis. Viaje al país de los fueros".

En definitiva, la fotografía monumental fue paulatinamente abordando y ahondando en las diferentes tipologías arquitectónicas¹²²⁷ y llegó a sustituir a las clásicas vistas panorámicas al convertir el monumento en el elemento representativo de los núcleos poblacionales¹²²⁸. Sin embargo hubo otra temática que surgió con fuerza en este periodo: la fotografía industrial. Si bien algunos municipios iban poco a poco enriqueciéndose con un cada vez más amplio repertorio monumental, como Bermeo, Durango o Elorrio¹²²⁹, otros estuvieron únicamente representados por su arquitectura industrial o por alguna aislada fotografías de sus monumentos entre multitud de imágenes fabriles. Se enfrentaron así visualmente el monumento y la fábrica, el recuerdo del tiempo pasado y el esplendor del presente.

En el período de la Restauración el País Vasco, y más concretamente Vizcaya y Guipúzcoa, asistieron al desarrollo definitivo de su sector industrial. La explotación de las minas de hierro y la industria siderúrgica impulsaron un fuerte crecimiento económico y profundos cambios en el paisaje urbano y rural. La necesidad de mano de obra, que conllevó una revolución demográfica sin precedentes en Vizcaya, y la implantación de las primeras redes ferroviarias, destinadas a facilitar la comunicación entre distintos puntos de interés industrial, trajeron consigo la formación de grandes núcleos y la desaparición del paisaje familiar y conocido.

¹²²⁷ Destacó el aumento del número de imágenes dedicadas a las casas consistoriales, de las que en el Romanticismo únicamente se representó la de la villa de Bermeo, incorporándose ahora al repertorio monumental las de Orozko, Elorrio y Gernika. Ver: «Casa Consistorial», en YRADI, Juan Ángel, *Bermeo antiguo i moderno descrito i pintado en lo más notable*, 1844, fol. 38; «Vizcaya. Orozko», *La Vasconia. Revista Ilustrada*, año VII, núm. 217, 10 de octubre de 1899, p. 11; «Consistorial de Elorrio», en LABAYRU, E. J., *Historia General del Señorío de Bizcaya*, t. VI, pp. 336-337; «Casa Consistorial de Guernica», en LABAYRU, E. J., *Historia General del Señorío de Bizcaya*, t. VI, pp. 234-235.

¹²²⁸ De esta manera Artea estuvo representada por la iglesia de San Miguel de Elexabeitia, Erandio con su templo dedicado a Santa María, Galdakao con la iglesia de Andra Mari, la juradera San Emeterio y San Celedonio con Larrabetzu, San Juan de Berriz, Balmaseda que en este tiempo únicamente se asociará gráficamente con la iglesia de San Severino, Berriatua con la torre de Arancibia, la torre de Etxaburu en Izurtza, en Mendata la torre de Montalbán, la torre de Muxika, la torre de Sestao, la torre de Malpika en Zamudio o la colegiata de Zenarruza.

¹²²⁹ Otros núcleos monumentales se fueron enriqueciendo y superando la limitada mirada romántica. Si bien Bermeo había estado representado a través de las ingenuas y personales ilustraciones de Juan Ángel Yradi, ahora gracias a la fotografía se tendrá una conocimiento más real del monumento y no limitado por unas determinadas capacidades artísticas. Sin embargo, aquella riqueza monumental que supo trasladar el autor de "*Bermeo antiguo i moderno*" se vio en esta ocasión reducida a la iglesia de Santa Eufemia, la torre de Ercilla, el convento de San Francisco, la casa-consistorial o la ermita de San Juan de Gaztelugatxe, desapareciendo el recuerdo de la antigua iglesia de Santa María, el hospital del Espíritu Santo, la iglesia de Santa María de Albóniga, la escabechera de los pescadores, las isla de Izaro y las ruinas del convento o la fuente del puerto. Durango y Elorrio, por su parte, fueron las poblaciones que vieron aumentado su repertorio monumental. En el primer caso fue gracias a las ilustraciones de la obra de Juan Mañé, si hasta este momento junto a las vistas generales sólo había gozado de visibilidad la iglesia de Santa María de Uribarri, ahora se le sumarán la torre de Lariz, el portal de San Martín, el arco de Santa Ana, la iglesia de San Pedro de Tavira, la cruz de Kurutzziaga o el ídolo de Mikeldi. Elorrio, además, que sólo había contado con una vista panorámica, ahora se expresará su riqueza gracias a su casa consistorial, la basílica de la Purísima Concepción, los cruceros y la necrópolis de Argiñeta. Finalmente, debemos señalar que la villa de Gernika, siempre asociada a la casa de juntas y árbol, esta visión fue tímidamente superada gracias a la representación de su casa consistorial y la iglesia de Santa María.

El paisaje dominado por caseríos y el silencio de los campos habían sido sustituidos por bulliciosas fábricas, ferrocarriles, tranvías y chillonas carretas de mineral. Donde antes sólo se alzaban las espadañas de los conventos o las torres de la iglesias, ahora orgullosas, *“elegantes, esbeltas y enhiestadas chimeneas”* anunciaban *“los progresos de la industria y los milagros de la inteligencia”*¹²³⁰.

Bilbao mostraba con orgullo su nueva imagen basada en una iconografía industrial: minas de hierro, altos hornos, el ferrocarril o la gabarra. Los viajeros que acudían a la villa la describían como una ciudad puramente comercial donde no debían buscarse ni *“monumentos, ni calles, ni nada notable, hoy por hoy, como no sea el movimiento del puerto que es extraordinario; cuando la zona del ensanche, o Albia esté terminada, ya será otra cosa”*¹²³¹.

La villa, pendiente de lo nuevo y dando la espalda al viejo Bilbao, miraba al futuro desde la anteiglesia de Abando y su proyectado ensanche. Es aquí donde iba a alzarse la arquitectura que debía representarla, no modesta y un tanto severa como la del pasado, sino monumental y grandilocuente, imagen del esplendor económico y expresión del gusto de su clase dirigente. Por ello, mientras los nuevos edificios públicos y bloques de viviendas se construían, no es de extrañar que se invitase al viajero a abandonar Bilbao y recorrer su ría hasta Portugalete y Santurtzi, donde admirar un paisaje conformado por palacios, chalets, villas y hoteles en Las Arenas *“y la ría en medio, surcada de multitud de vapores que entran o salen, no es pagado con dinero. Luego tiene V. las minas, que por sí solas valen la pena de hacer un viaje; nunca olvidaré yo la visita que hice a Ortuella”*¹²³².

Aquel mismo trayecto se podía hacer en ferrocarril o tranvía por ambas márgenes, ofreciendo caminos *“sumamente pintorescos”*. Por la margen izquierda, a pesar de que el viajero recorría los núcleos industriales de Lutzana, el Desierto y Sestao, con las fábricas de Altos Hornos, San Francisco, astilleros del Nervión o La Vizcaya, se enfatizaba el aspecto bucólico del paisaje: prados sembrados de huertas, viñas de chacolí, caseríos diseminados y pueblecitos, *“colocados en escalones como nacimientos de Navidad”*, daban al trayecto la *“encantadora variedad”* que anhelaba todo viajero¹²³³. Sin embargo, cuando se contemplaba aquella margen izquierda desde la otra orilla surgía un paisaje antagónico:

¹²³⁰ PIRALA, A., *Provincias Vascongadas*, p. 571.

¹²³¹ ARAUJO, Fernando, «Cromos de viaje», *La Ilustración Artística*, año III, núm. 137, 11 de agosto de 1884, p. 262.

¹²³² ARAUJO, F., «Cromos de viaje», p. 262.

¹²³³ RAMÍREZ DE ARELLANO, Rafael, «Excursiones. Una visita a Portugalete», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, año VI, núm. 70, 1898, p. 153.

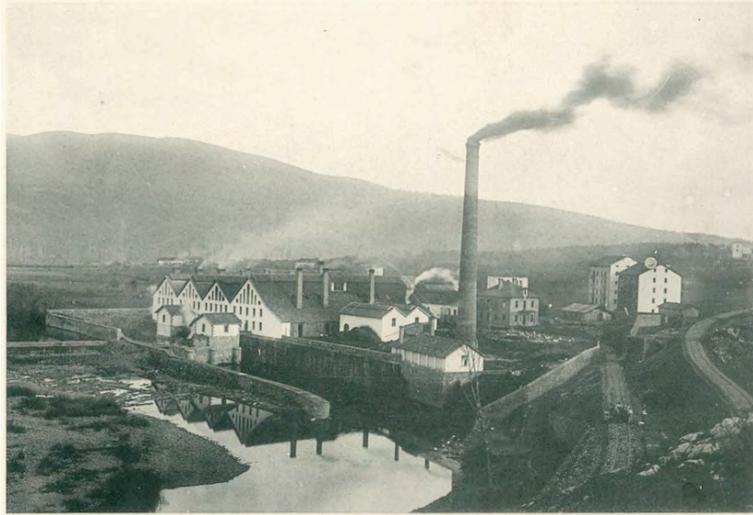


Fig. 50. "Basconia: Fábrica de Hojalata" y "Sociedad Anónima Española de Dinamita y de Productos Químicos. Vista general de la fábrica La Cantábrica" (1895), "El libro de Bilbao y sus cercanías".

“Desde el tranvía se divisan, en la orilla opuesta del Nervión, las fábricas antes mencionadas y las chimeneas con sus penachos de humo, sus hornos coronados a veces de llamas, a veces de humos de colores, y los penachos luminosos de los hornos o aparatos de laminación, sobre todo, cuando ya ha desaparecido el sol y las sombras crepusculares obscurecen el paisaje, dan una idea hermosísima de la riqueza y laboriosidad de este país, uno de los más ricos de la nación española”¹²³⁴.

¿No nos encontramos a fin de cuentas ante un nuevo pintoresquismo, ante un pintoresquismo industrial? Las flechas de las torres medievales habían sido

sustituidas por altas chimeneas, las románticas escenas nocturnas de grupos de tipos populares reunidos en torno al fuego se habían transformado en los hornos industriales trabajando a pleno rendimiento, y las nubes expresivas de lo cielos son ahora *“blancas y perennes nubes de vapor que hieden los aires, parecen coronar en el cielo los admirables destellos de la inteligencia humana”*¹²³⁵.

Al igual que ocurre en lo descriptivo, el tratamiento gráfico que se dio a la arquitectura industrial no fue ajeno a la herencia romántica. La situación de la industria en el entorno de la ría invitaba a la búsqueda de efectos pictóricos, como los reflejos en el agua o la

¹²³⁴ RAMÍREZ DE ARELLANO, R., «Excursiones. Una visita a Portugalete», pp. 157-158.

¹²³⁵ PIRALA, A., *Provincias Vascongadas*, p. 571.

estudiada situación de pequeñas barcas vacías. En este sentido la fotografía "Fábrica Altos Hornos. Vista general tomada desde Erandio"¹²³⁶ es una de las que mejor reúne estas características: chimeneas a pleno rendimiento hacen que el humo difumine el paisaje montañoso, a la actividad de la industria se contraponen una ría de una enorme quietud, en ella se reflejan las formas de los altos hornos y de las chimeneas, mientras en uno de sus extremos una pintoresca y solitaria boya sirve de elemento introductor en la escena.



Fig. 51. "Vista general de la fábrica de hierro de los Señores Hijos de Juan J. de Jáuregui" (1896) y "Un detalle de la fábrica de mosaicos y cementos La Algoroteña"(1894), "El Libro de Bilbao y sus cercanías".

Todos estos elementos son comunes a un buen número de vistas generales industriales, dominadas por efectos de lejanías, con brumas y humo que ocultando las arquitecturas y el paisaje, atractivos entornos naturales y la inevitable invitación de la ría al estudio de los reflejos en el agua. En fotografías como "Vista general de la fábrica de hierro de los Señores Hijos de Juan J. de Jáuregui"¹²³⁷ o "Sociedad Anónima Española de la Dinamita y de Productos Químicos. Vista general de la fábrica La Cantábrica"¹²³⁸, vemos desarrolladas estas ideas, con arquitecturas que luchan por destacar en medio de un rico paisaje y meditadas composiciones pictóricas.

La figura humana también está presente en estas imágenes de manera similar a los campesinos situados al pie del monumento o parados en medio de las tierras cultivadas. Aquí los obreros aparecen parados en medio del taller o posando junto a la maquinaria industrial ejerciendo de referencia o escala para la percepción de las dimensiones del

¹²³⁶ «Fábrica Altos Hornos. Vista general tomada desde Erandio», en FONTÁN, R. y LARRAÑAGA, Luis, *El libro de Bilbao. Guía artístico-comercial*, Bilbao: Imprenta de El Porvenir Vascongado, 1893.

¹²³⁷ «Vista general de la fábrica de hierro de los Señores Hijos de Juan J. de Jáuregui», en LARRAÑAGA, Luis, *El libro de Bilbao y sus cercanías. Guía artístico-comercial*, Bilbao: Imprenta de José María de Vivancos y Cía., 1896.

¹²³⁸ «Sociedad Anónima Española de la Dinamita y de Productos Químicos. Vista general de la fábrica La Cantábrica», en LARRAÑAGA, Luis, *El libro de Bilbao y sus cercanías. Guía artístico-comercial*, Bilbao: Imprenta de José María de Vivancos y Cía., 1895.

conjunto. Si bien la representación gráfica de la industria vizcaína se caracterizó por tomas generales que perseguían mostrar la extensión de estos complejos, al igual que se trató de trasladar el volumen y proporciones del monumento, este género fue capaz de avanzar y ofrecer otras soluciones. Si el acercamiento visual a la arquitectura histórica se estaba produciendo de una modo lento y selectivo, la fotografía industrial desde su irrupción se mostró más rica y compleja, adentrándose en aquello que esconden las vistas generales. Se representaron los interiores, talleres a veces vacíos donde por medio de estudiados efectos lumínicos se destacan las estructuras metálicas, la maquinaria industrial, las líneas de cables, y a veces en medio de estas escenas grupos de trabajadores posan, unos tímidos y cohibidos, otros orgullosos y despreocupados. El ojo fotográfico se acercó aún más para detenerse en la maquinaria, los hornos de coque y los altos hornos, siempre exaltando su potencia y su monumentalidad, convirtiéndolos en los absolutos protagonistas de las láminas. Todos estos elementos, las estudiadas composiciones, el tratamiento lumínico y la atención a los objetos hacen de estas imágenes de un enorme atractivo y belleza.

4.3 La influencia del movimiento euskaro en la interpretación del patrimonio

Una de las más importantes contribuciones del movimiento iniciado tras la abolición foral fue la definición física e ideológica del paisaje vasco¹²³⁹. Partiendo de la idea de una naturaleza maravillosa que había dotado al país de su carácter libre e independiente, donde aún parecían conservarse las patriarcales costumbres, se abría un sublime panorama. Una cortina de nieblas desaparecía ante los ojos de los euskaros descubriéndose un nuevo cuadro compuesto por altas montañas y profundos valles salpicados de blancos caseríos, humildes iglesias y vetustas casas-torre. Comenzaba a forjarse la iconografía monumental del paisaje.

La aproximación inicial a esta nueva riqueza, emocional y descriptiva, basada en las impresiones que la unión de paisaje y arquitectura producían en el observador, dio paso rápidamente a una lectura ligada a la óptica nacionalista, donde lo constructivo se puso al servicio de una interpretación ideológica tanto de la situación presente como del pasado. El caserío fue el elemento del paisaje al que se dotó de mayor carga simbólica al considerarlo imagen de la forma de vida tradicional y organización social del país, en cuyo seno se custodiaban las costumbres y tradiciones propias de los vascos.

¹²³⁹ Para el análisis de estas cuestiones, ver: La definición del paisaje vasco (p. 13) y El paisaje y el caserío, manifestación del alma vasca (p. 136).

Por otra parte, surgió un gran interés por determinar cuales fueron los primitivos templos de Vizcaya. Esta inclinación, que no tenía lo artístico y arquitectónico como centro de su estudio, sino como medio para fijar la época de introducción del cristianismo en el país, conllevó la elaboración de diversas teorías con el monumento arquitectónico como eje del discurso y permitió una novedosa atención por estos "*antiguos monumentos cristianos*" y el inicio del estudio de la arquitectura románica vizcaína.

En lo que respecta a la casa-torre, ya el Romanticismo la había dotado de un especial protagonismo al ver en sus sillares custodiada la memoria de una importante página de la historia del Señorío. A partir de entonces se avanzó hacia un estudio cada vez más centrado en lo constructivo, aunque nunca totalmente desligado del valor histórico del edificio.

En el Renacimiento euskaro, por lo tanto, se sentaron las bases de esta nueva aproximación al patrimonio, siendo a partir de la primera década del siglo XX cuando se desarrollaron plenamente estos estudios, por lo que con la intención de ofrecer una mirada lo más completa y unitaria posible, entendiendo que la fragmentación del discurso entorpecería tanto la lectura como la comprensión del mismo, la definición del paisaje vasco será analizada en el siguiente capítulo.

Si el nacionalismo, como ya se ha señalado, fue determinante en la valoración del paisaje, uno de los elementos que se encontraban en las raíces del movimiento fue asimismo decisivo en la lectura del patrimonio: el desarrollo industrial de la provincia¹²⁴⁰. La nueva situación política, social y económica trajo consigo profundos cambios de influencia directa en la forma de vida tradicional. La transformación del paisaje, el aumento poblacional y el desarrollo urbanístico motivaron el nacimiento de miradas nostálgicas hacia el pasado inmediato. Una parte de la intelectualidad de finales del siglo XIX sintió una profunda desafección hacia la imagen que Bilbao quería ofrecer de sí misma. Tras la imagen de villa próspera y dinámica que ofrecían su nuevo ensanche y edificios públicos se ocultaba un profundo indiferentismo hacia el pasado y la paulatina desaparición de su arquitectura histórica bajo la piqueta demoledora.

Esta dualidad se tradujo en un duro enfrentamiento entre lo nuevo y lo viejo. Frente a una mirada excesivamente limitada al presente y futuro inmediato, surgió una actitud nostálgica y evocadora, que rememoraba los tiempos anteriores a la última guerra civil y que tomó el

¹²⁴⁰ Miguel de Unamuno afirmó, "*Las raíces del movimiento son de carácter económico, radicando en el desarrollo industrial de la región minera*". Ver: UNAMUNO, Miguel de, «El anti-maquetismo», *El Heraldo de Madrid*, 18 de septiembre de 1898. Cit.: ELORZA, Antonio, «La crisis de fin de siglo, ideología y literatura», en *Sobre ideologías y organización del primer nacionalismo vasco*, Barcelona: Editorial Ariel, 1975, p. 60.

monumento histórico como nexo con el pasado y medio para la conservación de las formas de vida tradicionales.

4.3.1 Entre la modernidad y la tradición: Bilbao viejo y Bilbao nuevo

“El vendaval del siglo iba sembrando el triunfo de las ciudades obreras e industriales y llevándose el ruinoso edificio de las edades antiguas”¹²⁴¹.

La villa de Bilbao inició un “*momento histórico*” reformador tras la última Guerra Carlista¹²⁴². Impulsada por el desarrollo económico e industrial vivió en un corto período de tiempo una trascendental actividad municipal encaminada a convertir Bilbao en una potencia industrial y mercantil del norte de España¹²⁴³. Sin embargo, la importante transformación producida por las necesarias obras de equipamiento, infraestructura, higiene y salud pública o el desarrollo definitivo de su plan de ensanche, conllevó un cambio fisonómico no exento de críticas que consideraban que la villa se estaba redefiniendo con una mirada excesivamente centrada en el presente, en el progreso y en una arquitectura representativa.

Este contexto provocó el nacimiento de actitudes evocadoras y de reacciones nostálgicas y reivindicativas hacia lo pasado, viviéndose duros enfrentamientos entre los amantes del Bilbao viejo y los defensores del Bilbao grande. El ingeniero Pablo de Alzola, uno de los promotores del giro de la villa y cabeza visible de este último grupo, manifestaba un profundo rechazo hacia el misonéismo y quietud de aquellos contempladores del tiempo pasado¹²⁴⁴ y mantuvo agrías polémicas con destacados pensadores y eruditos de la época, como Juan E. Delmas¹²⁴⁵ y Miguel de Unamuno¹²⁴⁶, procurando en sus escritos volver la

¹²⁴¹ ZOLA, Émile, *El Paraíso de las Damas*, Barcelona: Alba Editorial, 2013, p. 560.

¹²⁴² Así lo definió Pablo de Alzola, alcalde la villa, en el año 1877. Ver: *Colección de los informes y documentos más interesantes que constan en las actas del Ayuntamiento de esta Invicta Villa. Correspondiente al período administrativo comprendido entre el 1º de abril de 1877 y el 30 de junio de 1879*, Bilbao: Establecimiento tipográfico de la vda. de Delmas, 1879, p. 9.

¹²⁴³ AGIRREAZKUENAGA, J. (dir.), *Bilbao desde sus alcaldes*, t. I, pp. 500-505.

¹²⁴⁴ ALZOLA, Pablo de, «Discurso pronunciado en la sesión inaugural de la Sociedad Económica Bascongada de amigos del País, en la tarde del 21 de mayo de 1899 por D. Pablo de Alzola», *Euskal-Erria. Revista Bascongada*, t. XLI, segundo semestre de 1899, p. 59.

¹²⁴⁵ Delmas señaló sin vacilar al Ayuntamiento de 1877 como el responsable del decreto de muerte del puente viejo de San Antón. Pablo de Alzola presidía la alcaldía de la villa en aquellas fechas, dedicando varios artículos en respuesta a la acusación de Delmas. Ambos mantuvieron una fuerte dialéctica sobre la responsabilidad y conveniencia del derribo. Ver: DELMAS, J. E., «Cosas de antaño. El puente viejo de San Antón»; ALZOLA, Pablo de, «Una rectificación», *Revista de Vizcaya*, año I, tomo I, núm. 6, 1886, pp. 210-214; DELMAS, J. E., «Rectificación a otra rectificación», pp. 256-258; ALZOLA, Pablo de, «Conclusión», *Revista de Vizcaya*, año I, tomo I, núm. 8, 1886, pp. 289-291.

¹²⁴⁶ El enfrentamiento, trasladado a los periódicos *El Nervión* y *La República*, estuvo centrado en el caso del escritor en una cuestión social y un combate contra el caciquismo, mientras que Alzola se pronunció en una defensa del ensanche y progreso de Bilbao. Esta polémica ha sido estudiada por, EREÑO ALTUNA, José

mirada de los bilbaínos desde el pasado hacia el porvenir y combatir a aquellos que denigraban lo presente para ensalzar los tiempos de antaño¹²⁴⁷.

Estas ideas y la progresiva destrucción de los monumentos de la villa motivaron la reacción de Antonio de Trueba, *“aquí no faltan algunos, aunque pocos, insensatos que creen es indispensable maldecir lo pasado para bendecir lo presente”*¹²⁴⁸, y de Juan E. Delmas, Emiliano de Arriaga o Juan José de Lecanda, fervientes defensores del *“dulce pasado”*¹²⁴⁹ y de una arquitectura histórica entendida como el recuerdo vivo de un tiempo que se fue, pero también como parte de una historia más reciente y personal. La insistente utilización del término pasado revelaba su permanencia en la vida presente, no sólo como evocación literaria o nostalgias románticas, sino que aquel Bilbao antiguo estaba íntimamente unido a la memoria de los bilbaínos, pues la mayor parte de ellos había vivido en él.

La fractura física y sentimental producida por el sitio de la villa de 1874 quedó perfectamente reflejada en los textos de Miguel de Unamuno, en los que realizaba una analogía entre Bilbao y su vida al significar para ambos la conclusión de una etapa. El paso de la pequeña villa mercantil y *sietecallera* a la ciudad industrial supuso para el autor el abandono de su infancia y el comienzo de su juventud¹²⁵⁰, de ahí que su villa estuviese construida con los recuerdos de niñez y se sintiese cada día más despegado de la de finales del siglo XIX¹²⁵¹: *“Mi pueblo me es extraño; mi Bilbao ya no existe; por donde un día fueron sus afueras hoy*

Antonio, «Estudio introductorio», en UNAMUNO, Miguel de y ALZOLA, Pablo de, *La cuestión del ensanche de Bilbao*, Bilbao: Bidebarrieta Kulturgunea – Ayuntamiento de Bilbao, 2000, pp. 9-167.

¹²⁴⁷ *“Es muy común el afán de denigrar todo lo presente y ensalzar los tiempos de antaño, en que según sus apologistas, disfrutaban nuestros abuelos de una vida tranquila y feliz repartida metódicamente entre el paseo, la tertulia, la partida de tresillo, la siesta y las funciones de la iglesia, con notorias ventajas sobre las luchas, trabajos y agitaciones de la época presente. [...] Concretando este rápido bosquejo a la villa de Bilbao, no creemos en esos idilios y bienandanzas que con olvido de la verdad histórica se atribuyen a los tiempos de las dos generaciones anteriores”*. Ver: ALZOLA, Pablo de, «Progreso de Bilbao durante el siglo XIX», *Euskal-Erria, Revista Bascongada*, año XIX, t. XXXVIII, 10 de marzo de 1898, núm. 636, pp. 193-194.

¹²⁴⁸ TRUEBA, Antonio de, «Bilbao desde hace veinte años», *El Noticiero Bilbaíno*, año XI, núm. 3.504, 21 de junio de 1885, p. 2.

¹²⁴⁹ UNAMUNO, Miguel de, «Sensaciones de Bilbao», en *Obras completas*, Madrid: Biblioteca Castro, t. VII, 2005, p. 499.

¹²⁵⁰ Estas dos etapas de la vida de Unamuno fueron descritas por el autor en su obra *“Recuerdos de niñez y de mocedad”*, editada en 1908 pero publicada en forma de artículos en el periódico *El Nervión*, dividiéndose en dos bloques *“Tiempos antiguos”* y *“Tiempos medios”* aludiendo a la infancia y juventud del autor. Ver: ROBLES, Laureano, RÍOS SÁNCHEZ, Patrocinio y ALBA ALARCOS, Ángel, *Miguel de Unamuno y el padre Lecanda. Notas de una amistad*, Alcalá de Henares: Institución de Estudios Complutenses, 1995, pp. 25-26.

¹²⁵¹ *“Sigo conservando gran cariño a un Bilbao ideal construido en gran parte con los recuerdos de mi infancia, pero de éste, concreto y real, me siento despegado cada día”*. Carta fechada el 9 de junio de 1895 y dirigida a Pedro de Múgica. Cit.: FUSI AIZPURÚA, Juan Pablo, «Introducción. Unamuno y el País Vasco», en UNAMUNO, M., *Paz en la guerra*, p. 21.

me paseo triste. [...] Ya tus raíces, mocedad, no encuentro, y cuanto más me adentro, más lejos dejo esta que fue mi cuna"¹²⁵².

Lo arquitectónico jugaba un papel importante en la evocación de Unamuno. Los edificios de aquel pueblo algo tristón y austero, severos, rígidos, de sobriedad algo fría, visible en el instituto de segunda enseñanza, el hospital civil o la vieja casa consistorial, "escuetas monodías arquitectónicas", estaban siendo relegados por construcciones "pesadas y presuntuosas moles", como el teatro Arriaga, el palacio de la Diputación o el Ayuntamiento¹²⁵³. Asimismo, un murrio Unamuno recordaba frente al nuevo ensanche aquellas estradas de Albia, de huertas y zarzales: "Hoy son muchos de aquellos rinconcitos de verde follaje lo más feo que puede darse: solares de construcción"¹²⁵⁴.



Fig. 52. Revista *El Centenario* (1900).

La eterna presencia de lo pasado, lo que hay de él permanente en la vida actual¹²⁵⁵, se evidencia como en ningún otro elemento en las ciudades y en los monumentos. Los amantes del Bilbao viejo sentían vivo ese recuerdo en el patrimonio histórico y sus descripciones, lecturas personales y evocaciones ligadas íntimamente a su vida, convertían el monumento en el nexo imprescindible para acceder desde el presente a lo pasado. Este aspecto emocional se enfatizaba en el título del artículo de Miguel de Unamuno "Mi Bochito", que cobra una gran importancia si tenemos en cuenta el espacio y contexto en el que vio la luz: la revista *El Centenario*¹²⁵⁶.

¹²⁵² UNAMUNO, Miguel de, «Andanzas y visiones españolas», en *Obras completas*, Madrid: Biblioteca Castro, t. VI, 2004, p. 589.

¹²⁵³ UNAMUNO, Miguel de, «Mi bochito», en *Obras completas*, Madrid: Biblioteca Castro, t. VI, 2004, p. 149 (*De mi país*).

¹²⁵⁴ UNAMUNO, Miguel de, «Mi bochito», p. 152.

¹²⁵⁵ URRUTIA, Jorge, «Prólogo», en AZORÍN, *Castilla*, Madrid: Alianza Editorial, 2013, p. 15.

¹²⁵⁶ Se publicaron, entre junio y septiembre de 1900, tres cuadernos de la revista. Un facsímil de la publicación, así como un estudio de la misma pueden consultarse en: *El Centenario. Revista bilbaína ilustrada*, Bilbao: Ayuntamiento de Bilbao, 1996.

Frente a la escasa atención que el Ayuntamiento estaba dedicando al sexto centenario de la fundación de la villa, un grupo de personalidades decidió conmemorar el acontecimiento con la publicación de una revista en la que evocar la historia de Bilbao y sus recuerdos e imágenes más personales a ella ligados. El perfil conmemorativo y reivindicativo de la revista se expresaba tanto en sus textos, que recordaban el carácter y la fisonomía del Bilbao primitivo y criticaban ferozmente a los responsables de su pérdida¹²⁵⁷, como en las imágenes que los acompañaban: el puente colgante de San Francisco, la plaza vieja en 1854, la antigua torre de la basílica de Begoña, una corrida de toros en la plaza vieja en 1784 o el teatro antiguo, entre otros. ¿Dónde estaba la prosperidad del presente expresada en la fábricas, en el dinamismo de la villa o en la suntuosidad de sus nuevas construcciones? Nada de aquella imagen había, sólo el recuerdo y reivindicación de la antigua tacita de plata, "que empezó a dejar de serlo para convertirse en grosera olla de hierro... ¡Y además olla de grillos!"¹²⁵⁸.

Sin embargo, *El Centenario* fue una publicación disonante frente a la tendencia general de la época. La mayor parte de los textos de finales de siglo exaltaron el nuevo Bilbao a través de descripciones que mostraban una ciudad moderna y cosmopolita, donde todos los idiomas se hablaban, de movimiento vertiginoso, barrios nuevos, grandes vías y amplias aceras, lujosos comercios, estaciones de ferrocarril, tranvías cruzándose, una ciudad de viajeros y mercancías, de bancos, bolsas y consulados¹²⁵⁹.

"La mineromanía, la navieromanía, la papelomanía y los negocios sensacionales... dall' *Aurora al tramonto del di* ocupan y preocupan a la muchedumbre que, cual enjambre febril, bulle, vocea, discurre y zumba en la Bolsa y sobre la bolsa, en el Boulevard y por el puente de Arenal, que conduce al decantado ensanche... ¡Esto clama al cielo! Y al hacer tal evocación volvemos los ojos hacia arriba... Inútil empeño!, ya no es posible verlo desde aquí!... Sólo vislumbramos una tupida malla de hilos telegráficos, alambres telefónicos y cables mil eléctricos... que cruza por doquier, ejerciendo poderoso influjo entre las gentes, a las que trasmite sus epilépticas conmociones... La franca y jovial sociedad que era peculiar y característica entre nosotros, se ha tornado en Sociedad anónima... o comanditaria..."¹²⁶⁰.

¹²⁵⁷ En este sentido uno de los textos más interesantes es el redactado por Emiliano de Arriaga. Ver: ARRIAGA, Emiliano de, «A través de los tiempos», *El Centenario*, año I, núm. 1, 15 de junio de 1900, pp. 9-10; año I, cuad. 2, julio-agosto de 1900, pp. 5-6; cuad. 3, septiembre de 1900, pp. 19-20.

¹²⁵⁸ ARRIAGA, E., «A través de los tiempos», *El Centenario*, año I, cuad. 2, julio-agosto de 1900, p. 6.

¹²⁵⁹ «Un artículo sobre Bilbao», *Euskal-Erria. Revista Bascongada*, t. XLV, segundo semestre de 1901, pp. 449-450.

¹²⁶⁰ ARRIAGA, E., «A través de los tiempos», *El Centenario*, año I, cuad. 3, septiembre de 1900, p. 19.

¿Cómo es posible la coexistencia de dos lecturas y actitudes tan diferenciadas ante un mismo tiempo? Es evidente que la nueva burguesía, ansiosa de mostrar al mundo su prosperidad y riqueza, no se sentía representada en el Bilbao *sietecallero*. Aquel era el espacio de otro tiempo económico e histórico y también de otro grupo social. Esta etapa recién iniciada requería de una nueva ciudad con una arquitectura monumental alejada de la severidad y austeridad del pasado. Así, como señala Joseba Agirreazkuenaga, el éxito de la burguesía “*que desertaba del Bilbao histórico para instalarse en el nuevo Bilbao se manifestaba en la construcción de la nueva ciudad*”¹²⁶¹ y en una serie de *obras-himno* a los progresos y riqueza de la villa¹²⁶² donde no había lugar para la reflexión sobre la transformación económica, social y urbanística:

“Llegamos al ocaso del siglo XIX, y si el término de la vida coincide de ordinario con el coro de alabanzas entonadas en pro del finado, la despedida de la centuria actual, tan prodigiosa por sus inventos y por sus pasmosas transformaciones, merece los honores más insólitos. ¡Callen los pesimistas y detractores ante la grandeza del siglo que fenece!”¹²⁶³.

Estas palabras de Pablo de Alzola evidencian lo presente que estaba el enfrentamiento entre los defensores del tiempo viejo y los entusiastas del progreso y la viveza del mismo. Enfrentamiento que tuvo un capítulo destacado al analizar el cuidado que el nuevo Bilbao había puesto en la conservación del patrimonio. Así, mientras que para Miguel de Unamuno Bilbao, que había perdido parte de su carácter típico debido a su rápido enriquecimiento, no era “*de los pueblos que más culto se guarde a las viejas memorias del pasado, a los recuerdos históricos*”¹²⁶⁴, en otras descripciones podemos leer:

“Los que en tan poco tiempo han llevado a cabo la transformación de Bilbao, han tenido el buen tacto de levantar la nueva ciudad conservando la antigua, como se conserva una reliquia sagrada. En muchas capitales he visto surgir espléndidos barrios nuevos;

¹²⁶¹ AGIRREAZKUENAGA, Joseba, «Introducción», en AGIRREAZKUENAGA, J. (dir.), *Bilbao desde sus alcaldes. Diccionario biográfico de los alcaldes de Bilbao y gestión municipal, en tiempos de revolución democrática y social (1902-1937)*, Bilbao: Ayuntamiento de Bilbao, 2003, t. II, p. 17.

¹²⁶² En este sentido podemos destacar cómo en los juegos florales celebrados en la villa de Bilbao en 1901 el premio ofrecido por el industrial Federico de Echevarría a la temática “*Lo que es Bilbao y lo que podrá ser a fines de siglo*” y el prólogo del ingeniero Pablo de Alzola al trabajo de Enrique Bilbao. Ver: BILBAO, Enrique, *Vizcaya ante el siglo XX*, Bilbao: Imprenta y Encuadernación de Andrés P. Cardenal, 1901; PEDREIRA, Leopoldo, *Lo que es Bilbao y lo que podrá ser a fines de siglo. Importancia de Bilbao en 1901 y probable grandeza de la capital de Vizcaya en el año 2000. Memoria que obtuvo el premio del Sr. Federico de Echevarría*, Madrid, 1902; GARCÍA LADAVESE, Ernesto, «El País Vasco al empezar el siglo XX», *La Vasconia. Revista Ilustrada*, año VIII, núm. 287, septiembre de 1901, pp. 414-416.

¹²⁶³ ALZOLA, Pablo de, «Vizcaya ante el siglo XX por D. Enrique Bilbao», *Euskal-Erria. Revista Bascongada*, t. XLIV, primer semestre de 1901, pp. 273-274.

¹²⁶⁴ UNAMUNO, Miguel de, «De mi país», en *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Castro, t. VI, 2004, p. 155.

pero iban surgiendo sobre las ruinas de viejos e históricos barrios, que caían al golpe de la piqueta demoledora. Puede decirse que aquí no se ha destruido nada”¹²⁶⁵.

Esta afirmación tan optimista parece reñida con la realidad a la vista de las destrucciones más representativas y criticadas de finales del siglo XIX: la torre de Zurbarán¹²⁶⁶, la casa consistorial y casa del Consulado¹²⁶⁷, el palacio de la Quintana¹²⁶⁸, la casa de Martín Sáenz de La Naja¹²⁶⁹ o el emblemático puente viejo de San Antón¹²⁷⁰. Bilbao lejos estuvo de cuidar su construcciones históricas como reliquias sagradas. La tendencia general fue un profundo desapego hacia el pasado, coincidiendo en el tiempo el triste final de muchos de estos monumentos, fruto, a nuestro juicio, no de las casualidades, sino de la predisposición de una época. Así, la demolición de la torre de Zurbarán hizo evocar la destrucción de la torre de Echevarría y auguraba el próximo derribo del puente viejo de San Antón¹²⁷¹, de la misma manera que en uno de los textos de Juan José de Lecanda se señalaba:

"Al llegar a Bilbao me he encontrado con que se derribaban simultáneamente y desaparecían de sobre la haz de la tierra la antigua casa del Consulado de Bilbao y la célebre casa de Martinza el de la Naja, donde se reformó y escribió el Fuero de Vizcaya en 1526: la casa solariega de Zurbaran, en Begoña, permanece en ruinas en su poético retiro, turbado hoy por el movimiento de un ferrocarril, que ha de vivir de los muertos”¹²⁷².

¹²⁶⁵ «Un artículo sobre Bilbao», p. 450.

¹²⁶⁶ La torre de Zurbaran, situada en la calle de la Torre, comenzó a derribarse el 7 de Enero de 1878. Hallándose semiderruida, una noche se cayó una parte de la pared apareciendo, para sorpresa de los bilbaínos, una losa con la siguiente inscripción: “*Esta casa ieso Lope Martines de Cuebaran basallo del rei haño de mil – c cccc e cincuenta i tres*”. La lápida fue llevada al vestíbulo de la casa consistorial pero la torre no se salvó de su trágico destino.

¹²⁶⁷ La antigua casa consistorial comenzó a derribarse el 25 de febrero de 1896 y concluyó la demolición el 10 de septiembre del mismo año. Su situación contigua a la iglesia de San Antón obligó a la reconstrucción del conocido balcón del Consulado, y diversas obras de reforma. Ver: AHFB. Fondo Municipal. Bilbao Sección Cuarta 0177/043.

¹²⁶⁸ En junio de 1895 el arquitecto José María Basterra solicitó permiso al Ayuntamiento de Bilbao para proceder al derribo del palacio de la Quintana, comenzando su demolición el 8 de julio del mismo año. Ver: AHFB. Bilbao Sección Cuarta 0156/048.

¹²⁶⁹ La casa de Martín Saez de Lanaja, definida de escaso valor artístico, destacaba por haber sido el escenario de la redacción del Fuero Nuevo en 1526. Situada en la calle La Naja, según Juan José de Lecanda el edificio se demolió en 1896.

¹²⁷⁰ Quizás el monumento más emblemático de Bilbao, uno de los símbolos de su escudo, comenzó a derribarse en junio de 1882. En el año 1871 el Consistorio bilbaíno aprobó construir el puente nuevo en San Antón y demolición del antiguo según proyecto de Ernesto de Hoffmeyer. En el mismo se señaló que la desaparición del viejo no se efectuaría hasta la conclusión de las obras del nuevo. Éstas se alargaron en el tiempo debido al estallido de la última Guerra Carlista, inaugurándose en diciembre de 1877. Ver: AHFB. Fondo Municipal. Bilbao Sección Segunda 0400/167.

¹²⁷¹ TRUEBA, Antonio de, «El derribo de la torre», *El Noticiero Bilbaíno*, año IV, núm. 1.022, 17 de marzo de 1878, p. 2.

¹²⁷² LECANDA, Juan José, «Notas y datos», *El Nervión*, año VI, núm. 1.965, 16 de agosto de 1896, p. 1.

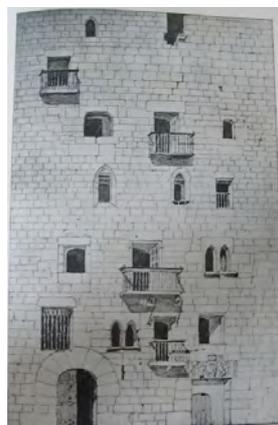
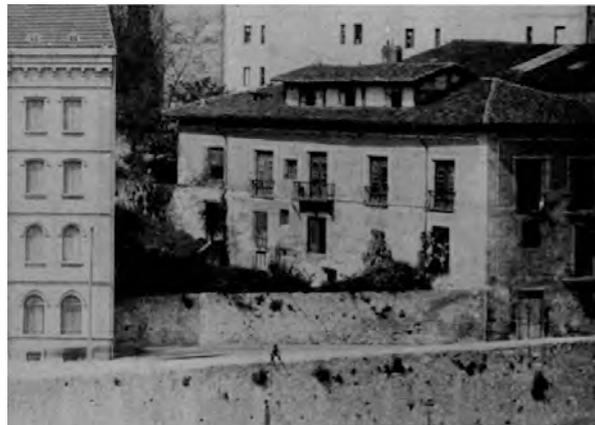


Fig. 53. El Bilbao nuevo y el Bilbao viejo. "Palacio del Ayuntamiento y puente giratorio" (1895), *"El Libro de Bilbao y sus cercanías"*; "Palacio Quintana" (1917), *Hermes*; "Palacio Provincial" (1899), *"El álbum de Bilbao"*; "Detalle de la Casa de la Naja" (1895-1903), *"Historia general del Señorío de Bizcaya"*; "Puente del Arenal" (1896), *"El Libro de Bilbao y sus cercanías"*; y "Torre de Zurbaran al tiempo de su demolición" (1913), *BCMV*.

Los defensores del Bilbao viejo entendían la conservación monumental como un culto a los antepasados, pero la villa sólo manifestaba una profunda indiferencia por su patrimonio. Para Antonio de Trueba aquella actitud sólo podía traducirse en *"odio irracional sistemático"*

a todo lo pasado”¹²⁷³, como si la riqueza del presente nada debiera a sus antecesores. A su juicio, los pueblos verdaderamente cultos conservaban con “*religiosa veneración*” sus monumentos¹²⁷⁴, revelando un “*testimonio de amor y veneración a las obras y la memoria de los antepasados*”¹²⁷⁵ frente al “*patrón de ignominia*”¹²⁷⁶ que suponía su destrucción.

“Si, es verdad, que en Bilbao se miran con tal indiferencia los monumentos arqueológicos e históricos, que casi se pudiera traducir esta indiferencia por odio irracional sistemático a todo lo pasado, como si a lo pasado no debiera nada lo presente, o lo que es lo mismo, como si todo el progreso actual fuera obra exclusiva del presente siglo y nada debiera a los pasados”¹²⁷⁷.

Juan E. Delmas, por su parte, determinaba el grado de ilustración y riqueza de un pueblo por la grandiosidad de sus “*monumentos públicos modernos*” y por sus monumentos históricos conservados. Bilbao se encontraba claramente en la más baja “*escala de la inteligencia y de los recursos pecuniarios*” pues, a pesar de gozar de una gran riqueza económica, no había sido capaz de respetar el legado de sus antecesores¹²⁷⁸. Esa indiferencia ante la destrucción y el estado de abandono de los monumentos históricos había dejado huérfanos a los amantes de la historia, la arqueología y las artes¹²⁷⁹.

Lo cierto es que el nuevo Bilbao no parecía necesitar del monumento histórico puesto que la imagen que deseaba ofrecer y dar a admirar se encontraba en las construcciones y prosperidad del presente. Miguel de Unamuno señalaba cómo cuando un viajero llegaba a la villa se le llevaba a contemplar las minas, fábricas, el puente Vizcaya o los astilleros, quizás algún paisaje como la ría de Gernika, “*que parece un cromo*”, y respecto a los monumentos históricos se les trasladaba, “*a lo sumo*”, al castillo de Butrón, “*que, restaurado y nuevecito como está, parece una decoración de ópera*”¹²⁸⁰.

¹²⁷³ TRUEBA, A., «El derribo de la torre», pp. 1-2.

¹²⁷⁴ TRUEBA, Antonio de, «El puente de San Antón», *Hoja Literaria de El Noticiero Bilbaíno*, año III, núm. 108, 13 de marzo de 1882, p. 1.

¹²⁷⁵ TRUEBA, Antonio de, «El puente de San Antón», *El Noticiero Bilbaíno*, año V, núm. 1.812, 23 de junio de 1880, p. 2.

¹²⁷⁶ TRUEBA, A., «El puente de San Antón», *El Noticiero Bilbaíno*, p. 2.

¹²⁷⁷ TRUEBA, A., «El derribo de la torre», pp. 1-2.

¹²⁷⁸ Para apoyar sus palabras Delmas recogía un texto del historiador del siglo XVII Gabriel de Henao, donde se manifestaba el escaso apego de los bilbaínos a las letras y a las artes, su desprecio por conservar lo antiguo así como a fabricar nada moderno, ofreciendo una imagen poco interesante “*al forastero rebuscador de objetos históricos y artísticos, o al indígena dotado de inspiración y de genio para estas empresas*”. Ver: DELMAS, J. E., «Cosas de antaño. El puente viejo de San Antón», p. 149.

¹²⁷⁹ DELMAS, J. E., «Cosas de antaño. El puente viejo de San Antón», pp. 148-149.

¹²⁸⁰ UNAMUNO, M., «De mi país», p. 155.

Bilbao, ese pueblo rico improvisado¹²⁸¹ que había construido la *mole* del palacio de la Diputación, "*vituperante engendro arquitectónico de la Gran Vía*"¹²⁸² y sustituido la vieja casa consistorial, que se consideró un estorbo, por el nuevo, "*flamante y pomposo cuanto horroroso Palacio Municipal*"¹²⁸³, que había visto desaparecer la mayor parte de los monumentos de sus primeros tiempos devastados por "*la segur de la codicia o la porra de la ignorancia*"¹²⁸⁴, para Juan E. Delmas no creaba, destruía¹²⁸⁵. Un Bilbao que vio cerrar con la desaparición del puente viejo de San Antón "*el ilustrado siglo XIX*"¹²⁸⁶.

"¡Inconcebible abandono, repetimos, de que adolece Bilbao desde muy lejanos tiempos, contraviniendo a su nombre, a su riqueza, a las grandes facultades de sus hijos, y hasta a la ilustración a que debiera aspirar, sin exponerse por tal falta a las más justas censuras!"¹²⁸⁷.

4.3.2 El patrimonio arquitectónico y la conservación de la tradiciones

La transformación que el País Vasco vivió desde el último tercio del siglo XIX fijó la atención de cuantas personas lo visitaron. Miguel Rodríguez Ferrer, muy vinculado al país por sus diferentes cargos políticos, se asombró en el año 1873 del diferente aspecto que estaban adquiriendo algunas de las ciudades vascas: Bilbao había sido capaz de reinventarse olvidando la primitiva imagen de "*aquellos sombríos alrededores del puente e iglesia de San Antón*", mientras que la belleza *improvisada* de San Sebastián, con sus bulevares, kioscos, fuentes y paseos, "*¿tienen algún punto de contacto con aquel aspecto rudo y feudal que sorprendió todavía a nuestra generación con los portales de la vieja Vitoria [...]?*". Un

¹²⁸¹ Unamuno afirmó que si bien Bilbao sin llegar a ser muchas veces un pueblo *parvenu* muchas veces lo parecía. Mientras Arriaga escribía que en Bilbao "*todos somos ricos o queremos parecerlo*". Ver: ARRIAGA, E., «A través de los tiempos», *El Centenario*, año I, núm. 1, 15 de junio de 1900, p. 19; UNAMUNO, M., «De mi país», p. 155.

¹²⁸² En una de las cartas dirigidas por Juan José de Lecanda a Miguel de Unamuno, fechada el 30 de agosto de 1901, hacía referencia a esta definición realizada al Palacio de la Diputación, frase que "*levantó gran polvareda*". Ver: ROBLES, L., RÍOS SÁNCHEZ, P. y ALBA ALARCOS, A., *Miguel de Unamuno y el padre Lecanda*, p. 47, documento núm. 9; LECANDA, Juan José de, «Páginas de piedra de la Historia de Vizcaya», *El Nervión*, año VIII, núm. 2.477, suplemento literario del 16 de enero de 1898, p. 1.

¹²⁸³ ARRIAGA, E., «A través de los tiempos», *El Centenario*, año I, núm. 1, 15 de junio de 1900, p. 20.

¹²⁸⁴ DELMAS, J. E., «Cosas de antaño. El puente viejo de San Antón», p. 149.

¹²⁸⁵ En su artículo Juan E. Delmas contraponía la destrucción monumental de la villa con el interés que mostraban poblaciones de menor importancia de Vizcaya por conservar los recuerdos del pasado: Bermeo y la torre de Ercilla, la puente vieja de San Lorenzo de Balmaseda, los sepulcros de Argiñeta en Elorrio, el ídolo de Mikeldi, la torre de Lariz o cruz de Krutziaga en Durango, la iglesia de Santa María de Lekeitio, San Miguel de Arretxinaga en Markina-Xemein, el "*santo roble de las libertades*" de Gernika o la cueva de Balzola y puente de Jentilzubi en Dima. Ver: DELMAS, J. E., «Cosas de antaño. El portal de la Jura», pp. 326 y 330.

¹²⁸⁶ DELMAS, Juan E., «Las Torres», en *Cosas de Antaño: capítulos históricos*, Bilbao: Imprenta de la Biblioteca Bascongada, 1896; p. 43.

¹²⁸⁷ DELMAS, J. E., «Cosas de Antaño. El portal de jura», p. 326.

asombroso cambio que Rodríguez Ferrer esperaba se limitase únicamente a su epidermis: "*¡Ojalá no se advierta ya tanta en el de las costumbres!*"¹²⁸⁸.

La transformación urbanística y paisajística del País Vasco provocó el recelo ante una posible pérdida de carácter, tradiciones y costumbres propias. La plena adhesión al progreso en esta nueva etapa en la historia del país y la modernidad que ciudades como Bilbao comenzaban a mostrar eran incompatibles con las exaltaciones historicistas que el fuerismo continuaba proclamando y su reiterado alegato melancólico de los buenos usos y costumbres y de las tradiciones. ¿Cómo era posible aunar la imagen idealizada del caserío y el *etxejoauna* con la del desarrollo industrial, las nuevas vías de comunicación y un aumento poblacional sin precedentes en la historia?

"Así, cada día que pasa, abren las comunicaciones en estas grandes montañas continuas brechas físicas y morales, que van cambiando la antigua fisonomía de estos habitantes; y los intereses, y el comercio, y los ferro-carriles, y las fábricas, y hasta los partidos políticos con sus emigraciones y sus vueltas, todo lo van modificando, y de tal manera, que hoy quiere uno preguntarse, como dice cierto autor, si son estos los mismos hombres que eran hasta hace poco, tan diferentes en medio de las dos naciones que lo rodeaban, ya por su horror a la milicia (horror que hoy no le tiene), ya por aquella nostalgia que antes padecían fuera de su suelo, y que ya impacientes la desafían por dejarlo; ya por aquellas sencillas costumbres que cambian por las modernas, y sobre todo, por aquel exclusivismo de su antes preponderante lengua"¹²⁸⁹.

El miedo a la pérdida de las costumbres y formas de vida tradicionales se extendió a ámbitos aparentemente ajenos, como la conservación monumental, la imagen de los nuevos edificios públicos e incluso la restauración de monumentos. Juan José de Lecanda fue el principal autor que asoció el patrimonio con la conservación de las tradiciones. Sostener fuerte los lazos que ligaban al Señorío con el pasado se presentaba como el único medio para mantenerlas vivas, y el monumento, cuya interpretación estuvo determinada en los discursos anteriores por una aproximación emocional, se entendía ahora como un vínculo con la tradición y la patria¹²⁹⁰.

"Difícil cosa el hacer comprender a ese pueblo que debe guardar como preciado tesoro delicadamente, las glorias del pasado; que debe trabajar por reconstituir su Historia en sus viejos monumentos; que debe trabajar por salvar y conservar, cuidadosamente, los

¹²⁸⁸ RODRÍGUEZ FERRER, M., *Los Vascongados*, pp. 42-43.

¹²⁸⁹ RODRÍGUEZ FERRER, M., *Los Vascongados*, p. 43.

¹²⁹⁰ «La torre y el puente», *El Noticiero Bilbaíno*, año VIII, núm. 2.411, 19 de marzo de 1882, p. 2; DELMAS, J. E., «Rectificación a otra rectificación», p. 258.

edificios que como antiguos relicarios contienen el tesoro artístico legado por cien generaciones”¹²⁹¹.

Si los pueblos que conservaban sus monumentos y recuerdos del pasado manifestaban un mayor apego a la nacionalidad¹²⁹², para Lecanda Vizcaya parecía carecer de este sentimiento a la vista de los “ruinosos y caducos monumentos y edificios históricos abatidos y descompuestos por la decrepitud y por la incuria de los llamados a conservarlos”¹²⁹³. La destrucción monumental era entendida como un ejercicio de desprecio a las antiguas tradiciones y un acto de ruptura del presente con los lazos del pasado. Frente a la tendencia general de menosprecio y abandono del monumento, Lecanda proponía un verdadero “culto a los antepasados”, conservando “como sagradas reliquias, las viejas piedras, en donde dejaron algo de su alma, [...], las gentes que nos han precedido”¹²⁹⁴.

Juan Mañé y Flaquer fue un paso más allá y asoció la destrucción monumental con la pérdida foral¹²⁹⁵. Así, ante la idea de la villa de Bilbao de demoler el histórico puente viejo de San Antón, planteaba la cuestión de si era coherente la defensa de las tradiciones promulgada por el discurso fuerista, sin una conservación monumental:

“Si los hijos del país no dan el ejemplo de saber respetar lo que recuerda sus pasadas glorias; si sacrifican a ese espíritu irreflexivamente destructor los recuerdos de su pasado, ¿cómo quieren que los enemigos de sus antiguas instituciones respeten a su vez lo que les molesta más que a los bilbaínos novadores la conservación de este puente heráldico? Deploraría que no sucediera porque quedaría destruida una de las más hermosas y majestuosas vistas de Bilbao”¹²⁹⁶.

Estas reflexiones en torno a la importancia del pasado y la pervivencia de las tradiciones se trasladaron asimismo a la elección del estilo en arquitectura. La vinculación entre estilo y tradición determinó, por ejemplo, la valoración del ensanche bilbaíno y sus

¹²⁹¹ LECANDA, Juan José, «Páginas de piedra de la historia de Vizcaya», *El Nervión*, año XI, núm. 3.670, 12 de mayo de 1901, p. 1.

¹²⁹² LECANDA, Juan José, «Restauración de la iglesia de Santa María de Castro Urdiales», *El Nervión*, año VII, núm. 2.379, 10 de octubre de 1897, p. 1.

¹²⁹³ LECANDA, Juan José, «Páginas de piedra de la historia de Vizcaya», *El Nervión*, año IX, núm. 3.116, 29 de octubre de 1899, p. 1.

¹²⁹⁴ “Estas palabras me las sugiere, por una vez más, el estado precario en que hallé, al recorrer las Encartaciones algunas interesantes páginas de piedra de esta noble región”. Ver: LECANDA, Juan José, «Páginas de piedra de la historia de Vizcaya», *El Nervión*, año XI, núm. 3.595, 24 de febrero de 1901, p. 1.

¹²⁹⁵ Juan Mañé ante el estado ruinoso del santuario de Nuestra Señora de Estivaliz afirmó: “Si algún día los alaveses quieren averiguar la causa de la pérdida de sus fueros y libertades, vengan a preguntárselo a la Virgen de Estivaliz, y ella, mostrándoles su abandono y las ruinas de su antiguo templo, tal vez les enseñe cómo los pueblos que se olvidan de su pasado pierden la herencia que de este pasado les viene”. Ver: MAÑE Y FLAQUER, J., *El oasis. Viaje al país de los fueros*, t. II, p. 512.

¹²⁹⁶ MAÑE Y FLAQUER, J., *El oasis. Viaje al país de los fueros*, t. III, pp. 91-92.

construcciones¹²⁹⁷, rechazándose todas aquellas formas que se consideraban exóticas o modernistas por enfrentarse con la *“la tradición y con las costumbres y el carácter y el modo de ser del país euskaro”*. Los arquitectos debían, por tanto, abandonar las formas caprichosas y las *“ostentosas exhibiciones”* e inspirarse en la arquitectura típica¹²⁹⁸:

“Yo preferiría a toda esa decoración de bisutería de la nueva casa de Bilbao, los frisos de mármol, de Ereño o de Mañaria, el rico tapizado de damasco, el brocado, las molduras de oro y los buenos lienzos debidos a la pericia de hábiles pintores, de la antigua Casa del Consulado y del Concejo de Bilbao, que acaba de ser derribada”¹²⁹⁹.

De la misma manera, la restauración monumental debía inspirarse en los monumentos conservados, criticándose intervenciones como las de la casa de juntas de Gernika¹³⁰⁰, el castillo de Butrón, la torre de Arteaga¹³⁰¹, la iglesia de Santiago de Bilbao o los proyectos para la nueva torre de la basílica de Begoña, entre otros.

Así, se rechazó que en el castillo de Butrón, *“página de piedra importantísima de la Historia”* del Señorío, el marqués de Cubas se inspirase en los castillos señoriales *“teutónicos o*

¹²⁹⁷ Una de las ideas más extendidas fue la relación del ensanche como espacio donde se dio *“albergue al elemento exótico”* y el rechazo al eclecticismo de los edificios públicos recientemente erigidos. Lecanda ponía como ejemplo a seguir la villa de Plentzia: *“Yo alabo mucho el que la villa de Plencia que ha construido en nuestro tiempo, escuelas, hermoso casino y otros edificios públicos, que revelan que no ha decaído del todo su pasada prosperidad y pujanza, no hay pensado en deshacerse de su modesta, pero interesantísima, casa consistorial para construir, a guisa de otros muchos pueblos de la provincia, alguno de esos vulgarotes y cursis casones modernos de ayuntamientos sin carácter, sin gusto estético, sin sabor alguno local, sin interés de ningún mérito”*. Ver: LECANDA, Juan José de, «Páginas de piedra de la Historia de Vizcaya», *El Nervión*, año VIII, núm. 2.574, suplemento literario del 24 de abril de 1898, p. 1.

¹²⁹⁸ Volvían a surgir los edificios ligados a los recuerdos de los autores, las desaparecidas construcciones rígidas y severas del Bilbao anterior a 1874, convertidas ahora en modelo para la nueva villa. Por ejemplo, el palacio Zababuru, de aspecto elegante, distinguido y de placidez, en cuya decoración no encontraban ni *“afectación cursi”* ni *“dejo vulgar”*. Ver: LECANDA, Juan José de, «Páginas de piedra de la Historia de Vizcaya», *El Nervión*, año IX, núm. 2.883, suplemento literario del 5 de marzo de 1899, p. 1.

¹²⁹⁹ LECANDA, Juan José de, «Páginas de piedra de la Historia de Vizcaya», *El Nervión*, año VIII, núm. 2.574, suplemento literario del 24 de abril de 1898, p. 1.

¹³⁰⁰ *“En cuantas obras allí se ejecutasen debía imprimirse el sello de la mayor austeridad y elegancia; debía presidir una sana y discreta aplicación de artes suntuarias de pasados tiempos y una ostentación relevante de apego, en todo, a la tradición, desechando la pobre y raquítica y contrahecha manera ornamental hoy en uso, y no obstante, todo lo que allí se ha hecho tiene un marcadísimo sabor a bisutería, bien impropio de la grandeza, y de la austeridad de aquel lugar venerando. [...] La disposición de los jardincillos y el corte todo de estos es manifiestamente exótico. Ni en la verja que los circunda, ni en los pilarotes de los ingresos, ni en nada de cuanto allí se ha hecho hay arte exquisito y fino, ni carácter propio, ni sello regional y exclusivo, ni ideal alguno, ni sentido estético”*. Ver: LECANDA, Juan José, «Cartas abiertas. A don Antonio Iruetagoiena, en Alcalá de Henares», *El Nervión*, año VII, núm. 2.330, 22 de agosto de 1897, p. 1.

¹³⁰¹ En este caso Lecanda consideraba que el arquitecto Couvrefief en vez de seguir la fisonomía que la antigua torre de Arteaga aún conservada, se había dejado llevar por las ideas *“modernistas”* de la Emperatriz Eugenia de Montijo y por la nuevas necesidades de lujo y confort. Ver: LECANDA, Juan José, «Páginas de piedra de la historia de Vizcaya», *El Nervión*, año IX, núm. 2.827, 8 de enero de 1899, p. 1.

normandos” en lugar de en las formas de la torre clásica y genuina vizcaína, tomando para ello *"datos, noticias y modelos"* como el castillo de Muñatones¹³⁰².



Fig. 54. "Valmaseda. Puerta principal de la iglesia de San Severino" (1934), *"Lo admirable de Vizcaya"*.

Argumentos similares a los empleados contra la remodelación de la fachada de la iglesia del Señor Santiago de Bilbao por no haber seguido el modelo de la *"típica portada lateral"* de San Severino de Balmaseda o *"algo de ese orden"*¹³⁰³, y por la desaparición del antiguo rosetón que la decoraba¹³⁰⁴. En el caso de la torre de la basílica de Begoña, las propuestas presentadas llevaron a Lecanda a invitar a los arquitectos a abandonar las soluciones *"modernistas"* y estudiar los monumentos del pasado, especialmente aquellos pertenecientes a la arquitectura renacentista de Juan Gil de Hontañón, Diego de Siloé o de las ciudades de Segovia, Salamanca, Granada o Alcalá de Henares.

"Esos defectos son, en todos, una preterición muy censurables del carácter, del estilo, del sabor de época de la traza, del sello peculiar y de los componentes arquitectónicos de la fábrica que se trata de completar dignamente con dicha nueva torre y, segundo, en algunos de ellos un desconocimiento inconcebible del relevante mérito artístico de la actual portada plateresca de ingreso, pues que se hace desaparecer en ellos, cuando la esmerada

¹³⁰² LECANDA, Juan José, «Páginas de piedra de la historia de Vizcaya», *El Nervión*, año VIII, núm. 2.816, 26 de diciembre de 1898, p. 1.

¹³⁰³ LECANDA, Juan José, «Páginas de piedra de la historia de Vizcaya», *El Nervión*, año IX, núm. 3.088, 1 de octubre de 1899, p. 1.

¹³⁰⁴ *"La descomunal caja del órgano tapaba completamente el gran rosetón que constituía toda la imafrente del templo y como ese rosetón era una maravilla, [...] La construcción de la nueva torre, me han asegurado que ha llevado consigo la necesidad del apeo de aquel soberano rosetón, calado como un encaje de malla. Se sentía de manera imperiosa la necesidad de reconstruir la torre, después de realizada la radical restauración del interior del templo, pero hubiera ya dado de barato todo ese ornato pseudo-gótico con que se ha vestido el edificio en su frente principal porque el rosetón se hubiese salvado, si todos los recursos de la ciencia y del arte agotados, no me hubiesen dado solución para dotar, bajo la base de su conservación de un exorno gótico, sobrio y de buena ley a la adulterada fachada del hermoso templo"*. Ver: LECANDA, Juan José, «Páginas de piedra de la historia de Vizcaya», *El Nervión*, año VIII, núm. 2.547, 27 de marzo de 1898, p. 1.

conservación de dicha portada importa al arte cristiano más que todos esos proyectos anodinos de torres y campanarios modernistas. No me explico yo cómo siendo el carácter distintivo del templo de Begoña una gran sobriedad ornamental y consistiendo su único atractivo arquitectónico en unas amplias y justas proporciones y teniendo perfectamente marcado el sello de la caducidad del ojival estilo se le quiera por los arquitectos dotar de una imafrente exornada profundamente de miembros arquitectónicos y motivos ornamentales de muy dudosa procedencia de arte tradicional, hacinados sin orden ni concierto ni razón técnica en ofuscante y fatigosa perspectiva. Además, ¿porqué ha de ser gótica la dicha torre cuando el gran frente del templo y el coro amplio adosado a sus espaldas y hasta la linda portadita que, bajo ésta, señala el secebo a la torre actual y las gárgolas y demás accesorios de la obra primitiva son genuinamente platerescos, suma obra de una época franca y decidida transición en que el Renacimiento venció al bárbaro gótico?"¹³⁰⁵.

No es de extrañar por lo tanto que el presbítero afirmara que *"no había nada tan temible y peligroso como un restaurador"*¹³⁰⁶. A su juicio, el arquitecto que interviniera en un monumento debía estar instigado ante todo por el *"amor a las tradiciones vascongadas"*¹³⁰⁷ y servirse del estudio de la arquitectura vasca y de los monumentos conservados. Curiosamente a este mismo criterio se apeló al iniciarse los trámites para la restauración de la casa de juntas de Avellaneda, solicitándose la apertura de un concurso entre los arquitectos *"para obtener mayores garantías de la verdadera restauración tanto del estilo como de la antigüedad"*¹³⁰⁸. Sin embargo, se consideró que el arquitecto provincial, Antonio Carlevaris, era la persona idónea, *"amante del país, que seguramente habrá estudiado y apreciado los monumentos arquitectónicos de nuestro pueblo"*¹³⁰⁹.

El eclecticismo y la grandilocuencia de lo nuevo produjo un sentimiento de desafección en los eruditos. A la idea de los estilos importados, tanto en las recientes construcciones como

¹³⁰⁵ LECANDA, Juan José, «Páginas de piedra de la historia de Vizcaya», *El Nervión*, año IX, núm. 3.088, 1 de octubre de 1899, p. 1.

¹³⁰⁶ LECANDA, Juan José, «Páginas de piedra de la historia de Vizcaya», *El Nervión*, año IX, núm. 2.869, 19 de febrero de 1899, p. 1.

¹³⁰⁷ *"Pero entiéndase bien, que habían de poner su inteligencia y sus conocimientos y sus manos en la obra, no artistas venales y poco estudiosos que trabajan para ganarse los garbanzos del puchero y no cultivan el arte por el arte, no artistas que trabajan exclusivamente para nutrir el estómago por el arte, sino los que trabajan para satisfacer una tendencia noble y elevada del alma, lo que sienten hondo y tienen la intuición de la belleza profundamente inherente a su espíritu, no artistas modernistas que, según dicen, hacen gótico o hacen renacimiento pero no tienen la penetración y la cultura suficientes para dar vida, expresión y sentimiento a los artefactos que salen de sus talleres de artesanos"*. Ver: LECANDA, Juan José, «Páginas de piedra de la historia de Vizcaya», *El Nervión*, año IX, núm. 2.869, 19 de febrero de 1899, p. 1.

¹³⁰⁸ AHFB. Bienes y Propiedades Caja 1361 Exp. 1. Informe de la comisión de fomento fechado el 15 de noviembre de 1899.

¹³⁰⁹ AHFB. Bienes y Propiedades Caja 1361 Exp. 1. Informe de la comisión gestora, fechado el 30 de noviembre de 1899.

en la restauración de monumentos, se contrapuso una mirada centrada en lo más cercano, la arquitectura familiar y conocida donde encontraban verdaderamente expresado el carácter y personalidad de los vascos. Se gestaba de esta manera un regionalismo arquitectónico que tuvo su pleno desarrollo a comienzos del siglo XX, y cuyo pensamiento y estética tuvieron una influencia decisiva en la revalorización de la arquitectura del pasado.

4.3.3 Destruir la piedra, conservar el recuerdo

“Voy a dormirme en el polvo de los siglos; y si mañana me buscareis ya no existiré”¹³¹⁰.

En estos años de desarrollo urbanístico y arquitectura representativa, Bilbao mostró que en su seno aún existían personalidades interesadas en la conservación del monumento histórico, bilbaínos que salieron en defensa de su cada vez más exiguo patrimonio. Sin embargo, en lo que respecta a Vizcaya, que al igual que su capital fue viendo desaparecer portales, murallas, casas, iglesias o casas-torre, no contamos con tan abundante documentación, artículos periodísticos o reseñas que recojan todas aquellas desapariciones, o lo que sería aún más interesante, textos que revelasen cual era el sentimiento general ante estos hechos.

En todo caso el monumento logró abrirse un pequeño hueco en la prensa de la época y en las sesiones de las corporaciones municipales, donde se cuestionaba su papel en el entramado urbano, permitiéndonos su análisis acercarnos a la noción del monumento histórico, así como a los valores (antigüedad, belleza, historia, uso, ornato, etc.) argüidos tanto para su conservación como para su destrucción.

Los principales motivos que provocaron la publicación de alegatos para la conservación de un monumento fueron su estado de abandono, su próximo derribo y, en el peor de los casos, su desaparición. Si por una parte encontramos duras críticas a la situación de la arquitectura por la pérdida de su función, un destino inadecuado o haber sido relegada por una nueva construcción, es en las denuncias ante el próximo derribo de un monumento donde escritores e historiadores manifestaban su personal sentimiento ante esa desaparición y esgrimían los valores que el monumento guardaba para intentar impedirlo. Por último, cuando su desaparición ya era un hecho surgen textos lastimeros donde el erudito se afligía por la triste suerte de los monumentos de Vizcaya.

¹³¹⁰ LECANDA, Juan José, «Páginas de piedra de la historia de Vizcaya», *El Nervión*, año VIII, núm. 2.519, 27 de febrero de 1898, p. 1.

Los argumentos que se enfrentaron a la hora de determinar el futuro de un monumento fueron, por un lado, la escasez de estos en la provincia, el valor histórico y el valor de antigüedad, y por el otro, la necesidad de ensanche, comodidad y ornato de las poblaciones. En lo que respecta al valor estético, denunciar que su situación de ruina y abandono era perjudicial para el embellecimiento de las poblaciones, revela en realidad la desidia y apatía por una conservación mínima del patrimonio. Únicamente en algunos casos el valor estético se unió al valor de antigüedad para destacar la atractiva y sugestiva imagen con que el paso del tiempo y la naturaleza habían dotado al monumento. Por último, destaca en líneas generales la práctica inexistencia del valor artístico en la defensa de la arquitectura histórica.

La villa de Bilbao es un claro ejemplo del uso de la escasez monumental como argumento, destacando una extraordinaria mutabilidad tanto en los monumentos considerados como únicos como en los valores asociados a los mismos. De esta manera es posible apreciar cómo según la piqueta demoledora se iba aproximando a un edificio los autores elaboraban diferentes nóminas de únicos monumentos antiguos, monumentos históricos o monumentos histórico-arqueológicos. Así, la inminente destrucción de la torre de Zurbarán recuperó el recuerdo de los dos únicos *“monumentos antiguos”* bilbaínos, la torre de Zubialdea y el puente de San Antón¹³¹¹, afirmación que varió tan solo dos años después con motivo de la destrucción del histórico puente viejo. En esta ocasión la villa debía haber tratado de conservar sus tres construcciones *“histórico-arqueológicas”*, la torre de Zubialdea, la iglesia de Santiago y el puente de San Antón¹³¹². La iglesia de Santiago destaca precisamente por los cambios de apreciación que sufrió, eliminándose de esta nómina pocos años después¹³¹³ y estimándose de nuevo con motivo de sus obras de restauración, especialmente el primer cuerpo de su torre, *“tránsito del arte bizantino al ojival, o sea al siglo duodécimo de nuestra era, antigüedad que no tiene precio donde tanto como en nuestra villa o mejor dicho en nuestra tierra vascongada escasean los monumentos verdaderamente arqueológicos”*¹³¹⁴.

Este tipo de lenguaje, que trataba de enfatizar la importancia de una determinada construcción por medio de afirmaciones taxativas, fue asimilado con gran naturalidad por la prensa bilbaína. Así, buscando allegar recursos económicos para continuar con las obras de restauración de la iglesia de Santiago, se especificaba la necesidad de emprender la intervención al tratarse del *“«ÚNICO MONUMENTO HISTÓRICO Y ARTÍSTICO» del que*

¹³¹¹ TRUEBA, A., «El derribo de la torre», p. 2.

¹³¹² TRUEBA, A., «El puente de San Antón», *El Noticiero Bilbaíno*, p. 2.

¹³¹³ TRUEBA, A., «El puente de San Antón», *Hoja Literaria de El Noticiero Bilbaíno*, p. 1.

¹³¹⁴ TRUEBA, Antonio de, «La última destrucción», *El Noticiero Bilbaíno*, año X, núm. 3.165, 18 de junio de 1884, p. 1.

*podían envanecerse los bilbaínos*¹³¹⁵, y hacían suyos los argumentos empleados para conservar los monumentos de Bilbao: la iglesia de Santiago era el único monumento verdaderamente artístico, arqueológico e histórico conservado tras los derribos de la torre de Zubialdea y el puente de San Antón¹³¹⁶.

En lo que respecta a los valores asociados al monumento, si bien los valores histórico y de antigüedad, como estamos viendo, fueron los más empleados, debemos señalar el uso que se hizo del valor artístico unido a lo antiguo, es decir, a la belleza y valor estético que el tiempo había otorgado a la arquitectura. Esta idea fue la base de los discursos elaborados para rebatir la opinión general de los vecinos sobre la fealdad del puente viejo de San Antón y evitar su derribo. No era fealdad, defendió Trueba, sino hermosura lo que los siglos prestaban a la fisonomía de los monumentos arquitectónicos. Evolucionando su concepto de *“monumento histórico-arqueológico”* a *“monumento artístico”*, a sus formas arquitectónicas, el atrevimiento de su traza y sus amplias montañas se unía la belleza del monumento ennegrecido por el tiempo¹³¹⁷. Juan E. Delmas, adhiriéndose a la postura del escritor, enfrentaba la fealdad y vulgaridad de las nuevas construcciones vecinales, *“enjalbegadas de blanco y ocre”*, con la belleza del *“caliente color”* que el sol y las lluvias daban a la piedra arenisca de Galdakao o Ganguren¹³¹⁸, y apelaba a la vetustez, sólida forma y atrevida y grandiosa construcción para su conservación¹³¹⁹.

Como se ha dicho anteriormente, los principales motivos para la paulatina ruina y destrucción del patrimonio fueron el abandono por la pérdida de función, su sustitución por la comodidad de las nuevas construcciones y el ensanche de las ciudades. Casas de significación histórica eran demolidas para aprovechamiento de sus solares, antiguos portales y murallas iban poco a poco desapareciendo para dotar de mayor comodidad y extensión a las poblaciones, las casas-torre en un deplorable abandono eran convertidas en casas de labranza, cuadras o almacenes, y las primitivas iglesias de pequeños núcleos poblacionales quedaban relegadas por nuevos templos erigidos próximos a las zonas ahora más habitadas.

¹³¹⁵ «Las obras de Santiago», *El Noticiero Bilbaíno*, año XII, núm. 3.682, 2 de enero de 1886, p. 2.

¹³¹⁶ «La basílica de Santiago», *El Noticiero Bilbaíno*, año XII, núm. 3.695, 17 de enero de 1886, p. 1.

¹³¹⁷ No obstante, para evitar esta serie de críticas, Trueba solicitaba al Ayuntamiento que el puente fuese adecentado (aplicando pintura, baño de cal o construyendo una cubierta de cemento), no debemos olvidar que el derribo estaba próximo y que posiblemente hubo bastante desidia en este sentido por parte del Ayuntamiento. Ver: TRUEBA, A., «El puente de San Antón», *El Noticiero Bilbaíno*, p. 2.

¹³¹⁸ DELMAS, J. E., «Cosas de antaño. El puente viejo de San Antón», pp. 149-150.

¹³¹⁹ DELMAS, J. E., «Cosas de antaño. El puente viejo de San Antón», p. 155.

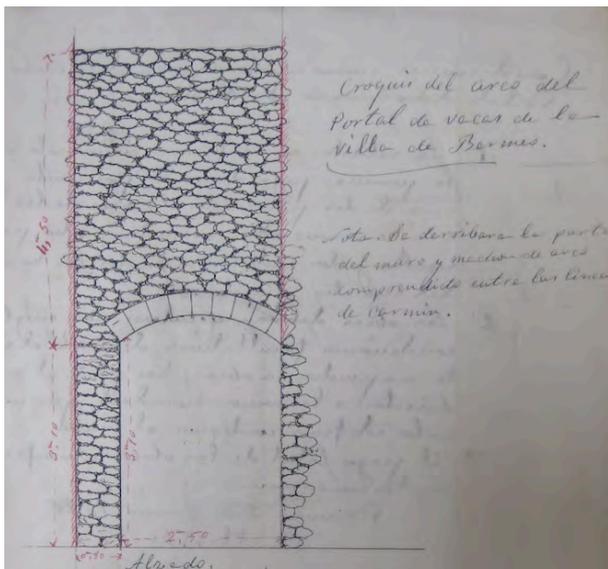


Fig. 55. Croquis del arco del portal de Vacas, Bermeo (1886), AMBer.

A lo largo del siglo XIX los núcleos urbanos demolieron paulatinamente sus murallas para integrar los cascos históricos con los nacientes ensanches, así como sus portales o arcos de acceso, aludiendo a las necesidades de tránsito y ornato público. Vizcaya no fue ajena a esta tendencia: el arco de San Pedro en Lekeitio¹³²⁰; el portal de la Antigua¹³²¹ en Orduña, de "aspecto feísimo" y poco decoroso para el embellecimiento de la población; el portal de Vacas en Bermeo¹³²², cuyo alcalde "aún cuando opuesto siempre a hacer desaparecer

todo monumento histórico, creía necesaria esta medida, tanto por la situación de inminente ruina, como por las ventajas que su desaparición reportarían al tránsito y al ornato público"¹³²³; o el arco de San Martín o San Martinpe¹³²⁴ en Durango, demolido al entender el Consistorio que afeaba la población¹³²⁵.

¹³²⁰ En 1888 se efectuó el derribo de parte de la muralla y del arco de San Pedro, ver: AML. Obras mayores y menores 02012/10.

¹³²¹ En la obra *Viaje pintoresco por las provincias vascongadas* se describió la "sólida muralla" de la ciudad de Orduña junto a sus "seis puertas angostas, bajas y construidas en forma de ogiva (sic)", denominadas "Portal Oscuro, Santa Marina, San Miguel, Orroño o Guecha, Antigua y San Francisco". Por otra parte, José Ignacio Salazar señala que la llegada del ferrocarril incitó la demolición del portal, idea surgida en 1882 pero que no se efectuó hasta 1888. Ver: «Orduña», en *Viaje pintoresco por las Provincias Vascongadas*, n. 1, p. 121; SALAZAR ARECHALDE, José Ignacio, «Transformaciones y permanencias en la muralla de la ciudad de Orduña (siglos XVI-XX)», *Cuadernos de Sección Historia-Geografía*, núm. 21, 1993, p. 176.

¹³²² El portal de Vacas formaba parte de los siete accesos que contaba la antigua muralla de Bermeo, junto a los de San Miguel, Nuestra Señora de los Remedios, Santa Bárbara, Burgos, de los Herros y San Juan, este último es el único que actualmente se mantiene en pie. Sobre el estado de conservación del portal de Vacas Juan E. Delmas afirmó: "El portal de Vacas persiste aún en la calle de su nombre. Se encuentra muy deteriorado, más no por esto deja de reconocerse que su puerta se abría por medio de dos hojas, fuertemente empotradas en gruesos goznes de hierro". Las obras consistirían en el derribo del arco y muralla con el objetivo de dotar de una anchura de 3,30 metros en lugar de los 2,50 que en el momento poseía la calle. La muralla sería derribada hasta la línea de la fachada de la casa número 11 de la calle de Labradores así como por a parte opuesta. Condiciones facultativas fechadas el 21 de junio de 1886. Los restos de muralla que permanecían en pie fueron paulatinamente desapareciendo a consecuencia de las reformas y obras de ampliación de viviendas particulares. Ver: DELMAS, J. E., *Guía histórico-descriptiva del viajero en el Señorío de Vizcaya*, pp. 129-130; AMBer. Obras Privadas 970/010.

¹³²³ En sesión de 21 de marzo de 1886 el presidente de la corporación planteó la demolición del portal de Vacas, la propuesta fue aprobada por unanimidad en sesión de 30 de marzo de 1886. Ver: AMBer. Libro de Actas 31, fols. 376-377.

¹³²⁴ El arco de San Marín era uno de los portales por los que se accedía a la villa murada, junto a los de San Pedro, San Juan, Nuestra Señora de la Piedad, Krutziaga y Santa Ana. Sobre éstas Juan E. Delmas afirmó en su guía: "Cercose la nueva villa con portales almenados y sólidos muros, portales que todavía se conservan y se denominan de San Pedro, San Juan, San Martín, Nuestra Señora de la Piedad, Crutziaga y Santa Ana, con los



Fig. 56. "Portal de San Martín, en Durango" (1880), *"El Oasis. Viaje al país de los fueros"*, y "Durango. Puerta de Santa Ana" (1881), *"El álbum de las provincias vascongadas"*.

Sin embargo, es precisamente en la villa de Durango donde encontramos un episodio excepcional de sensibilidad patrimonial en el rechazo general al derribo del arco de Santa Ana. Representado desde las primeras revistas románticas y uno de sus monumentos más emblemáticos, un proyecto de alineación de calles, motivado por la instalación de una industria en el antiguo molino de Santa Ana¹³²⁶, planteó su desaparición en 1892, hecho que además conllevaría mejoras en la higiene, aspecto y regularidad de la villa. Aunque el arquitecto del proyecto Casto de Zavala recomendaba, no siendo *"de gran mérito artístico"*¹³²⁷, su conservación y colocación en otro punto, se solicitó al Ayuntamiento que impidiese un *"atropello arqueológico e histórico o conmemorativo"*¹³²⁸, puesto que se trataba

cuales se ponían los moradores a cubierto de las invasiones de sus enemigos y desafiaban todo el poder de los banderizos que por aquellas épocas llevaban la guerra y desolación por todos los ángulos del país vasco". Ver: DELMAS, J. E., *Guía histórico-descriptiva del viajero en el Señorío de Vizcaya*, p. 189; «Portal de San Martín, en Durango», en MAÑÉ Y FLAQUER, J., *El oasis. Viaje al País de los Fueros*. t. III, p. 290.

¹³²⁵ "[...] considerando que el arco denominado de «San Martimpe», sito en uno de los extremos de la calle de Callebarria y el murallón contiguo al mismo, ambos de propiedad común, afean la población y estrecha el primero la vía pública; acordaron demoler dichos arco y murallón hasta la casa nº5 de la plaza de Santa Ana [...]". Aprobado en sesión ordinaria del 4 de agosto de 1878 (Ver: AMD. Libro de Actas 25, fol. 156). El sesión ordinaria de 30 de marzo de 1879 se aprobó la cuenta de 834 reales por la demolición del arco de San Martinpe, cuyos materiales fueron vendidos por 206 reales (Ver: AMD. Libro de Actas 25, fol. 194).

¹³²⁶ Andrés de Isasi y Zulueta, marqués de Barambio, solicitó al Consistorio la instalación de una industria en el antiguo molino de Santa Ana, cuyo estudio y proyecto de alineación fue encargado al arquitecto Casto de Zavala.

¹³²⁷ "No concluiremos este escrito sin recomendar la conservación del arco de Santa Ana que aunque no es de gran mérito artístico merece su colocación en un punto que no es del presente fijar, teniendo en cuenta el paso de 2,90 metros de cabida que no es propio sino a lo sumo para peatones, por alguna de las entradas de la población, jardín público o punto más conveniente como resultado de un estudio por comisión al efecto". Informe redactado por Casto de Zavala, firmado en Bilbao el 6 de julio de 1892, y leído en sesión ordinaria del Ayuntamiento de Durango el 15 de julio de 1892. Ver: AMD. Libro de Actas 28, fol. 33.

¹³²⁸ Para Astarbe el arco se construyó para el paso de Carlos V, "cuando desde sus estados vino a tomar posesión de a la corona de España", de la misma manera que, a su juicio, el arco de Santa María de Burgos databa de la misma fecha y poseía la misma función. Escrito fechado en Durango, 15 de julio de 1892, leído en sesión ordinaria del Ayuntamiento de Durango el 15 de julio de 1892. Ver: AMD. Libro de Actas 28, fol. 33.

del monumento *"más bello de los que se conocen en estas comarcas"*, conformando además dentro del conjunto urbano *"una vista agradable desde el afamado pórtico de Santa María"*¹³²⁹.

El arco nunca llegó a derribarse, pero el debate suscitado dentro de la corporación municipal deja en evidencia la división que existía en este tiempo por la conservación monumental. A la escasa sensibilidad de las instituciones públicas hacia el patrimonio, *"sin necesidad de alineaciones podía derribar el arco de Santa Ana en cualquier tiempo que lo juzgase conveniente para el embellecimiento de la población, seguridad pública y comodidad de los vecinos"*¹³³⁰, se contrapuso en este excepcional caso un vecindario que, tomando conciencia de la función que el monumento jugaba dentro de la población, defendió su conservación apelando a su capacidad de embellecimiento¹³³¹.

El aprovechamiento de los solares fue la causa principal de la desaparición de las casas de significación histórica dentro de los entramados urbanos. A pesar de que debieron ser numerosas las destrucciones, son escasas las referencias a estos hechos en la prensa de la época. La propiedad particular de estas construcciones limitaba el debate y la confrontación de opiniones, por lo que el historiador o erudito se encontraba ante la próxima demolición del monumento sin que nada pudiera hacerse por él, surgiendo así textos que se lamentaban de la triste suerte que corrían los monumentos de Vizcaya, como en la desaparición del palacio de Berriz¹³³²: *"¡Lástima es que uno tras otro vayan desapareciendo poco a poco los más antiguos edificios del país, sin otro móvil muchas veces que el de un mezquino y bastardo interés!"*¹³³³.

¹³²⁹ Escrito fechado en Durango el 20 de julio de 1892 y leído en sesión ordinaria del Ayuntamiento el 22 de julio de 1892. Ver: AMD. Libro de Actas 28, fol. 37.

¹³³⁰ En el debate Antonio Astarbe volvió a dejar clara su rechazo a lo que entendía por un atropello arqueológico e histórico, votando en contra del proyecto de alineación, a él se adhirieron los señores Alcorta, Momoito y Antero Sarrionandia, frente a ellos votaron que sí los señores Garamendi, Clemente Sarrionandia, Egurrolla y el presidente de la Corporación. Sesión ordinaria del Ayuntamiento de Durango el 15 de julio de 1892. Ver: AMD. Libro de Actas 28, fol. 33v.

¹³³¹ Los vecinos no sólo solicitaron la conservación del arco de Santa Ana, sino que se le liberales de cuantos elementos se hallaban a él adosados, *"que le quitan parte del mérito"*. Escrito fechado el Durango, 20 de julio de 1892, y leído en sesión ordinaria del Ayuntamiento de Durango el 22 de julio de 1892. Ver: AMD. Libro de Actas 28, fol. 37.

¹³³² Demolida y reaprovechados sus materiales en otras edificaciones, la noticia de su suerte llegó a la prensa vasquista donde se rememoraron algunos acontecimientos históricos ligados a la construcción. José de Goicoa recordó que San Vicente Ferrer predicó en sus balcones, mientras que en otra reseña se recuperaba la tradición sobre la fundación de la casa solar por un caballero de la casa real de Navarra. (Ver: «Miscelánea», *Euskal-Erria. Revista Bascongada*, t. III, mayo-agosto de 1881, p. 266; GOICOA, J., «Iglesia de Berriz. Torre de Zaldibar», p. 103). A pesar de que en 1881 se dio noticia de su desaparición, ese mismo año Goicoa afirmaba que sólo se conservaban los restos del Palacio demolido hacía dos años.

¹³³³ «Miscelánea», *Euskal-Erria. Revista Bascongada*, t. III, mayo-agosto de 1881, tomo III, p. 266.

Si no se dio cuenta de la pérdida de buena parte de estas construcciones fue porque las breves alusiones existentes nacían de la personal indignación de un autor, basada en sus impresiones y gustos personales. De esta manera, Juan E. Delmas se sintió atraído por el aspecto estético y antigüedad de la casa de los Picos o casa del Carbón de la villa de Balmaseda¹³³⁴, ilustre y suntuosa residencia, "*edificio oscuro por su color, mudo porque nadie le habita, y tristísimo porque en las horas vespertinas revolotean por sus desmoronadas techumbres las lechuzas y los murciélagos*"¹³³⁵, transformada en depósito de estiércol y carbonera, que iba a ser sustituida por una manzana de viviendas. Esta denuncia destaca ante todo porque en ella, además de reclamar su conservación aludiendo a su antigüedad, "*porque acaso sea la más antigua que de su clase conserva el Señorío*", y a su historia, el impresor proponía que los ayuntamientos o el Estado tomaran partido y adquiriesen las casas históricas para impedir su desaparición:

“¡Amantes de la historia y de las artes! Los que comprendéis todo el valor que encierran esta clase de monumentos, ¿cómo escuchareis sin dolor que así desaparezcan de la sobrehaz de la tierra? ¿No sería más acertado que antes de que pasaran a poder de manos especuladoras los adquiriesen los encargados de su custodia, los ayuntamientos, el Estado, o quien pudiera evitar su demolición? Nosotros, que cuando de uno de estos sucesos tenemos noticias sentimos herido el corazón por la ingratitud que contra ello se desata; nosotros, que tanto hemos recomendado la conservación de los pocos monumentos que de esta clase van quedando ya dentro del país; nosotros, que hemos demostrado en ocasiones repetidas el interés que ellos ofrecen, así para la historia como para el arte, y que son el vivo testimonio del origen de aquella acendrada nobleza española”¹³³⁶.

El autor siguió ahondando en esta idea, uniéndola además a la necesidad de dotar al monumento de una nueva función¹³³⁷. Destinarlo a labores culturales, museo o biblioteca era el medio idóneo para salvarlo de la destrucción, pero que tengamos constancia no se llevó a cabo en estos años ninguna iniciativa de esta índole.

La arquitectura religiosa ofrece los ejemplos más representativos de cómo las nuevas construcciones y la paulatina pérdida de su primitivo uso iniciaban la ruina y abandono del monumento. Relegados ante la erección de templos más espaciosos y cercanos a las poblaciones e incluso derribados para el reaprovechamiento de sus materiales fue la triste

¹³³⁴ DELMAS, Juan E., «La casa de los Picos», *Euskal-Erria. Revista Bascongada*, t. III, mayo-agosto de 1881, pp. 8-11.

¹³³⁵ DELMAS, J. E., «La casa de los Picos», p. 8.

¹³³⁶ DELMAS, J. E., «La casa de los Picos», pp. 10-11.

¹³³⁷ DELMAS, J. E., «Cosas de antaño. Las torres», p. 197.

suerte de los "pocos monumentos cristianos"¹³³⁸ de la provincia. Así, la situación de la iglesia San Pedro de Tavira, considerada por la tradición como el primer templo del cristianismo en Vizcaya, fue denunciada por diversos autores ante su estado de abandono¹³³⁹, mientras que en las iglesias de Andra Mari de Galdakao y Santa María de Artea se evidenció el conflicto entre lo nuevo y lo viejo.



Fig. 57. "Iglesia antigua (Galdácano)" (1912-1914), "De Vasconia".

Si el deterioro del estado de conservación del templo de Andra Mari de Galdakao¹³⁴⁰, considerado como uno de los "ejemplares arqueológicos" medievales más típicos e

¹³³⁸ LECANDA, Juan José de, «San Miguel de Zuméchaga», *El Nervión*, año VI, núm. 1.938, 5 de agosto de 1896, p. 1.

¹³³⁹ Juan José de Lecanda señaló la modestia del templo así como el estado de abandono en que se encontraban sus sepulcros. El texto más descriptivo sobre el estado de conservación de la iglesia de San Pedro de Tavira fue el elaborado por Antonio de Pirala: "Un templo considerado como el primero de la religión cristiana en Vizcaya. Conserva poco de su fundación por los reparos que ha sufrido: frente a la puerta de ingreso se ve del lado del evangelio en su parte baja un trozo de gótico purísimo, ejecutado en tabla [...] Un sepulcro de la misma materia, que se cree guarda o guardó los restos convertido en esqueletos o momias de Sancho Estiquiz y Dalda su mujer [...] no ha sido conservado como por la tradición y la historia merecía; bien es verdad que tampoco lo ha sido el templo, próximo a desaparecer". Ver: PIRALA, A., *Provincias Vascongadas*, pp. 573-574; LECANDA, Juan José, «Páginas de piedra de la historia de Vizcaya», *El Nervión*, año VIII, núm. 2.491, 30 de enero de 1898, p. 1.

¹³⁴⁰ La traslación de la parroquia a un punto más cercano y poblado conllevó un paulatino abandono y deterioro del templo: "estaba la armadura del tejado, el tejado mismo, elementos importantísimos de conservación de un edificio con necesidad perentoria, imperiosa, de grandes reparaciones o mejor de una reconstrucción general". Ver: LECANDA, Juan José, «Páginas de piedra de la historia de Vizcaya», *El Nervión*, año VIII, núm. 2.519, 27 de febrero de 1898, p. 1.

interesantes¹³⁴¹, se vio agudizado con la construcción de la nueva iglesia de Santa María¹³⁴², *“pobre, sin carácter ninguno, sin interés ninguno arquitectónico”*¹³⁴³, fue el caso de Santa María de Artea el más dramático de todos al ser derribado para el reaprovechamiento de sus materiales.

“[...] bajo pretexto de que está ruinoso su iglesia estaban pensando en desentenderse de ella. No les ha ocurrido, si realmente lo está, repararla cuidadosamente, amantes de las tradiciones de la anteiglesia, sino que, por el contrario, aspiran, imitando lo de París y otras grandes capitales, a tener una flamante iglesia votiva del Sagrado Corazón de Jesús, cuyos cimientos está ya echados, según parece”¹³⁴⁴.

El ejemplo de Artea era aún más llamativo y doloroso por producirse en el valle de Arratia, siempre asociado con la conservación de las tradiciones y costumbres. Para la revista *La Vasconia*, Arratia mostraba claramente cómo la irrupción de la modernidad, sus habitantes habían visto sustituir recientemente el mulo y la carreta por el ferrocarril, el tranvía o el automóvil, traía consigo la destrucción monumental: *“sienten el modernismo, y quieren reconstruir la iglesia derribando la actual. Todos los países conservan sus monumentos antiguos y sería mucho mejor construir una iglesia de nueva planta dejando a la actual tal como hoy existe”*¹³⁴⁵.

Por el contrario, fue nuevamente en la villa de Durango donde lo viejo logró anteponerse a lo nuevo. La corporación municipal se encontró en la situación de tener que optar entre la conservación del pórtico de la iglesia de Santa María de Uribarri, que desde el Romanticismo había identificado a la villa, o su derribo y sustitución por una nueva construcción. Alegando el estado ruinoso del pórtico se consideró *“indispensable su inmediato derribo para no lamentar grandes desgracias”* y su reemplazo por un mercado cubierto de hierro¹³⁴⁶. El consistorio, tras un breve debate, consideró *“una necesidad para*

¹³⁴¹ LECANDA, Juan José, «Páginas de piedra de la historia de Vizcaya», *El Nervión*, año VIII, núm. 2.505, 13 de febrero de 1898, p. 1.

¹³⁴² El nuevo templo fue erigido por el arquitecto Alfredo Acebal quien en la memoria del proyecto justificaba la obra por lo apartado y elevado de la iglesia de Andra Mari, así como por su escasa capacidad y mal estado de conservación. Ver: AHEB. Galdakao. Asunción de Nuestra Señora 47020. Papeles Varios. 9ª-207-02. Memoria firmada en Bilbao, el 21 de junio de 1893.

¹³⁴³ LECANDA, Juan José, «Páginas de piedra de la historia de Vizcaya», *El Nervión*, año VIII, núm. 2.519, 27 de febrero de 1898, p. 1.

¹³⁴⁴ LECANDA, Juan José, «Páginas de piedra de la historia de Vizcaya», *El Nervión*, año XI, núm. 2.985, 18 de junio de 1899, p. 1.

¹³⁴⁵ «Vizcaya. Elejabeitia», p. 296.

¹³⁴⁶ En 1883 con motivo del proyecto de ensanche y arreglo de sus vías, se propuso el derribo del arco de acceso y pórtico de la iglesia de Santa María y su sustitución por un mercado cubierto de hierro y una marquesina *“también de hierro”* en la puerta del Olmedal. Informe del ingeniero de obras públicas leído en sesión del Ayuntamiento de Durango el 27 de julio de 1883.

*Durango su conservación*¹³⁴⁷, convirtiéndose en uno de los escasos ejemplos en que se optó por la conservación y reposición de un elemento arquitectónico¹³⁴⁸.

El poderoso atractivo de la ruina, la unión de naturaleza y arquitectura como expresión del paso del tiempo y la fugacidad de la vida humana, siempre acompañó a las descripciones de las casas-torres. En líneas generales, fueron breves las referencias al estado de conservación de las casas-torre¹³⁴⁹, centrándose principalmente en su evolución de un uso defensivo al residencial y labriego, lo que permitía agruparlas según esta transformación: las restauradas que pretendían evocar su carácter "*militar o guerrero*", las convertirlas en "*cómodas viviendas de recreo o casas de campo*" y, por último, las empleadas como caseríos donde no se habían llevado a cabo grandes intervenciones¹³⁵⁰. Esta despreocupación general por la descripción detallada de la casa-torre nos lleva a resaltar el excepcional interés que despertaron la torre Likona de Ondarroa, la casa de juntas de Avellaneda en Sopuerta y, especialmente, el castillo de Muñatones.

Juan José de Lecanda ofreció la más completa descripción de la que, a su juicio, era una de las más importantes e históricas torres señoriales de Vizcaya, la torre Likona, que tras la pérdida de su uso residencial y su utilización como almacén de alimentos tenía un aspecto "*deplorable*"¹³⁵¹: elementos semiderruidos, añadidos, plantas parasitarias, etc. Precisamente esa unión de arquitectura ruinoso y formas naturales creaba un aspecto sumamente atractivo, aportando a la torre una imagen poética e interesante¹³⁵². Una impresión que

¹³⁴⁷ La corporación también rechazó el derribo del arco de acceso. Ver: AMD. Libro de Actas 25. Acordado en sesión de 27 de julio de 1883, fol. 447.

¹³⁴⁸ Que tengamos noticia el pórtico de Santa María fue arreglado en marzo de 1884, momento en que se reconstruyeron sus cuatro machones. Ver: AMD. Obras Públicas Municipales Varios Exp. 9.

¹³⁴⁹ LABAYRU, E. J., *Historia General del Señorío de Bizcaya*, t. III, lib. IV, cap. XIX, pp. 539-550; LECANDA, Juan José, «Páginas de piedra de la historia de Vizcaya», *El Nervión*, año VIII, núm. 2.609, 29 de mayo de 1898, p. 1.

¹³⁵⁰ Juan E. Delmas describió este último grupo de la siguiente manera: "*algunas reducidas a simples casa de labor, disfrazadas con tejados de salientes aleros y anacrónicas galerías y ventanas acristaladas; y otras, aunque esbeltas y gallardas al parecer, abandonadas y expuestas a desplomarse por el trabajo oculto e incesante de un enemigo que, socolor de abrazarlas estrecha y amorosamente, como la yedra secular, demuele sus fornidas paredes tanto como la zapa o el punzante pico*". Ver: DELMAS, J. E., «Cosas de antaño. Las torres», p. 191; LECANDA, Juan José, «Páginas de piedra de la historia de Vizcaya», *El Nervión*, año VIII, núm. 2.816, 26 de diciembre de 1898, p. 1.

¹³⁵¹ Ya Mariano de la Torre señalaba en 1878 el estado de ruina de la torre y, veinte años después, Lecanda la describía del siguiente modo: "*De lo que fue encumbrada galería o gran terrado sobre la parte baja, dominando la calle de San Ignacio, solo quedan los muros flanqueantes y en ellos encuentran jugos asimilables las zarzamoras y alguna carasca, como modestos parásitos asidos a la fábrica. En el espacio que dejan dichos muros entre sí, sobre la acera de la calle de San Ignacio, y hasta la mitad de la altura de ellos se ha empotrado una casa de hechura y aspecto modernos y de dos pisos de elevación sobre su planta baja*". Ver: TORRE, M., *Viaje en ferrocarril por las Provincias Vascongadas y Navarra*, p. 151; LECANDA, Juan José, «Páginas de piedra de la historia de Vizcaya», *El Nervión*, año IX, núm. 3.130, 12 de noviembre de 1899, p. 1.

¹³⁵² "*Tiene esta casa torre un carácter adusto, ceñudo y altamente interesante. Sus enhiestos muros están completamente tostados, ennegrecidos y resquebrajados y cuarteados en sus ángulos o esquinazos, como*

también le produjo la casa de juntas de Avellaneda, que en el ocaso de su grandeza y convertida en vivienda de labradores, poco recordaba su pasado señorial íntimamente unido a la historia foral de Vizcaya. El tiempo se había encargado de cincelar sus formas y teñir sus sillares, mientras la naturaleza tomaba para sí y completaba lo arquitectónico:

“Es una de las torres del país, entre las muchas coetáneas suyas, que ofrecen aspecto más pintoresco y poético. La pátina del tiempo ha teñido los paramentos de sus muros de un tinte negruzco muy subido; una crestería de almenas la corona artísticamente bajo el techado que la cubre; tres lozanas encinas han nacido y encuentran jugos de vida y de nutrición en las resquebrajaduras de sus agrietadas paredes; las yedras que trepan por ellas, asidas fuertemente a las piedras, visten, en parte, con las encinas, de un ropaje de verdor perenne su exterior adusto; los menguados huecos que perforan sus fachadas los exornan en sus líneas conopiales sartas de pomos conforme a la decadencia del ojival estilo y sobre la ojiva que sirve de único ingreso a la abatida señorial morada se ostenta el escudo heráldico de los Urrutia de las Encartaciones”¹³⁵³.

El estado de abandono y ruina de las casas-torre se convirtió en un motivo para criticar la actitud del tiempo presente con los monumentos del pasado. Lecanda invitó a la Diputación provincial a la reconstrucción de la casa de juntas de Avellaneda, puesto que atendiendo a las grandes sumas invertidas en los nuevos edificios públicos, bien podría tratar de evitar la desaparición del monumento¹³⁵⁴. Del mismo modo, los autores que se interesaron por visitar el maltrecho¹³⁵⁵ castillo de Muñatones denunciaron el escaso respeto por un monumento tan importante¹³⁵⁶, *"su ruina total es inminente y porque solo a costa de muchísimo dinero podía restaurarse; empresa casi imposible, dado el espíritu industrial y anti-contemplativo de nuestro tiempo"*¹³⁵⁷. Vizcaya, decantada excesivamente hacia lo nuevo, a pesar de su

anunciando, acaso, un no lejano derrumbamiento". Ver: LECANDA, Juan José, «Páginas de piedra de la historia de Vizcaya», *El Nervión*, año IX, núm. 3.130, 12 de noviembre de 1899, pp. 1.

¹³⁵³ LECANDA, Juan José, «Páginas de piedra de la historia de Vizcaya», *El Nervión*, año XI, núm. 3.602, 3 de marzo de 1901, p. 1.

¹³⁵⁴ LECANDA, Juan José, «Páginas de piedra de la historia de Vizcaya», *El Nervión*, año XI, núm. 3.670, 12 de mayo de 1901, p. 1.

¹³⁵⁵ Lecanda aporta una descripción completa señalando su estado de conservación: *"hállase sin techado, a falta de uno de los ángulos o esquinazos el cuerpo o torre central y desmochadas las construcciones a él circundantes y obras de circunvalación y cubierto de maleza y de zarzamora y de escombros todo"*. Ver: LECANDA, Juan José, «Páginas de piedra de la historia de Vizcaya», *El Nervión*, año VIII, núm. 2.609, 29 de mayo de 1898, p. 1.

¹³⁵⁶ *"Aunque cuando la casa o torre de San Martín, que subsiste como representa el grabado, no tuviera otro mérito que el haber sido construida por García de Salazar, haberla habitado y escrito en ella el anterior libro, debiendo suponerse fuese también en ella enterrado, merece algún más respeto del que se la tiene, pues su estado es ruinoso, y estuvo a punto de desaparecer por completo cuando en sus inmediaciones se efectuaron en 1874, las inolvidables batallas de Somorrostro, no menos sangrientas y en civil lucha también, como las de la Edad Media en aquellos mismo sitios"*. Ver: PIRALA, A., *Provincias Vascongadas*, p. 503.

¹³⁵⁷ BECERRO DE BENGUA, R., «Bizcaya en la Euskal-Erria. Torre de San Martín de Muñatones en Somorrostro», p. 519.

historia y antigüedad no respetaba y conservaba como reliquias sagradas "las piedras viejas, en donde dejaron algo de su alma" sus antepasados¹³⁵⁸.

"Difícil cosa el hacer comprender a ese pueblo que debe guardar como preciado tesoro delicadamente, las glorias del pasado; que debe trabajar por reconstituir su Historia en sus viejos monumentos; que debe trabajar por salvar y conservar, cuidadosamente, los edificios que como antiguos relicarios contienen el tesoro histórico legado por cien generaciones"¹³⁵⁹.

Este cuadro general deja en evidencia la práctica ausencia de sensibilidad y conciencia sobre la importancia del estudio y conservación monumental en Vizcaya. El patrimonio era entendido como un elemento más dentro del núcleo urbano y estaba, por lo tanto, supeditado a las necesidades del momento y a los intereses del propietario, ya fuera privado, público o religioso. Prevalió de este modo la utilidad del monumento y del solar que ocupaba frente a las ideas de historia, arte y pasado, obviándose sus cualidades artísticas y arquitectónicas y el papel que aún podía aportar al presente.

Para invertir esta situación era necesaria la labor de un organismo que velara por su estudio, difusión y conservación, pero Vizcaya carecía del mismo. Poco podían hacer Juan E. Delmas, Juan José de Lecanda, Antonio de Trueba o Ricardo Becerro de Bengoa, entre otros, voces aisladas que surgen a impulsos personales por la indignación ante la situación del patrimonio y su paulatina desaparición. Para su propio tiempo, las palabras de estos autores eran lejanos murmullos, discursos incomprensibles para una época que vivía volcada en el extraordinario desarrollo de su presente y la promesa de un espléndido futuro. ¿Para qué mirar al pasado cuando tanto quedaba por hacer en el presente?

Corporaciones municipales, diputaciones provinciales, iglesia y particulares, con la ayuda y asesoramiento de las comisiones de monumentos, tenían en sus propias manos asegurar la vida del patrimonio heredado. Sin embargo, los intereses económicos y un mal entendido concepto de progreso se antepusieron siempre a la conservación. ¿Qué podía hacerse cuando los agentes responsables permanecían inmutables ante las destrucciones? ¿Qué esperar de las instituciones firmantes del "decreto de muerte" de algunos de nuestros monumentos? Sólo quedaba entonces guardar la memoria de lo perdido.

¹³⁵⁸ LECANDA, Juan José, «Páginas de piedra de la historia de Vizcaya», *El Nervión*, año XI, núm. 3.595, 24 de febrero de 1901, p. 1.

¹³⁵⁹ LECANDA, Juan José, «Páginas de piedra de la historia de Vizcaya», *El Nervión*, año XI, núm. 3.670, 12 de mayo de 1901, p. 1.

Juan E. Delmas o Emiliano de Arriaga, los mismos hombres que se alzaron en contra de la desaparición del patrimonio, también intentaron evitar que el monumento desaparecido cayese en el olvido. La reproducción fotográfica, la elaboración de maquetas o la descripción minuciosa del monumento fueron sus propuestas ante la inminente demolición de la casa de los Picos de Balmaseda¹³⁶⁰ y el puente viejo de San Antón¹³⁶¹. Sus proposiciones pretendían guardar el recuerdo físico del monumento, que, como si de un documento histórico se tratase, debía conservarse en los archivos municipales para que *“supiesen las generaciones venideras lo que fue”*¹³⁶². Sin embargo, no siempre estas propuestas salieron adelante¹³⁶³.

Por desgracia, en la mayoría de los monumentos destruidos ni siquiera se llegó a solicitar una toma de datos o de fotografías¹³⁶⁴, reduciéndose el recuerdo que nos ha llegado a la denuncia por parte de un erudito. Son así las minuciosas descripciones aportadas un valioso medio para acceder hoy a la imagen de lo perdido:

"La Casa del Carbón forma un rectángulo casi perfecto de más de diez mil pies de superficie por setenta próximamente de elevación, en cuyo frente, sobre la Plaza de Toros, y en lo que podemos llamar cuerpo primero, no tiene más que una puerta de arco apuntado con grandes dovelas y tres largas saeteras. El segundo cuerpo, de sillares bien labrados, contrasta a primera vista con la tosca mampostería de que está fabricada toda la obra, realzando este contraste las ventanas góticas que presenta"¹³⁶⁵.

Juan E. Delmas concibió sus textos sobre el patrimonio de Vizcaya como una fórmula para mantener vivo el recuerdo de construcciones desaparecidas o a punto de hacerlo. Así lo podemos apreciar en los dedicados a las casas-torre que se alzaban en Bilbao a mediados

¹³⁶⁰ Juan E. Delmas solicitó que el Ayuntamiento de Balmaseda *“conserve en sus archivos cuidadosamente algunos ejemplares de su estampa, con una noticia del sitio en que se halló emplazado, de su forma y dimensiones, y de todo aquello que pudiera dar a las generaciones venideras exacta cuenta de la que fue morada del honor de Balmaseda, del ilustre caballero Juan Ortiz [...]”*. Ver: DELMAS, J. E., «La casa de los Picos», p. 11.

¹³⁶¹ Emiliano de Arriaga propuso lo siguiente: *“que el Excmo. Ayuntamiento ordene la ejecución de un minucioso facsimile en escala de 1,50 o sea 2 centímetros por metro, bajo la inspección de dicha comisión de monumentos y con destino a las Casas Consistoriales, pudiendo después pasar a formar parte del Museo que no tardará en organizarse”*. En la misma moción solicitaba la adquisición del escudo de armas de la desaparecida la torre de Zubialdea y colocarlo en la fachada del nuevo edificio de viviendas junto a una lápida que conmemoraran su recuerdo. Ver: «La torre y el puente», p. 2. Moción presentada por Emiliano de Arriaga el 20 de marzo de 1878.

¹³⁶² DELMAS, J. E., «Cosas de antaño. El puente viejo de San Antón», p. 155.

¹³⁶³ En sesión de 6 de julio de 1882 el Ayuntamiento de Bilbao acordó encargar a Fernando Galina la realización de un modelo del puente viejo e iglesia de San Antón. Aquel mismo año se le apremiaba a entregar la obra. Ver: AMB. 603235; AHFB. Fondo Municipal. Bilbao Sección Primera 0143/087.

¹³⁶⁴ Las referencias a la necesidad de documentar e ilustrar por medio de fotografías y dibujos los monumentos hacen referencia únicamente a la restauración, así lo reclamaban Viollet-le-Duc, Boito o en la misma carta de Atenas de 1931. La evolución de la documentación de los proyectos ha sido analizado por, FONTELA SAN JUAN, Concha, «La documentación del proyecto y el proyecto como documento», *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, núm. 19, 1997, pp. 81-86.

¹³⁶⁵ DELMAS, J. E., «La casa de los Picos», p. 9.

del siglo XIX¹³⁶⁶, al desaparecido convento de San Francisco¹³⁶⁷, a la torre de Lutxana¹³⁶⁸, a la casa de los Picos de Balmaseda¹³⁶⁹ o al puente viejo de San Antón¹³⁷⁰. En otras ocasiones nuestros autores realizaron detalladas descripciones de monumentos cuyo estado de ruina hacía prever su pronta desaparición. En los textos dedicados al inconcluso palacio de los Amézaga¹³⁷¹ en Güeñes o al castillo de Muñatones¹³⁷², por ejemplo, construcciones que aún hoy siguen en pie, se percibe un deseo de denunciar el abandono del monumento, pero también de transmitir cuál era la imagen que había llegado hasta su tiempo:

"Aún está erguida, al pie del ensangrentado Montañó, la torre central, rota en sus lienzos de poniente y mediodía, que miran a la carretera, y dentro de cuya histórica osamenta se ven al subir al piso principal, los suelos, indicados por trozos informes de carcomidos maderos, los ruinosos peldaños del piso alto, las ventanas hendidas, la alta techumbre destrozada y aquella puerta de arco rebajado, hecha a la medida de la gigantesca estatura de Lope García"¹³⁷³.

4.4 La labor institucional en la protección y restauración del patrimonio arquitectónico

"¿Qué es lo que a un Arquitecto le parece digno de respeto? ¿Es lo primitivo, sea o no de buena época, según su juicio? ¿Es lo agregado? ¿Son las restauraciones? Porque de todo esto y aún algo más hay en nuestros monumentos nacionales, y es menester tenerlo muy presente, siendo un carácter peculiar de nuestra arquitectura

¹³⁶⁶ DELMAS, J. E., «Cosas de antaño. Las torres», pp. 189-197.

¹³⁶⁷ DELMAS, J. E., «El convento de San Francisco de Bilbao», en *Cosas de Antaño: capítulos históricos*, pp. 44-106.

¹³⁶⁸ DELMAS, J. E., «Cosas de antaño. Las torres de Luchana, desde su fundación hasta su ruina».

¹³⁶⁹ DELMAS, J. E., «La casa de los Picos», pp. 8-11.

¹³⁷⁰ DELMAS, J. E., «Cosas de antaño. El puente viejo de San Antón», pp. 148-155.

¹³⁷¹ DELMAS, Juan E., «Historia bibliográfica de los siete hermanos Hurtado de Amézaga. El palacio», *Euskal-Erria. Revista Bascongada*, t. XII, primer semestre de 1885, pp. 209-211; TRUEBA, Antonio de, «El palacio Amézaga», *Hoja Literaria del El Noticiero Bilbaíno*, año III, núm. 138, 2 de octubre de 1882, p. 1; LECANDA, Juan José, «Páginas de piedra de la historia de Vizcaya», *El Nervión*, año XI, núm. 3.623, 24 de marzo de 1901, p. 1.

¹³⁷² BECERRO DE BENGOA, R., «Bizcaya en la Euskal-Erria. Torre de San Martín de Muñatones en Somorrostro», p. 519-522; LECANDA, Juan José, «Páginas de piedra de la historia de Vizcaya», *El Nervión*, año VIII, núm. 2.609, 29 de mayo de 1898, p. 1; PIRALA, A., *Provincias Vascongadas*, p. 503.

¹³⁷³ BECERRO DE BENGOA, R., «Bizcaya en la Euskal-Erria. Torre de San Martín de Muñatones en Somorrostro», p. 519.

que en muchas ocasiones se ha olvidado, y no sé yo si ahora se tiene presente"¹³⁷⁴.

El arquitecto Juan Bautista Lázaro denunciaba desde las páginas de la *Revista de la Sociedad Central de Arquitectos* lo "no poco que censurar y mucho que temer" en la mayoría de las restauraciones emprendidas en España. En la práctica totalidad de regiones del país advertía un "novísimo afán" de "poner mano" en los "más notables monumentos de nuestra patria", actitud tan loable como peligrosa si se actuaba "sin criterio fijo, con escasa meditación y sin razonado y maduro estudio"¹³⁷⁵.

Las palabras del arquitecto leonés, fechadas en 1884, reflejan la controversia que acompañó a la práctica de la restauración monumental en España. Su tardío suceder, de evidente deuda francesa, estuvo condicionado al desarrollo del historicismo romántico, con la revalorización y estudio de la arquitectura medieval, y la paulatina creación de un corpus legislativo y organismo institucional para la protección de la riqueza artística y monumental. Sin embargo, a la intervención en el patrimonio arquitectónico siempre le rodeó la polémica. En Juan Bautista Lázaro encontramos de nuevo interesantes reflexiones sobre esta cuestión; a sus ojos, los juicios rápidos tomados ante el examen del monumento y la redacción de memorias sin criterio y repletas de frases vacías y altisonantes dominaban la práctica restauradora:

"Yo de mí sé decir que cuando caen en mis manos los tales informes y amparo lo que dicen con lo poco que he podido ver y examinar y medir, llego a dudar si he perdido el juicio o si las cosas más graves en nuestra España, se toman ya como farsas representables, en las que cada personaje recita el papel que le cuadra, venga o no a pelo y entiéndase o no lo que dice, con tal de que asombre al vulgo que, como es necio y lo paga, en necio se le ha de hablar"¹³⁷⁶.

La "abrumadora" tutela del Estado, la falta de experiencia en la práctica restauradora, los favoritismos reinantes en las "altas esferas", con elecciones libres y caprichosas, o la dependencia de la arquitectura hacia otras instancias, llevaban a Lázaro a afirmar: "lo cierto que el camino emprendido está lleno de peligros"¹³⁷⁷. Ante esta situación, aconsejaba a los arquitectos guardar la piqueta demoledora bajo siete llaves, actuar con parsimonia y sin

¹³⁷⁴ LÁZARO, Juan Bautista, «El criterio artístico I», *Revista de la Sociedad Central de Arquitectos*, 20 de septiembre de 1884, p. 193.

¹³⁷⁵ LÁZARO, J. B., «El criterio artístico I», p. 204.

¹³⁷⁶ LÁZARO, Juan Bautista, «El criterio artístico II», *Revista de la Sociedad Central de Arquitectos*, 30 de noviembre de 1884, p. 259.

¹³⁷⁷ LÁZARO, Juan Bautista, «El criterio artístico», *Revista de la Sociedad Central de Arquitectos*, 10 de septiembre de 1884, pp. 194-195.

pasión en la intervención monumental, "*desechando todo perjuicio*", y abandonar exclusivismos¹³⁷⁸. Y es que el arquitecto restaurador, insistía, debía manifestar un profundo respeto por las obras ejecutadas por todos los artistas de épocas pasadas y humildad artística para dejar de lado sus opiniones y gustos particulares ante el monumento limitándose "*a tener un solo afán, un sólo entusiasmo y un solo libro, que es el monumento que ha de restaurar*"¹³⁷⁹.

El establecimiento de una doctrina restauradora en España se realizó, como afirma Ignacio González-Varas, "*a pie de obra*", es decir, fue configurándose a golpe de debate en torno a las polémicas surgidas al iniciarse los proyectos de restauración¹³⁸⁰. Los artículos "*El criterio artístico*" de Juan Bautista Lázaro¹³⁸¹ son un claro ejemplo de esa situación; de manera paralela a su publicación se hallaban en pleno proceso restaurador la catedral de León, dirigido por Demetrio de los Ríos, la catedral y Giralda de Sevilla por Adolfo Fernández Casanova, la iglesia de San Vicente de Ávila por Enrique Repullés y Vargas¹³⁸², y un año después darían principio las obras de restauración del monasterio de Poblet por Elías Rogent y de la iglesia de Santa Cristina de Lena por el mismo Juan Bautista Lázaro. La restauración monumental y criterios de intervención eran, por lo tanto, cuestiones de plena actualidad.

En el desarrollo de la restauración monumental en España fue determinante la creación de la Escuela de Arquitectura de Madrid (1844)¹³⁸³. De ella salieron promociones más capacitadas para la restauración, a pesar de que no existiese una asignatura específica sobre la materia, pues no pocos arquitectos restauradores fueron profesores y catedráticos

¹³⁷⁸ LÁZARO, J. B., «El criterio artístico I», pp. 202-203.

¹³⁷⁹ LÁZARO, J. B., «El criterio artístico II», p. 258.

¹³⁸⁰ GONZÁLEZ-VARAS, I., *Conservación de Bienes Culturales*, pp. 175-176.

¹³⁸¹ LÁZARO, Juan Bautista, «El criterio artístico», *Revista de la Sociedad Central de Arquitectos*, 10 de septiembre de 1884, pp. 193-195; 20 de septiembre de 1884, pp. 202-204; 20 de noviembre de 1884, pp. 253-256; 30 de noviembre de 1884, pp. 258-260.

¹³⁸² En los citados artículos Lázaro iniciaba una viva polémica con motivo del derribo del pórtico de la basílica de San Vicente de Ávila. Esta cuestión así como la actividad restauradora de Juan Bautista Lázaro en la catedral de León es analizada en, GONZÁLEZ-VARAS, Ignacio, «De la restauración a la conservación. Juan Bautista Lázaro de Diego (1892-1901)», en *La Catedral de León. Historia y restauración (1859-1901)*, León: Fundación Monteléon, 1993, [en línea], <http://www.saber.es/web/biblioteca/libros/catedral-de-leon-historia-y-restauracion/html/t13.htm#10a> [Consulta: 31 de julio de 2017].

¹³⁸³ Sobre la creación de la Escuela de Arquitectura de Madrid, ver: PRIETO GONZÁLEZ, José Manuel, *Aprendiendo a ser arquitectos. Creación y desarrollo de la Escuela de Arquitectura de Madrid (1844-1914)*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2004; PRIETO GONZÁLEZ, José Manuel, «La escuela de Arquitectura de Madrid y el difícil reconocimiento de la capacitación técnica de los arquitectos decimonónicos», en SILVA SUÁREZ, Manuel (ed.), *Técnica e Ingeniería en España. El ochocientos, profesiones e instituciones civiles*, Zaragoza: Real Academia de Ingeniería, 2007, vol. V, pp. 185-234; PRIETO GONZÁLEZ, José Manuel, «Aprendiendo del pasado. Los logros del binomio técnica-humanidades en la primera Escuela de Arquitectura de España», en *Congreso Iberoamericano de Ciencia, Tecnología, Sociedad e Innovación CTS+I*, celebrado en México en junio de 2006.

de aquella¹³⁸⁴. Así, por ejemplo, Demetrio de los Ríos se presentó a la cátedra de Teoría de la Arquitectura en 1871, Manuel Aníbal Álvarez ostentó la cátedra de Composición y Proyectos y fue director entre 1918 y 1920, Ricardo Velázquez Bosco fue catedrático de Historia de la Arquitectura y Dibujo de Conjuntos, siendo también director entre 1910 y 1918, Arturo Mélida y Alinari fue catedrático de Modelado y Vaciado desde 1887 o Vicente Lampérez, yerno de Demetrio de los Ríos, ganó por oposición la cátedra de Teoría del Arte en 1901.

La aproximación pintoresca y superficial a la construcción medieval que había primado en el período ilustrado fue superada, como señala José Manuel Prieto Moreno, para adentrarse y comprender la fábrica arquitectónica, su mecánica, características formales y constructivas. De esta manera, la formación científico-técnica recibida fue tan exhaustiva como la artística; asignaturas como Cálculo, Mecánica Aplicada, Construcción, Mineralogía o Estereotomía debieron ser de gran ayuda a la hora de analizar las fábricas y enfrentarse al proyecto restaurador. Asignaturas de contenido histórico como Teoría e Historia de la Arquitectura y de las Bellas Artes, y otras como Composición y Proyectos o Copia y Formación de conjuntos de edificios y monumentos de todas las época y estilos fueron asimismo las más cercanas a la restauración monumental¹³⁸⁵.

El empeño de la década de los 80, advierte Isabel Ordieres, por convertir la restauración en una disciplina científica, como materia autónoma desligada del diseño arquitectónico, y con métodos propios¹³⁸⁶, se reflejó en las reclamaciones por parte de los arquitectos por incorporar alguna asignatura específica. Demetrio de los Ríos, por ejemplo, en la citada oposición para la cátedra de Teoría de la Arquitectura, incluyó un tema sobre restauración monumental y reclamó la creación de una cátedra de Conservación y Restauración de Monumentos Arquitectónicos¹³⁸⁷; en *Revista de Arquitectura Nacional y Extranjera* se solicitó

¹³⁸⁴ PRIETO GONZÁLEZ, José Manuel, «La Escuela de Arquitectura y la Enseñanza de la Restauración Monumental», en GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, Ignacio (dir.), *La Catedral de León. El sueño de la razón*, León: Editorial Edilesa, 2001, p. 92; GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, Ignacio, *Restauración monumental en España durante el siglo XIX*, Valladolid: Ámbito Ediciones, 1996, p. 56.

¹³⁸⁵ PRIETO GONZÁLEZ, J. M., «La Escuela de Arquitectura y la Enseñanza de la Restauración Monumental», pp. 86, 92 y 99.

¹³⁸⁶ ORDIERES, I., *Historia de la Restauración Monumental en España*, p. 131.

¹³⁸⁷ Amador de los Ríos subrayó las dificultades que los arquitectos debían de hacer frente en la restauración monumental, nada comparables a la dirección de obras de nueva planta: "*La elección de materiales, su labra o manipulación, su asiento diferente en cada especie de labor, los innumerables instrumentos, aparatos, útiles y herramientas de uso frecuente en restauraciones, completamente desconocidos en las construcciones nuevas; las máquinas y recursos que hay que inventar a cada instante para vencer imposibles de cualquier especie, todo este cúmulo de exigencias técnicas, que constituyen el superabundante tesoro de secretos prácticos arrancados a la necesidad del momento, la copiosísima riqueza de medios hacientes del restaurador*". Ver: RÍOS Y SERRANO, Demetrio de los, *La Catedral de León*, Madrid: Imp. del S. Corazón de Jesús, 1895, t. II, pp. 89 y 151.

en 1885 la incorporación de una asignatura sobre restauración¹³⁸⁸; y Juan Bautista Lázaro proponía la creación de un "*cuerpo de arquitectos restauradores*", una nueva especialidad que asegurase la carrera del arquitecto¹³⁸⁹.

Lázaro insistía en su texto en la vocación artística que debía acompañar a los interesados en la restauración monumental, aspecto expuesto con anterioridad por Eugenio de la Cámara en la RABASF al evocar la figura del arquitecto arqueólogo y artista¹³⁹⁰. Ambos arquitectos asociaban la práctica restauradora a personas con firmes conocimientos históricos y artísticos, "*con especial ahínco al estudio de la Historia del Arte*", habituados a ver y examinar monumentos del pasado, "*desmenuzando sus detalles, midiendo, tocando, dibujando, descubriendo relaciones y proporciones*"¹³⁹¹, conocedores de medios y sistemas constructivos de pasadas épocas, animando Lázaro a recorrer el país para conocer "*el arte patrio*" y "*formarse idea de las distintas épocas y gustos de las diversas regiones*", comparar la práctica arquitectónica con la producción pictórica y escultórica del pasado, determinar materiales, "*y otra multitud de circunstancias y detalles importantísimos para completar la educación de un verdadero artista*"¹³⁹².

"[...] la conservación de nuestra riqueza artística, [...], reclaman imperiosamente que se haga algo en favor de la restauración de monumentos, procurando por cuantos medios se estimen conducentes que con este fin se cree una verdadera especialidad dentro de la carrera del arquitecto"¹³⁹³.

Así, a la defensa de la necesidad de incorporar la restauración monumental como disciplina a las aulas de la Escuela de Arquitectura, le acompañó la reivindicación del aspecto más artístico y humanístico de la figura del arquitecto. No en vano, numerosos arquitectos restauradores fueron miembros de la RABASF o de la RAH, y destacaron por sus aportaciones a la teoría e historia de la arquitectura. Las figuras paradigmáticas fueron dos hombres cuya actividad se desarrollará en el siguiente período: Vicente Lampérez y Romea, como historiador de la arquitectura, y Leopoldo Torres Balbás, historiador de sensibilidad artística y humanística extraordinaria.

¹³⁸⁸ PRIETO GONZÁLEZ, J. M., «La Escuela de Arquitectura y la Enseñanza de la Restauración Monumental», pp. 94-95.

¹³⁸⁹ LÁZARO, Juan Bautista, «Restauraciones de obras de arte», *Revista de la Sociedad Central de Arquitectos*, año X, 30 de julio de 1883, p. 161.

¹³⁹⁰ *Discursos leídos ante la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando en la recepción pública del Sr. D. Antonio Ruíz de Salces*. Madrid, Imprenta de Manuel Tello, 1871, p. 59.

¹³⁹¹ *Discursos leídos ante la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando en la recepción pública del Sr. D. Antonio Ruíz de Salces*, p. 58.

¹³⁹² LÁZARO, J. B., «Restauraciones de obras de arte», p. 162.

¹³⁹³ LÁZARO, J. B., «Restauraciones de obras de arte», p. 163.

Este período fue además el tiempo de restauración de las catedrales góticas: León, dirigida por los arquitectos Juan Madrazo (1868-1879), Demetrio de los Ríos (1880-1892) y Juan Bautista Lázaro (1892-1901)¹³⁹⁴; Sevilla, bajo la dirección de Adolfo Fernández Casanova (1880-1901)¹³⁹⁵; Barcelona, por Josep Oriol Mestres y August Font i Carreras (1887-1913)¹³⁹⁶; Burgos, con los arquitectos Ricardo Velázquez Bosco (1887-1892) y Vicente Lampérez y Romea (1892-1918). Así como de destacados edificios románicos, como el monasterio de Santa María de Ripoll, reconstruido por Martín Sureda y Elías Rogent (1885-1893)¹³⁹⁷; San Martín de Frómista por Manuel Aníbal Álvarez (1895-1901); o San Vicente de Ávila, por Enrique Repullés y Vargas (1884-1901).

La teoría y práctica restauradoras superaron el período denominado de "restauración espléndida"¹³⁹⁸ para asumir plenamente en la década de los 70 los postulados violetianos. Sin embargo, y como a continuación expondremos, de manera inmediata surgen críticas y dudas sobre la idoneidad de los criterios defendidos, conllevando un tiempo vacilante o de encrucijada¹³⁹⁹.

El nombramiento del arquitecto Eugène-Emanuel Viollet-le-Duc como académico honorario de la RABASF en 1868 y la influencia del magisterio de Antonio de Zabaleta en la Escuela de Arquitectura de Madrid, quien había dado a conocer textos del arquitecto en el *Boletín Español de Arquitectura* (1846), determinaron la asimilación del pensamiento violetiano por

¹³⁹⁴ GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, Ignacio, *La Catedral de León. Historia y restauración*, León: Universidad de León, 1993; RIVERA BLANCO, Javier, *Historia de las restauraciones de la Catedral de León*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 1993; DIEZ GARCÍA-OLALLA, Jorge, *Juan Bautista Lázaro y la restauración monumental: su intervención en la catedral de León (1892-1909)*, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2015 (tesis doctoral).

¹³⁹⁵ GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, Ignacio, *La Catedral de Sevilla. El debate sobre la restauración monumental*, Sevilla: Diputación de Sevilla, 1993.

¹³⁹⁶ LACUESTA CONTRERAS, R., *Restauració monumental a Catalunya (segles XIX i XX)*, pp. 199-200; URBANO LORENTE, Judith, «La polémica restauración de la fachada de la catedral de Barcelona en el siglo XIX», *Hispania sacra*, núm. 133, 2004, pp. 209-233.

¹³⁹⁷ GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, Ignacio, «La reconstrucción de Santa María de Ripoll por Martín Sureda y Elías Rogent (1880-1893)», *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del Arte*, núm. 9, 1996, pp. 249-296; MIRAMBELL ABANCÓ, Miquel, «La restauración del monasterio de Santa María de Ripoll en el siglo XIX. Entre la 'restauración arqueológica' y la 'restauración estilística'», *Unicum. Revista de l'Escola Superior de Conservació i Restauració de Béns Culturals de Catalunya*, núm. 0, 2001, pp. 6-11; PUIGVERT I SOLÀ, Joaquim M., «La restauració del monestir de Ripoll revisitada», *Cercles. Revista d'història cultural*, núm. 5, 2002, pp. 36-51.

¹³⁹⁸ El concepto de "restauración espléndida" o "restauration splendide", por una parte, la encontramos en el texto de Jean Philippe Schmit *"Nouveau manuel complet de l'architecte des monuments religieux"* (1845), en el que el autor diferencia entre dos tipos de intervenciones: la reparación de las partes degradadas o reconstrucción de las zonas destruidas y la "restauración espléndida" que define así: "La restitution à l'édifice, de sa décoration, de son aspect primitif, qu'on peut restauration splendide pour la distinguer de l'autre". La denominación al período anterior a la década de los setenta como "restauración espléndida" se debe a: MORA ALONSO-MUÑOYERRO, Susana, «La restauración monumental en España (1850-1939)», en *III Simposi sobre Restauración Monumental*, Barcelona: Diputació de Barcelona, 1993; SCHIMIT, Jean Philippe, *Nouveau manuel complet de l'architecte des monuments religieux, ou Traité d'application pratique de l'archéologie chrétienne*, Paris: Librairie Encyclopedique de Rotet, 1845, pp. 66 y 75-88.

¹³⁹⁹ GONZÁLEZ-VARAS, I., *Conservación de Bienes Culturales*, p. 183; ORDIERES, I., *Historia de la Restauración Monumental en España*, p. 132.

parte de los arquitectos restauradores¹⁴⁰⁰. Esta influencia era evidente en los arquitectos Juan Madrazo y Demetrio de los Ríos, pertenecientes ambos a importantes sagas familiares. Juan Madrazo era hijo del pintor José Madrazo y hermano de los pintores Federico y Luis Madrazo y del historiador y crítico de arte Pedro Madrazo¹⁴⁰¹. Demetrio de los Ríos, por su parte, era hermano de José Amador de los Ríos, historiador y director junto a Zabaleta del *Boletín Español de Arquitectura*; Rodrigo Amador de los Ríos, hijo de José, fue también arquitecto, y la hija de Demetrio, Blanca, se casó con el arquitecto Vicente Lampérez y Romea¹⁴⁰². Juan Madrazo y Demetrio de los Ríos alcanzaron en la Escuela de Arquitectura de Madrid el título de arquitecto en 1852, siendo condiscípulos de Antonio de Zabaleta, junto al que emprendieron una "expedición artística" a Toledo, "donde arraigó nuestro amor a los monumentos, para sacrificarnos a ellos"¹⁴⁰³.

Su respectiva experiencia en la dirección de las obras de restauración de la catedral de León refleja su deuda con los postulados de Viollet-le-Duc, a quien conocieron en París¹⁴⁰⁴. Madrazo fue considerado en su tiempo como el Viollet español¹⁴⁰⁵, perfecto conocedor de su pensamiento y defensor de la racionalidad de la arquitectura gótica; su trabajo en la restauración de la catedral de León es considerado representativo de un neogoticismo racionalista. De los Ríos, por su parte, ferviente defensor de Viollet-le-Duc, "ninguna autoridad más suprema que la del restaurador Maestro de todos los modernos"¹⁴⁰⁶, presenta en su práctica la asimilación de la actitud eclecticista en España¹⁴⁰⁷.

En la memoria redactada en 1879 para la reconstrucción del hastial sur de la catedral, Juan Madrazo defendía la posibilidad de determinar la idea del constructor primitivo a partir del estudio de las zonas originales conservadas, un conocimiento que sólo la características racionales de la arquitectura gótica permitían:

"Un estudio semejante, que sería estéril y hasta utópico tratándose de algunos estilos, es en la arquitectura gótica de un resultado positivo, porque en ella, debido a la

¹⁴⁰⁰ GONZÁLEZ-VARAS, I., *Conservación de Bienes Culturales*, p. 175.

¹⁴⁰¹ Sobre Juan Madrazo y familia Madrazo ver: NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, «El arquitecto Juan Madrazo y Kuntz», en *Los Madrazo: una saga de artistas*, Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 1985, pp. 81-98.

¹⁴⁰² Sobre estudios y bibliografía de José y Rodrigo Amador de los Ríos, ver: PASAMAR ALZURIA, G., y PEIRÓ MARTÍN, I., *Diccionario Akal de historiadores españoles contemporáneos*, pp. 525-527.

¹⁴⁰³ RÍOS Y SERRANO, D., *La Catedral de León*, t. II, p. 76.

¹⁴⁰⁴ Demetrio de los Ríos recordaba así a Viollet-le-Duc: "Si distinguidísima personalidad, aquel nobilísimo aspecto y amabilidad exquisita con que nos honró, no al permitir, sino al ordenar que se nos franqueara todo el Templo para que lo viésemos a nuestro placer, está muy presente en nuestro agradecimiento desde los meses de Julio y Agosto de 1856, en los cuales, acompañados de nuestro tan querido hermano D. José Amador, admiramos la gran restauración". Ver: RÍOS Y SERRANO, D., *La Catedral de León*, t. II, p. 71.

¹⁴⁰⁵ NAVASCUÉS PALACIO, P., «El arquitecto Juan Madrazo y Kuntz», p. 90.

¹⁴⁰⁶ RÍOS Y SERRANO, D., *La Catedral de León*, t. II, p. 71.

¹⁴⁰⁷ ORDIERES, I., *Historia de la Restauración Monumental en España*, p. 135.

determinado de sus principios, a la claridad de la ley de su evolución y a la regularidad de sus transformaciones, ha llegado a encarnar cierto racionalismo que permite obtener deducciones actas, por lo tanto soluciones congruentes en el campo de la arquitectura"¹⁴⁰⁸.

Madrazo acudía a la doctrina violetiana para basar su proyecto del hastial sur; citando al arquitecto francés, sostenía que la arquitectura medieval y de la antigüedad no diseñaban las fachadas con el propósito de agrandar a la vista, sino basándose en la correspondencia entre interior y exterior:

"En los buenos monumentos de la antigüedad y de la Edad Media, la cara exterior no es otra cosa que la expresión de las disposiciones interiores: en las iglesias, por ejemplo, las fachadas principales no son sino la sección transversal de las naves. [...] [...] En la Arquitectura de la Edad Media, la fachada no puede separarse del orden general del edificio: es la conveniencia de este mismo orden"¹⁴⁰⁹.

La arquitectura medieval se basaba en el "*principio de transparencia*"¹⁴¹⁰, traducándose al exterior la estructura interior. Principio defendido por la arquitectura racionalista, esta correspondencia interior-exterior, reflejo del orden y lógica que domina la construcción medieval, era relacionado por De los Ríos con el concepto de lo bello, "*la Estética arquitectónica indeclinablemente razonada*"¹⁴¹¹, que exigía verdad y justificación a cada una de las partes de la arquitectura.

Esta concepción racional de la arquitectura se ponía, además, al servicio de la búsqueda de un conjunto unitario y cerrado, es decir, al servicio de un ideal: "*[...] volver a su primitivo estado, mediante obras en exacta armonía con el carácter y estilo del edificio, y sin incongruencias ni anacronismo que nos deshonren*"¹⁴¹². Una integridad estética y formal que siempre se apoyaba en la evocación del pensamiento del arquitecto primitivo. Demetrio de los Ríos, al explicar las obras ejecutadas en una de las capillas del ábside de León, afirmaba: "*Nos complacemos en haberla abierto después de renovadas las demás y*

¹⁴⁰⁸ Cit.: ORDIERES, I., *Historia de la Restauración Monumental en España*, p. 132.

¹⁴⁰⁹ RÍOS Y SERRANO, D., *La Catedral de León*, t. II, pp. 91-92.

¹⁴¹⁰ Este principio, también denominado de clarificación de la función a través de la forma de la arquitectura gótica, es analizado por Erwin Panofsky. El concepto vinculado a la catedral de León es empleado por Ignacio González-Varas. Ver: PANOFSKY, Erwin, *La arquitectura gótica y la escolástica*, Madrid: Editorial Siruela, 2007; GONZÁLEZ-VARAS, Ignacio, *La Catedral de León. Historia y Restauración (1859-1901)*, p. 199.

¹⁴¹¹ RÍOS Y SERRANO, D., *La Catedral de León*, t. II, p. 92.

¹⁴¹² Cit., MORA ALONSO-MUÑOYERRO, Susana, «La restauración arquitectónica en España (1840-1936). Teoría y Práctica», en *Teoría e historia de la rehabilitación*, Madrid: Editorial Munillaloría, 1999, t. I, p. 52.

*restaurado los muros, pilas y bóvedas de esta capilla, que, si ha de valer nuestro deseo, tornará a serlo, según el propósito del Arquitecto primitivo*¹⁴¹³.

Eugenio de la Cámara, quien fuera profesor y catedrático de Cálculo en la Escuela de Arquitectura de Madrid, había defendido años atrás la difícil pero necesaria capacidad del arquitecto-restaurador de "*transportarse en espíritu a la época*" en que se levantó el monumento. Desde la década de los 70 se entendía la actividad restauradora como un ejercicio basado en el estudio histórico del monumento, "*hasta penetrar en el pensamiento artístico que presidió a su creación, hasta identificarse con los sentimientos del Artista que lo concibió*", hasta lograr restablecer su estado primitivo conservando su perfecta unidad¹⁴¹⁴.

Las reconstrucciones parciales, desmontes, derribo de agregados, reemplazamientos, etc., estaban justificados en la doctrina de la "*restauración estilística*" en aras de la consecución de un monumento ideal. A pesar de las críticas que comenzaron a extenderse en la década de los 80, recordemos los artículos de Juan Bautista Lázaro, a comienzos de los 90 aún se entendía la "*restauración artística*" en términos violetianos, es decir, retrotraer el monumento a "*la forma y condiciones que se supone tuviera en la época de su fundación*", acomodándose "*a la primitiva traza y a todos los detalles de este estilo, prescindiendo en absoluto de cuantos agregados o reformas se hubieran hecho en fechas posteriores*"¹⁴¹⁵.

Si el criterio dominante era el estilístico, siempre apoyado en un sólido estudio histórico del monumento, obteniendo una imagen unitaria y cerrada del monumento, éste debía limitarse y replantearse cuando se tenían pocos conocimientos históricos¹⁴¹⁶. A finales del siglo XIX comenzaron a imponerse actuaciones más restrictivas basadas en principios modernos de conservación, consolidación y diferenciación de las fábricas¹⁴¹⁷. La declaración de monumentos nacionales de edificios prerrománicos, Santa Cristina de Lena (1885), San Miguel de la Escalada (1886) o Santa María de Lebeña (1893), entre otros, conllevó la protección y restauración de sus fábricas. Los organismos institucionales, como la RABASF, y los arquitectos se hallaban ante ejemplos de la historia de la arquitectura española escasamente estudiados (por ejemplo, la fundamental obra para la historiografía española "*Iglesias mozárabes. Arte español de los siglos IX a XI*" de Manuel Gómez-Moreno se

¹⁴¹³ RÍOS Y SERRANO, D., *La Catedral de León*, t. I, p. 94.

¹⁴¹⁴ *Discursos leídos ante la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando en la recepción pública del Sr. D. Antonio Ruíz de Salces*, pp. 59-60.

¹⁴¹⁵ URIOSTE Y VELADA, José, *Proyecto de restauración de la Iglesia de Santa María de Lebeña*, 1895. Cit.: GONZÁLEZ-VARAS, I., *Conservación de Bienes Culturales*, p. 177.

¹⁴¹⁶ PRIETO GONZÁLEZ, J. M., «La Escuela de Arquitectura y la Enseñanza de la Restauración Monumental», p. 99.

¹⁴¹⁷ CALAMA RODRÍGUEZ, J. M. y GRACIANI GARCÍA, A., *La restauración decimonónica en España*. Sevilla, p. 122.

publicó en 1919) y, por lo tanto, no existía ni una sistematización estilística de los mismos ni contaban con modelos o ideales formales y constructivos en los que inspirarse; había que atenerse a la individualidad de las fábricas. En estos ejemplos, entendidos como importantes manifestaciones de la historia de la arquitectura, imperó su valor histórico frente al artístico, abandonando la *"restauración artística"* en favor de teorías conservadoras.

El arquitecto Ricardo Velázquez Bosco, en el proyecto de restauración de Santa Cristina de Lena, diferenciaba el método de intervención en función del valor histórico y el valor artístico del monumento: *"todos aquellos monumentos cuya importancia descansa más en su valor histórico que en el artístico, no deben en manera alguna restaurarse sino conservarse o sostenerse"*. Velázquez Bosco subrayaba además la importancia de mantener la autenticidad del monumento, concepto defendido en las teorías conservacionistas del siglo XX; había que evitar restauraciones completas que rehacían partes y detalles del monumento porque eliminaban su valor histórico y *"le quitaban ese carácter y aspecto poético y venerable que le dan sus manchados y carcomidos sillares, sus mutilados frisos, capiteles y columnas, cornisas, etc."*¹⁴¹⁸. No hay duda de que Demetrio de los Ríos se hubiese revelado contra la idea de anteponer la materia a la forma o idea.

De esta manera, paralelamente a la restauración estilística, arquitectos como Juan Bautista Lázaro o José Urioste y Velada defendían en sus proyectos de Santa Cristina de Lena, San Miguel de la Escalada, y Santa María de Lebeña, intervenciones mínimas y de consolidación. En similar situación se hallaban los estudios de los ejemplos hispanomusulmanes, de ahí que en estos ejemplos también predominasen intervenciones arqueológico-filológicas donde se antepuso el valor histórico del monumento, prevaleciendo el análisis del pasado histórico y arquitectónico; en este sentido destaca el método filológico defendido por Ricardo Velázquez Bosco en la mezquita de Córdoba (1887-1918) o la intervención de Adolfo Fernández Casanova en la Giralda de Sevilla (1884-1888).

Demetrio de los Ríos reivindicó la restauración en estilo cuando la corriente conservadora se dejaban sentir en España: *"ahora que en voz baja se murmura de su sistema de restaurar, considerado como antigualla proscrita por la moda"*¹⁴¹⁹, afirmaba en 1895 en relación a las teorías violetianas. A la críticas recibidas en la restauración de la catedral de León por la sustitución de elementos arquitectónicos, renovación de sillares o reconstrucciones,

¹⁴¹⁸ Proyecto de restauración de la ermita de Santa Cristina de Lena, redactado por Ricardo Velázquez Bosco y fechado en junio de 1886. Cit.: CALAMA RODRÍGUEZ, J. M. y GRACIANI GARCÍA, A., *La restauración decimonónica en España*, pp. 122-123.

¹⁴¹⁹ RÍOS Y SERRANO, D., *La Catedral de León*, t. II, p. 92.

respondía: "*¿debíamos cruzarnos de brazos por temor a que los profanos calificasen de excesivo nuestro trabajo?*"; aludiendo a continuación: "*Se ha hecho bastante, se ha hecho demasiado, dicen, porque en vez del sistema de restauración de Viollet-le-Duc debió emplearse el de conservación de cierto inglés o el de los italianos*"¹⁴²⁰.

La doctrina inglesa había sido asimilada en España constituyendo un grupo proconservador en el entorno de la Institución Libre de Enseñanza; Manuel Bartolomé Cossío y Juan Facundo Riaño manifestaron preocupación por las obras que De los Ríos intentaba ejecutar en la catedral de León en 1883. Aún siendo la restauración estilística la tendencia dominante del momento, la nueva corriente conllevó un mayor cuidado en la terminología empleada, la argumentación de los criterios seguidos en los proyectos de restauración¹⁴²¹ e, incluso, un abierto debate sobre la idoneidad de la restauración en estilo:

"¿Debe demolerse, cuando se restaura, todo aquello que esté fuera del carácter principal y realmente propio del edificio? ¿Debe dejarse cuanto haya, sea o no propio de la arquitectura del monumento, a fin de que siempre queden vestigios de la historia del edificio, los cuales sirvan para la historia del Arte?"¹⁴²².

Los arquitectos, aún siendo continuadores de las teorías violletianas, comenzaron a mostrar posiciones más moderadas; restauración y conservación son presentadas como prácticas no excluyentes. Enrique Repullés y Vargas defendía que la restauración monumental, a la que no se le había dado en España la importancia que se merecía, estaba indiscutiblemente unida a la conservación¹⁴²³; mientras que Demetrio de los Ríos, a la asociación de las teorías inglesas e italianas con la conservación y el sistema violletiano con la restauración, contestaba:

"Desde que existen edificios sujetos a destrucción por siglos, la intemperie y los hombres, empléanse ambos métodos de prolongar su existencia. La reparación preventiva o la reedificación; conservarlos o restaurarlos. Pero ambos sistemas tienen su momento y su medida en el transcurso del tiempo, sin que, por ningún concepto, se excluyan entre sí, ni menos se equivoquen y confundan, sucediéndose el uno al otro lógicamente y necesariamente"¹⁴²⁴.

La dialéctica entre forma y materia, que ya abordamos en nuestro estudio sobre la teoría restauradora violletiana y la conservacionista ruskiniana, supone un punto de desencuentro

¹⁴²⁰ RÍOS Y SERRANO, D., *La Catedral de León*, t. II, p. 153.

¹⁴²¹ ORDIERES, I., *Historia de la Restauración Monumental en España*, p. 136 y 138.

¹⁴²² REPULLÉS Y VARGAS, Enrique, «Las restauraciones de los edificios monumentales», *Revista de la Arquitectura Nacional y Extranjera*, año XI, 1884, p. 224.

¹⁴²³ REPULLÉS Y VARGAS, E., «Las restauraciones de los edificios monumentales», p. 224.

¹⁴²⁴ RÍOS Y SERRANO, D., *La Catedral de León*, t. II, p. 154.

insuperable. De los Ríos era incasable con la defensa de la autenticidad del monumento, resultándole incomprensible el "escrúpulo" de los "nuevos teóricos" a sustituir las piedras antiguas por nuevas; seguía imperando un pensamiento idealista donde prevalecía la forma/idea de la arquitectura frente a su materialidad y valor de antigüedad:

"No es la piedra de que fue edificado originariamente lo esencial en él, lo característico, lo que aman las generaciones, como encarnación del espíritu, del alma pensante y haciente de las pasadas; pues así como la materia se rehace y renueva constantemente en nuestra constitución anatómica, quedando de nuestra personalidad como lo permanente y decisivo la forma que nos individualiza e identifica en nuestro yo materialmente absoluto, así en el edificio lo espiritualmente viviente, lo ingénito en su personalidad e individualidad determinante no es la piedra de que se formó y que puede ser y es mutable, sino la forma que imprimió en ella el Arte, y el alma pensante y haciente que en la forma grabó con caracteres indelebles el cincel del secundario artista y el talento supremo del Arquitecto"¹⁴²⁵.

Para esta visión, el valor artístico del monumento, expresado en la forma, prevalecía frente al valor de antigüedad, la materia, de ahí que lo imprescindible fuese conservar, "*sus puras formas, originalmente constitutivas, y todos sus bellísimos encantos*"¹⁴²⁶. Lo inmutable es la forma, no la materia. Repullés y Vargas también insistía en la idea de la conservación de la forma como punto esencial de la restauración, por encima de la realidad material del monumento¹⁴²⁷:

"[...] porque, en efecto, si por ejemplo, en un edificio antiguo se halla un trozo de imposta, un capitel, un canecillo, un blasón heráldico u otro detalle y es llegada -su ruina- a tal punto que por momento se destruye, pero permanecen aún en ellos líneas y contornos, trozos modelado que permiten su reconstrucción ¿habrá de dejarse que acabe de destruirse dejándonos por herencia una piedra informe, muy antigua ciertamente pero que nada nos enseña o por el contrario? ¿debemos copiarla y reconstruirla por lo que de ella percibimos y tan exactamente que hasta contenga la incorrecciones y conservar la forma? Para mí no es dudosa la respuesta"¹⁴²⁸.

¹⁴²⁵ RÍOS Y SERRANO, D., *La Catedral de León*, t. II, p. 156.

¹⁴²⁶ RÍOS Y SERRANO, D., *La Catedral de León*, t. II, p. 157.

¹⁴²⁷ "Desde el punto de vista arquitectónico en todo monumento artístico hay que considerar dos cosas: la antigüedad y la forma. Ambas constituyen su mérito cuando coexisten pero es evidente que la forma es la que debe conservarse, aún cuando para ello fuera necesario sacrificar la antigüedad". Ver: GUTIÉRREZ ROBLEDO, José Luis, *La Basílica de los Santos Mártires Vicente, Sabina y Cristeta de Ávila*, Ávila: Consejo de Fábrica de la Parroquia de San Vicente de Ávila, 1997, p. CVI.

¹⁴²⁸ Cit.: MURO GARCÍA, Blanca, «Tres reparaciones de Enrique María Repullés y Vargas en la muralla de Ávila», en NAVASCUÉS PALACIO, Pedro y GUTIÉRREZ ROBLEDO, José Luis (eds.), *Medievalismo y neomedievalismo en la arquitectura española. Aspectos generales*, Ávila: Universidad de Salamanca - Unined Ávila, 1990, p. 234.

Lo cierto es que los excesos que los seguidores de la restauración estilística, con su visión unitaria y completa del monumento, provocó el alzamiento de diferentes voces en Europa. En Inglaterra, fuertemente influido por el pensamiento de John Ruskin, se fundó el 22 de marzo de 1877 la *Society for the Protection of Ancient Buildings*, formado por artistas, arquitectos y poetas, y cuyo secretario e impulsor fue el pensador y artista William Morris. Este movimiento de oposición y denuncia del carácter destructivo de la restauración emprendida en el período victoriano¹⁴²⁹, llegó a autodefinirse como "*the antirestoration movement*"¹⁴³⁰; en el manifiesto de la SPAB, redactado por Morris, se afirmaba:

"Sin embargo, nosotros pensamos que si persiste el actual tratamiento que se da a estos monumentos, nuestros descendientes los encontrarán demasiado insulsos como para ser estudiados y demasiado horribles como para despertar entusiasmos. Tenemos la convicción de que estos últimos 50 años de conocimiento y cuidado han contribuido a su destrucción más de cuanto hayan podido hacer los siglos anteriores de revolución, violencia y ultraje. [...] Este vacío ha suscitado en el ánimo contemporáneo la extraña idea de una Restauración de los antiguos monumentos; se trata ciertamente de una idea extraña y fatal, que, desde su misma enunciación, implica que sea posible despojar a una construcción de determinadas partes de su historia o, lo que es lo mismo de su vida (y por tanto, manipularla con añadidos arbitrarios), y que subsista su carácter de histórica, viva, como era en un principio inclusive"¹⁴³¹.

La equiparación de la restauración con la destrucción monumental, la crítica a la demolición de añadidos de determinadas épocas históricas, la defensa del carácter orgánico de la arquitectura, la valoración de todos los estilos o el patrimonio arquitectónico entendido como un bien a conservar para las generaciones futuras fueron algunas de las claves del movimiento inglés. Sin embargo, su radical posicionamiento respecto a la restauración, defendiendo su imposibilidad y siempre entendida como una falsedad, fue superado por el arquitecto italiano Camillo Boito.

El pensamiento de Boito supone un punto de encuentro entre las teorías de Viollet-leDuc y de John Ruskin; participa de la crítica del inglés a la restauración y sus excesos, pero rechaza su posicionamiento fatalista, que prefiere la desaparición del monumento a su

¹⁴²⁹ DEZZI BARDESCHI, Marco, «Conservar, no restaurar. Hugo, Ruskin, Boito, Dehio, et al. Breve historia y sugerencias para la conservación en este milenio», *Loggia. Arquitectura & Restauración*, núm. 17, 2005, p. 22; RIVERA BLANCO, Javier, «Conceptos, teoría e historia de la restauración arquitectónica. Desde sus orígenes hasta nuestros días», en *De varia restauratione. Teoría e historia de la restauración arquitectónica*, Madrid: Editorial América Ibérica, 2001, p. 128.

¹⁴³⁰ "The Anti-Restaoration Movement" fue el título de un artículo aparecido en la revista *The Architect* el 13 de julio de 1878 y en el que se advierte la mano de William Morris: Ver: FONTENLA SAN JUAN, C., *Restauración e Historia del Arte en Galicia*, p. 96.

¹⁴³¹ MANIERI ELIA, M., *William Morris y la ideología de la arquitectura moderna*, p. 22.

restauración. Boito aceptaba una intervención restrictiva en el monumento. Los principios expuestos en el IV Congreso de Ingenieros y Arquitectos, celebrado en Roma en 1883, han sido considerados como la primera carta italiana del *restauro*, influyendo decisivamente en el *restauro scientifico* de Gustavo Giovannoni.

Partiendo de su interpretación del monumento como un documento, rechaza las reconstrucciones al entenderlas como una falsificación de la obra original que impedían una correcta interpretación, e incluso el engaño, del libro/documento que se tiene ante sí: *“El monumento es un libro, que trato de leer sin reducciones, añadidos o trastrocamientos. Quiero estar seguro de que todo lo que allí está escrito salió de la pluma y del estilo del autor”*¹⁴³². En su texto la crítica a la restauración en estilo es clara; condena toda intervención que tiende a completar y perfeccionar el monumento, entendida como innovación que desvirtúa el valor histórico y la autenticidad de la construcción: *“las desviaciones, las irregularidades, los defectos de simetría son hechos históricos plenos de interés, los cuales a menudo proporcionan los criterios arqueológicos para determinar una época, una escuela, una idea simbólica. Ni añadidos ni supresiones”*¹⁴³³, sentenciaba.

Boito otorgaba a los añadidos y transformaciones de la arquitectura el mismo valor que al monumento; opinión antagónica a la visión unitaria y perfecta de la repriminación. No excluía, sin embargo, intervenciones mínimas que asegurasen la vida de la construcción. Los nuevos principios anteponían el mantenimiento y la consolidación a la restauración, desmarcándose así de la visión fatalista inglesa; si bien la restauración es la última opción, no por ello es excluida:

“Los monumentos arquitectónicos, cuando se demuestre incuestionablemente la necesidad de intervenir sobre ellos, deben ser antes consolidados que reparados, antes reparados que restaurados, evitando en los mismos, con toda suerte de estudios, los añadidos y las renovaciones”¹⁴³⁴.

Si para asegurar la estabilidad del edificio resultaban imprescindibles las renovaciones y los añadidos, éstos debían realizarse con un carácter diferente al del monumento; las nuevas formas debía ser, respecto a las originales, visualmente advertibles, técnica y materialmente. Así, las condiciones que todo añadido debía cumplir quedaron resumidas en ocho puntos:

- Diferencia de estilo entre lo antiguo y lo nuevo.

¹⁴³² GONZÁLEZ-VARAS, I., *Conservación de Bienes Culturales*, p. 229.

¹⁴³³ GONZÁLEZ-VARAS, I., *Conservación de Bienes Culturales*, pp. 229-230.

¹⁴³⁴ GONZÁLEZ-VARAS, I., *Conservación de Bienes Culturales*, p. 437.

- Diferencia de materiales en sus fábricas.
- Supresión de molduras y decoración en las partes nuevas.
- Exposición de los materiales que hayan sido sustituidos en un lugar contiguo al monumento restaurado.
- Inscripción de la fecha de la restauración, o de un signo convencional en la parte nueva.
- Epígrafe descriptivo de la actuación, fijado en el monumento.
- Descripción y fotografías de las diversas fases de los trabajos, depositadas en el propio monumento o un lugar público próximo o bien mediante una publicación.
- Notoriedad visual de las acciones realizadas¹⁴³⁵.

La defensa de la autenticidad del monumento frente a los falsos históricos, la protección de las transformaciones y añadidos, la anteposición del mantenimiento y la consolidación a la restauración conllevan, en palabras de Antón Capitel, al desarrollo de nuevas técnicas de consolidación de carácter especializado¹⁴³⁶. Sin embargo, su interpretación del monumento como documento y objeto arqueológico tendía a congelar la construcción en el instante de su protección. Dividió además la restauración monumental atendiendo a la época y el valor de la construcción: la restauración arqueológica se identificó con los monumentos de la antigüedad clásica, exigiéndose una mínima intervención y consolidación técnica; la restauración pictórica, asociada a los monumentos medievales, se basaba en la defensa de su apariencia pintoresca; y la restauración arquitectónica, aplicada a los monumentos de época renacentista y posteriores, en la que debía atenderse principios de unidad formal y compositiva¹⁴³⁷.

Boito, en definitiva, abrió así el camino a un método científico e influyó especialmente en Gustavo Giovannoni y en la redacción de la Carta del Restauro de 1932, donde la tendencia conservadora se impondría a la restauradora. En España, por su parte, el Marqués de Vega-Inclán llevaría a la práctica las teorías conservadoras en el Alcázar de Sevilla (1915), conllevando los elogios del joven arquitecto Leopoldo Torres Balbás y la dura condena de Vicente Lampérez, cuestión que abordaremos más adelante¹⁴³⁸. De la escasa asimilación de

¹⁴³⁵ CAPITEL, A., *Metamorfosis de los monumentos y teorías de restauración*, pp. 31-32.

¹⁴³⁶ CAPITEL, A., *Metamorfosis de los monumentos y teorías de restauración*, p. 32.

¹⁴³⁷ GONZÁLEZ-VARAS, I., *Conservación de Bienes Culturales*, p. 232; CAPITEL, A., *Metamorfosis de los monumentos y teorías de restauración*, p. 34.

¹⁴³⁸ ORDIERES, I., *Historia de la Restauración Monumental en España*, p. 139.

las nuevas tendencias son expresivas la palabras de Manuel Aníbal Álvarez en su memoria para la restauración de la iglesia de San Martín de Frómista, fechadas en 1901:

"Si siguiéramos el sistema italiano que consiste en conservar los restos antiguos e históricos, no haría falta este presupuesto, sólo nombrar un guarda que limpiara e hiciera respetar el monumento. En nuestra nación se persigue la tendencia francesa de restablecer los edificios al servicio a que estaban destinados"¹⁴³⁹.

En el caso de Vizcaya, como se ha señalado anteriormente, fue en 1867 cuando se inició el primer proyecto de restauración estilística; la restauración interior de la basílica del Señor Santiago, dirigida por Severino de Achúcarro, que en este tiempo fue retomada con la clara idea de completar y mejorar la imagen gótica del edificio.

Si bien la restauración de la iglesia matriz de Bilbao fue el proyecto más destacado, no fue el único. La restauración monumental en la provincia se centró en la arquitectura religiosa, especialmente en las iglesias góticas de las villas más importantes, siendo menor el número de intervenciones efectuadas en la arquitectura civil, principalmente en casas-torre situadas en medios rurales. Dentro de este conjunto, la restauración del claustro renacentista de la colegiata de Cenarruza fue un hecho extraordinario, al no tratarse de una construcción medieval y encontrarse en un entorno no urbano. Por otro lado, se realizaron también otras numerosas intervenciones: reparaciones indispensables tras la contienda bélica, obras encaminadas a asegurar la función y conservación de la arquitectura y ampliaciones, como la construcción de pórticos, casas curales o nuevas torres o espadañas.

La basílica del Señor Santiago de Bilbao y su restauración se convirtieron en el modelo arquitectónico, ideológico y estético a seguir por aquellas intervenciones iniciadas en la provincia, determinando incluso la financiación de posteriores restauraciones del patrimonio. A pesar de que la restauración del templo bilbaíno no finalizó hasta 1891, el proyecto de Severino de Achúcarro, que dotaba al monumento de una imagen unitaria, cerrada y perfecta, influyó sin duda en la intervención que Casto de Zavala dirigió en la basílica de Nuestra Señora de la Asunción de Lekeitio. Asimismo, el arquitecto se inspiró muy probablemente en la fábrica de Santiago al incorporar una girola en el templo lekeitiarra. Otro ejemplo lo encontramos en la iglesia de San Pedro de Romaña en Trucíos, para la que el arquitecto Alfredo Acebal propuso el revoque de paredes y bóvedas con un posterior pintado al temple imitando sillería, "*como en la Iglesia de Santiago de Bilbao*"¹⁴⁴⁰.

¹⁴³⁹ Cit.: ORDIERES, I., *Historia de la Restauración Monumental en España*, p. 140.

¹⁴⁴⁰ AHFB. Trucíos Caja 092. Condiciones redactadas por el arquitecto Alfredo Acebal el 7 de febrero de 1902.

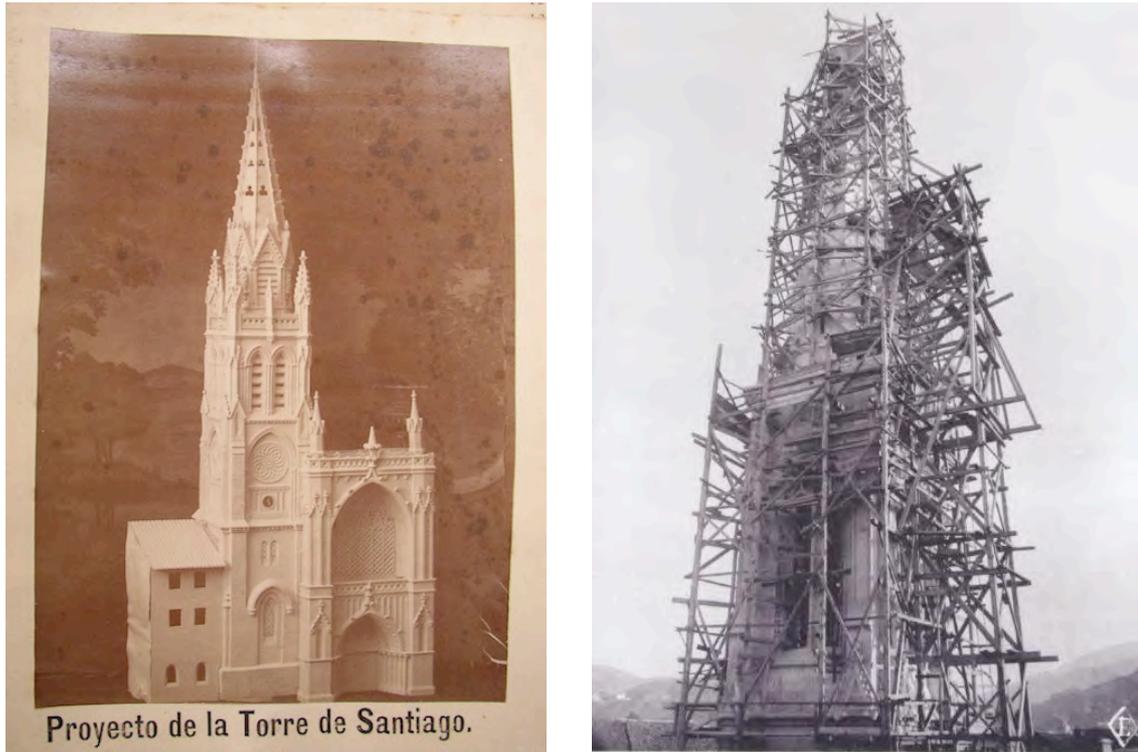


Fig. 58. Proyecto de la torre de Santiago (c.1891), AHFB, e imagen de su construcción, "Pedro Telesforo de Errazquin. Bilbao 1860-1895".

Las obras del templo bilbaíno fueron sufragadas por el Consistorio y la Diputación de Vizcaya, entre otros. La concesión de la subvención suscitó un cierto temor en la institución provincial a que otros templos de la provincia, animados por este hecho, solicitaran su auxilio. Así, se acordó que *“no puede constituir precedente que por sí solo obligue a la Provincia a subvencionar obras de otros templos, porque para ello sería preciso el concurso de otras circunstancias, entre ellas la calificación de monumento artístico e histórico que ya ha merecido la Basílica de Santiago por parte de la Comisión provincial de monumentos”*¹⁴⁴¹. De esta manera, aquellos monumentos de Vizcaya que desearan ser auxiliados por la institución quedaban, en principio, dependientes del oportuno informe de la CMV, organismo que nunca destacó por su actividad, llegando incluso a estar inactivo en amplios periodos. Este hecho, como veremos, impidió el inicio de las obras de restauración del ruinoso claustro de la colegiata de Cenarruza, a la espera durante años de la calificación de monumento histórico-artístico.

Las juntas de fábrica, debido a lo exiguo de las dotaciones asignadas a los gastos de culto y clero, encontraron en la financiación un gran escollo a la hora de emprender obras de

¹⁴⁴¹ AHFB. Artes Caja 1206, Exp. 2. Informe del 5 de mayo de 1886 firmado por Fermín Arnedo, Luciano de Alday, Gustavo de Cobrerros y Juan de Jáuregui.

restauración. Las grandes sumas de dinero necesarias para llevar a cabo estos proyectos requerían solicitar algún tipo de subvención a los consistorios y la Diputación, apelar al sentimiento religioso del vecindario por medio de circulares o recibir donativos de benefactores o de las testamentarias. Fueron precisamente los donativos uno de los medios más importantes para reactivar o iniciar algunas obras. Casilda Iturrizar¹⁴⁴², Sotera de la Mier¹⁴⁴³, José y Fernando Barrenechea¹⁴⁴⁴, Pascual de Abaroa¹⁴⁴⁵, Manuel Calvo¹⁴⁴⁶, María Águeda de Ochandategui¹⁴⁴⁷, José Ramón de Aqueche¹⁴⁴⁸ o Benito González¹⁴⁴⁹, además de una numerosa lista de personas residentes en América, fueron los principales protectores de la restauración monumental en Vizcaya¹⁴⁵⁰.

¹⁴⁴² La importante benefactora de la villa de Bilbao Casilda Iturrizar dispuso en su testamento donar a la basílica de Begoña 25.000 pesetas para la construcción de la nueva torre, cuyo proyecto se hallaba paralizado (Ver: AHEB. Bilbao. Parroquia de Santa María de Begoña. Microfilm 9A – 109), buscando su ayuda también acudió la junta de fábrica de la iglesia de San Severino de Balmaseda para emprender las obras de restauración interior en 1894 (Ver: AHEB. Balmaseda. Iglesia de San Severino Abad 21010.18-04. 9A – 654), participó en la suscripción popular abierta por la iglesia de Santa María de Portugalete para emprender las obras de ampliación de su sacristía hacia 1893 (Ver: AHEB. Portugalete. Santa María. Obras Varias 1900-1903. 9A-618-02).

¹⁴⁴³ Sotera de la Mier completó, junto al Ayuntamiento de Portugalete y otros benefactores, el donativo de Manuel Calvo para la reparación de la torre de la iglesia de Santa María, posteriormente participó en la suscripción abierta para recaudar fondos para la ampliación de la sacristía y sufragó las obras de reforma del coro realizadas en la iglesia de Santa María de Portugalete y dirigidas por el arquitecto Julio de Saracibar en 1894. A ella acudió asimismo la junta de fábrica de la iglesia de San Severino de Balmaseda con el fin de obtener alguna ayuda para la restauración interior del templo.

¹⁴⁴⁴ La basílica de Begoña recibió un donativo de 94.000 reales de José y Fernando Basterrechea para realizar obras de reparación. (Ver: AHFB. Begoña 100/27. El cura párroco solicitaba dicho donativo al Ayuntamiento de Begoña el 7 de febrero de 1880).

¹⁴⁴⁵ Ya se han señalado las obras de financiadas en la basílica de Nuestra Señora de la Asunción de Lekeitio, realizadas entre 1881 y 1884, y dirigidas por Casto de Zavala.

¹⁴⁴⁶ Manuel Calvo, además de entregar 30.000 pesetas a la iglesia de Santa María de Portugalete para arreglo de la torre, participó en la suscripción abierta para llegar fondos para las obras de ampliación de la sacristía del mismo templo.

¹⁴⁴⁷ María Águeda de Ochandategui, junto a su hermano Pedro, fueron dos grandes benefactores de la anteiglesia de Berango. Los herederos de la primera promovieron la reconstrucción de la iglesia de la iglesia de Santo Domingo de Guzmán, entre 1899 y 1904, según los planos del arquitecto José María Basterra.

¹⁴⁴⁸ En 1883 se realizaron obras de reposición de la torre de la iglesia de San Juan Bautista de Leioa gracias al donativo de fijó en su testamento José Ramón de Aqueche.

¹⁴⁴⁹ *“El estado material del Santuario de Colisa es poco satisfactorio; como que a pesar de ser su bóveda de piedra, amenaza ruina, al menos en parte, y carece de campana. Un encartado, a quien ni siquiera de vista conocemos, D. Benito González, vecino de Sopuerta, al que Dios ha favorecido con una gran fortuna y que a pesar de ser un modesto labrador [...] ha decidido costear obras de reparación en el elevado y casi diríamos misterioso santuario de Colisa, dotándole al mismo tiempo de campana [...] Probablemente para la fiesta de los santos titulares, [...] estarán terminadas las famosas reparaciones”.* Ver: «El santuario de Colisa», *Euskal-Erria: Revista Bascongada*, t. XI, segundo semestre de 1884, pp. 56-57. Artículo extraído del periódico *El Noticiero Bilbaino*.

¹⁴⁵⁰ AHEB. Balmaseda. Iglesia de San Severino Abad 21010. 18-04. 9A – 654. En el acta de la junta de fábrica del día 10 de marzo de 1894 se acordó lo siguiente: *“Se nombra delegados para la recaudación: Severino de la Sota y Tomás Mazón en Orizaba (México), a Felipe Alonso de Celada en Bilbao, a Serafín Salcedo en Madrid, José M^a Bermejillo, Benito Arena, Sotero Jaunbela en México; Manuel Onzalo y Bernardino Aspuro en Pueblo; Francisco Echaguren y Julián Mendía en Maratlan; Pedro [Cosea] en Guayarras; Antonio Jaunbelz en Durango (México); en Buenos Aires Julián y Fernán Ortiz y Gil Dutiarre; y calculando que la recaudación probable según noticias sería de 10.000 duros se comunicase así con el Sr. Arquitecto Director para que acordase el comienzo de las Obras por donde juzgase conveniente”.* Este hecho revela el importante papel que jugaron los vascos residentes en América para financiar este tipo de intervenciones.

En la dirección de las principales intervenciones en el patrimonio de Vizcaya encontramos los nombres de Severino de Achúcarro, Casto de Zavala, Julio Saracibar y Antonio de Carlevaris, todos ellos con una común formación en la Escuela de Arquitectura de Madrid. Destaca sin duda la figura de Severino de Achúcarro por su gran número de intervenciones: la precoz dirección de la restauración interior de la basílica del Señor Santiago, la posterior extensión de las obras a la torre y portada, la restauración de la iglesia de San Severino de Balmaseda, Santa María de Portugaleta, San Juan de Gaztelugatxe o la reforma de la armadura de la iglesia de Santa María Magdalena de Plentzia. Hombre de profunda religiosidad, era habitual su participación gratuita.

4.4.1 Preponderancia de la unidad de estilo en la restauración de monumentos de Vizcaya

Dos fueron las principales circunstancias que, por destrucción o construcción, alteraron la fisonomía de Vizcaya, contribuyendo al inicio de intervenciones y restauraciones monumentales: la Guerra Carlista y el rápido enriquecimiento de la provincia. Mientras que la guerra dejaba tras de sí edificios en ruinas o parcialmente derruidos, la prosperidad que Vizcaya inauguraba empujaba al monumento a adaptarse a la estética imperante.

El nuevo panorama económico estimuló a los municipios a dotarse de modernas infraestructuras, construir edificios públicos e impulsar los ensanches, sumándose también a esta nueva imagen los exuberantes chalets, hoteles y casas de vecindad de la burguesía. El monumento, entre tanto, persistía con el cansado aspecto que la acción del tiempo le había cincelado, era la imagen de otro tiempo. El gusto estético decimonónico relacionaba lo nuevo, cerrado y completo con lo bello, donde se manifestaba la fuerza creadora del hombre, mientras que todo lo viejo, fragmentario y descolorido se asociaba con lo feo. Este enfrentamiento entre lo nuevo y lo viejo determinó, en palabras de Aloïs Riegl, la restauración monumental del siglo XIX:

"Toda la conservación de monumentos del siglo XIX se basa en una parte muy considerable en esta concepción tradicional, más exactamente, en una íntima fusión del valor de novedad con el valor histórico. Toda huella notoria de deterioro por la acción de las fuerzas naturales había de ser eliminada, lo fragmentario e incompleto había de ser completado para volver a restablecer un todo cerrado y unitario. La rehabilitación del documento en su estado original de génesis, en el siglo XIX, el objetivo

manifiestamente declarado, y propagado con ardor, de toda conservación racional de monumentos"¹⁴⁵¹.



Fig. 59. "Paseo de El Arenal e Iglesia de San Nicolás de Bari" (1895), "El libro de Bilbao y sus cercanías".

Toda arquitectura erigida en un entramado urbano posee un papel en el ornato público y la configuración visual de la ciudad. El monumento, como parte integrante de la misma, está obligado a cumplir con esta función, debiéndose adaptar además al gusto estético de la época. Referencias como la "*importancia del punto céntrico que ocupa*"¹⁴⁵² la iglesia de San Nicolás de Bari, la "*situación topográfica, muy adecuado para constituir uno de los ornamentos más bellos de nuestro suelo*"¹⁴⁵³ de la basílica de Begoña o la ubicación de la basílica de Nuestra Señora de la Asunción de Lekeitio "*en uno de los puntos más importantes de dicha población*"¹⁴⁵⁴, revelan la privilegiada situación del monumento, su importancia para la apariencia de las ciudades y su destacada labor en el embellecimiento de las mismas.

¹⁴⁵¹ RIEGL, A., *El culto moderno a los monumentos*, p. 81.

¹⁴⁵² AHFB. Bilbao Sección Cuarta 0013/003. Leonardo Zavala, teniente coadjutor de la iglesia de San Nicolás de Bari, solicitaba al Ayuntamiento erigir un nuevo comulgatorio y casas curales el 10 de marzo de 1881.

¹⁴⁵³ AHEB. Bilbao. Parroquia de Santa María de Begoña. Microfilm 9A - 109. Circular fechada el 30 de marzo de 1895.

¹⁴⁵⁴ AML. Contratación de obras 01433/01. "*Memoria descriptiva a que dan lugar las obras que el Sr. D. Pascual de Abaroa intenta costear en la Iglesia Parroquial de Sta. María de la Villa de Lequeitio*", redactada por el arquitecto Casto de Zavala y firmada en Bilbao el 1 de abril de 1881, fol. 2r.



Fig. 60. Basílica del Señor Santiago de Bilbao tras la intervención, "Arquitectura religiosa contemporánea en Bizkaia, 1865-1975".

En este proceso de redefinición de la imagen de la ciudad la arquitectura del pasado desapareció para ser sustituida por la estética de lo nuevo o pervivió actualizando su aspecto al gusto imperante. De esta manera, con plena consciencia o no de estar interviniendo en un monumento histórico, la imagen fragmentaria y desvalida del pasado dio paso a lo unitario, cerrado y completo, al ideal de belleza del siglo XIX.

Las principales restauraciones monumentales realizadas en este periodo poseen características comunes: una privilegiada situación en el entramado urbano, importancia histórica o religiosa para la población y la preponderancia de la construcción gótica, considerado el estilo más bello. De "carácter grandioso y sublime"¹⁴⁵⁵, la ligereza y verticalidad de sus elementos arquitectónicos provocaban la admiración a quien lo contemplaba,

"despertando el sentimiento de la Divinidad, y conviden a elevarse como por una piadosa invocación al ideal que parecía fuera del Arte"¹⁴⁵⁶. La belleza de la arquitectura gótica, su utilidad para el ornato público y su inspiración de profundos sentimientos religiosos eran los ideales que la restauración de monumentos en Vizcaya intentaba transmitir:

"La nueva torre gótica de Santiago ostenta ya su esbeltez y gallardía, formando el mejor adorno de la villa, cuyo centro ocupa, coronando dignamente el hermoso templo que se extiende desde sus bases y enaltecendo los religiosos sentimientos de cuantos han contribuido á su erección"¹⁴⁵⁷.

¹⁴⁵⁵ AML. Contratación de obras 01433/01, fol. 2r.

¹⁴⁵⁶ AML. Contratación de obras 01433/01, fol. 3r.

¹⁴⁵⁷ AHFB. Bilbao Sección Tercera 0450/031. La obras de la torre concluyeron el 12 de abril de 1891.

La predilección por las formas góticas provocó el deseo de borrar toda huella o elemento ajeno a esa estética. Las intervenciones realizadas en la basílica de Santiago de Bilbao, la basílica de Begoña, la iglesia de Nuestra Señora de La Asunción de Lekeitio o Santa María de Portugalete buscaban intencionadamente armonizar la imagen gótica de los templos unificando interior y exterior. Así, cuando en 1881 se planteaba extender las obras de restauración del interior a la torre de la iglesia de Santiago de Bilbao se afirmó:

“Se dotará con ello a este hermoso templo de lo único que echaba de menos cuantos viajeros lo visitaban, lamentándose de que su torre no respondiese a la belleza del interior del templo. Es inútil decir que la nueva torre será de orden ojival, como el interior de la Basílica”¹⁴⁵⁸.

Para que Bilbao pudiera enorgullecerse de *“poseer una de las más bellas iglesias ojivales que posee España”*¹⁴⁵⁹ la intervención debía extenderse además a la portada, completándose así la anhelada unidad de estilo. Argumentos similares a los que empleó la junta de fábrica de la basílica de Begoña al considerar que *“para realzar su belleza arquitectónica, se impone como exigencia imperita la construcción de una nueva torre esbelta y sólida erigida en armonía con el hermoso estilo gótico que ostenta el Santuario”*¹⁴⁶⁰.

El ejemplo de la basílica de Begoña evidencia aún más esta inclinación. Si bien las bases del concurso permitían a los arquitectos optar entre los dos estilos presentes en el templo, el gótico de sus bóvedas y el plateresco de su portada¹⁴⁶¹, inmediatamente se sugería que el proyecto debía preparar *“la futura unificación y armonía interna de la Iglesia dentro de la arquitectura ojival, la más adecuada con sus elevadas naves, sus apuntadas ojivas, las esbeltas columnas, los ligeros arcos boterales, los calados imafrentes, las atrevidas agujas y el predominio de las líneas verticales a constituir el símbolo de las aspiraciones al cielo de la Fe Cristiana”*¹⁴⁶². Por lo tanto, la decisión parecía tomada de antemano.

¹⁴⁵⁸ «Gacetillas», *El Noticiero Bilbaíno*, año VII., núm. 2.129, 24 de mayo de 1881, p. 3.

¹⁴⁵⁹ «La torre de Santiago», *El Noticiero Bilbaíno*, año X, núm. 3.153, 5 de junio de 1884, p. 1.

¹⁴⁶⁰ AHEB. Bilbao. Parroquia de Santa María de Begoña. Microfilm 9A - 109. Circular firmada por Juan Cruz de Unceta (párroco), Calixto de Leguina, José María Sagardui, Tomás de Zubiría, Fidel de Iturribarria, Bernardo de Astigarraga, Manuel Elguezabal, Juan E. de Orue, Juan Antonio de Ugarte, Toribio Dermit, José Vicente de Echevarria, Juan Narciso de Olano, Pablo de Alzola, José María de Urquijo, Pablo García y Ogara, Ramón de Ibarra, Bonifacio de Sasiain, Jacinto de Uribarren, Torcuato de Barandica y Aquilino Eguiluz. Fechada el 30 de marzo de 1895.

¹⁴⁶¹ Se vinculaba a construcciones gótico-renacentistas de *“ornamentación fastuosa en arabescos y bajo relieves, ofreciendo suntuosos ejemplos de rica fantasía en las masas bordadas del Convento de San Marcos de León y en los Colegios Mayores de Salamanca, Valladolid y Alcalá, en los coros bajos de nuestras Catedrales con sus filigranadas sillerías, en varios Palacios Episcopales y en otros edificios de pública utilidad”*. Ver: *Concurso de Proyectos para levantar una Torre en el Santuario de Nuestra Señora de Begoña*, p. 10.

¹⁴⁶² *Concurso de Proyectos para levantar una Torre en el Santuario de Nuestra Señora de Begoña*, p. 11.



Fig. 61. La basílica de Begoña antes de la intervención (1898), "*Concurso de proyectos para levantar una torre en el Santuario de Nuestra Señora de Begoña*", e imagen definitiva tras el proyecto de José María Basterra (1919), Indalecio Ojanguren.

El criterio de unidad de estilo se aplicó incluso en los templos góticos más elogiados y admirados de Vizcaya. La basílica de Nuestra Señora de la Asunción de Lekeitio, por ejemplo, fue objeto de un profundo proceso de armonización en el que se eliminaron y reconstruyeron aquellas partes que no respondían al ideal de una construcción gótica¹⁴⁶³: "*naves laterales interrumpidas a un cabecera o línea del presbiterio faltando a una de las disposiciones generales de su estilo*", capillas de época reciente, sacristía, archivos o depósitos que no guardaban "*armonía con el resto del templo*", e incluso la torre, "*aunque no mala en su género resalta por la diversidad de estilo, así como un mediano pórtico que se encuentra en el lado Norte [...] desdice también por la misma causa*"¹⁴⁶⁴. En esencia la iglesia era gótica, pero poseía "*agregados posteriores que no armonizan ni interior ni exteriormente*", por lo que el ideal de la restauración era completar su estilo.

¹⁴⁶³ Pascual Abaroa y Uribarren (1825-1890) fue un gran benefactor de su villa natal junto a su tío José Luis de Uribarren, costeando numerosas obras como la conducción de aguas, alcantarillas, construcción de lavaderos públicos, fundación del hospital o el trazado y arreglos de calles, entre otras obras. En su honor la villa erigió un monumento realizado por el escultor Moisés Huerta. Ver: OCAMICA, Francisco de, *La Villa de Lekeitio*, Bilbao: Diputación de Vizcaya, 1965, p. 244.

¹⁴⁶⁴ AML. Contratación de obras 01433/01, fol. 2v.

"[...] se ha seguido por norma conservar puro el Estilo ojival adaptándose la nueva construcción al mismo género respetando la idea del primer autor, y ver de presentar un conjunto homogéneo, armónico, y sublime".



Fig. 62. Proyecto de Casto de Zavala para la basílica de Nuestra Señora de la Asunción de Lekeitio (1881), "Arquitectura religiosa contemporánea en Bizkaia, 1865-1975".

El arquitecto Casto de Zavala buscó el ideal gótico uniendo las naves laterales para crear una girola y construyendo una nueva sacristía, junto con sus dependencias, y un pórtico, que cumplía la función de paseo público cubierto¹⁴⁶⁵. Sin embargo, la intervención desvirtuó completamente la cabecera de la iglesia, formada anteriormente por tres ábsides ochavados¹⁴⁶⁶, y el lado del evangelio del templo, que vio desaparecer sus dos capillas, una destinada a comulgatorio y otra de propiedad particular denominada capilla de Rentería¹⁴⁶⁷.

A pesar de la adhesión a la unidad de estilo que el arquitecto mostró en la fábrica de Lekeitio, ésta queda cuestionada a raíz de un interesante debate surgido pocos años después en torno a la restauración de la torre de la basílica de Santa María de Portugalete¹⁴⁶⁸. Julio Saracibar, Francisco de Angoitia y Casto de Zavala fueron

¹⁴⁶⁵ AML. Contratación de obras 01433/01. Carta remitida por Pascual de Abaroa al Consistorio de Lekeitio solicitando la aprobación del proyecto de reforma, firmado en Pau el 11 de abril de 1881.

¹⁴⁶⁶ Los dos ábsides laterales eran de tres paños y flanqueaban al central de cinco paños. Ver: «Iglesia de Santa María de Lekeitio», en *Monumentos Nacionales de Euskadi. Vizcaya*, Zamudio: Editorial Eléxpuru, 1985, t. III, p. 224.

¹⁴⁶⁷ El Consistorio asumió la gestión de la capilla de Rentería, de propiedad de Dolores de Rentería, proponiendo su cesión a la municipalidad a cambio de un terreno inmediato a la iglesia del Convento de los Dominicos y la indemnización de 1.000 pesetas para la ejecución de la obras.

¹⁴⁶⁸ La basílica de Santa María de Portugalete sufrió un largo período de intervenciones tras los daños sufridos en última guerra carlista. La primera restauración en 1875 corrió a cargo de Severino de Achúcarro con la reparación de la cubierta y bóvedas, retejo general y arreglo de las ventanas del templo. Las condiciones fueron

protagonistas de una novedosa discusión sobre si debía *"seguirse una estricta observancia del ideal del autor, o si cabría alguna modificación de estilo so pretexto de unificarle en su conjunto"*¹⁴⁶⁹.



Fig. 63. Estado de la torre e iglesia tras la Segunda Guerra Carlista (1875), *"Portugaleta en la fotografía (1864-1930)"*.

Julio Saracibar nunca teorizó sobre esta cuestión, pero su proyecto de *"restauración de los primeros cuerpos de campanas y su aguja"*¹⁴⁷⁰ fue el centro del debate. Aunque carezcamos de una memoria descriptiva, el plano conservado evidencia la restauración estilística planteada por el arquitecto: una monumental torre-puerta neomedievalista que en nada recordaba a la obra del siglo XVII de Lucas de Longa¹⁴⁷¹. Las obras no se llevaron a efecto

redactadas por Achúcarro hacia el 27 de febrero de 1875, aprobadas y sacadas a pública subasta el 21 de marzo de 1875, siendo el contratista Juan José de Legarreta, vecino de la villa, por 22.353 reales. Las condiciones fueron ampliadas un mes después con el objetivo de restaurar las ventanas de la nave central, *"se hará con esmero e inteligencia siguiendo el sistema de construcción del resto del edificio"*, el presupuesto general aumentó así en 6.000 reales. Nuevas condiciones redactadas el 24 de abril de 1875. Ver: AMP. Caja 93, Número 61.

¹⁴⁶⁹ AHEB. Portugaleta. Santa María. 9A-618-03. Informe redactado por el arquitecto Casto de Zavala el 11 de diciembre de 1886.

¹⁴⁷⁰ AMP. Caja 93, Número 65. Condiciones facultativas, punto tercero. El plano, condiciones y presupuesto están firmados por el arquitecto Julio Saracibar, en Bilbao el 16 de septiembre de 1883.

¹⁴⁷¹ Las trazas de la torre fueron elaboradas por Lucas de Longa en 1689, aunque modificadas en 1741 por Manuel Arróspide, quien concluyó la torre de campanas. Ver: «Iglesia de Santa María en Portugaleta», en *Monumentos Nacionales de Euskadi. Vizcaya*, Zamudio: Editorial Eléxpuru, 1985, t. III, p. 328.

debido a la falta de recursos económicos, pero fueron retomadas tres años después, solicitándose sendos informes a los arquitectos Francisco de Angoitia y Casto de Zavala¹⁴⁷².

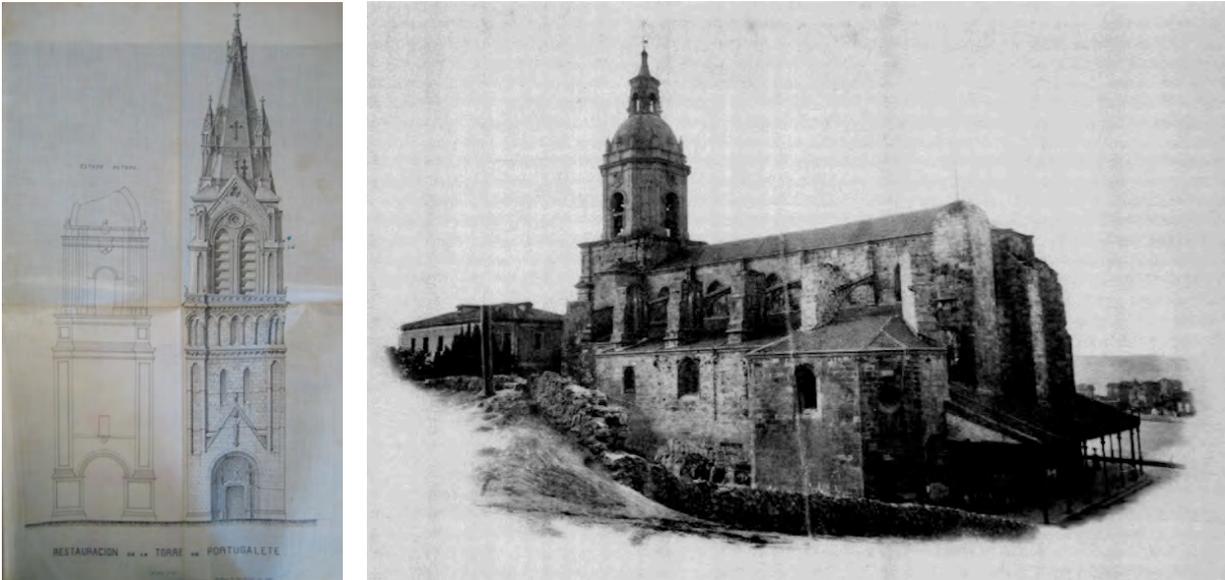


Fig. 64. Proyecto de restauración de la torre de Santa María de Portugalete por Julio Saracíbar (1883), AMP, e imagen del templo tras la intervención de Casto Zavala.

Ambos textos revelan unas avanzadas ideas para la época y el lugar, rechazando cualquier recreación arquitectónica y defendiendo la reposición de las partes destruidas: *"no se trata de atacar un remiendo mal echado, se trata de una obra original que vino a encajarse en tiempo oportuno, por esto no procede reemplazarla con otra cuyo pensamiento viene fuera de tiempo"*¹⁴⁷³. Para Angoitia la reparación de la torre suponía honrar la memoria del pasado, mientras que la desaparición de la fábrica original y su reconstrucción neomedievalista equivalía a profanarla puesto que los monumentos *"recuerdan lo que a cada generación se debe"*. Angoitia además criticaba abiertamente la propuesta de Julio Saracíbar:

"[...] recuerdo haber visto un proyecto de obra ojival a pretexto de dar a los componentes del templo de Portugalete la unidad de estilo; pensamiento que sin duda

¹⁴⁷² La junta de fábrica solicitó al Ayuntamiento una ayuda para levantar la torre *"derruida durante la última insurgencia carlista con arreglo a los planos, presupuestos y condiciones formuladas por el arquitecto D. Julio Saracíbar"*. El Consistorio tenía consignadas en el presupuesto anual una cantidad de 5.000 pesetas para arreglo del tejado, el cual amenazaba ruina, así esta cantidad podía destinarse a la construcción de la torre si la junta se comprometía a reparar por su cuenta el tejado (Acordado en sesión de 1 de febrero de 1884, Ver: AMP. Caja 11, Número 3 y Caja 11, Número 2). Fue gracias a la donación de 30.000 pesetas para la restauración de la torre realizada por Manuel Calvo y Aguirre, natural de Portugalete y residente en La Habana, cuando se retomó el proyecto. Ver: AHEB. Portugalete. Santa María. 9A-618-03. Citado en la misiva dirigida por el cura ecónomo y presidente de la junta de fábrica, León Fernández Martínez, al Ayuntamiento de Portugalete, el 8 de diciembre de 1886.

¹⁴⁷³ AMP. Caja 93, Número 66. Carta dictamen redactada por el arquitecto Francisco de Angoitia y dirigida al cura ecónomo León Fernández Martínez. Misiva firmada en Madrid, 16 de octubre de 1886.

no ha sido bien meditado, porque muy difícil sería evitar que quedasen restos que acusaran la ligereza con que el siglo 19 exagera sus pretensiones, aún después que los años dieran a la nueva construcción el tono de las antiguas fábricas. Por de pronto tendríamos que sobre la portada y actual arranque de la torre, que corresponde al siglo 16, se pretendería apoyar una obra que recuerda el siglo 15, sin que el ingenio alcance a remediar, con mediano éxito, este anacronismo"¹⁴⁷⁴.

Casto de Zavala, que como hemos dicho acababa de intervenir en la basílica de Nuestra Señora de la Asunción de Lekeitio, en esta ocasión se expresó sorprendentemente en términos similares a los de su compañero y abogó por la conservación de la fábrica original:

"El carácter de los edificios sean del gusto o estilo que fuesen, se debe conservar tal como se le dieron sus autores, de esta suerte son una historia pública de las alteraciones de la Arquitectura, ya en sus variedades ya sus progresos ya en su decadencia; los Arquitectos pueden hacer comparaciones exactas y por este medio ilustrarse e ilustrar a los venideros, acerca de las bellezas y defectos del arte, conciliando la propiedad, gracia y majestad de cada arquitectura. La variedad que se observa en el templo de Portugalete se halla dentro de la unidad del pensamiento estético y es acaso la necesaria y conveniente para agradar, huyendo de una igualdad repetida que causa y hace concebir un juicio nada favorable a la composición: Este criterio lo mantendríamos en tesis general, y mucho más en el caso particular este, que la torre se halla en estado aprovechable en más de su 80 por ciento y fuera un desacierto refinado seguir el camino de mayores gastos a la par de faltar al consejo prudente del arte y al respeto de nuestros antepasados, que con más fe religiosa, erigían esos templos, hoy admiración y convicción de nuestra impotencia caso de nueva erección"¹⁴⁷⁵.

Si en esta ocasión se imponía el respeto a la memoria de las generaciones anteriores, ¿qué diferenciaba a la basílica de Santa María de Portugalete? ¿Por qué ahora la prudencia del arte recomendaba el respeto por la obra original? A nuestro juicio la única diferencia entre ambos proyectos era los promotores de las obras de restauración: Pascual de Abaroa y Manuel Calvo, benefactores ambos de las iglesias de sus villas natales pero con objetivos muy diferentes.

Mientras que Abaroa encargó un ambicioso proyecto que pretendía completar en estilo el templo y dar solución a una serie de necesidades¹⁴⁷⁶, Manuel Calvo donó 30.000 pesetas

¹⁴⁷⁴ AHEB. Portugalete. Santa María. 9A-618-03. Escrito del 8 de diciembre de 1886. Informe redactado en Madrid el 16 de octubre de 1886.

¹⁴⁷⁵ AHEB. Portugalete. Santa María. 9A-618-03.

¹⁴⁷⁶ AML. Contratación de obras 01433/01. El presupuesto ascendía a 117.050 pesetas.

para reparar el estado ruinoso de la torre¹⁴⁷⁷, que serían entregadas tras la celebración de la subasta de las obras¹⁴⁷⁸, siendo la junta de fábrica y el Ayuntamiento quienes debían sufragar el resto de la intervención. El suntuoso proyecto de Julio Saracibar, que había quedado pospuesto debido a la falta de recursos económicos, era por tanto inasumible para el Consistorio y para la junta de fábrica¹⁴⁷⁹.

¿Existió realmente un debate sobre la restauración estilística? ¿qué relación y grado de dependencia existió entre el criterio defendido por el arquitecto y la situación económica de los promotores? A nuestro juicio, en el debate de Santa María de Portugalete, más que analizar cuál de los dos proyectos reunía "*mejores condiciones de solidez, belleza y economía*", había que justificar la exclusión del proyecto de Saracibar, haciéndose evidente que la obra iba a reducirse a la reparación de las zonas destruidas. Si bien la unidad de estilo fue la tendencia dominante en la restauración de monumentos de este período, la fidelidad del arquitecto hacia este criterio puede ponerse en duda al observar la fácil adaptabilidad de éste a los objetivos y estado de las cajas de los impulsores de las obras.

4.4.2 Gestiones de la Diputación en la conservación y restauración del patrimonio arquitectónico

La Diputación de Vizcaya, según la legislación vigente, debía atender los gastos de la CMV y asumir las reparaciones y restauraciones de los edificios monumentales pertenecientes a la provincia. Además de estos compromisos, la Diputación recibía solicitudes para la concesión de subvenciones a proyectos de restauración, hecho que, tras el citado caso de la basílica del Señor Santiago de Bilbao, la llevó a un primer intento de establecer un criterio de carácter general: era condición indispensable la calificación de monumento histórico o monumento artístico por parte de la CMV. Este acuerdo, sin embargo, suscitó cierto rechazo

¹⁴⁷⁷ Manuel Calvo, residente en La Habana, pasó el periodo estival de 1886 en su villa natal donde tenía erigida una residencia obra del arquitecto Francisco de Orueta. Sobre su estancia y donativo encontramos algunas breves descripciones en el periódico *La Época*. Ver: «Crónicas Veraniegas. Desde San Juan de Luz a Portugalete», *La Época*, año XXXVIII, núm. 12.248, 27 de agosto de 1886, pp. 1-2; «El Verano. En Bilbao», *La Época*, año XXXVIII, núm. 12.246, 25 de agosto de 1886, p. 3. Sobre la relación entre Manuel Calvo y Portugalete, ver: DOCAMPO, David, «Noticias sueltas de Manuel Calvo», *El Mareómetro. Biblioteca Digital Portugaluja*, pp. 1-7.

¹⁴⁷⁸ AHEB. Portugalete. Santa María. 9A-618-03. Misiva de León Fernández Martínez, cura ecónomo y presidente de la junta de fábrica, Fernando de Carranza, alcalde del Ayuntamiento de Portugalete, dirigida al Obispo de la Diócesis con el fin de obtener el oportuno permiso para la realización de las obras, firmada en Portugalete, el 8 de diciembre de 1886.

¹⁴⁷⁹ AMP. Caja 93, Número 65. El presupuesto se desglosaba del siguiente modo: sillería, 103.009 pesetas; carpintería, 5.544 pesetas; pizarra, zinc y hierro, 4.720 pesetas; 3,75% por honorarios de formación del proyecto, 4.460 pesetas; 0,375% por copia de planos, 446 pesetas; ascendiendo a un total de 123.842 pesetas. Firmado por Julio Saracibar en Bilbao, 16 de septiembre de 1883.

en algunos miembros de la Corporación, que no vieron con buenos ojos la dependencia que se creaba con el organismo:

"[...] no era admisible el requisito que se establecía, de que para obtener auxilio de la Diputación en análogo concepto había de ser previamente calificado de Monumento histórico o artístico por la Comisión de la provincia aquel en cuyo favor se solicitara la subvención, requisito que tampoco exigía el acuerdo de las Juntas Generales de Guernica que se invocaba, bastando el de la Diputación lo considerase digno de ser conservado o restaurado por los recuerdos históricos que evoque o el mérito artístico que reconozca; [...] no habría de servir de óbice en lo sucesivo para análogas concesiones el que la Comisión de Monumentos históricos y artísticos de la provincia no hubiese calificado de tal aquel en cuyo favor se solicita, siempre que a juicio de la Diputación merezca ser conservado o restaurado por sus recuerdos históricos o mérito artístico"¹⁴⁸⁰.

A juzgar por la inactividad que la CMV había mostrado a lo largo de su vida, llegando incluso a no estar organizada durante ciertos períodos, la relación que la Diputación establecía resultaba comprometida y especialmente arriesgada para asegurar una buena conservación del patrimonio. Pero lo cierto es que la intención de la Diputación parecía más bien ir encaminada a evitar un precedente y establecer un medio para escudarse ante futuras solicitudes.

La cuestión de si la Diputación provincial debía subvencionar las restauraciones de los templos de Vizcaya creó un duro debate en los años 1899 y 1901, protagonizado especialmente por los diputados Sabino Arana e Isidoro de León. La polémica se originó al desestimar la comisión de hacienda una solicitud de ayuda para las obras de reconstrucción de la iglesia de San Martín de Fika¹⁴⁸¹, alegando que la Corporación no acostumbraba a subvenir obras "*del género de la de Fika*".

El fondo del debate era de nuevo el miedo de la Diputación a abrir la puerta a futuras peticiones que agravaran la situación del tesoro de la provincia. Isidoro de León propuso establecer un criterio de carácter general sobre la restauración de templos y, si fuera necesario, consignar en el presupuesto anual una cantidad para dicho fin, pero la comisión de fomento rechazó esta posibilidad. Era la administración central a quien correspondía la

¹⁴⁸⁰ AHFB. Artes Caja 1206, Exp. 2. Debatido en sesión ordinaria de 7 de mayo de 1886, Los diputados Fernando Apoita y Bartolomé Bolívar defendieron la citada postura en contra de lo expuesto en el informe de la comisión de Hacienda, Apoita propuso además limitar la ayuda a las obras de la basílica de Santiago a 8.000 pesetas.

¹⁴⁸¹ AHFB. AR 00136/013. El 20 de noviembre de 1895 Miguel Antonio de Barrena y Ignacio de Isasi, cura y alcalde de Fika respectivamente, exponían que tras agotarse los recursos económicos acudían a la Diputación solicitando una subvención para concluir las obras.

construcción y reparación de iglesias parroquiales, por lo que no se debían establecer reglas de carácter general, dejando abierta únicamente la posibilidad de otorgar alguna cantidad en concepto de donativo, pero "*sin que sirviera de precedente para lo mismo*"¹⁴⁸².

Si bien podíamos esperar argumentaciones basadas en la importancia de la conservación de la riqueza monumental, en el valor histórico y artístico de los templos e, incluso, en el amor a las tradiciones, ninguno diputado apeló a estos valores. En un primer momento, Arana convirtió la cuestión en un enfrentamiento entre las tradiciones de los vascos y las costumbres y espectáculos importados, erigiéndose en defensor del sentimiento religioso de los vizcaínos:

"[...] ¿es justo que nosotros neguemos una limosna a la Parroquia de Fica, cuando las Diputaciones anteriores concedieron subvenciones a la Plaza de Toros y al Teatro de Bilbao? ¿Es justo desatendamos a una necesidad religiosa, cuando contribuimos a lo que no sólo es lujo, sino lujo vicioso corruptor? ¿Es justo neguemos a nuestros administrados una limosna que concurra a facilitarles la consecución de su fin último, cuando derrochamos sus mismos bienes en levantar y ornamentar con lujo asiático el Palacio de la Gran Vía y con sus mismos bienes subvenimos a centros donde más reciben daño moral que medios de esparcimiento y recreo, como son un Teatro cuyas representaciones son en gran parte inmorales hasta causar náuseas y una Plaza de Toros que sólo les proporciona ese espectáculo inculto y degradante que ha sido importado de tierra extraña?"¹⁴⁸³.

Posteriormente, su oposición al informe elaborado por la comisión de fomento logró resucitar la cuestión, defendiendo la restauración como un medio de "*conservación del orden moral*"¹⁴⁸⁴, cuya importancia era análoga a otra serie de cuestiones a las que la Diputación auxiliaba: subvenciones a empresas industriales, pensiones artísticas, socorro a damnificados, ayudas a empresas ferroviarias, etc.

¹⁴⁸² AHFB. AR 00136/013. Informe fechado el 7 de mayo de 1901, en el mismo denegó la ayuda a la iglesia de San Martín de Fica ya que habían transcurrido seis años desde la solicitud de la misma y las obras debían estar terminadas "*sin necesidad de ningún auxilio*".

¹⁴⁸³ AHFB. AR 00136/013. Debatido en sesión del 19 de mayo de 1899; *Boletín Oficial de la Provincia de Vizcaya*, núm. 273, 27 de mayo de 1899, p. 1.120.

¹⁴⁸⁴ "*Refiriéndome únicamente al orden moral como medio, no como término, ¿puede existir ningún otro si el orden moral se quebranta? Si los vizcaínos no observaran la Moral, ¿podría la Diputación cobrar sus impuestos? ¿Ingresaría una sola peseta en las arcas provinciales? Por tanto, si la Diputación ha de velar por su Hacienda, debe atender al perfeccionamiento moral de sus administrados. Ahora bien, ¿dónde está la Moral si no en el Evangelio? En los pueblos donde es deficiente la enseñanza evangélica, es deficiente la Moral. ¿Y dónde se instruye al pueblo en la doctrina evangélica, sino en los templos?*". Debatido en sesión 7ª el día 10 de mayo de 1901. Ver: AHFB. Gobiernos y Asuntos Eclesiásticos AJ 00513/001, p. 101.

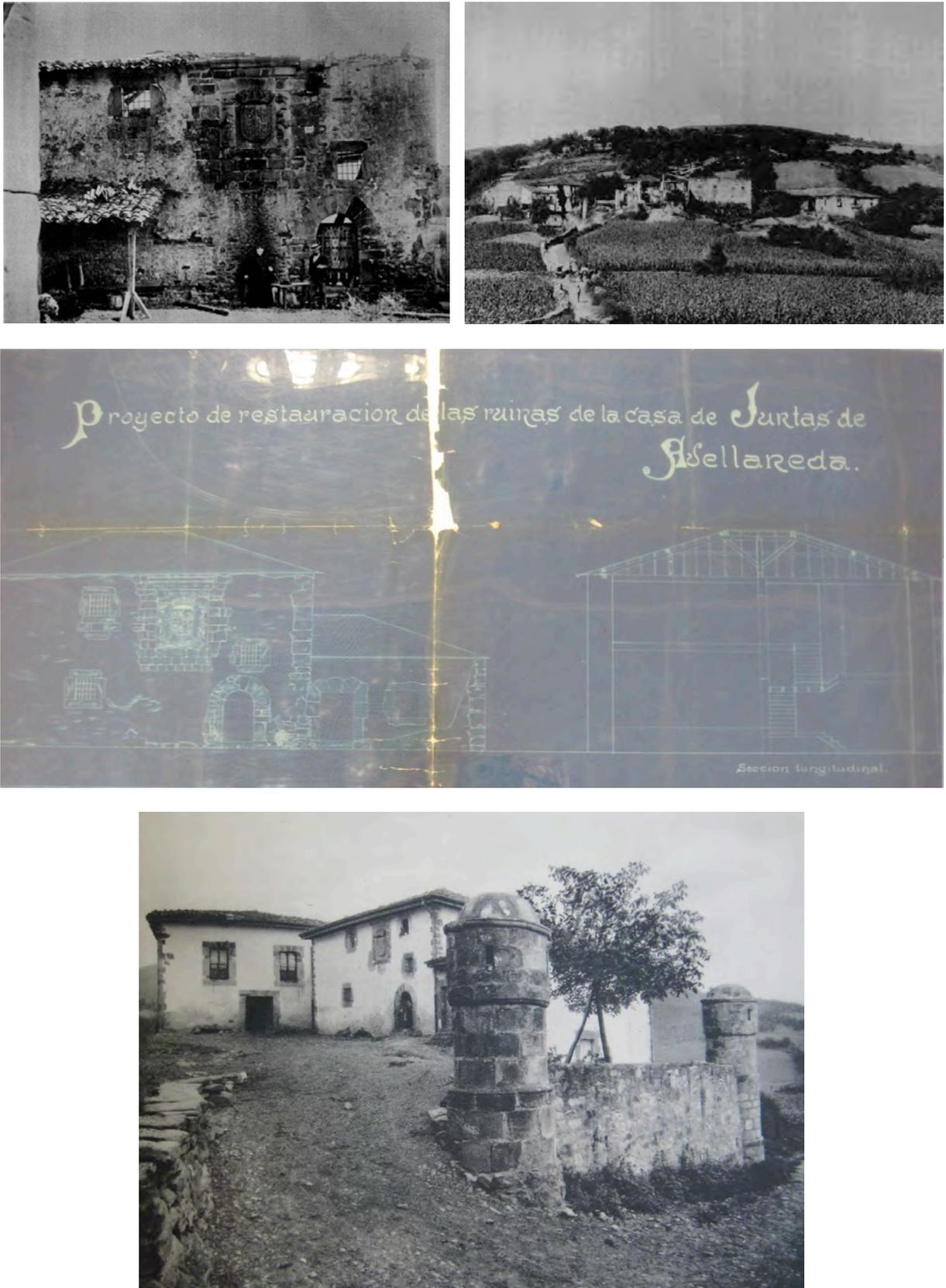


Fig. 65. Estado de conservación de la casa de juntas de Avellaneda (c. 1899), proyecto de restauración de Antonio Carlevaris (1901) e imagen de la construcción tras la intervención.

Se llegó así a una larga y confusa enmienda en la que la reparación de templos podía ser asumida por el Estado, los ayuntamientos o la Diputación¹⁴⁸⁵. Ni criterios generales ni compromisos claros por su parte, la Diputación se amparaba así en los intereses morales de los ayuntamientos y en el Concordato entre Iglesia y Estado. Otro punto llamativo es que no hubo mención alguna al acuerdo establecido años atrás por el que se establecía como requisito el informe de la CMV, ni se recordó su labor ni papel en estas cuestiones. La polémica vivida en torno a la solicitud de auxilio de la iglesia de Fika, definitivamente desestimada, pone de manifiesto lo improvisados y vacilantes que resultaron los acuerdos establecidos por la Diputación.

En lo que respecta a los proyectos promovidos desde la propia Diputación de Vizcaya, son dos importantes conjuntos monumentales los que se restauraron en este periodo: la casa de juntas de Avellaneda y la colegiata de Cenarruza. La elección de estas construcciones supone un importante cambio con relación a los ejemplos comentados hasta ahora, puesto que no se tratan de basílicas góticas y se encuentran enclavadas en núcleos rurales, siendo ajenas tanto a la idea de exaltación e idealización de la arquitectura gótica, como a la de ornato público o urbano.

Sin embargo observamos algunas diferencias entre la reconstrucción de la casa de juntas de Avellaneda, un conjunto civil de innegable importancia para las instituciones forales, el lugar donde se reunían las JJGG de las Encartaciones, y la restauración del claustro de Cenarruza, el ejemplo renacentista más importante de Vizcaya. Diferencias apreciables en los requisitos exigidos para el comienzo de las obras y la dilatación de la cuestión en el tiempo. Aunque ambas obras fueron realizadas en los mismos años¹⁴⁸⁶, mientras que la propuesta de reedificación de la casa de juntas de Avellaneda, nacida de los alcaldes de Las Encartaciones y del diputado a cortes por Balmaseda Benigno Chávarri¹⁴⁸⁷, encontró un

¹⁴⁸⁵ La Diputación acordaba subvenir a la restauración de templos parroquiales previo informe del arquitecto, quien evaluaría la necesidad e importancia de las obras, y del dictamen de la comisión de hacienda respecto a la cantidad a contribuir. Los ayuntamientos debían contribuir a las restauraciones, secundado la Diputación la aportación de éstos con un tanto por ciento. Conscientes de lo exiguo de la aportación a los gastos de culto y clero, la pobreza de numerosas iglesias de Vizcaya y sus reparos a solicitar la ayuda al Estado, la Diputación de Vizcaya asumía la restauración de los templos en el caso de que la administración central, a la que reclamarían la correspondiente aportación, denegase las ayudas. Debatido en sesión 7ª el día 10 de mayo de 1901. Ver: AHFB. Gobiernos y Asuntos Eclesiásticos AJ 00513/001, pp. 106-107.

¹⁴⁸⁶ Las obras comenzaron en el año 1901 y concluyeron en 1903, correspondiendo su dirección al arquitecto provincial Antonio de Carlevaris.

¹⁴⁸⁷ AHFB. Bienes y Propiedades Caja 1361 Exp. 1. El diputado a cortes por Balmaseda, Benigno de Chávarri, encabezó la solicitud dirigida a la Diputación provincial solicitando los siguientes puntos: "1º. Patrocine VE la idea de la reedificación de la Histórica Torre de la Avellaneda, poniendo que el arquitecto provincial haga un estudio y proyecto con presupuesto. 2º. Que autorice VE una suscripción que ha [¿?] abrirse con aquel objeto, permitiendo a los Ayuntamiento consignen en sus presupuestos alguna cantidad. 3º. Que designe a dos individuos de su seno para que formen parte de la comisión que se nombrará para llevar a cabo tan laudable proyecto. 4º. Que

rápido apoyo, la restauración del claustro de la colegiata de Cenarruza se caracterizó por un proceso lento y dificultoso con un continuo ir y venir de mociones.



Fig. 66. Claustro de la colegiata de Cenarruza (c. 1930), "La colegiata de Santa María de Cenarruza".

Para comprender la rapidez con la que la Diputación intervino en Avellaneda es necesario conocer la lectura realizada de dicho monumento. Se pretendía algo más que la reedificación de un conjunto arquitectónico que había perdido su utilidad práctica tras la abolición foral: restaurar la memoria del lugar donde *"se cobijaron nuestras tan antiguas como gloriosas libertades"*¹⁴⁸⁸. De este modo, la reedificación de las ruinas de Avellaneda era una muestra del *"respeto y cariño"* de la Diputación y los encartados por las instituciones forales, un medio con el que honrar a los antepasados y educar a las generaciones presentes en el amor a las instituciones propias.

"Aquellos muros que recogieron durante siglos los ecos sagrados de los que nos enseñaron a administrar honradamente, se han derrumbado, pero no tanto, que dejen

así mismo acuerde destinar alguna cantidad del presupuesto provincial a tan laudable obra". Misiva firmada en Bilbao, el 22 de abril de 1899, acompañada de las firmas de los alcaldes de Abanto y Zierbena, Artzentales, Carranza, Galdames, Gordexola, Güeñes, Lanestosa, Portugaleta, Muskiz, Santurtzi, Sestao, Sopuerta, Trucíos, Balmaseda y Zalla.

¹⁴⁸⁸ AHFB. Bienes y Propiedades Caja 1361 Exp. 1. Así lo expresó la Comisión Provincial de Vizcaya en la circular que dirigió a todos los ayuntamientos de Las Encartaciones. Circular fechada el 15 de octubre de 1901.

de ser signo vivo de la grandeza que encerraron y hagan latir fuertemente, a todo corazón encartado que los mire y contemple"¹⁴⁸⁹.

El claustro de la colegiata de Cenarruza, por su parte, no encerraba recuerdos históricos que lo vincularan con la Diputación, ni las evidentes connotaciones políticas de la casa de juntas de Avellaneda. El conjunto había ido cayendo poco a poco en el olvido desde su supresión y conversión en parroquia en 1851, encontrándose el claustro en 1889 en un preocupante estado de abandono. A pesar de que el diputado Juan Carlos Areizaga denunciara su ruina y solicitara el auxilio de la institución¹⁴⁹⁰, ésta prefirió colaborar antes en las obras de restauración del monasterio de Santa María la Real de Nájera, donde se conservaban las sepulturas de la casa de Haro y de algunos Señores de Vizcaya, como Diego López de Haro, *El Bueno*¹⁴⁹¹. Sin lugar a dudas las autoridades anteponían el valor histórico al valor artístico del monumento.

"[...] fiando en su espíritu foral, en su patriotismo, en su generosidad e hidalguía, le suplican con la mayor instancia, que por el buen nombre de ese Señorío, por la memoria de sus históricos lauros, porque no se borren las huellas de sus anales gloriosísimos, y porque se vea que su decoro regional es hoy lo que siempre ha sido, se digne destinar una cantidad para la restauración de este insigne Monasterio, cenotafio suntuosísimo de los Señores Vizcaínos más esclarecidos"¹⁴⁹².

Aunque Areizaga apelaba al valor artístico del claustro y lo calificaba de "*una de las pocas construcciones del más puro renacimiento que cuenta el Señorío*"¹⁴⁹³, el lenguaje requerido para obtener subvenciones o emprender proyectos de restauración parecía necesitar de los conceptos de patriotismo, hidalguía y memoria. El escaso interés que lo artístico despertó en la Diputación de Vizcaya determinó los largos doce años que se tardó en intervenir en el monumento. En este período¹⁴⁹⁴, y quizás para justificar su actitud, la Corporación alegó

¹⁴⁸⁹ AHFB. Bienes y Propiedades Caja 1361. Petición del 22 de abril de 1899.

¹⁴⁹⁰ La primera persona que denunció su situación fue Juan Carlos Areizaga, quien solicitó a la Diputación que impidiese su desmoronamiento: "*Vendidos los pertenecidos de la Colegiata en virtud de las leyes desamortizadoras y no contando en los fondos de fábrica con medios suficientes para atender al sostenimiento del Claustro, pues harto hace con subvenir al de la Iglesia, encuéntrase aquél en un abandono que si hoy es fácil remediar, pues los desperfectos que ha sufrido sólo afectan al segundo cuerpo de uno de sus lados, pronto alcanzará proporciones que ocasionarán la desaparición de una joya artística, que es honra del país en que se asienta*". Ver: AHFB. Gobierno y Asuntos Eclesiásticos AJ00500/001. Moción firmada en Bilbao, el 1 de abril de 1889.

¹⁴⁹¹ Se aprobó una ayuda de 1.500 pesetas a las obras de restauración del monasterio de Santa María la Real de Nájera. Debatido en sesión 7ª, 13 de diciembre de 1895, pp. 138-139. AHFB. Gobierno y Asuntos Eclesiásticos AJ 00507/001.

¹⁴⁹² AHFB. Gobierno y Asuntos Eclesiásticos AJ 00507/001. Leído en Sesión 5ª el 29 de noviembre de 1895, p. 100. Petición realizada por Fr. Lázaro de Madinaveitia, firmado en Nájera, 21 de noviembre de 1895.

¹⁴⁹³ AHFB. Gobierno y Asuntos Eclesiásticos AJ00500/001. Moción firmada en Bilbao, el 1 de abril de 1889

¹⁴⁹⁴ La única noticia que hemos hallado responde al interés que en 1889 mostró la Diputación por la adquisición del claustro, quizás condicionando este hecho su restauración, fue abordado en sesión de la Comisión Provincial

estar pendiente del informe de la CMV para emprender las obras¹⁴⁹⁵, que sólo tomaron el impulso definitivo tras una nueva moción del diputado Isidoro de León, apoyada en los mismos argumentos hasta ahora señalados¹⁴⁹⁶, y a una posible presión por parte de un periódico bilbaíno¹⁴⁹⁷ para que se emprendiera su restauración¹⁴⁹⁸:

"Un periódico bilbaíno se ocupa extensamente de la situación en que se encuentra la Colegiata de Cenarruza, construcción del siglo XVI, y monumento de carácter histórico, que reúne además muchas condiciones para considerarlo como obra de arte y digna de ser restaurada, y excita el celo de la Diputación de Vizcaya, para que lleve pronto a efecto las obras conducentes a que no se pierda por incuria una construcción de tanto valor artístico e histórico"¹⁴⁹⁹.

4.4.3 ¿Indiferencia o confusión terminológica? El uso de los conceptos restauración, reparación, reforma o rehabilitación

La terminología empleada por los arquitectos en las memorias descriptivas y condiciones facultativas se presenta a priori como un fuente destacada para conocer las connotaciones de conceptos como restauración, reparación, reedificación, reconstrucción o conservación. Y es que las memorias eran el espacio donde los arquitectos debían exponer y fundamentar

de 13 de septiembre de 1889: "Cumplimentando el acuerdo de la Excm. Diputación de 8 de actual, dirigir atento oficio al Sr. Cura Ecónomo de la Parroquial de Cenarruza rogándole se sirva manifestar si tiene conocimiento de la persona o Corporación a quien pertenezca el claustro de la Antigua Colegiata de dicha Anteiglesia y si su propietario tendrá inconveniente en cederlo a la Diputación y en que condiciones". AHFB. Gobierno y Asuntos Eclesiásticos AJ 00714/001, fol. 208v-209r.

¹⁴⁹⁵ Esta justificación trató de dar respuesta al descontento de uno de los diputados que no comprendió que a "un monumento arquitectónico de inestimable valía" de Vizcaya no se destinara ninguna ayuda para su reparación y conservación, mientras se auxiliaba al monasterio de Nájera. AHFB. Gobierno y Asuntos Eclesiásticos AJ 00507/001. Debatido en sesión 7ª, 13 de diciembre de 1895, p. 139.

¹⁴⁹⁶ Isidoro de León volvió a denunciar el abandono del claustro "con toda urgencia se proceda a la restauración de aquel Monumento, si no se quiere dar lugar a que completamente desaparezca". Utilizó los argumentos que hasta ahora hemos ido señalando, el claustro era "uno de los contados Monumentos que de pasadas edades se contemplan en Vizcaya", y propuso que fuera la propia Diputación quien gestionase la reorganización de la CMV si era preciso, pues ésta sólo existía nominalmente, y a diferencia de la alusión al valor artístico de la moción de Areizaga, recordaba que la restauración del claustro revestía una "gran importancia histórica". Ver: AHFB. Gobierno y Asuntos Eclesiásticos AJ 0511/001. Escrito de Isidoro de León fechado el 15 de noviembre, y leído en sesión 6ª, el 15 de noviembre de 1899, pp. 82-83.

¹⁴⁹⁷ La única referencia que nosotros hemos localizado sobre la denuncia del estado de conservación de la colegiata de Cenarruza se debe a la mano de Juan José de Lecanda quien afirmó, el "bello ejemplar del Renacimiento español, se halla en un abandono censurable, feamente desmochado en sus balastradas de piedra y sirviendo de establo y depósito de aperos de labranza". Ver: LECANDA, Juan José, «Páginas de piedra de la historia de Vizcaya», *El Nervión*, año XI, núm. 3.670, 12 de mayo de 1901, p. 1.

¹⁴⁹⁸ No existe, o no se ha conservado, ningún expediente de las obras de restauración realizadas en el claustro de la colegiata de Santa María de Cenarruza, lo cierto es que entre los gastos del arquitecto provincial existe una entrada del 2 de diciembre de 1899 que dice "A Cenarruza a levantar el plano de la Colegiata para informar", indicando que la moción de Isidoro de León provocó la petición de la Corporación a Antonio de Carlevaris para que inspeccionara el edificio. Sin embargo, la siguiente entrada corresponde de los días 29 y 30 de octubre de 1901, "Dos días a Guernica, Cenarruza y Marquina inspección de la Colegiata", que quizás coincidiría con las presiones de la prensa para su restauración. Ver: AHFB. Fondo Administración. AJ 02635/001.

¹⁴⁹⁹ «Correo de Euskaria. Colegiata de Cenarruza», *La Vasconia. Revista Ilustrada*, año IX, núm. 295, 10 de diciembre de 1901, p. 87.

sus intervenciones, apoyados en una precisión y rigor conceptual necesarios en todo texto científico. Sin embargo, todo apunta a que la tendencia general fue la redacción de memorias e informes de restauración de escasa propiedad y precisión. Juan Bautista Lázaro, como ya hemos comentado, criticó duramente el uso de todo tipo de frases altisonantes y retóricos conceptos, *"engalanados cuando no empedrados de contundentes y sapientísimas referencias a lugares, cosas y sujetos, que si han tenido que ver con el monumento y sus circunstancias, como con las pirámides de Egipto y las pagodas de la India"*¹⁵⁰⁰. Las causas de esta situación podrían ser varias: la falta de crítica y debate en torno a la restauración estilística, como práctica incuestionable en la intervención del patrimonio arquitectónico en España; la absoluta falta de conocimiento de las corporaciones provinciales, municipales y eclesiásticas sobre este tipo de materias; e incluso la confusión terminológica de algunos arquitectos ante la falta de una asignatura específica sobre restauración y conservación de monumentos en la Escuela de Arquitectura de Madrid.

La paulatina asimilación de las teorías conservacionistas, ligadas a importantes personalidades del entorno de la Institución Libre de Enseñanza, motivó, según señala Isabel Ordieres, que los arquitectos, a partir de la década de los 90, cuidasen los conceptos empleados en sus memorias de restauración monumental, aunque fuese para justificar una restauración estilística¹⁵⁰¹.

Juan Madrazo, arquitecto paradigmático del pensamiento violletiano, definió sus proyectos de restauración en la catedral de León como *"dotar de suficiente resistencia a las fábricas antiguas que con las de nueva edificación han de formar en su día un todo completo y uniforme"*¹⁵⁰², buscando así el ideal de belleza de la restauración estilista: un todo unitario y cerrado. Demetrio de los Ríos, por su parte, firme defensor del pensamiento de Viollet-le-Duc, diferenció tres grados en la restauración por él emprendida en la catedral de León; tres extremos que se identificaban con los conceptos reconstrucción, restauración y conservación. Por reconstrucción entendía construir de nuevo partes del edificio (pilas, arcos, bóvedas, contrafuertes, hastiales enteros); restaurar era sustituir parcialmente elementos en mal estado; y, finalmente, el picado, rejunte, trasdosado o atirantado de elementos eran acciones de conservación¹⁵⁰³. El arquitecto, además, no duda en emplear una analogía basada en la medicina para justificar su actuación: *"Cuando la Higiene,*

¹⁵⁰⁰ LÁZARO, J. B., «El criterio artístico II», p. 259.

¹⁵⁰¹ ORDIERES, I., *Historia de la Restauración Monumental en España*, p. 138.

¹⁵⁰² Cit.: GONZÁLEZ-VARAS, I., *Conservación de Bienes Culturales*, p. 176. Presupuesto de obras parciales, 15 de abril de 1879.

¹⁵⁰³ RÍOS Y SERRANO, D., *La Catedral de León*, t. I, p. 51, y t. II, pp. 154-155.

*esencialmente conservadora, no es bastante a mantenerla, la Medicina, y a veces con ella la heroica Cirugía, acuden en nuestro auxilio pronta y resueltamente*¹⁵⁰⁴; asociaba así la conservación con la higiene, la restauración con la medicina y la reconstrucción con la cirugía.

La utilización de esta analogía sólo se entiende en relación a una concepción idealista de la restauración monumental. Para De los Ríos, restaurar un monumento era reponerlo *"en su forma absoluta con más larga vida"*, insistiendo así en la dialéctica entre materia y forma, y considerando esta última como lo inmutable en el edificio.

"Sobrevienen tras esto dos escuelas: la de restaurar con arreglo a lo primitivo, que de ordinario es lo más bello y genuino, o la de restaurar aceptando cada cual lo que encuentre, es decir, lo proseguido, adicionado o restaurado anteriormente bajo la manifestación propia de cada monumento histórico de ejecución".

El concepto restauración no se limitaba a un ejercicio de repriminación, asociándosele nuevas teorías o escuelas. En este sentido es llamativa la asociación entre restauración estilística y restauración artística de José Urioste y Velada, definiendo esta última como retrotraer el monumento a *"la forma y condiciones que se supone tuviera en la época de su fundación"*, acomodándose *"a la primitiva traza y a todos los detalles de este estilo, prescindiendo en absoluto de cuantos agregados o reformas se hubieran hecho en fechas posteriores"*¹⁵⁰⁵.

En el caso de Vizcaya, el término restauración se adaptó plenamente a la definición violetiana: *"Restaurar un edificio no es mantenerlo, ni repararlo, ni rehacerlo, es devolverlo a un estado completo que pudo no haber existido nunca"*¹⁵⁰⁶. Así, las obras dirigidas por Severino de Achúcarro en la basílica de Santiago fueron siempre consideradas obras de restauración, a las que ocasionalmente acompañaba el término embellecimiento, de la misma manera que Julio Saracibar denominó su proyecto neomedievalista para la basílica de Portugalete como *"restauración de la torre"*. Además, ambas intervenciones estaban encaminadas a dotar de unidad estilística a las respectivas fábricas. Por su parte, los proyectos señalados como reparaciones se ajustaban al significado que señala el

¹⁵⁰⁴ RÍOS Y SERRANO, D., *La Catedral de León*, t. I, p. 51, y t. II, p. 7.

¹⁵⁰⁵ URIOSTE Y VELADA, José, Proyecto de restauración de la Iglesia de Santa María de Lebeña, 1895. Cit.: GONZÁLEZ-VARAS, I., *Conservación de Bienes Culturales*, p. 177.

¹⁵⁰⁶ HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A., *Documentos para la Historia de la Restauración*, p. 26.

diccionario de la lengua: "*componer, aderezar o enmendar el menoscabo que ha padecido una cosa*"¹⁵⁰⁷, en nuestro caso los daños que el monumento había sufrido tras la guerra.

Llama la atención la utilización en un mismo monumento de uno u otro concepto según la dirección de las obras o bien por variaciones en los encargos. Así, en la torre de Portugalete se observa cómo el debate creado entre los proyectos se tradujo en su restauración¹⁵⁰⁸ o reparación¹⁵⁰⁹, es decir, en unificar la imagen medieval del edificio o bien en subsanar los daños sufridos durante en la última Guerra Carlista. El mismo Julio Saracibar, partidario de la restauración de la torre, varió la denominación de su intervención en la iglesia de San Nicolás de Bari de Bilbao de "*restauración interior*" a "*habilitación de la Iglesia de San Nicolás*", convirtiendo una completa actuación centrada en el derribo del atrio, arreglo de pórticos, sacristía y tres capillas, comulgatorio y reposición del interior de la iglesia¹⁵¹⁰, en una obra limitada al arreglo de pórticos, sacristía e interior del templo¹⁵¹¹.

En el caso de la basílica de Nuestra Señora de la Asunción de Lekeitio, sin embargo, el arquitecto Casto de Zavala evitó en todo momento el uso del término restauración. Aunque defendió un estilo ojival puro según la idea de su primer autor, eliminando aquellos elementos que no guardaran armonía con la fábrica gótica, el proyecto fue definido como aditamento, como si su intervención se limitase a una sencilla añadidura a la fábrica original. Aún así, afirmaciones como "*el ideal presente tiene por objeto completar un estilo con las necesidades útiles*"¹⁵¹² no hacían necesaria la utilización de aquel término, quedaba implícitamente señalado.

En ciertas ocasiones se emplearon indistintamente los términos restauración y reparación, revelando una falta de conocimiento de las diferencias semánticas entre ambos conceptos. Este hecho se dio principalmente en círculos administrativos, donde la ausencia de asesoramiento de arquitectos u otros profesionales llevaba a la confusión de ideas, como se

¹⁵⁰⁷ *Diccionario de la lengua castellana*, Madrid: Imprenta de D. Gregorio Hernando, 1884, p. 921.

¹⁵⁰⁸ AMP. Caja 93, Exp. 65. Las condiciones facultativas redactadas por Julio Saracibar llevan por título "*Pliego de condiciones para la restauración de la torre de la iglesia de Portugalete*", firmadas en Bilbao el 16 de septiembre de 1883.

¹⁵⁰⁹ AHEB. Portugalete. Santa María. 9A-618-03. El informe redactado por Casto de Zavala y las condiciones que finalmente se sacaron a pública subasta hacían referencia a las "*obras de reparación*" de la torre de la iglesia parroquial.

¹⁵¹⁰ AHFB. Bilbao Sección Cuarta 0009/007. Presupuesto redactado el 5 de enero de 1880. El presupuesto, que ascendía a 50.151,78 pesetas, se dividía de la siguiente forma: atrios, 9.492 pesetas; pórticos, 4.600 pesetas; sacristía, 1.797; tres capillas, 1.900; comulgatorio, 5.423,60 pesetas; y restauración del interior, 28.991 pesetas.

¹⁵¹¹ AHFB. Bilbao Sección Cuarta 0009/007. Presupuesto fechado el 13 de enero de 1880, ascendiendo la suma total a 23.202,90 pesetas. El coste de cada uno de los elementos de la iglesia descendió notablemente, así la restauración de la sacristía se presupuestó en 1.757 pesetas, los pórticos en 4.600 y el interior de la parroquia en 15.741 pesetas.

¹⁵¹² AML. Contratación de obras 01433/01, fol. 2v.

pudo ver en el debate creado en el seno de la Diputación de Vizcaya sobre la financiación a la reparación/restauración de templos de la provincia.

Curiosamente la propia Diputación buscó la utilización del término restauración en la intervención de la casa de juntas de Avellaneda con una clara intención ideológica. Aunque en la petición realizada por Benigno de Chávarri y los alcaldes de las Encartaciones se solicitaba el patrocinio de la corporación provincial para la *"reedificación de la Histórica Torre de la Avellaneda"*¹⁵¹³, ésta desde un primer momento denominó el proyecto como restauración¹⁵¹⁴, ya que el principal objetivo no era volver a construir aquello que se encontraba arruinado o caído, sino restituir el recuerdo que el conjunto guardaba.

A nuestro juicio en las obras que la Diputación emprendió en las casas de juntas de Avellaneda y Gernika, definidas estas últimas como reformas, lo monumental perdió protagonismo y valor ante el componente ideológico. Ambas fueron entendidas como un ejercicio de conservación ideológica, no arquitectónica, que buscaba mantener viva la memoria de la historia política y administrativa del País Vasco, pues a sus ojos *"nada honra más a los pueblos que el disponer todo aquello que tienda a conservar la memoria de sus antepasados y a perpetuar sus hechos, su historia, sus tradiciones y sus costumbres"*¹⁵¹⁵.

El análisis de lo expuesto hasta el momento nos lleva a afirmar que no existió en Vizcaya una verdadera política de restauración monumental. Las instituciones públicas, tanto la Diputación provincial como las corporaciones municipales, antepusieron principios económicos a la conservación del patrimonio, empleando criterios cambiantes que se adaptaban a sus intereses y circunstancias y evitando establecer reglas generales con las que tratar las frecuentes solicitudes de ayudas y subvenciones para la restauración del patrimonio.

La restauración de los monumentos de Vizcaya estuvo determinada por la necesaria adaptabilidad del edificio a las necesidades prácticas y estética de los nuevos tiempos. Su papel como ornato público parecía exigirles una imagen unitaria y cerrada, a modo de construcciones recientemente concluidas. El resultado de todo ello fue un patrimonio

¹⁵¹³ AHFB. Bienes y Propiedades Caja 1361 Exp. 1. Expresado en el punto primero de la solicitud: *"Patrocine VE la idea de la reedificación de la Histórica Torre de la Avellaneda, poniendo que el arquitecto provincial haga un estudio y proyecto con presupuesto"*.

¹⁵¹⁴ AHFB. Bienes y Propiedades Caja 1361 Exp. 1. Desde el primer informe de la comisión de fomento se hablaba de la restauración del edificio, mientras que el arquitecto provincial Antonio de Carlevaris denominó a intervención como *"obras de restauración de las ruinas de la Casa de Juntas de Avellaneda"* y *"obras de restauración de la histórica Casa de Juntas de Avellaneda"*, términos empleados en las mediciones y condiciones facultativas respectivamente.

¹⁵¹⁵ LEÓN, Isidoro, *Memoria de las reformas ejecutadas en la Casa Solar de Juntas de la Antigua Guernica*, Bilbao: Imprenta Provincial de Vizcaya, 1897, p. 7.

monumental huérfano, en el que se restauraron principalmente construcciones góticas enclavadas en importantes núcleos urbanos y sólo excepcionalmente otras áreas y estilos artísticos¹⁵¹⁶ debido a presiones externas o actuaciones ideológicas, más poderosas que el valor artístico o histórico del monumento.

4.4.4 La Comisión de Monumentos de Vizcaya (1885-1887)

La inactividad o indiferentismo que mostró en este periodo la CMV privó a Vizcaya de un organismo que velara por el estudio y protección de su patrimonio arquitectónico¹⁵¹⁷. Muchas iniciativas proponían a la CMV como entidad principal en labores de custodia¹⁵¹⁸ o perpetuación de la memoria de construcciones en vías de desaparición¹⁵¹⁹, determinando su ausencia que en ocasiones éstas no se llevaran a cabo:

"En cuanto a la intervención que el Sr. Arriaga quería dar en este asunto a la comisión de Monumentos de Vizcaya, este buen deseo del Sr. Arriaga no ha sido satisfecho, por la sencilla razón de que la comisión no existe. Se instaló en 13 de abril de 1866 bajo la presidencia del gobernador civil y funcionó hasta los primeros meses de 1868, en que tuvo su última sesión. Desde entonces no volvió a dar señales de vida y por tanto debemos considerarla como no existente, con tanto más motivo cuanto la mayor parte de sus vocales han fallecido o han mudado de domicilio"¹⁵²⁰.

Uno de los argumentos alegados para justificar el fin de la actividad de la CMV fue "*la anarquía política y la guerra civil que subsiguieron a la revolución de 1868*"¹⁵²¹. Sin embargo,

¹⁵¹⁶ En este sentido debemos destacar las restauraciones de la iglesia barroca de San Nicolás de Bari, la casa de juntas de Avellaneda o el claustro renacentista de la colegiata de Cenarruza.

¹⁵¹⁷ Así lo afirmaba Antonio de Trueba ante el derribo de la torre de Zurbaran, mientras que Juan José de Lecanda se refería a la indiferencia de la CMV ante la desaparición de la casa de la Naja y la torre de Zubaran, afirmando: "*La comisión de Monumentos de Vizcaya seguramente que no ha hecho cuenta no en recoger el escudo heráldico que campaba en la casa de la Naja con una inscripción conmemorativa del hecho histórico importantísimo que en ella tuvo lugar, no el escudo de armas de la casa de Zurbaran para, con otros apreciables restos artísticos y arquitectónicos que hubieran podido salvarse, con un poco más de celo, de una completa desaparición, haber formado un interesante museo regional de arte retrospectivo*". Ver: TRUEBA, A., «El derribo de la torre», p. 2; LECANDA, J. J., «Notas y datos», p. 1.

¹⁵¹⁸ La revista *Euskal-Erria* dio noticia del desenterramiento del ídolo de Mikeldi el 9 de mayo de 1896, "*soterrada hacía tiempo y colocada por D^a Saturnina de Isusi, cerca de una casa de su propiedad, pegante a la ermita de San Vicente, a veinte pasos del sitio en que se hallaba*". Dado el interés de la obra, se recomendaba su estudio y conservación, particular sobre el que llamaban la atención a la CMV. Ver: «El llamado ídolo de Miqueldi», *Euskal-Erria. Revista Bascongada*, año XVII, t. XXXIV, núm. 571, 20 de mayo de 1896, p. 437.

¹⁵¹⁹ Emiliano de Arriaga, por ejemplo, propuso la redacción, de común acuerdo con la CMV, de una inscripción que recordara la memoria de la desaparecida torre de Echevarria, la inspección de la demolición de la torre de Zurbaran con el fin de determinar si existían restos arqueológicos, y que el mismo organismo se encargara de supervisar la realización de una maqueta del viejo puente de San Antón, cuyo acuerdo de desaparición la Corporación municipal había aprobado. Ver: «La torre y el puente», p. 2. Moción firmada por Emiliano de Arriaga y fechada el 20 de marzo de 1878.

¹⁵²⁰ «La torre y el puente», p. 2.

¹⁵²¹ «La Comisión de Monumentos», *El Noticiero Bilbaíno*, año XII, núm. 3.702, 24 de enero de 1886, p. 1.

no es comprensible que no se volviese a tener noticias de ella hasta finales de 1885. Es decir, durante casi veinte años y sin razón aparente la CMV estuvo inoperativa.

El hecho determinante para su reorganización fue, a nuestro juicio, la búsqueda de fondos para continuar las obras de restauración de la basílica del Señor Santiago. Posiblemente José María Lizana, secretario de la CMV y vocal secretario de la comisión recaudadora de fondos de la iglesia¹⁵²², impulsara la celebración de una sesión para dar el visto bueno a las obras de restauración e incitar con ello a la Diputación provincial a que otorgara un donativo¹⁵²³. La reorganización del organismo fue recogida por la prensa bilbaína, que a la luz de sus palabras, esperaba de la CMV una amplia tarea en el estudio, reconocimiento y revaloración de los monumentos históricos y artísticos de la provincia:

"En verdad que esta reorganización era muy necesaria, porque aún cuando en Vizcaya no hay grandes monumentos artísticos e históricos y en el concepto arqueológico es de grande interés un país como este nunca dominado por pueblos extraños y hasta tiempos cercanos a los nuestros regido por instituciones patriarcales, al fin era muy necesario que en él hubiese una corporación que velase porque no se cometiesen profanaciones artísticas, como con frecuencia se han venido cometiendo en sus monumentos religiosos, entre los que se cuentan no pocos de verdadero mérito artístico"¹⁵²⁴.

Oficialmente la CMV quedó reconstituida en marzo de 1887, dando cuenta de ello a la Diputación Antonio Pirala, gobernador civil de la provincia:

"[...] ha empezado a funcionar ocupándose con interés e ilustrado celo en algunos de los objetos de su peculiar y determinado instituto, y proseguirá desempeñando su cometido con igual celo, pero pausada y metódicamente, previa una investigación del estado y condiciones de esta provincia y de sus elementos y necesidades bajo el doble punto de vista histórico y artístico"¹⁵²⁵.

¹⁵²² AHFB. Artes Caja 1206 Exp. 2. Las misivas dirigidas a la Diputación provincial de Vizcaya están fechadas el 22 de enero de 1886, firmadas, por parte de la comisión recaudadora de fondos por Mariano de Ibarguengoitia, cura-presidente, Pedro de Errazquin, Luis de Barroeta; Alejandro de Orovio, Martín de Zavala, Martín de Olalde, Francisco N. de Igartua, Guillermo de Agaregui, Juan José de Gorabiaga, y José M^a de Lizana, vocal secretario. Este último firma asimismo la solicitud de la CMV en calidad de secretario.

¹⁵²³ "Que en sesión de 13 de diciembre de 1885, celebrada bajo la presidencia del Sr. Gobernador Civil D. Antonio de Pirala la Comisión acuerda por unanimidad consignar en acta la satisfacción con que ha visto que prosiguen los trabajos de restauración de la iglesia de Santiago y la favorable acogida que han merecido de las corporaciones y particulares y excitar el celo de todos en pro de dichas obras, a las que esta Comisión Provincial de Monumentos ha concedido siempre tal importancia y las ha consignado desde un principio en 29 de abril de 1867 la mitad de las sesiones que ha celebrado". Ver: AHFB. Artes Caja 1206 Exp. 2. Las misivas fechada el 22 de enero de 1886, firmada por José M^a de Lizana, secretario de la CMV.

¹⁵²⁴ «La Comisión de Monumentos», *El Noticiero Bilbaíno*, año XII, núm. 3.702, 24 de enero de 1886, p. 1.

¹⁵²⁵ AHFB. Educación y Cultura. Comisión de Monumentos de Vizcaya, Caja 1. Misiva firmada por Antonio Pirala y José María Lizana el 21 de marzo de 1887.

Pirala reclamó el cumplimiento del artículo 46 del Reglamento en el que se especificaba que las diputaciones provinciales debían consignar en sus presupuestos alguna cantidad para atender los gastos ordinarios de las comisiones, *“y los que se conceptuasen anualmente indispensables para las reparaciones y restauraciones de Monumentos que fuesen de pertenencia de las provincias”*. Si hasta este momento la Diputación no había contribuido a esta tarea se debía, a juicio de Pirala, a que la CMV no estaba constituida, a la escasez de monumentos de carácter histórico o artístico, *“escasez que todavía se exagera por la modestia natural del País”*, y, finalmente, a los cambios y agitaciones políticas.

Así, desde el Gobierno superior político de Vizcaya se solicitaba una pequeña ayuda para los gastos de la CMV, como realizar visitas a los monumentos, pequeños trabajos de copia y calco o la adquisición de alguna medalla u objeto artístico. La Diputación contribuiría así *“a la investigación, reivindicación y conservación de los monumentos, recuerdos y preciosidades artísticas que, en poco o mucho número, encierre Vizcaya, y con esta valiosa ayuda se podrán colocar los cimientos de un Museo provincial, cuya falta tanto se nota y tanto choca sobre todo a los forasteros que en otros conceptos reconocen y admiran la alta cultura, prosperidad y esplendor del País”*.

Desde la institución provincial no vieron inconveniente en acceder a parte de la petición de la CMV, proponiendo que ésta estableciese su oficina en la del archivero del Señorío, vocal asimismo de la CMV. Allí podía celebrar sus sesiones ordinarias, instalar un archivo y secretaría y proveerse del material necesario para sus *“trabajos de copia y calco”*, pudiendo el escribiente del archivo extender sus labores al citado organismo¹⁵²⁶.

Llama poderosamente la atención que la única ayuda ofrecida a la CMV fuese la de labores de oficina, compartiendo además espacio con el archivero. No se otorgó ninguna ayuda monetaria, con lo que la Diputación limitaba el trabajo de la CMV a una labor de *“copia y calco”*, sin recursos para el estudio e inspección de edificios de interés artístico, por lo que parecía improbable cualquier otra subvención para la conservación de los monumentos históricos de la provincia. No sólo en este momento no brindó ayuda alguna, sino que en reiteradas ocasiones hizo caso omiso a su obligación de consignar en el presupuesto alguna cantidad para atender los gastos de aquella:

"Todas las provincias de España, sin otra excepción que la de Vizcaya, atienden a esta necesidad que la cultura de los tiempos y las exigencias del Gobierno de la Nación han

¹⁵²⁶ AHFB. Educación y Cultura. Comisión de Monumentos de Vizcaya, Caja 1. Dictamen del 26 de mayo de 1887. Se aprobó por la Diputación en la misma fecha.

traído consigo. Las provincias hermanas miran con preferente atención cuanto se relaciona con sus respectivas Comisiones, que fomentan a diario con el valioso consenso de las Diputaciones el caudal de su Historia y velan por la conservación de los monumentos en que se traduce.

Esta Comisión, lo decimos con sonrojos se ve olvidada del cuidado de VE.: desairada en su justa pretensión e imposibilitada de perseguir los altos fines para que fue constituida"¹⁵²⁷.

¿Se podía esperar algún éxito de la CMV sin la colaboración de la Diputación de Vizcaya?
¿Cuál sería el sentimiento de los correspondientes ante la indiferencia general? ¿Justificaba este hecho la inactividad de la CMV?

Si atendemos a las personalidades que formaban parte del organismo el éxito parecía asegurado: Juan E. Delmas, Antonio de Trueba, Estanislao Jaime de Labayru¹⁵²⁸, José María Lizana, Fidel de Sagarmínaga, Fermín Herrán, Ramón de Elorriaga, Severino de Achúcarro, Manuel de Ayarragaray¹⁵²⁹, Pablo de Alzola, José María Basterra o Julián de San Pelayo¹⁵³⁰, entre otros. Pero lo cierto es que la documentación conservada nos ofrece la imagen de un organismo que desconocía completamente cuáles eran sus atribuciones y modo de organización. Así se lo manifestaba Fermín Herrán a Pedro de Madrazo, lamentando la escasa comunicación con la RABASF y reclamando el Reglamento de las comisiones provinciales de monumentos, que no había recibido, y el "*librito de las Academias*"¹⁵³¹. Herrán no recibió respuesta alguna por parte de la RABASF¹⁵³², dejando la CMV que transcurrieran tres años para reiterar sus quejas y necesidades:

¹⁵²⁷ AHFB. Educación y Cultura. Comisión de Monumentos de Vizcaya, Caja 1. Solicitud dirigida a la Diputación provincial de Vizcaya por el gobernador civil, fechada el 22 de noviembre de 1897. El expediente se acompaña a de otras solicitud en los mismos términos realizada por Julián de San Pelayo, fechada el 21 de febrero de 1896.

¹⁵²⁸ La CMV propuso como correspondiente de la RAH al: "Sr. D. Estanislao Jaime de Labayru, presbítero secular, autor de multitud de obras de historia local muy apreciables de los doctos. Pasan de 35 las publicadas de historia y hagiología vascongada que ha dado a luz este fecundísimo y discreto escritor, actualmente ocupado en la historia de Vizcaya". Fue nombrado correspondiente el 26 de julio de 1891. Ver: ARABASF. 42-2/4.

¹⁵²⁹ ARABASF. 42-2/4. El 20 de febrero de 1887 la RABASF aprobó los nombramiento de Ramón de Elorriaga, Severino de Achúcarro y Manuel de Ayarragaray.

¹⁵³⁰ ARABASF. 42-2/4. El 28 de diciembre de 1892, la RAH nombró a Julián de San Pelayo en sustitución de Alejo Novia de Salcedo. El 30 de marzo de 1894 la comisión propuso a Pablo Alzola en sustitución de Fidel de Sagarmínaga, y por la RABASF a José María Basterra tras la vacante de Manuel de Naverán, llegando a escribir directamente Julián de San Pelayo a Pedro Madrazo para que se aprobasen dichos corresponsales. La correspondencia entre San Pelayo y Madrazo no es casual, dado que fue el propio Madrazo quien aprobó la presencia de San Pelayo en la RAH por mediación de Menéndez Pelayo. Sin embargo, hasta en dos ocasiones más, el 27 de octubre y 6 de noviembre de 1894, se insistió en los nuevos nombramientos, aprobados finalmente por la Academia el 20 de noviembre de 1894.

¹⁵³¹ ARABASF. 42-2/4. Misiva dirigida por Fermín Herrán a Pedro de Madrazo, fechada el 6 de noviembre de 1894.

¹⁵³² El documento adjunta una nota, con fecha 9 de noviembre de 1898, anunciando que el secretario de la Academia no dio cuenta de dicha carta.

“[...] hace mucho que escribí a la Real Academia de la Historia dando cuenta del abandono en que vivíamos respecto a las comisiones como de las vacantes ocurridas por el fallecimiento de Sagarmínaga y Delmas. Pedí además más datos sobre cómo y por quienes habían de formar las comisiones de monumentos pues no quería caer en falta si como suponía esta yo el académico más antiguo (1º de Febrero de 1873) de esta localidad u aneja a tal decanato iba a la obligación de la vicepresidencia o dirección de la comisión de monumentos. Nada se me contestó, si así se me ha mandado la lista de académico y en esta situación nos hallamos”¹⁵³³.

Si la CMV manifestaba desconocimiento en su organización ante la falta del Reglamento, también debía ignorar, hecho aún más alarmante, cuáles eran sus obligaciones y atribuciones. La situación no justifica en absoluto su inactividad, sino que evidencia su desidia al demorar tres años su reclamación. Nos encontramos, por tanto, ante un organismo inoperativo durante un largo periodo de tiempo, que fue reorganizado para dar respuesta a una situación puntual del patrimonio de la provincia y que centró su actividad principalmente en el nombramiento de sus correspondientes. A todo ello se sumó una Diputación provincial completamente desinteresada en colaborar con la CMV, a la que nunca apoyó económicamente y cuyas solicitudes alargó lo máximo posible en el tiempo.

A pesar de este panorama, tenemos noticia de algunas actuaciones de la CMV, centradas todas ellas en la villa de Bilbao y limitadas a la elaboración de informes: las obras de restauración de la basílica del Señor Santiago, el proyecto de nueva torre para la basílica de Begoña¹⁵³⁴ y la temática a desarrollar en la vidriera de la nueva Diputación de Vizcaya¹⁵³⁵. El

¹⁵³³ ARABASF. 42-2/4. Carta fechada el 12 de julio de 1897.

¹⁵³⁴ Ante el plano, memoria y maqueta de la nueva torre de la basílica de Begoña presentados por el arquitecto Alfredo Acebal consideraron que *“desde el punto de vista artístico, reviste muy recomendables consideraciones de belleza, observándose lo mismo en los detalles como en el conjunto, perfecta unidad de carácter, no emitiendo parecer acerca de la forma en que las obras habrán de ejecutarse ni respecto á la solidez de la construcción, por no ser atribuciones de su competencia”*. Reunión celebrada el 17 de diciembre de 1895 con la asistencia de los correspondientes Pablo Alzola, Estanislao J. de Labayru, Severino de Achúcarro, José María Basterra, y Julián de San Pelayo. El informe fue transmitido a la junta de fábrica de la basílica de Begoña el 21 de febrero de 1896. Ver: AHEB. Bilbao. Parroquia de Santa María de Begoña. Microfilm 9A - 109; «Actas», *Boletín de la Comisión de Monumentos de Vizcaya*, t. I, cuad. I, enero de 1909, p. 39.

¹⁵³⁵ En una informe de 3 de marzo de 1897, Carmelo de Echegaray y Estanislao J. de Labayru, manifestaron su desacuerdo con la representación de Jaun Zuria en la futura vidriera de la Diputación de Vizcaya. Posteriormente, en la reunión celebrada el 27 de febrero de 1899, los miembros de la CMV, Antonio de Allende, Casimiro Zunzunegui, Estanislao J. de Labayru, Juan de Barroeta, Federico de Borda, Luis Aladren y Carmelo de Echegaray, prppusieron una obra simbólica que ensalzara la labor de los vizcaínos a lo largo de su historia. Ver: «Informes», *Boletín de la Comisión de Monumentos de Vizcaya*, t. II, cuad. III, julio-septiembre de 1910, p. 5; «La vidriera de la Diputación», *Boletín de la Comisión de Monumentos de Vizcaya*, t. II, cuad. III, julio-septiembre de 1910, pp. 6-9.

papel de algunos de los miembros de la CMV sí fue algo más activo en la gestión del monumento conmemorativo a Don Diego López de Haro¹⁵³⁶.

La intermediación de la CMV entre la basílica del Señor Santiago y la Diputación de Vizcaya determinó el auxilio y participación de esta última en las obras de conservación y restauración de los monumentos de la provincia. Como se ha señalado anteriormente, con la concesión de la ayuda a la iglesia matriz de la villa la Diputación acordó que aquellos templos que solicitaran subvencionar esta clase de obras debían obtener la calificación de "*monumento artístico e histórico*" por parte de la CMV, como lo había merecido la basílica de Santiago¹⁵³⁷.

En vista de la escasa actividad de la CMV, el acuerdo podía llegar a paralizar la concesión de cualquier ayuda de este tipo, como ocurrió en el caso del claustro de la colegiata de Cenarruza. Ante la solicitud de Juan Carlos de Areizaga de evitar la ruina del monumento, la Diputación acordó esperar el informe de la CMV. Seis años después un diputado recordó la necesidad de reparar el claustro, reiterando el presidente que la Diputación se hallaba aún a la espera de la comunicación dirigida a la CMV¹⁵³⁸. Finalmente, transcurridos otros cuatro años, Isidoro de León, para impulsar y llevar a la práctica las obras, propuso a la corporación "*gestionar para la reorganización de la Comisión de Monumentos, que hoy bien puede decirse que sólo existe nominalmente, a pesar de los buenos deseos que me consta animan a los individuos que la componen*"¹⁵³⁹.

La CMV se había reorganizado oficialmente en 1887 y tan sólo dos años después estaba de nuevo inoperativa. Podemos hacer nuestra la definición de León y afirmar que el organismo existió sólo nominalmente, celebrando sesiones puntuales en las que se debatieron cuestiones relacionadas con la villa de Bilbao, aunque no siempre con su patrimonio. Fue un

¹⁵³⁶ Hacia 1885 el concejal Guillermo de Gorostiza propuso erigir un monumento al fundador de la villa, aprobándose definitivamente en octubre de 1887. La corporación municipal delegó en la CMV la gestión y responsabilidad del proyecto, encontrándose entre sus miembros Fidel de Sagarmínaga, Camilo de Villavaso, Antonio Trueba, Juan E. Delmas, José María de Linaza, Severino Achúcarro, Julio Saracíbar, Ramón Elorriaga, Juan de Barroeta y Manuel de Ayarragaray. Según señala Maite Paliza, algunos de los miembros de la CMV tuvieron una gran actividad y protagonismo, como el impresor Juan E. Delmas, "*mientras que parece que otros no se comprometieron en exceso con el monumento o al menos no ha quedado constancia escrita de ello*". Se repetía la tónica general de la comisión. Ver: AHFB. Bilbao Sección Cuarta 0118/024; PALIZA MONDUATE, Maite, «La construcción de la imagen de la ciudad. Bilbao en torno a 1900», *Bidebarrieta. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales de Bilbao*, núm. 13, 2003, p. 350; DIEZ PATON, Eva, «Monumento y memoria. La relación de la Comisión de Monumentos de Vizcaya con los lugares de la memoria de Bilbao», *Bidebarrieta. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales de Bilbao*, (en prensa).

¹⁵³⁷ AHFB. Artes Caja 1206, Exp. 2. Informe del 5 de mayo de 1886 firmado por Fermín Arnedo, Luciano de Alday, Gustavo de Cobrerros y Juan de Jáuregui.

¹⁵³⁸ AHFB. Gobierno y Asuntos Eclesiásticos AJ 00507/001. Leído en Sesión 7ª el 13 de diciembre de 1895, pp. 139.

¹⁵³⁹ AHFB. Gobierno y Asuntos Eclesiásticos AJ 0511/001. Escrito de Isidoro de León fechado el 15 de noviembre, y leído en sesión 6ª, el 15 de noviembre de 1899, p. 82.

organismo que desconocía sus atribuciones, su modo de organización y que no contaba siquiera con el Reglamento que la debía regir. Pero tampoco la Diputación provincial mostró una mayor preocupación por la conservación del patrimonio. Nunca atendió a los gastos de la CMV y su política en torno a la conservación y restauración de monumentos fue siempre alargar en el tiempo los expedientes, tanto de las solicitudes de la CMV como de los auxilios al patrimonio de Vizcaya. Más allá de la veraz y constante acusación de inactividad a la CMV, debería señalarse un general indiferentismo de los organismos e instituciones encargados del estudio y conservación de los monumentos de Vizcaya.

"¡VASCONIA, DULCE PAÍS DE VASCONIA, TIERRA DE CIELOS
BAJOS Y DE NEBLINAS COMO CENDALES QUE SE VAN
DESGARRANDO POR LAS LADERAS! ¿CÓMO VEMOS LOS
PANORAMAS DE ESTA TIERRA ARCAICA Y SOSEGADA?".

AZORÍN

